Ш31 4.3-7
419

И.К. НАЗАРЕНКО

ИСКУССТВО ПЕНИЯ

И.К.НАЗАРЕНКО

ИСКУССТВО ПЕНИЯ

Очерки и материалы
по истории, теории и практике
художественного пения

ХРЕСТОМАТИЯ

Издание третье, дополненное

28090 ш

НОТНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОТДЕЛ
ЦГБ...
195027, Л-д, Б. Охтинский пр., 8
тел. 223-14-44

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА·МОСКВА·1968

Общая редакция
Р. БЕРБЕРОВА

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Книга «Искусство пения», в которой собран и систематизирован значительный вокальный историко-теоретический материал, представляет большой интерес с точки зрения современных запросов вокального искусства. Автором приведены взгляды и высказывания наиболее выдающихся теоретиков и практиков вокального искусства, обоснования их художественно-вокальных воззрений, представлены их теоретические соображения и методические данные, которыми они руководствовались в своей деятельности.

У нас не так много вокальных руководств, где бы взгляды выдающихся мастеров вокала и их методологические исследования были суммированы в одной книге, как бы вокальной хрестоматии. Настоящий труд представляет первую попытку заполнения этого весьма существенного пробела. Читатели имеют возможность соприкоснуться с самым существом школ и идей руководителей целого ряда направлений в вокальном искусстве.

Книга дает полезные и нужные знания лицам, интересующимся вокальным искусством. В ней можно найти методические шероховатости и неясности, легко объяснимые тем, что эта серьезная работа — первая у автора, проявившего большую эрудицию и огромную энергию в накоплении и изучении ценного материала, собиравшегося им многие годы. Следует также отметить, что теоретико-исследовательская работа И. К. Назаренко подкреплена его практическим опытом солиста Большого театра СССР и концертного исполнителя.

Составитель уделяет большое внимание Гарсиа, выдающемуся исследователю в области теории и методологии вокала. Существо основных его высказываний и требований изложено в сжатом виде. Он умело скомпановал главнейшие принципы Гарсиа и кратко передал суть его сочинений.

Учение Гарсиа о дыхании, регистрах, произношении, фразировке и т. д. и до настоящего времени представляет собою фундамент, пользуясь которым позднейшие вокальные теоретики и методисты двигают вокальную теорию вперед. Гарсиа положил начало вокальной терминологии, которая дальнейшими исследователями уточняется и детализируется.

Изложив в существенных чертах взгляды знаменитых вокальных деятелей, представляющих собой отдельные направления и школы, как, например, Карузо, Ламперти и других, Назаренко особое внимание уделил воспитателям русской вокальной культуры, давшим плеяду блестящих русских певцов — представителей русской вокальной школы.

Академик Б. В. Асафьев в замечательном исследовании «Глинка» * пишет: «...Глинка в своем вокальном искусстве нашел путь к великому русскому реализму и закрепил этот путь, вызвав и встретив среди выдающихся артистов, своих современников, зачинателей и продолжателей его, глинкинского дела... он был певец образцовый, певец содержания и смысла... обративший все, что он мудро усвоил в блестящем вокальном искусстве Италии, на потребу — можно сказать — им созданной русской психореалистической школы правдивого пения».

Изучив основы классического вокального искусства, Глинка, Варламов, Эверарди, Мазетти и другие перенесли этот опыт на русскую почву и здесь, в России, еще более углубили и усовершенствовали его.

Теоретическое учение Глинки очень кратко, но весьма содержательно и чрезвычайно логично. Упражнений немного, но все они ясны и отвечают определенной цели.

Следует также отметить обзор основных идей и положений выдающегося советского вокального исследователя доктора Работнова, приводимый автором книги. Производя обширную исследовательскую работу, Работнов поставил ряд интересных вопросов, дал объективное научное освещение различным проблемам, например дыхания («утечка воздуха», «парадоксальное дыхание»). Идеи Работнова возбуждают много мыслей и несомненно послужат толчком для дальнейших исследований.

Назаренко знакомит читателей также и с художественными воззрениями русского гения — Ф. И. Шаляпина.

Взгляды Шаляпина имеют то непреложное значение, что они как бы оформляют русскую вокальную школу, определяют ее истинный характер, продолжая ту внутреннюю линию, какая была начата Глинкой. Ценность приведенных воззрений Шаляпина еще более возрастает оттого, что направление и сущность русской национальной школы пения наглядно, в собственном непревзойденном толковании, в великих своих вокально-сценических образах была представлена им на суд всего мира. Школа эта явилась образцом в мировом искусстве и, дав толчок к переоценке художественных ценностей, усилила значение внутренней линии в вокально-сценическом исполнении, поставив во главу угла вокальный образ и подчинив ему как цели все вокально-виртуозные средства. Искусство пения по Шаляпину нечто большее, чем блеск bel canto. Единственным правильным путем к художественному образу гениальный певец указывает правду. Его указания относятся уже к высшей форме проявления вокально-сценического искусства — «воображению, чувству и духу», тому «глаголу», которым, по словам поэта, пророку было повелено жечь сердца людей. Шаляпин указал вокально-сценическому искусству истинный путь.

---

* Б. В. Асафьев. Глинка. Музгиз, 1950, стр. 24.

В главе о выразительном пении автор настоящей книги говорит о воздействии певца на аудиторию звуком и словом (слуховой путь), мимикой и жестом (зрительный путь) и, наконец, особым, специфическим, чисто индивидуальным, художественного порядка влиянием, которое мы, следуя заветам наших учителей К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, называем актерским обаянием. Здесь, очень кстати, в качестве иллюстрации огромной силы воздействия на слушателя, согретого внутренней теплотой вокального мастерства, приведены выдержки из рассказа Тургенева «Певцы».

Не могу не согласиться, что сценическое мастерство, пути к его достижению, а также методы работы над ним имеют непосредственное отношение к работе вокальной, и в этой части ссылка автора на Станиславского вполне уместна, актуальна и заслуживает всяческого внимания.

Кроме высказываний вокальных теоретиков, мастеров вокала и фонаторов, в книге приведен ряд мыслей представителей фонетики, могущих в том или ином виде представлять какой-то интерес и значение для вокального искусства.

Назаренко приводит по некоторым вопросам, как, например, дыхания, положения гортани и т. д., довольно разноречивые мысли ряда вокальных авторитетов, изложенные ранее в исторической части в их сравнительном сопоставлении. Автор хочет, чтобы читатель сам критически разобрался в противоречиях представленного теоретического материала и сделал нужные для себя выводы.

В заключение необходимо указать, что, несмотря на последние научные достижения в физиологии, акустике, фонетике и других смежных дисциплинах, в вокальном искусстве до настоящего времени господствует чистейший эмпиризм.

Наука о голосе в настоящее время еще не дает достаточного материала для построения подлинно научной методики пения.

Следует также иметь в виду, что вокальная школа и научное обоснование вокальной методологии в данное время еще не учитывают полностью всех основных факторов, на которых строится певческий процесс.

Наука о человеческом голосе разрабатывает, главным образом, данные эстетики, анатомии, физиологии и акустики, ограничивая этим свою задачу и почти совершенно не учитывая ни значения нервного процесса, являющегося регулятором деятельности человеческого организма, ни психоневрологических законов голосообразования.

Место и значение акустического метода в вокальном искусстве определенно и значительно. Совершенно ясно, что правильность физиологической функции определяется и устанавливается правильностью звука голоса. «Вокальное ухо» певца и руководителя решает эту задачу в свете тех эстетических требований, какие данной эпохой предъявляются к вокальной технике и художественному исполнению. «Вокальное ухо» — это весьма серьезный, сложный и ответственный фактор в деле вокального воспитания. Претендовать на «вокальное ухо» могут лишь большие художники, не только имеющие большой стаж ответственной музыкально-художественной деятельности, но и владеющие всесторонне музыкальной культурой, могущей дать

им, в дополнение к личному таланту, возможность производить анализ звуковых явлений и определять их качественно.

Однако нельзя не указать, что подготовительным моментом в процессе голосообразования является момент нервно-психический, представляющий собой сложнейший психофизиологический акт (приведение голосовых связок по импульсу из мозговых центров в состояние готовности для образования намеченного в сознании звука и последующее его образование по рефлексу подгортанного воздушного давления, точно соответствующего степени напряжения связок), — акт, совершающийся мгновенно, вне поля зрения и потому не учитываемый акустико-ларингологическим подходом к певческому голосу.

Я полагаю, что научный анализ и учет этого скрытого психофизиологического акта имеет огромное вокально-методическое значение.

Вокальная методология подвигается весьма медленно в установлении более или менее точных, объективных, имеющих научный характер положений, и вокальная наука состоит лишь из различных попыток дать возможное научное объяснение существующим в ней явлениям, а также уточнить и классифицировать установленную терминологию. В этих условиях нужно приветствовать все попытки (имеющие научный или даже «наукообразный» характер) к обобщению разных явлений в вокалистике и подведению какого-то теоретического базиса под целый ряд моментов, а равно и к практическому освоению истории и практики вокала.

Книга «Искусство пения» несомненно содействует научно-методическому разрешению вокальных вопросов. Автор стремится к систематическому изложению исторических сведений, к установлению обобщений, которые черпает в истории вокального искусства, к подведению теоретического базиса под отдельные вокальные явления. В этом смысле книга является историко-теоретическим пособием, появление которого весьма полезно для развития певческого дела.

Предлагаемую серьезную, содержательную работу следует расценивать как положительное явление в отечественной вокальной литературе, заслуживающее безусловного внимания и поддержки.

Народный артист РСФСР Н. ОЗЕРОВ

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

В книге И. К. Назаренко «Искусство пения», выходящей вторым изданием, приведены ценные материалы по вопросам истории, теории и практики художественного пения.

Автор книги сумел в краткой форме, популярным языком осветить ряд важнейших вопросов, знание которых необходимо профессиональным певцам, педагогам, научным работникам, учащимся и многочисленным любителям вокального искусства.

Известно, что теория вокального искусства значительно отстает от запросов практики. Подлинно научных методов постановки голоса и развития певца-художника пока еще нет. В этих условиях особенно ценны те работы, в которых делаются попытки научно-объективного изучения наиболее известных вокальных школ и обобщения достижений отдельных выдающихся певцов и вокальных педагогов.

Книга Назаренко как раз и ценна тем, что ее автор, не навязывая читателю своих личных приемов развития голоса (обычно пригодных только певцам, имеющим одинаковые с автором этих приемов физиолого-акустические и прочие данные), знакомит вокалистов с наиболее обоснованными высказываниями ряда крупнейших певцов и педагогов, выводами выдающихся исследователей певческого голоса и важнейшими решениями вокальных конференций и совещаний, вооружая тем самым учащихся и педагогов нужными сведениями, способствующими принятию более верных практических решений.

Большую методическую помощь учащимся и педагогам должны принести помещенные во втором издании книги «Искусство пения» избранные материалы Всесоюзного совещания по вопросам вокального образования, состоявшегося в 1954 году, на котором были выработаны теоретические основы советской вокальной школы и намечены пути дальнейшего усовершенствования подготовки певцов.

Несомненный интерес представляют также помещенные в книге кратко изложенные результаты ценных исследований в области акустики и физиологии певческого голоса, появившиеся после выхода первого издания этой книги (1948).

Второе издание книги Назаренко «Искусство пения», безусловно, окажет помощь молодым певцам и начинающим вокальным педагогам и будет способствовать дальнейшему всестороннему исследованию недостаточно еще изученных вопросов вокального искусства.

Профессор А. СВЕШНИКОВ

ОТ АВТОРА

Высокие идеологические и художественно-воспитательные принципы, которыми руководствуется советское искусство, обязывают и вокалистов неустанно повышать свое художественное мастерство, совершенствоваться в области исполнительства и вокальной педагогики. Для этого необходимо тщательное изучение опыта классической школы художественного пения вообще и русской — в особенности, а также изучение лучших образцов современности.

Хотя в деле подготовки вокальных кадров все еще господствует эмпирический метод, в настоящее время не приходится доказывать, что в любом искусстве, в том числе и в певческом, должное развитие практики без знания истории и надлежащей разработки теории невозможно.

Почти полное отсутствие, даже в специальных библиотеках, крайне необходимой для певцов вокально-методической и другой литературы, в особенности же трудов классиков вокаловедения, побудило автора хотя бы в некоторой степени восполнить этот существенный пробел путем составления предлагаемой книги очерков и материалов, построенной, в основном, по типу хрестоматии. Автором руководило искреннее желание своим трудом дать возможность вокалистам, и в особенности молодым педагогам, не имеющим возможности ознакомиться с важнейшей вокально-методической литературой по первоисточникам, изучить высказывания выдающихся певцов, вокальных педагогов и известных исследователей в области вокала и смежных наук, имеющих отношение к искусству пения.

При составлении данной книги была поставлена задача собрать воедино, систематизировать и — там, где это необходимо, — прокомментировать разбросанные по разным источникам важнейшие материалы, касающиеся истории, теории и практики художественного пения. В целях более популярного и сжатого изложения составитель книги — там, где это было возможно, — старался избегать приведения слишком обширных, а подчас и трудных по своему языку цитат, заменяя последние более кратким, конспективным изложением существа их содержания. Этим преследовалась цель максимально облегчить пользование книгой, а также сделать изложение весьма разнообразного материала стилистически более однородным и понятным как лицам, имеющим специальную подготовку, так и многочисленным любителям пения. При этом автор учитывал также и то, что обилие цитат, как правило, заметно затрудняет чтение текста.

Автор выражает глубокую благодарность всем лицам, содействовавшим составлению книги, в частности артистам Большого театра СССР и Киевского театра оперы и балета, а также коллективам вокальных педагогов Московской, Ленинградской, Киевской, Харьковской, Саратовской, Свердловской, Одесской, Кишиневской и Казанской консерваторий, опыт работы и пожелания которых были положены в основу вокально-методических обобщений, содержащихся в книге «Искусство пения».

Автор считает своим долгом отметить то огромное значение, которое имели для создания его книги содержательные труды по вокальному искусству известных советских ученых: Д. Л. Аспелунда, В. А. Багадурова, Ф. Ф. Заседателева, И. И. Левидова, Е. Н. Малютина, Л. Д. Работнова и особенно их предшественника — историка вокаловедения К. М. Мазурина, память о которых он всегда будет свято хранить. Не меньшую роль в этом деле сыграли и беседы автора с ныне покойными выдающимися деятелями русского искусства: У. О. Авранеком, С. Н. Василенко, Н. С. Головановым, К. Г. Держинской, В. М. Зарудной, М. М. Ипполитовым-Ивановым, В. И. Касторским, Ю. С. Кипоренко-Даманским, М. И. Литвиненко-Вольгемут, Е. А. Муравьевой, А. В. Неждановой, Н. Н. Озеровым, И. С. Паторжинским, В. Р. Петровым, А. С. Пироговым и другими.

В третье издание книги «Искусство пения» добавлены новые материалы из работ по истории, теории и практике вокального искусства, появившиеся со времени выхода первого и второго изданий книги (1948, 1963), краткое конспективное изложение выступлений участников Всесоюзной вокальной конференции 1966 года и решения этой конференции, а также сообщения научных сотрудников лаборатории музыкальной акустики Московской консерватории и лаборатории физиологии голоса Ленинградской консерватории о последних работах в области искусства пения.

В целях оказания помощи молодым вокалистам в третьем издании помещаются основной и дополнительный списки работ, изданных на русском языке, в которых имеются различные материалы по искусству художественного пения и смежным вопросам *.

Составитель книги заранее выражает благодарность за все критические высказывания по поводу содержания третьего издания книги «Искусство пения».

И. НАЗАРЕНКО

---

* Для отыскания соответствующих первоисточников, использованных автором при составлении данной книги, в тексте настоящего издания проставлены цифры, указывающие порядковые номера названий трудов из основного списка, помещенного в конце книги.

Отдельные слова и часть фраз в цитатах, заключенные в квадратные скобки [ ], введены автором и редактором для уточнения мысли, а также взамен явно устаревших и неточно переведенных выражений.

Редактор книги считает необходимым подчеркнуть, что все имеющиеся в словесном тексте и относящиеся к теноровому голосу слоговые названия звуков обозначают действительную высоту звучания тенора (с его реальным диапазоном в пределах примерно от *си-бемоль* большой октавы до *до-диез* второй).

ВВЕДЕНИЕ

В каждом деле нужно знать историю его развития.

М. Горький

История вокального искусства ведет свое начало с отдаленных времен. Художественное пение существовало уже до нашей эры в Египте, Малой Азии, в восточных странах и — особенно — в Древней Греции. Основными жанрами греческой вокальной музыки были: фрэн, пэан, дифирамб и некоторые другие. Фрэн был гимном скорби, частью погребального ритуала. Пэан являлся победным гимном радости, посвященным Аполлону. Дифирамбом греки называли приподнято-лирический гимн богу Вакху. Исполнение дифирамбов включалось в программы торжественных празднеств и состязаний. В дальнейшем из дифирамба развилось театральное представление.

Исполнителями сольных вокальных произведений в Древней Греции были часто сами поэты-композиторы, певшие под аккомпанемент кифар, авлоса, лир и арфообразных инструментов — тригонона и магадиса. До нас дошло несколько имен величайших певцов-композиторов Древней Греции, в частности имя Терпандра, считающегося основоположником новых музыкально-художественных форм и положившего начало пению с сопровождением музыкальных инструментов. Из других крупнейших певцов Древней Греции известны имена Стехизора, Ксенокрита, Клеомена, Теона, певицы Носсиды из Локр и другие.

Известно, что в Древней Греции мужские голоса уже разделялись на следующие виды:

1) netoide — высокий голос, характерный для виртуозов, исполнявших свободные, ариозного типа, напевы;

2) mesoide — средний голос, типичный для пения популярных песен и хоров;

3) iratoide — низкий голос, свойственный исполнителям трагедий.

Культивировалось искусство пения и в Древнем Риме. Есть сведения о существовании там преподавателей пения трех категорий:

1) vociferarril — занимавшихся расширением границ диапазона и развитием силы голоса;

2) phonasci — работавших над дальнейшим улучшением качества голоса (учителя вокального резонанса);

3) vocales — учивших правильной интонации и художественным оттенкам (вокальной эстетике).

Известно также о существовании в VIII веке специальных церковно-певческих школ в Метце и Суассоне, где первыми учителями были римские певцы Петр и Роман, присланные Карлу Великому папой Адрианом Первым, а также в Сен-Галльском и Турском монастырях (в Швейцарии), а в IX и X веках в Дижоне, Туле, Камбре, Шартре и Невере (во Франции) [21].

Имеются исторические данные, подтверждающие наличие отечественной певческой культуры еще в X—XII веках.

Так, например, известно, что при киевском князе Владимире Святославиче (978—1015) существовали профессиональные певчие.

«Степенная книга», составленная в XI веке при князе Ярославе, свидетельствует, что «начат быти в Рустей земли ангелоподобное пение, изрядное осьмигласие... и самое красное демественное пение...» (В. Ундольский. Библиографические разъяснения. М., 1846, стр. 4).

Преподавание пения в отечественных школах и монастырях уже в ту эпоху находилось на довольно высоком уровне.

Так, например, основанная в 1050 году Киево-Печерская лавра, воспитавшая многих выдающихся певцов, сыграла значительную роль в развитии отечественной вокальной культуры.

Итак, история музыки располагает рядом данных, подтверждающих существование художественного пения в глубокой древности; но, по свидетельству ряда ученых, в частности доктора искусствоведческих наук проф. В. А. Багадурова, «мы не знаем ничего об обучении художественному пению в эту эпоху», так как обучение в те времена велось исключительно эмпирически и вокальное искусство умирало вместе с его носителями, не оставляя никаких следов для потомства.

Из литературных источников, освещающих историю художественного пения в период от древних времен до XV века, известны лишь немногие сочинения, в которых приводятся от-

дельные высказывания о профессиональном обучении вокальному искусству.

Так, у Боэция (470—527) имеются указания на значение дыхания в пении и на качество голоса; приводится общая классификация голосов, а также говорится следующее: «...звук есть сотрясение воздуха, достигающее слуха... Голос развивается множеством способов, смотря по тому, поют ли или говорят. Он более или менее расширяется [в диапазоне] и может иметь различные качества...

Действие дыхания ограничивает продолжительность звука... Точно так же физическая организация устанавливает как внизу, так и вверху [диапазона] границы, которые человеческий голос не может перейти...

Умение, основанное на науке, и слух, руководимый разумом, представляют как бы два органа, управляющие искусством пения» («Arithmetica, Geometria, Musica». Книга 1-я).

Гукбальд (X век), указывая на то, что инструменталисты и светские певцы стараются очаровать слушателей своим исполнением, негодует на отсталость духовных певцов:

«Разве мы не поем без всякого искусства наши духовные песнопения? Разве мы не пренебрегаем тем искусством, которым они (светские певцы. — *И. Н.*) пользуются для пустяков? Необходимо иметь некоторые знания!»

В том же духе высказываются Гвидо из Ареццо и Маркетто Падуанский.

Фома Аквинский (XIII век) приводит по этому поводу еще более определенное суждение:

«Не уметь петь так же стыдно, как не уметь читать».

Судя по указаниям Cinciarino (1555), Маркетто Падуанский пытался даже определить точно место звучания различных нот: «*до* образуется в легких, *ре* — в основании горла, *ми* — в его верху, *фа* — в нёбе, *соль* — в языке и зубах, *ля* — на губах».

Это высказывание свидетельствует о большом интересе, проявлявшемся с давних пор к функциям голосового аппарата.

Иероним Моравский (XIII век) говорит о нежелательности изменения регистров в пении — грудной голос не должен чередоваться с горловым — «vox gutturis». Начинать пение надо, по его мнению, со средних нот и сохранять единство тембра на всем диапазоне.

«Голос должен быть высоким, чтобы быть слышным издали, нежным, чтобы нравиться слушателям, ясным [светлым], чтобы наполнять уши» [21].

Носовой и горловой голос причислялись в эту эпоху к порочным.

В XVI и в особенности в XVII веке история музыки обогатилась рядом интересных сочинений, в которых наряду с общими теоретическими рассуждениями о музыке приводятся

высказывания о технике художественного пения, делаются попытки научного обоснования процесса звукообразования и появляются первые изложения методов обучения художественному пению.

Наиболее значительными такими сочинениями XVI и XVII веков, известными нам в настоящее время, были:

1. Джозеффо Царлино. Istituzione harmoniche.
2. Людовико Цаккони. Prattica di Musica.
3. Джулио Каччини. Nuove Musiche.
4. Оттавио Дуранте. Arie devote...
5. Михаил Преториус. Syntagma musicum [21].

Далее мы остановимся кратко на важнейших высказываниях названных авторов, а также и ряда других.

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

РУКОВОДСТВА ПО ВОКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

ДЖОЗЕФФО ЦАРЛИНО

(1517—1590)

Выдающийся музыкальный теоретик, ученик Адриана Вилларта, основателя венецианской школы, Джозеффо Царлино с 1565 года занимал место капельмейстера собора Св. Марка в Венеции. Из его капитальных сочинений до нас дошли лишь очень немногие, так как большинство рукописей, хранившихся в архивах собора Св. Марка, было похищено.

Приводим выдержки из его труда «Istituzione harmoniche» («Основы гармонии», 1558).

«Естественными производителями звука, созданными природой, служат горло, язык, нёбо и, наконец, легкие. Эти части, приведенные в действие волею, рождают звук, из звука рождается речь или пение.

Таким образом, из движения тела и издавания звука, с применением такового к словам [применяя пение к словам], получается гармония, музыка, называющаяся гармонической или натуральной.

Гармоническая связь между телесной и духовной природой, связь рационального с иррациональным, есть то, что составляет человеческую музыку.

...Всякие музыкальные консонансы, гармония, звуки голоса [возникают] от дрожания воздуха, которое не может произойти без движения. Для воспроизведения же этого факта необходимы три причины: то, что приводится в движение, то, что двигает, и место, в котором образуется звук.

...Звуки тем слабее, чем далее они от своего источника, когда же движение прекращается, — прекращается и звук. Когда же попадается по дороге препятствие, то звук возвращается обратно, в место, давшее движение...

Нам нужны два природных инструмента — легкие и горло. Легкие, подобно меху, набирают воздух и дуют через гортань, где воздух сотрясается. Необходимо, чтобы воздух, выпущенный из легких, сотрясался в горловой трубке, в так называемой arteria vocale, специально созданной для этого сотрясения. Но, несмотря на то, что посредством легких и горла рождаются звуки, это еще не есть голос, ибо, подобно кашлю, могут воспроизводиться и другие шумы. Только такие звуки, которые могут быть сгруппированы, из которых получается речь, и свойственны людям... имеют значение и принимаются во внимание музыкантом, так как для него целесообразны... Звук — понятие родовое, голос — видовое; хотя каждый голос — звук, но не наоборот, поэтому необходимо различать... те звуки, которые нужны именно для пения...»

О произношении Царлино говорит следующее:

«Певцы должны обращать внимание (дабы не впасть в недоразумение) на то, чтобы гласные звуки не изменялись в произношении. Они должны воспроизводить звук гласной сообразно ее характеру. Право, нельзя достаточно сильно выругать этих болванов, поющих в церквах и частных музыкальных собраниях, когда они коверкают по-своему слова, вместо того чтобы их произносить отчетливо и верно. И в самом деле, когда эти господа крикуны (я уже не называю их певцами...) интерпретируют какую-нибудь канцону, сопровождают ее несоответствующими телодвижениями и глупыми манерами настолько, что становятся похожи на обезьян, то как же не смеяться, слыша вместо aspro core — aspra cara, вместо selvaggio — salvaggia, вместо cruda voglia — croda vaglia?

Кто не возмутится этим, слушая искаженные, невозможные и противные вещи?» [173]

Следовательно, Царлино, отмечая важнейший в художественном пении психологический фактор — волю к воспроизведению звука, — выделяет звуки артикулированные («из которых получается речь») от других звуков, дает указания по акустике, обращает усиленное внимание на необходимость четкого произношения гласных и добивается осмысленного пения, а не простого воспроизведения звуков.

ЛЮДОВИКО ЦАККОНИ

(1555—1627)

Цаккони — монах-августинец, регент хора в Венецианском монастыре; член Венской и Мюнхенской придворных капелл.

Он является автором выдающегося сочинения конца XVI и начала XVII века по теории музыки «Pratica di Musica»

(«Музыкальная практика», 1596 и 1622), откуда мы приводим ряд цитат:

«Музыка, рассматриваемая в исполнении голосами, приобретает значение, когда партии хорошо связаны между собой. Произведения 4-, 5-, 8- и 12-голосные дают полноту и удовлетворение слуху, но внимание утомляется, когда два голоса ведут мелодию сверх четырех, пяти и более голосов. Когда же красивый голос, в ведении хорошего певца, сопровождается гармонией других партий и поет solo, тогда получается удовлетворение (здесь уже намечается тенденция к гомофонии.—*И. Н.*).

Я нашел, что из голосов головных и грудных лучший, для общего употребления, — грудной голос; но должен сказать, что среди грудных голосов встречаются часто голоса укороченные... Голоса бывают с бóльшей тенденцией или к головным, или к грудным, или же укороченные... Голоса, имеющие бóльшую тенденцию к головным, это те, которые неутомимы на высоких нотах; голоса с бóльшей тенденцией к грудному при интонировании звука большей частью спадают, будучи сперва вытолкнуты грудной силой. ...Наконец, последние, более укороченные (obtuse), — это голоса, которые обыкновенно носят название глухих... их слышно настолько слабо, как будто их совсем нет.

Между этими голосами нет таких, которые можно было бы назвать средними, то есть чтобы они были частью грудными и головными или грудными и obtuse.

...Следует обращать внимание ещё на то, чтобы не кричать... Вполне достаточно, если голос слышно настолько, что при интонации можно различить ошибки...» [173]

Особую важность Цаккони придает внешней осанке и костюму. Певец, по его мнению, должен обладать хорошими манерами, быть молодым и красивым: «Кто не таков, к тому мои речи не относятся». Наиболее достойны осуждения дурные жесты во время исполнения: движение туловищем, гримасничанье, мечтательное «выворачивание» глаз и т. д., а при исполнении *tremolo*— движение головой. Вообще певец должен держаться так, чтобы «во время пения каждый на него смотрел с удовольствием, а не стрелять глазами в публику после двух-трех спетых нот, желая пококетничать и порисоваться своим пением.

Надо особенно следить, чтобы слова произносились чисто, понятно и ясно, и половина текста не застревала бы в зубах певца.

Пусть тот, кто поет, лучше берет ноты правильно, легко, не форсируя и не тусклым голосом, но так, как одарила его природа.

Лучше выпустить высокую ноту, чем принуждать себя ее взять, как это делают иногда певцы, испуская крик, подобно сумасшедшим».

Цаккони советует прибавлять к нотам некоторые красивые accento (мелизмы). О том, как они делаются, Цаккони пишет:

«Чтобы показать, как это лучше делать, я скажу, что, когда спетая нота отстоит от следующей на терцию, нужно на первой несколько задержаться, но не более как на четверть... Однако прибегать к такого рода украшениям рекомендуется не слишком часто, чтобы не надоедать слушателю».

Цаккони советует подражать в украшениях хорошим певцам. При исполнении фуг и фантазий украшения, безусловно, воспрещаются, «чтобы не прерывался прекрасный ход имитации». Украшения не должны затемнять текста, изменять его.

Открытый головной голос (voce di testa) — это тот, что льется без всякого напряжения со стороны поющего, с яркой и пронзительной остротой. Благодаря этой остроте голоса эти как будто превосходят все остальные, хотя бы те были и больше и светлее...

Открытые грудные голоса (voci di petto) — это те, у которых даже горловые звуки кажутся льющимися из груди. Они доставляют значительно больше удовольствия, чем головные, и никогда не надоедают... в то время как другие нагоняют скуку и вызывают тошноту и отвращение. Voci obtuse — глухие голоса — не выдаются и сливаются с другими голосами как нельзя лучше.

Промежуточные голоса (mezzane) между этими тремя видами — частью головные, частью грудные, частью глухие. Они доставляют тем более удовольствия, чем более в них грудного звука, и даже более, чем чисто грудные и глухие голоса.

Естественным голосом является грудной: не только потому, что он звучит в груди, содержащей специальные органы звучания (легкие), но и потому, что в смысле музыкальности и звучности он всегда наиболее точен. В нем никогда не встречается фальшивости, как в головных и глухих голосах.

Поэтому для исполнения и наилучшего впечатления от композиции нужно выбирать грудные голоса, обладающие мордентом [украшением].

В особенности все эти замечания относятся к голосам, которым предстоит петь *piano*, так как здесь малейшая ошибка и фальшь... режут слух...»

Жалуясь на отсутствие совершенных голосов, Цаккони говорит: «На свете мало ангелоподобных голосов, достаточно, если найдутся средние, более или менее подходящие хорошие голоса».

Цаккони держался той точки зрения, что кроме открытых (*А*) и закрытых (*У, И*) гласных существуют еще полуоткрытые (mezzo aperte) (*Е* и *О*), причем он требовал от певца громкого, сильного и быстрого исполнения согласных.

Относительно упражнений в вокализации Цаккони говорит: «Певец должен изучать вокализы на всех гласных, так как они не все одинаково легки. Так, буква *А* менее всего удобна для пассажей, потому что она требует относительно бо́льшего дыхания, чем другие гласные». (Это мнение расходится со взглядом большинства теоретиков XVI и начала XVII века, рекомендовавших вокализацию начинать именно с гласной *А.—И. Н.*)

Дыхание, по мнению Цаккони, нужно брать в количестве, достаточном для исполнения данной музыкальной фразы; при упражнениях не нужно форсировать голоса.

Для достижения подвижности гортани лучшим средством является трель. Цаккони говорит, что «трель — настоящая дверь, чтобы проникнуть в пассаж». Основным его правилом было: от легкого — к трудному, от медленного — к скорому.

В отношении употреблений украшений (колоратур) Цаккони говорит, что когда певец редко употребляет колоратуру, то публика смотрит на него все время с ожиданием и бесконечно его расхваливает, думая, что он сделает что-нибудь еще виртуозней.

«Гораздо лучше, когда слушатели кажутся довольными немногими, но хорошими колоратурами, чем когда их тошнит от множества плохих украшений и они в неудовольствии уходят...

Хороший мастер не должен всюду употреблять украшения; так иногда один простой убор украшает женщину» [21].

ДЖУЛИО КАЧЧИНИ

(1545—1618)

Господствовавшая в Италии в XIV—XVI веках многоголосная музыка, ввиду сложности контрапункта и обилия вычурных колоратурных украшений, была недостаточно выразительной. Она доставляла удовольствие приятным сочетанием звуков, но благодаря пренебрежению текстом и драматической выразительностью мало говорила разуму.

В XVI веке во Флоренции составился кружок из композиторов и певцов: Каччини, Пери, Кавальери, поэтов Корси, Барди и Ринуччини (он же и музыкант, сыгравший огромную роль в осуществлении нижеизложенной флорентийской реформы).

Члены этого кружка поставили своей целью освобождение словесного текста от опутывавшего его контрапункта и создание нового речитативного стиля. Главное внимание они обратили на простоту и естественность музыкальной декламации *. От деятельности этого кружка, собиравшегося в доме Барди и Корси и осуществившего флорентийскую музыкальную реформу, ведут свое начало опера, оратория и кантата.

Выдающийся певец (тенор) и композитор-реформатор Джулио Каччини родился в Риме между 1545—1550 годами. Он был учеником Сципиона делла Палла, тоже знаменитого певца и лютниста.

В 1601 году Каччини опубликовал сборник мадригалов под названием «Nuove Musiche» («Новая музыка»), в предисловии к которому, в частности, содержатся ценные высказывания по методологии пения, сыгравшие крупную роль в развитии художественного пения.

В сочинении Каччини «Nuove Musiche» бо́льшая часть словесного текста посвящена указаниям об исполнении новой гомофонной музыки, творцами которой были Пери, Каччини и Кавальери, и только иногда встречаются методические замечания, касающиеся техники пения [21].

Приводим выдержки из сочинения «Nuove Musiche»:

«Я заметил, что несколько моих сочинений циркулируют в публике в искаженном и переиначенном виде; кроме того, я был поражен дурным употреблением больших колоратурных пассажей, состоящих из нот простых, повторенных и различно скомбинированных между собой, — пассажей, которые я изобрел, чтобы заменить устарелый жанр колоратуры, бывший прежде в славе и пригодный более для духовых и струнных инструментов. С другой стороны, заметив недостаток осмысленности в пользовании нарастанием и уменьшением звука при эсклямациях, трелях, группетто ** и прочих вокальных украшениях, свойственных хорошему вокальному стилю, я, ободряемый к тому же моими друзьями, счел себя вынужденным напечатать вышеупомянутые сочинения и объяснить в этом введении мотивы, приведшие меня к такому виду одноголосного пения (per una voce sola).

...Во времена, когда во Флоренции процветала академия знаменитого Жана Барди... я часто присутствовал на собраниях, посещаемых не только аристократией, но также великими музыкантами, людьми наиболее уважаемыми, лучшими поэтами и философами города; и признаюсь, эти ученые собрания принесли мне больше пользы, чем тридцать лет, посвященных контрапункту. Эти ученые своими неопровержимыми доводами убедили меня не поклоняться музыке, мешающей понимать

* Музыкальные формы, осуществленные флорентийским кружком, имели место уже в Древней Греции: такова система Терпандра — пение под аккомпанемент музыкального инструмента.

** Об эксламации см. далее. Термины «трель» и «группетто» в настоящее время имеют другое значение, чем при Каччини.

слова, искажающей мысли и стихи, то удлиняющей, то укорачивающей слоги с целью примениться к контрапункту — этому разрушителю поэзии. Они поучали меня, наоборот, следовать взгляду, столь восхваляемому Платоном и другими философами, которые в основание музыки прежде всего полагали с л о в о, затем р и т м и, наконец, з в у к, вместо того чтобы поступать в обратном порядке. Они хотели, наконец, чтобы музыка, проникая в разум слушателей, осуществляла свое чудесное действие, о котором говорят наши писатели древности и которое современное искусство произвести бессильно, благодаря контрапункту, даже при пении *solo,* так как в массе пассажей... нет возможности улавливать текст, хотя этим путем срываются аплодисменты публики, приведенной в неистовство.

Убедившись, что такая музыка и ее исполнители доставляют удовольствие слуху только приятными сочетаниями звуков и, за отсутствием слов, ничего не говорят уму, — во мне явилась мысль ввести такой род музыки, в которой, так сказать, можно бы было г о в о р и т ь м у з ы к а л ь н о... «in armonia favelare».

Вот почему, как я уже сказал, надо было придать пению некоторую свободу...

В это-то время я и начал сочинять вещи только для одного голоса, полагая, что таковым путем можно произвести более впечатления, нежели сочинениями многоголосными, для чего я тогда и написал несколько мадригалов...

Все это было задумано в стиле, который впоследствии мне был пригоден для театральных пьес, распевавшихся во Флоренции...

И вот я предпринял [попытку] на этих страницах преподать науку, н е о б х о д и м у ю д л я т е х, к о т о р ы е и з у ч а ю т п р о ф е с с и о н а л ь н о е с о л ь н о е п е н и е (разрядка моя. — *И. Н.*) под аккомпанемент китароны* или иного струнного инструмента, предполагая последователя, достаточно осведомленного в теории музыки и знакомого с техникой инструмента.

Я не говорю, что это искусство не может быть отчасти изучено путем долгой практики; многие доказали это своим примером; между тем некоторые теоретические взгляды, изложенные в настоящем сочинении, необходимы для тех, кто захочет идти дальше. К тому же благородная наука певцов не ограничивается частностями: чтобы быть совершенною, она должна обнимать сущность вещей.

Чтобы поступать неизменно последовательно, я скажу, что первое и необходимое основание пения — это воспроизведение звука во всем объеме голоса: звук должен быть безукоризнен

* Chitaronne — увеличительное от chitarra (инструмент, родственный лютне и теорбе).

не только в смысле интонации, но также и в том, что относится к достоинству тембра. Два различных способа употребляются обыкновенно для издавания звука; мы их объясним последовательно один за другим, а затем, с помощью некоторых примеров, мы предложим третий способ, который нам кажется наиболее подходящим для достижения эффектов, изложенных далее.

Некоторые дают звук таким образом, что сначала слышится нижняя терция*; другие же атакуют сразу первую ноту, постепенно расширяя звук; такой способ считается лучшим. Что касается первого способа издавать звук, то его нельзя подвести под общее правило, так как он неудобен при большом количестве аккордов. Даже в случаях, где его можно употребить без затруднения, он слишком банален, в особенности благодаря ошибке певцов, имеющих обыкновение останавливаться на нижней терции, вместо того чтобы ее только слегка наметить, и потому это не только не красиво, но прямо становится противным слуху. Начинающие делали бы хорошо, пользуясь этим способом не иначе, как очень осторожно.

Что же касается меня, я, ничуть не колеблясь, предпочитаю второй, как наиболее благородный.

Между тем, никогда не довольствуясь результатами, приобретенными моими предшественниками, но всегда отыскивая новое, насколько это совместимо с целями искусства (я говорю о красоте и подъеме души), — я нашел третий способ, который, по-моему, лучше двух первых. В противоположность второму способу он состоит в уменьшении звука тотчас по его воспроизведении; я называю это э к с к л а м а ц и е й; по моему мнению, он более всего пригоден для выражения чувства.

Издавание звука *crescendo* бывает довольно грубым и крикливым в особенности на высоких нотах у сопрано... Для выражения чувства несомненно лучше давать голос, уменьшая силу, так как если, согласно первому способу, усиливают голос раньше эскламации, то затем надо стараться, чтобы он не ослабевал, и, значит, его нужно усиливать еще больше, а это делает, как я уже сказал, тембр резким и неприятным. Более удовлетворительный результат дает уменьшение силы голоса... Впрочем, лучше всего пользоваться как одним, так и другим способом, варьируя их согласно существенным требованиям искусства. Если доказательно, что этот новый способ издавать звук украшает пение и помогает выражению чувства там, где это чувство надо проявить, и если к тому же он, на основании вышесказанного, действительно, столь полезен, то мы сделаем еще следую-

* Что впоследствии называлось «интонирование с подъездами». Вероятно, в данном случае Каччини имеет в виду один из традиционных для конца XVI в. приемов украшений (accento) при пении. (*Прим. ред.*).

щее заключение: что путем теоретических изложений можно достигнуть главных и самых существенных принципов вкуса; хотя очень трудно писать об этих вещах с желаемой ясностью, тем не менее их можно все-таки прекрасно усвоить; но после занятий теоретических надо переходить к практике, необходимой во всех искусствах, а в пении в особенности.

...Когда певцу приходится петь одному под аккомпанемент струнного инструмента, не приноравливаясь к голосам других, он сделает хорошо, если выберет тон, в котором может петь полным и натуральным голосом, не прибегая к искусственным звукам.

Последние, или по крайней мере самые высокие из них, требуют для своего смягчения некоторой затраты дыхания; и потому, при надобности воспроизвести филированные звуки, эскламации и нюансы, следует стараться избегать возможности очутиться при последнем выдыхании в моменты, где в нем может встретиться наибольшая надобность. К тому же искусственные звуки не могут дать благородства стилю — достоинство, неотъемлемое у голоса здорового, свободного на всем протяжении, которым бы певец мог пользоваться по своему желанию, сохраняя дыхание для выразительных эффектов, свойственных хорошей манере певца» [173].

В сочинении «Новая музыка» Каччини приводит несколько музыкальных примеров с подробным объяснением, как их надо исполнять и применять различные нюансы и украшения.

Сообщаемые Каччини приемы исполнения украшений, применявшиеся в XVI—XVII веках, для настоящего времени в большинстве своем утеряли ценность, поэтому мы их не приводим. Интересующихся отсылаем к капитальному труду К. Мазурина «Методология пения», часть I, где они изложены полностью.

Лицам, желающим ознакомиться с музыкой Каччини, рекомендуем один из интереснейших его мадригалов «Amarilli mia bella», пользующийся и до настоящего времени большой популярностью.

Анализируя сочинение «Новая музыка», можно сделать следующие основные выводы:

Каччини не дает прямых указаний относительно рекомендуемого им дыхания. Он советует свободное и легкое дыхание, «готовое служить певцу во всех обстоятельствах».

Атаку звука Каччини считает необходимым совершать с соблюдением следующих правил:

1. При твердой атаке — с «уменьшением звука тотчас по его воспроизведении» (что он называет «эскламацией»).

2. При мягкой атаке — «сразу атакуя первую ноту и постепенно расширяя звук».

Первому способу Каччини отдает предпочтение, указывая одновременно на то, что певец должен уметь пользоваться различными нюансами «согласно существенным требованиям искусства».

Каччини предпочитает звуки натуральные (грудные), при которых можно петь «полным голосом», в отличие от искусственных (voce finte), так как «последние, или, по крайней мере, самые высокие из них, требуют для своего смягчения некоторой затраты дыхания».

Что подразумевал Каччини под понятием «искусственные звуки», — сказать точно трудно.

Исходя из высказанных им соображений о требующейся для образования «искусственных» звуков затрате большого дыхания, можно предположить, что Каччини имел в виду применение головных — упоминавшихся уже у Цаккони («прикрытых») — звуков, как известно, требующих несколько большего расхода дыхания по сравнению с «открытыми» звуками.

В. Багадуров, наоборот, считает, что под «искусственными звуками» Каччини подразумевал современный фальцет (фистулу).

При исполнении *solo* под аккомпанемент струнного инструмента Каччини рекомендует певцу выбирать такую тональность, которая ему наиболее удобна. Этим правилом лучшие итальянские певцы пользуются и до настоящего времени, часто исполняя классические арии преимущественно с понижением на полтона (Карузо, Джиральдони, Константино и другие).

Оссбое внимание Каччини обращал на ровность звука во всем диапазоне, на безукоризненность интонации и на красоту тембра, что полностью соответствует и современным требованиям, предъявляемым к хорошо поставленному голосу.

Отношение к тексту исполняемых произведений должно быть самое тщательное. Слушатели должны проникаться не только звуками, но также и идеей, в них заложенной.

Дикция должна быть ясной. Для выработки дикции Каччини рекомендует упражняться в чистом воспроизведении гласных звуков.

Каччини не отказывался от применения украшений и колоратур, где это было допустимо:

«...Длинные пассажи годны только в местах маловыразительных, только на длинных слогах и для финальных каденций. Что касается выбора гласных, то наиболее удобны для скорой вокализации буквы *У* для сопрано и *И* для тенора, но не наоборот. Все другие могут употребляться безразлично, хотя гласные открытые звучнее, нежели закрытые, и потому предпочтительнее для украшения голоса».

Композитор Оттавио Дуранте (см. далее), считавший себя последователем Каччини (которого он называл «источником искусства и таланта»), утверждал, что «гласные *А, Е, О* больше всего подходят для пассажей. Гласные *И* и *У* неудобны для

пения, так как «первая смахивает на ржание, а вторая — на вой».

Как ни ценны отдельные указания Каччини по теории и технике пения, но величайшая его заслуга как методиста вокального искусства заключается в том, что он первым задался целью «преподать науку, необходимую для того, кто изучает профессионально-сольное пение [173].

Инициатива Каччини, правда, не сразу, но все же дала положительные результаты.

Несмотря на продолжавшийся эмпиризм в обучении пению, все же в XVIII столетии появился ряд сочинений, обогативших бедную до того времени вокальную литературу интересными историческими и методологическими исследованиями в области пения.

ОТТАВИО ДУРАНТЕ

(1684—1755)

Дуранте — один из первых последователей основанного Каччини ариозного стиля — издал труд «Arie devote...» («Об истинном искусстве пения...», 1608).

Вот некоторые выдержки из этого сочинения:

«Из настоящих арий можно легко усвоить искусство — петь с приятностью, применять музыку к словам, писать фиоритуры и другие музыкальные обороты; а для того чтобы посвящающие себя этому искусству могли упражняться и достигать цели, я выпускаю это издание с несколькими короткими замечаниями, полезными не только композитору, но и певцу...

...Певцы должны стремиться понять смысл того, что надлежит им петь, в особенности если это *solo*, чтобы таким путем, понимая и выясняя вещь себе самим, вызвать понимание у своих слушателей, что и составляет... самую важную задачу пения. Они должны обращать внимание на чистоту интонации и петь... с наибольшей широтой, давая благородно голос и внятно произнося слова, чтобы сделаться понятным слушателю; а если они хотят делать фиоритуры, то не должны упускать из виду, что не каждая фиоритура соответствует хорошей манере пения, так как опыт учит нас, что некоторые фиоритуры, пригодные для исполнения на инструментах, не производят в пении хорошего впечатления. Следовательно, они должны употреблять только те, которые... удобны для пения, а далее остерегаться, как уже сказано, вводить их в такие места, которые препятствуют пониманию слов, в особенности на коротких слогах и на несоответствующих гласных, каковы *У* и *И*... пусть они лучше вводят фиоритуры на длинных слогах, где могут развернуться по усмотрению, и на трех других гласных, именно на *А*, *Е*, *О*,

которые больше всего подходят для пассажей. На обе другие гласные *И* и *У*, если они образуют длинный слог, можно будет поставить ударение или сделать приятное соединение нескольких небольших нот, что будет звучать недурно. Но прежде всего нужно вводить фиоритуры только для иллюстрации слов и их смысла.

При пунктированной ноте достигается хороший эффект, если дают голосу постепенно возрастать на одном тоне.

Для перехода от тона к полутону ставят diesis (диез) на легированной ноте, чтобы обозначить, что вначале дают тону постепенно подниматься... пока не будет совершенно достигнут полутон. Этот род пения действует очень сильно на чувство, если исполняется правильно.

Где означена буква *t*, там должна исполняться трель, а где *t* стоит над трелью (уже выписанной) или над группетто, там к предписанным нотам нужно прибавить еще одну трель.

Помещение фиоритур на последнем слоге — против правил, но иногда, если слог длинен и гласная соответствует, это разрешается при условии следования других еще слогов, чтобы можно было сделать каденцию.

Если хотят делать длинные фиоритуры, то должно вовремя запастись дыханием, чтобы не быть вынужденным оставить фиоритуру неоконченной. Следует набирать дыхание во всех местах, где является потребность, если только при этом не возникает пауза или тяжелый вздох.

Касательно выговора нужно при пении руководствоваться рассудком и открывать рот, где требуется и как это требуют открытые гласные, закрывая его несколько при закрытых гласных. При пении фиоритур следует рот держать или совсем открытым, или несколько прикрытым, смотря по тому, как требует гласная, на которую падает фиоритура.

Далее — это относится ко всему до сих пор сказанному — нельзя при пении делать движения телом или гримасы лицом; если же, однако, делают движения, так они должны быть, по крайней мере, грациозны и соответствовать смыслу слов, но ни в каком случае не должны быть утрированы» [173].

МИХАИЛ ПРЕТОРИУС

(1571—1621)

Преториус был известным композитором и музыкальным ученым (историком музыки).

Как ни велики заслуги Преториуса в деле совершенствования нового музыкального стиля, но его больше знают и ценят за литературные труды в области истории музыки, в особенности за капитальное сочинение «Syntagma musicum» («Общее

учение о музыке», 1614—1620), которое является одним из важнейших музыкально-исторических и теоретических документов XVII века.

По данным английского акустика А. Эллиса, Преториус, в результате весьма длительного изучения истории музыкальных инструментов, учитывая существовавший разнобой в их настройке, установил так называемый «удобный для всех» эталон *ля*$_1$ (равнявшийся 424 кол/сек) современного камертона, просуществовавший в большинстве стран почти два столетия *.

Высота камертона для пения имеет большое значение.

По настоянию певцов вопрос высоты камертона неоднократно обсуждался на специальных международных конференциях (Парижской в 1858 и Венской в 1885 гг.), устанавливавших эталон камертона *ля*$_1$, равный 435 кол/сек (при применявшихся в то время в ряде стран и более высоких стандартах).

В настоящее время мы вновь являемся свидетелями применения завышенного камертона, имеющего новую международную норму 440 кол/сек; поэтому весьма полезно ознакомиться с интересными высказываниями Преториуса по вопросу высоты камертона и влияния его на качество пения.

«Хоровой тон у древних был вначале на один тон ниже, чем теперь, и его можно найти еще в старых орга́нах и других духовых инструментах. Затем, с годами, он дошел до той высоты, какая теперь употребляется в Италии и Англии, а также в княжеских капеллах Германии, хотя в английских инструментах тон несколько ниже, о чем можно судить по цинкам [корнет], шалмеям [предок кларнета] и гобоям, которые у них изготовляются.

Тем не менее некоторые пытались повысить наш теперешний тон еще на полтона.

...По моему разумению, такая высота для исполнителей вокальной музыки, особенно для ...т е н о р о в, очень неудобна и часто почти недостижима. Поэтому проще всего остаться при упомянутом тоне, потому что таковой и без того не только для певцов, но и для музыкантов струнных инструментов (скрипок, виолончелей, а также лютен, пандор и т. п.) часто находят слишком высоким. По крайней мере, нужны отменные струны, чтобы они могли выдержать такую высоту, и действительно, мы видим, что посредине исполнения квинта ** часто опускается...

Чтобы струны могли оставаться лучше настроенными, инструменты должны быть настроены на тон ниже... Хотя для неопытных музыкантов это трудно, но для певцов петь на тон ниже — большое облегчение.

Поэтому мне очень по душе то различие, которое делают в Праге и в других католических капеллах, разделяя тон на х о р о в о й и к а м е р т о н [инструментальный].

З д е с ь н а ш т е п е р е ш н и й о б ы к н о в е н н ы й т о н, по которому строят почти все наши орга́ны, называется камертоном и употребляется во время обедов и пирушек как придающий оживление, что для духовых и для струнных инструментов самое удобное *. Но хоровой тон, который ниже на целый тон, употребляется только в церквах: и это больше всего для певцов, на которых, главным образом, лежит весь труд... в церковном пении... чтобы они могли лучше пользоваться своим голосом и не так скоро хрипли от высоких нот (разрядка моя. — *И. Н.*).

Человеческий голос гораздо приятнее, когда он держится середины или несколько ниже, чем когда он должен выкрикивать...

В Италии и в католических капеллах Германии упомянутый низкий тон... находится в большом употреблении.

Помимо того, что высокое пение для многих итальянцев не представляет никакой красоты, при нем нельзя разобрать текста, так как оно сопряжено с выкрикиванием» ** (разрядка моя. — *И. Н.*).

---

* Подробнее об этом см. мою статью «Современный камертон» в газете «Советское искусство» за 14 декабря 1945 г. и обращение 28 ведущих солистов Большого театра к Всесоюзному Комитету по делам искусств и Академии наук СССР, опубликованное в той же газете 25 января 1946 г., а также статьи А. Иванова, Е. Пинке, А. Рождественского и И. Назаренко в газете «Советский артист» за 6 и 20 апреля, 19 декабря 1946 г. и 12 февраля 1948 г.

** Первая, самая высокая, струна скрипки. (*Прим. ред.*).

* Научно обоснованных объяснений постоянно наблюдаемой тенденции повышения камертона еще нет. Известны лишь факты повышения строя оркестра во время исполнения, главным образом, от повышения температуры и других недостаточно еще выясненных причин. Существуют также предположения, что повышение строя находится в связи с утратой многими ценными смычковыми инструментами своей первоначальной звучности, о чем 19 декабря 1946 г. в газете «Советский артист» сообщал профессор А. Рождественский: «У всех старых инструментов деки потрепаны, то есть находятся на границе потери своей звучности»... почему «их звук имеет «матовый», а иногда расплывчатый, «ватный» характер». Для получения большей остроты звучания артисты оркестра, очевидно, и стремятся повысить камертон. По мнению ряда крупнейших специалистов, повышение камертона крайне вредно отражается и на качестве уникальных старинных инструментов (профессор А. Рождественский, Е. Витачек, д-р Шенантэ, Поль Гариэль и другие).

** Заявлением представителя Италии на Лондонской конференции 1939 г. это подтверждено вновь: «По моему мнению, совершенно необходимо как-то противостоять постоянному повышению строя и принять во всех странах шаги к тому, чтобы оркестры в театрах, а также в крупных концертных организациях придерживались твердой нормы...

Необходимо с совершенной ясностью сказать, что не существует какой-либо художественной причины, которая толкала бы в сторону фиксации более высокой величины, чем 435 кол/сек.

Италия — страна bel canto, и я полагаю, что занятая нами позиция ни-

Ввиду исключительной серьезности данного вопроса, а также вследствие все продолжающегося на практике применения завышенного камертона лаборатория музыкальной акустики Московской консерватории неоднократно фиксировала применение оркестрами ведущих оперных театров эталона *ля*$_1$, значительно превышающего 440 кол/сек, в дополнение к ранее высказанным соображениям считаем весьма актуальным приведение здесь (в свободном сокращении) небольшой статьи прославленного итальянского певца М. Баттистини, написанной им в 1915 году (хотя это несколько и нарушает хронологический порядок расположения материала).

«Доктор Карло Биацци в своем научном докладе недавно напомнил о намерении миланского театра «Ла Скала» (а также и других оперных театров Италии) установить нормальный камертон, согласно декрету, изданному в октябре 1887 года, определяющему эталон *ля*$_1$, равным 435 кол/сек.

На первый взгляд многим это может показаться малосущественным, тогда как в действительности вопрос очень важен; на него должны обратить самое серьезное внимание дирекции музыкальных театров и концертных организаций.

Еще до Венской международной конференции 1885 года, целью которой было установление нормального камертона, многими специалистами и учеными было замечено, что в театральных и военных оркестрах, а также в капеллах царит полная анархия — каждый коллектив выбирает камертон совершенно произвольно. [А между тем] успех вокалистов может быть обеспечен единственно при следующих условиях: звук *ля*$_1$ должен быть идентичен со звуком *ля* второй струны скрипки и с пятым *ля* фортепианной клавиатуры.

Певец, принужденный связать свою судьбу с судьбой инструментов зазышенного строя, причиняет непоправимый ущерб своему голосовому аппарату. Этот вопрос, повторяю, должен быть тщательно исследован, особенно в России и Германии, где часто применяется камертон *ля*$_1$ в 449 колебаний! От этого высокие ноты певцов, по большей части, звучат глухо, сдавленно, неестественно, и певец сейчас же чувствует неизбежную усталость, преимущественно на средних и низких нотах.

Музыка есть непосредственное и глубокое выражение чувства. И именно поэтому голос (этот прекраснейший из всех музыкальных инструментов) должен всегда литься совершенно свободно и естественно. Гортань же не может долго бороться с чрезмерным напряжением, и после первых же арий голос, поставленный в неестественные условия, потеряет свою эластичность; поющий не сможет пользоваться различными нюансами (например, филированием, «mezzo voce») — этими наиважнейшими средствами вокальных эффектов. Все это происходит от непомерной высоты строя оркестра или фортепиано, столь вредной голосу.

Наш великий маэстро Дж. Верди заслужил славу за принципиальность

кого не удивит. Мы советовались с профессорами музыки и ведущими дирижерами, причем все они выразили свое согласие с теми взглядами, которые я излагал.

Потребность в повышении строя в Италии не признается. Если мы установим сейчас величину 440 кол/сек, тогда весьма вероятно, что в близком будущем предложат идти еще дальше и так будет продолжаться...»

и в этом деле. Когда его пригласили в Лондон дирижировать оперой «Отелло», он отказался управлять оркестром, имевшим завышенный строй, и принял управление только тогда, когда был установлен нормальный эталон *ля*$_1$. Так велико было внимание, которое уделял великий композитор человеческому голосу.

Певец, участвующий в оперном спектакле, испытывает исключительное волнение, особенно когда ему приходится пользоваться предельно высокими нотами своего голоса, границы которого определила сама природа. Поэтому (в случае завышенного строя) он вынужден вместо творчества сосредоточивать свою энергию на преодолении вокальных трудностей.

Я могу привести много примеров того, когда певцы, блестяще выступающие в театрах, имеющих нормальный оркестровый строй, позорно проваливаются в тех театрах, в которых оркестр настроен... выше нормального!

...Только при условии [нормального строя по эталону *ля*$_1$, равного 435 кол/сек] артисты могут успешно творить; поэтому его введение будет благодеянием для искусства, особенно вокального, с чем (я уверен) согласятся все мои товарищи по пению» *.

К высказываниям Баттистини надлежит добавить, что применение более нормального эталона *ля*$_1$ при исполнении классических вокальных произведений XVIII—XIX веков (Бах, Гендель, Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман и другие), то есть исполнение их в подлинной тональности (современный камертон превышает классический более чем на $^1/_2$ тона), хотя технически довольно и сложно, но крайне желательно.

Классические вокальные произведения более позднего времени (Глинка, Даргомыжский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Верди и другие), написанные в период применения камертона *ля*$_1$, имевшего 432—435 колебаний, необходимо исполнять именно в этом строе, то есть примерно на $^1/_4$ тона ниже фактически применяемого (что при наличии искреннего желания со стороны инструменталистов вполне возможно). Ведь известен ряд случаев, когда благодаря требованиям певцов (в частности, Баттистини) и дирижеров (Верди, Тосканини и других) оркестровый строй снижался до нормального без каких-либо существенных технических затруднений.

Певцы отлично понимают, что постоянно наблюдаемое стремление инструменталистов поднять высоту камертона вызывается желанием повысить интенсивность звучания, необходимость чего связана с увеличением помещений концертных и оперных зал. Но инструменталисты, в свою очередь, должны понять, что невозможно безнаказанно повышать тесситуру человеческих голосов, в особенности драматических певцов, становящихся все более и более дефицитными. Ведь если исполнителям смычковых инструментов в связи с повышением камертона удалось, хотя и «не безболезненно», заменить жильные струны металлическими, то не надо забывать того, что певцы полностью лишены возможности заменить свои голосовые «струны» другими, более мощными.

---

* Статья М. Баттистини опубликована в журнале «Рампа и жизнь» от 4 января 1915 г. в переводе Е. Герцога. (Редакция перевода сделана мной — *И.Н.*).

Наконец, необходимо учитывать и то, что повышение камертона даже на ½ тона резко меняет характер звучания всех музыкальных инструментов, в особенности же характер звучания человеческих голосов: басы превращаются в баритоны, баритоны в тенора, тенора в тенорино и т. п.

Осуществленное в 1945 году оркестром Большого театра СССР небольшое снижение камертона, как известно, значительно улучшило качество звучания оперных спектаклей и резко сократило профессиональную заболеваемость певцов этого театра (на 30—40%).

Проведенное в 1948—1950 годах изучение этого вопроса показало, что все ведущие организации и музыкальные коллективы Советского Союза высказались за необходимость введения прежнего камертона *ля*$_1$, не превышающего 435 кол/сек во время исполнения (что соответствует 432 кол/сек при настройке оркестров).

Так как изменение оркестрового строя связано со сложным процессом производства музыкальных инструментов и рядом других важных проблем, то совершенно очевидно, что назрела настоятельная необходимость созыва новой международной конференции по вопросу установления нормального камертона.

СТАРОИТАЛЬЯНСКАЯ ШКОЛА

Развившееся благодаря флорентийской реформе красивое мелодическое пение, основанное на широкой кантилене, но вместе с тем ясно доносящее словесный текст, в произведениях Монтеверди, А. Скарлатти и других итальянских композиторов достигло высокохудожественного уровня. Начиная же с конца XVII столетия драматическое действие и содержание текста в операх стали вновь отходить на второй план, в угоду все растущей вокальной виртуозности.

Так, в произведениях композитора Перголези, имя которого прославилось на всю Европу благодаря его комической опере «Служанка-госпожа» (1733), колоратура вновь была выдвинута на первый план, однако пока еще без чрезмерных излишеств.

Композитор Порпора (выдающийся преподаватель пения) также усиленно культивировал колоратурный стиль, дававший возможность певцам показать свое мастерство.

Во второй же четверти XVIII столетия в оперной итальянской музыке были почти утрачены завоевания флорентийской реформы и опера была низведена, по существу, до концерта в костюмах; в ней обычно происходило состязание певцов, изощрявшихся в технике, не знавшей границ.

В этот период получило наивысшее развитие вокальное искусство кастратов (сопранистов). Имена Този, Ферри, Каффарелли, Фаринелли, Бернакки, Уберти-Порпорино, Маркези и ряда других виртуозов пользовались огромным успехом *.

Кроме написанных композиторами колоратур и прочих украшений, каждый певец стремился блеснуть наиболее выгодными для него пассажами, добавляя собственные импровизации.

Вокальная техника в эту эпоху достигла предела. Появились певцы, исполнявшие восемнадцать двухоктавных гамм на одно дыхание, а знаменитый кастрат Ферри ухитрялся на протяжении двухоктавной хроматической гаммы на каждой ноте делать еще и трель — и все на одном дыхании!

Знаменитыми школами пения в XVIII веке были — болонская (Пистокки и его ученик Бернакки) и неаполитанская (Порпора)). Из болонской школы вышли крупнейшие певцы: Ферри, Конти, Рафф, Този и другие.

Среди учеников Порпоры (1686 — 1766) известны имена знаменитых кастратов: Каффарелли, Фаринелли, Уберти-Порпорино, Аппиани и Салимбели, а также имена певиц Терезы Минготти, Катерины Габриели (гастролировавшей в Петербурге) и баса Монтаньяна.

По сведениям современников Порпоры, последний стремился «облагородить, посредством углубленной и правдивой выразительности, школу своих знаменитых коллег — старого Пистокки и молодого Бернакки, заботившихся... главным образом, о виртуозности».

Пистокки и Порпора теоретических трудов о методах своего преподавания не оставили. Порпора написал лишь множество вокальных упражнений, а также знаменитый «листок», по которому свыше пяти лет учил Каффарелли (см. стр 485).

Этому «листку» суждено было сыграть большую роль в истории пения. Им пользовались многие поколения преподавателей пения (Лаблаш, Гарсиа и другие).

3 ПЬЕТРО ТОЗИ

(1647—1727)

Как уже было сказано, болонская школа воспитала выдающегося певца и преподавателя Пьетро Този. Он сыграл значительную роль в истории вокальной методологии как автор сочинения «Opinioni» **, послужившего источником почти для всех дальнейших авторов, писавших о постановке голоса.

---

* Особенности голосов кастратов, имевших женскую тесситуру диапазона при мужской силе дыхания, позволили им исполнять репертуар невероятной технической трудности. Публика, слушая кастратов, приходила нередко в неистовство.

** «Opinioni de cantori antiche e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato» («Взгляды древних и современных певцов, или Размышления о колоратурном пении»).

Пьетро Този был кастратом, и, видимо, этим объясняется ограниченность сведений, даваемых им об обучении некастратных голосов.

Труд «Opinioni» Този, впервые приведенный на русском языке в книге К. Мазурина «Методология пения» (часть I, 1902), занимает свыше 80 страниц. Процитировать его полностью в настоящей работе не представляется возможным. Приводим отдельные, наиболее ценные высказывания этого крупнейшего маэстро.

К ЧИТАТЕЛЮ

«... Поэты, художники, архитекторы, скульпторы и композиторы сами имеют достаточное и необходимое время, чтобы исправлять и усовершенствовать свои произведения, прежде чем их представить на обсуждение публики, но певцу, который делает ошибку, нет спасения. Раз уже ошибка сделана, она не может быть исправлена. Отсюда видно, какое должно быть приложено старание со стороны тех, которые принуждены не ошибаться... и сколько работы предстоит тем, кто должен подчинить столь трудному искусству голос, обреченный на постоянное и многоразличное движение. Это гораздо легче себе представить, нежели описать...

Учитель должен направить все свое внимание на интонацию тех нот, которые попадаются во время сольфеджий. Тот, кто не обладает тонким слухом, никогда не должен... вмешиваться в преподавание и еще менее петь сам, ибо ничто так не бывает невыносимо, как... голос, который поднимается и опускается, как прилив и отлив моря... Всякий певец, не имеющий отчетливого, верного голоса, тотчас же теряет все свои... преимущества.

Я без всякой лжи могу сказать (хотя делаю исключение для весьма немногих певцов), что интонация современных артистов очень плоха.

[При обучении] сольфеджио учитель должен стараться вести голос ученика постепенно к высоким нотам, чтобы путем умеренного упражнения голоса последний мог бы достигнуть всего своего объема; но пусть не упускает из виду, что чем выше звуки, тем с большей осторожностью и легкостью следует их начинать во избежание крика.

Учитель должен заставлять интонировать по всем правилам искусства. Многие не знают, что существует два полутона: полутон больший и полутон меньший, потому что на органе и клавесинах нельзя различить этих двух полутонов...

Пусть учитель позаботится научить ученика брать все интервалы гаммы с отчетливой и верной интонацией и пусть

удерживает его в этом обучении даже сверх необходимости, если он желает, чтобы тот через небольшой промежуток времени мог петь с листа...

Учитель должен обращать строжайшее внимание на то, чтобы в обоих регистрах — грудном и головном — издавание звука было чисто, ясно, без примеси носовых и горловых оттенков. Эти два недостатка — наиужаснейшие у певцов — нельзя исправить, как только они обратятся у них в привычку.

Многие учителя сольфеджио, вследствие отсутствия опыта, заставляют учеников держать целые ноты [то есть длинные звуки] в высоком регистре и таким образом форсируют грудной голос. Отсюда получается, что изо дня в день горло воспаляется все более и более, и если несчастный не теряет совершенно голоса, то теряет, по крайней мере, высокие ноты.

Многие учителя не в состоянии отличить у своих учеников фальцета [здесь — головного голоса. — *И. Н.*] и поэтому заставляют их петь как контральто, облегчая себе тем открытие первого. Учитель со смыслом, знающий, что сопрано без фальцета принуждено постоянно петь в ограниченном объеме, прилагает все свои старания добыть его и не пропускает ничего, что помогает соединить грудной голос с фальцетом... в таком совершенстве, чтобы нельзя было отличить одного от другого. Если соединение этих двух регистров несовершенно, голос остается неровным и теряет свою красоту. Натуральный объем грудного голоса (кастрата. — *И. Н.*) обыкновенно останавливается на *до*... или *ре* [второй октавы]. Оттуда начинается фальцет, если голос поднимается к верхним звукам...

Вся трудность заключается в соединении этих двух регистров, и если к этому отнестись небрежно, наступает несомненная порча голоса ученика; так пусть же учитель ясно сознает необходимость упражнения в этом.

Среди женщин, поющих сопрано, часто можно встретить таких, которые имеют только грудной регистр, но мальчики очень редко сохраняют голос сопрано грудной, выйдя из детского возраста. Кто откроет фальцет у ученика, который не умеет его издавать, тот должен обратить внимание [на то], что, пользуясь этим регистром, ученик лучше отвечает (с большей силой и меньшим утомлением) на гласную *И*, чем на гласную *А*, на верхних нотах.

Головной голос представляет большее удобство достичь легкой колоратуры... Трель, сделанная с его помощью, быстра, но имеет наклонность легко портиться вследствие недостатка силы.

Учитель должен заставлять отчетливо артикулировать гласные, чтобы их можно было ясно отличать одну от другой. Многие певцы полагают, что поют на гласную *А*, тогда как издают

звук ближе к *Э*. Если этот недостаток не является результатом учения, то получается вследствие ошибок тех певцов, которые, едва выйдя из школы, пытаются петь с большой аффектацией, как будто им совестно открыть рот немного более; другие же, отчасти вследствие того же, его слишком открывают, путают обе (очевидно, первые две. — *И. Н.*) гласные с четвертой... и, таким образом, нет возможности понять, поют ли они Balla или Bello, Sesso или Sasso, Mare или More.

Ученик должен всегда петь стоя, для того чтобы голос мог обладать всей своей силой; он должен иметь благородную осанку, чтобы нравиться уменьем себя держать. Учитель должен неустанно искоренять гримасы, делаемые лицом, и движения корпусом. Он должен в особенности наблюдать, чтобы рот постоянно находился в положении грациозной улыбки (насколько это позволяют слова), которой нельзя придавать сурового характера. Он должен заставлять ученика упражняться по камертону ломбардскому (наиболее высокому в то время. — *И. Н.*), а не римскому, не только для того, чтобы таким путем заставить его владеть верхними нотами и сохранить их, но также для того, чтобы он никогда потом не был стеснен струнными инструментами, настроенными по более высокому камертону.

Труд певца, который не может добраться до высоких нот, настолько же тяжел слушателю, насколько и самому поющему. Пусть же учитель не забывает этого наставления. С годами голос всегда опускается...

Пусть учитель учит учеников держать звук так, чтобы голос не дрожал и не шатался.

Тот достигнет лучших результатов от начальных упражнений, кто будет вначале держать звук в продолжение двух тактов, иначе... голос будет всегда иметь дрожание, столь распространенное среди певцов, обладающих дурным вкусом».

Далее Този говорит, что педагог должен научить искусству филировки: начинать звук *pianissimo*, незаметным образом переходить к *fortissimo* и возвращаться на том же дыхании к *pianissimo*. «Прекрасная [филировка] в устах певца, который пользуется ею умеренно, бывает только на открытых гласных и производит всегда хороший эффект. Очень мало современных певцов находят ее себе по вкусу, может быть потому, что они не любят гибкость голоса...

Пусть [учитель] начинает учение вокализации на трех открытых гласных, в особенности на первой, но, конечно, не всегда на одной и той же, как это практикуется в наши дни.

Этим упражнением, часто повторенным, ученик придет к тому, что не будет смешивать одну гласную с другой и будет в состоянии лучше соединять музыку со словами. Когда ученик сделает заметные успехи в этом новом упражнении, учитель

перейдет к объяснению ему аподжатуры *, которая является первым украшением пения и научит его тому, как она применяется в вокализации.

Он научит его... скользить (то есть связывать звуки. — *И. Н.*) голосом в вокализации и «тащить» (то есть делать *glissando*. — *И. Н.*) с сочностью голос с верхних нот на нижние.

Эти упражнения, абсолютно необходимые, чтобы научиться хорошо петь, почти совершенно пренебрегаются неопытными учителями.

Если учитель будет иметь неосторожность заставлять петь со словами прежде, чем ученик вполне усвоит сольфеджио и аподжатуры в применении к вокализации, он его испортит навсегда...

О ТРЕЛИ

Встречаются два больших препятствия для исполнения трели в совершенстве. Первое препятствие затрудняет учителя, потому что до сих пор не нашли определенного правила побеждать трудности, [вызываемые] этими украшениями, второе — отталкивает ученика, потому что природа, весьма скупая к большему числу людей, дарит трель весьма немногим. Нетерпение учителя, присоединяясь к отчаянию учника, ведет первого к тому, что он прекращает преподавать трель, а второго к тому, что он перестает над ней работать... Нужно бороться с затруднениями и иметь терпение их победить. Пусть спросят великих певцов, нужна ли трель тем, кто поет вообще? Они знают лучше, нежели кто-либо, насколько они ей бывают обязаны...

Тот, кто обладает трелью во всем ее совершенстве, хотя бы не обладал никакими другими украшениями, имеет всегда преимущество... кто не умеет ее делать или кто обладает ею не в совершенном виде, никогда не будет великим певцом, каковы бы ни были его знания в искусстве пения.

Таким образом, если трель столь важна для певца, учитель должен находить всевозможные способы заставить ученика добиться трели четкой... ясной, легкой, умеренной быстроты, но равномерной, — хотя бы [обучая] его с голоса или показывая ее на каком-нибудь инструменте...

Трель имеет много недостатков, которых следует избегать... [например,] трель в виде блеяния возбуждает смех...

Совершенная трель производится ларингсом (гортанью; разрядка моя. — *И. Н.*).

...Трель необходима, и учитель должен заставлять ученика работать на все гласные и во всем объеме голоса, не только в

* Аподжатура — итальянское название долгого форшлага, одного из простейших мелизмов.

целых нотах, но и в восьмых. Таким образом, со временем ученик научится делать полутрель — мордент и получит возможность вставлять таковую даже среди быстрых пассажей. Лишь только ученик приобретет настоящую трель, учитель должен убедиться, может ли он также легко ее покинуть, так как многим лицам [свойствен] недостаток, заключающийся в невозможности прекратить трель по желанию...

О ПАССАЖАХ

Хотя пассажи сами по себе не заключают достаточной силы, чтобы создать впечатление очарования, проникающего в душу, и большею частью являются средством, заставляющим удивляться счастливому обладателю этого дара [гибкости голоса]. тем не менее они настолько важны, что учитель должен научить им ученика, чтобы последний мог их воспроизводить с соответствующей быстротой и чистой интонацией. Если пассажи хорошо исполнены... они вызывают аплодисменты и дают певцу возможность петь во всевозможных стилях...

Согласно общему мнению, есть два вида пассажей, а именно: отрывистые и связные... Преподавая первый вид, учитель должен научить ученика легкому движению голоса, чтобы все ноты, составляющие пассаж, были артикулированы в равной пропорции и равномерно отделены, чтобы они не были ни слишком связаны, ни слишком отрывисты.

Второй вид производится таким образом, что все ноты, следующие за первой, должны быть тесно связаны друг с другом в последовательных ступенях, и движение должно быть настолько быстро, что голос подражает некоторому скольжению, которое певцы называют scivolo *; эффект очень приятен, если им пользуются редко... Мне кажется, что он для слуха приятнее в то время, когда [голос] опускается, нежели когда идет вверх...

После учения о пассажах в последовательных ступенях пусть учитель переходит к исполнению с большей уверенностью всех прочих, которые состоят из трудных интервалов. Эти пассажи, исполненные с быстротой и точной интонацией, предпочтительны перед всеми. Упражнение в этом требует более времени и труда, нежели всякое другое, вследствие трудностей, которые оно представляет, но также и вследствие тех прекрасных результатов, которые от него получаются. И правда, певцу, усвоившему самый трудный пассаж, более нечего бояться.

Пусть учитель не пренебрегает [возможностью] показать ученику способ соединять в пассажах иногда *forte* с *piano*, *scivolo*

* Звуки этого пассажа должны быть хорошо связаны, так сказать, [взяты] на один смычок. [*Прим. Мазурина*].

с отрывистыми нотами и вставлять полутрели, в особенности на нотах с точкой, если только они не слишком будут близки одна от другой...

Пусть учитель не позволяет ученику петь пассажи неровно как в смысле такта, так и в смысле движения или маркировать их языком, подбородком или какой-либо гримасой лица или движением тела.

Всякий учитель знает, что пассаж очень дурен на третьей (*I*) или на пятой гласной (*U*), но все знают, что в хороших школах его не позволяют ни на вторую (*E*), ни на четвертую (*O*), если эти две должны быть произнесены закрыто*.

Трудно слушать певца, не умеющего ни отчеканивать, ни связывать пассажи, потому что в этом случае он не поет, а рычит. Пассажи становятся еще смешнее, когда [гласные] открываются слишком сильно или чрезмерно акцентируются, так что в некоторых случаях певец, стараясь сделать пассаж на гласную *A*, воспроизводит сомнительный звук, который заставляет думать, что он вместо *A* выговаривает «*га*», «*га*», «*га*».

То же можно сказать и о других гласных, но самый скверный недостаток — это петь фальшиво...

Красота пассажа заключается в верности интонации, отрывистости, ровности, точности и легкости...

Лишь только ученик будет свободно владеть трелью и пассажем, учитель должен будет заставить его читать и произносить отчетливо слова, избегая грубых и смешных ошибок орфографии (орфоэпии. — *И. Н.*).

Без хорошего произношения певец отнимает у слушателя большую часть прелести, которую пению придают слова, и исключает, таким образом, силу [выразительности]. Если слова не услышаны с ясностью, то нет никакой разницы между человеческим голосом и звуком корнета или гобоя. Этот недостаток, хотя и очень великий... присущ почти всем в наше время. Между тем певцы не должны бы были забывать, что только путем слов они возвышаются над инструменталистами... исправление недостатков в произношении никогда не было столь необходимым, как в наши дни. Пусть учитель заставляет акцентировать слоги под нотами, чтобы ученик достиг уверенности в том, что не будет задержан никакими препятствиями, и чтобы он не шел в пении ощупью.

Пусть же в особенности учитель запрещает брать дыхание среди слова... Учителю легко исправить указанный недостаток ученика, заставив правильно направлять дыхание и набирать его немного более, нежели это необходимо, но никогда не так, чтобы, набирая дыхание, грудь утомлялась (разрядка моя. — *И. Н.*). Во всякой

* Очевидно, Този имел в виду чередование гласных: *A, E, I, O, U.* — *И.Н.*

вещи учитель должен указывать ученику место, где нужно брать дыхание, и научить его делать это без затруднения. Есть певцы, которых трудно слушать, потому что они вздыхают на каждом слове, вроде астматиков, и приходят к последним нотам исполняемой вещи истощенными, задохшимися, полумертвыми.

Если ученик имеет плохую память, учитель должен искать средства, путем соревнования, возбудить его самолюбие и подвинуть к учению. Часто самолюбие имеет более силы, нежели гений. [Учитель,] например, может его заставить выучить урок товарища; если этот не сочтет себя оскорбленным сравнением с тем, то, может быть, он выучит этот урок скорее, нежели свой.

Учитель никогда не должен позволять, чтобы ученик во время пения держал ноты перед лицом, во-первых потому, чтобы голос от этого не звучал задушенным, во-вторых потому, чтобы не сделать ученика застенчивым. Он должен приучить ученика петь в присутствии лиц, выдающихся как своим положением, так и артистической славой, чтобы постепенно заставить его потерять страх и придать соответствующую отвагу, не делая его в то же время дерзким (разрядка моя. — *И. Н.*).

Отвага есть первое условие счастья и становится в певце заслугой; наоборот, певец застенчивый несчастен, ибо, задыхающийся от трудностей дыхания, его голос дрожит всегда и ставит его в необходимость производить часто глотательные движения. Поэтому он страдает, не будучи в состоянии выказать свой талант вне домашнего угла, оставляет неудовлетворенными тех, кто его слушает, и настолько изменяет вещь, которую поет, что делает ее неузнаваемой.

Застенчивый певец несчастлив, как мот — в бедности...

Учитель должен научить своего ученика пользоваться *forte* и *piano*, но он должен упражнять его более в первом, нежели во втором, потому что гораздо легче заставить петь *piano* того, кто поет сильно, нежели заставить петь сильно того, кто поет *piano* *. Опыт... показывает, что *piano* более предосудительно голосу потому, что оно обманывает, доставляя удовольствие, и тот, который поет часто *piano* (очевидно, не опертым на дыхании микстом или фальцетом. — *И. Н.*), рискует потерять голос. Относительно этого существует предубеждение среди музыкантов, по смыслу которого выходит, что есть искусственное *piano*, производящее такой же эффект, как и *forte*. Это предубеждение — источник всех ошибок... *

Учитель должен помнить, что тот, кто не поет строго в такт **, не может никогда заслужить уважение людей...

Учитель должен воодушевлять ученика, когда тот делает успехи; но в обратном случае он должен его укорять без жестокости, но с постоянством и твердостью (разрядка моя. — *И. Н.*).

Пусть он будет строгим по отношению к небрежности и пусть никогда не закончит урока без того, чтобы не научить ученика чему-нибудь. Одного часа занятий в день недостаточно даже ученику с большими способностями...

О РЕЧИТАТИВЕ

Есть три вида речитатива, которые учитель должен преподавать тремя различными способами.

Первый — церковный... второй речитатив — театральный...

Третий и последний, согласно мнениям лучших судей, трогает сердце более, нежели другие, и называется речитативом камерным. Этот речитатив почти всегда требует выдающегося таланта (вследствие слов, которыми высказываются сильнейшие чувства) и заставляет учителя вложить в своего ученика такую теплоту выражения, которая бы заставила слушателя думать, что поющий в действительности переживает все страсти, выражаемые в данную минуту...

Я почти намерен утверждать, что всякое занятие пением совершенно бессмысленно, если оно не сопровождается некоторыми знаниями контрапункта.

Тот, кто знает сочинение, может отдать себе отчет в том, что он делает, тогда как тот, который не имеет тех же самых светочей, бродит в потемках и не может петь долго, не впадая в какую-нибудь ошибку...

Если знание композиции необходимо, тем не менее из этого не следует, чтобы я стал советовать ученику предаваться ей слишком подробно; я знаю, что этим путем я ему дам указание лучшим образом потерять голос. Я сохраняю только за собой необходимость указания — насколько возможно научиться начальным правилам для того, чтобы не петь в потемках (разрядка моя. — *И. Н.*).

...Если ученик имеет недостатки, в частности гнусавит или

---

* Эти указания Този в настоящее время имеют весьма актуальное значение, так как в связи с распространением радио и появившейся манеры фальцетного «напевания», усиливаемого обычно с помощью радиоаппаратуры до пределов большой звучности, некоторые певцы, увлекаясь этим приемом, теряют способность нормального звукообразования, и их голоса становятся совершенно непригодными для пения в обычной театральной обстановке.

* Из сказанного необходимо сделать вывод, что Този был противником фальцетного, не опертого на дыхании пения. Учитель должен научить своего ученика пользоваться *f* и *p*, указывает он, но *p* должно быть таким же опертым на дыхании, как и *f*, в противном случае певец рискует потерять голос. — *И.Н.*

** То есть строго в темповом и метроритмическом отношениях.

дерет горлом или не имеет слуха, необходимо, чтобы он не пел никогда иначе, как в присутствии своего учителя или в присутствии кого-нибудь другого, который понимает профессию и может его исправить. Без этой предосторожности недостаток будет увеличиваться со дня на день, и зло станет непоправимым.

Изучая уроки дома, ученик должен петь время от времени перед зеркалом, — не для того, чтобы прийти в экстаз от собственной красоты, но чтобы исправить конвульсивные движения тела или лица (я подразумеваю под этим... все гримасы, которые производят аффектированные певцы). Если эти пороки укоренятся, они никогда не будут удалены.

Часы, самые удобные для занятий, — первые часы утра...

Самый лучший певец в мире в то же самое время является своим собственным учеником и своим собственным учителем...»

В разделе «Заметки для ученика» Този говорит, что ученику необходимо тщательное изучение того языка, на котором он поет; чтобы быть господином, а не рабом своего голоса, ему необходимо неустанно упражняться в быстроте и умении останавливать свой голос...

«...Пение требует упорного прилежания, оно требует от ученика умения учиться мысленно, если он не может этого делать пользуясь голосом. Благодаря постоянному непрерывному труду молодой человек почти всегда в состоянии победить все препятствия и даже победить недостатки, которые вошли в него с молоком...

Пусть он как можно чаще слушает знаменитых певцов и лучших инструменталистов. Слушая их со вниманием, от них он может почерпнуть бóльшую пользу, чем от всякого... преподавания. Пусть... он старается им подражать, чтобы незаметно воспитать в себе вкус, изучая тех и других.

Этот совет, хотя очень полезный ученику, может явиться весьма предосудительным для певца (разрядка моя. — *И. Н.*), как это я укажу впоследствии.

Пусть ученик часто поет лучшие сочинения лучших авторов. Эти сочинения, приучая слух к вещам, которые нравятся, постепенно заставляют пользоваться ими часто. Пусть он хорошо знает, что путем этого подражания и импульса, который дает хорошая музыка, со временем вкус становится искусством, а искусство переходит в природу.

Пусть ученик учится аккомпанировать себе, если он стремится хорошо петь. Клавесины так побуждают к занятию, что побеждают даже самую закоренелую небрежность и освещают более и более воображение...»

В разделе «Об ариях» Този возражает против входящего в моду бравурного стиля, горячо отстаивая существовавший ранее речитативно-декламационный стиль и манеру da caro. Он заявляет:

«Если тот, кто первый ввел обычай петь арии da caro *, имел в виду возможность показать умение вставлять различные варианты в эти репризы, то нельзя порицать этого изобретения, когда любишь музыку, хотя эти варианты отнимают у слов бóльшую часть их силы... (разрядка моя. — *И. Н.*).

[Ранее] арии певались тремя различными способами: ...театральный стиль был приятным и разнообразным; камерный стиль — украшенным и законченным; церковный — трогательным и серьезным. Эти различные манеры в настоящее время неизвестны большей части современников.

Нет более полезного упражнения для певца, как упражнение в ариях, которые единственно создают или уничтожают его репутацию».

Този рекомендует ученикам самым тщательным образом изучать манеру исполнения различных арий, не ограничиваясь теми, которые пришлось пройти с преподавателем.

Ученик должен внимательно изучать самые красивые узоры, которыми лучшие певцы украшают арии, и стараться записывать различные пассажи.

«...Все арии разделяются на три части и поются так: в первой части арии требуют только простых украшений — хорошего вкуса и в [небольшом] количестве — для того, чтобы сочинение оставалось нетронутым; во второй части они требуют, чтобы к этой славной простоте присоединялась оригинальная искусственность, дающая возможность судить об искусстве певца.

Прибавим, что, повторяя арии da caro, вокалист, не варьирующий все, что он поет, и не вставляющий улучшений, не может считаться великим артистом...

...Певец изобретательный, хотя бы и посредственный, заслуживает большего уважения, чем вокалист более [умелый], но без собственного воображения...

У «древних» велось так, что лучшие артисты делали изменения почти каждый вечер не только в патетических ариях, но еще более в некоторых *Allegro* опер, которые они пели...

Если бы певцы не владели искусством варьировать арии, нельзя было бы оценить их [талант]. Только качеством вариаций двух различных первоклассных певцов можно отличить, который из исполнителей лучше... **

Изучение, наиболее необходимое и самое трудное, чтобы петь арии в совершенстве, заключается в искании простоты

---

* Введение манеры исполнения арий da caro с виртуозно-варьированным повторением начального раздела, дававшего возможность показать изобретательность и талантливость певца, приписывается певцу Ферри.

Сама форма арии da caro (по схеме ABA) возникла в творчестве известного неаполитанского оперного композитора А. Скарлатти.

** Эти высказывания Този имеют в настоящее время лишь историческое значение.

и в нахождении ее в красоте мысли (разрядка моя. — *И. Н.*). Тот, кто имеет преимущество соединить эти столь редкие дары с красивым голосом, — счастливейший из певцов.

Кто предается изучению, несмотря на неблагодарную природу, должен утешаться тем, что интонация, эмиссия * голоса, аподжатура, трели, пассажи и аккомпанемент — суть необходимые качества, не являющиеся непобедимыми трудностями... (разрядка моя. — *И. Н.*).

Я не нахожу достаточно убедительных слов, чтобы советовать ученику относиться с возможной строгостью к такту... Нельзя извинить самонадеянность некоторых певцов, полагающих, что целый оркестр должен остановиться среди соразмеренного движения арии, чтобы дать услышать их смешные капризы... Останавливаться в ариях на каждой секунде, на каждой кварте, на всех септимах или секстах — это была странность [древних] певцов, непризнаваемая уже более пятидесяти лет назад... ...Хороший вкус певца умеет всегда отыскать места, свойственные украшению в искусстве, не изобретая и не выклянчивая паузы.

Если это указание заслужило того, чтобы ему следовали, то оно и было принято во внимание, в особенности теми, кто хорошо запечатлел его в своем уме. Из таких мы на первом месте называем синьора Пистокки **. ...Этот великий певец обессмертил свое имя нахождением вкуса, законченного и неподражаемого, и тем, что преподавал всем красоту искусства, не оскорбляя требования такта».

Този удручает исключение из арий медленных певучих мелодий *(Adagio)* и увлечение бравурным стилем, сменившим существовавший прежде патетический стиль (*amoroso*), на котором были воспитаны певцы XVIII века.

«Разве в настоящее время есть кто-нибудь, кто бы [растрогался и] плакал, слушая самое лучшее пение? Нет, — отвечают слушатели, — нет, потому что постоянное веселое пение современников хотя и достойно удивления, но не проникает [достаточно глубоко].

Вкус тех, которых называют древними (имеются в виду певцы флорентийскй школы. — *И. Н.*), заключался в соединении веселого и певучего, разнообразие которых не могло не очаровывать...

Изучение патетического [стиля] было [излюбленным] занятием древних; применение же пассажей... — единственная цель современников».

---

* Очевидно, под эмиссией голоса Този подразумевает выразительные оттенки подачи голоса.

** Основателя болонской школы пения, из которой вышло большинство знаменитых певцов первой половины XVIII в. — *И.Н.*

«...Боже правый! — восклицает Този. — Почему же [современные композиторы] постоянно исключают из своих лучших сочинений *Adagio*, которое все так любят? Какое зло может сделать его спокойная природа?! Если оно не может галопировать с ариями, которые протекают быстро, почему его не оставить в случаях, нуждающихся в спокойствии, или, наконец, сохранить в местах, где несчастный герой должен проливать слезы или умирать?.. Нет, великая мода желает, чтобы этот герой плакал и умирал, распевая, в то же самое время, бодро и весело».

Критикуя композиторов нового направления, пренебрегавших интересами красивого мелодического пения (bel canto), Този пишет: «Неужели я — единственный среди вокалистов, знающий, что хорошие сочинения заставляют хорошо петь, а дурные — предосудительны певцам...

Музыка, сочиненная людьми, имеющими понимание и вкус, [развивает] учащихся, совершенствует артиста и пленяет слушателей...»

Большое место в своем сочинении Този уделил вопросу исполнения каденций, но так как этот раздел в настоящее время почти полностью утратил практическое значение, мы его не приводим, отсылая интересующихся к первоисточнику.

В дальнейших советах певцам Този указывает:

«Тот, который возгордится первыми аплодисментами, не вникая в их причину, — происходят ли они случайно или из лести, — тот сумасшедший; если он считает их заслуженными, то он потерянный человек.

Тот, кто не соразмеряет голос согласно величине места, где он поет, должен исправиться, потому что было бы большой ошибкой не делать различия между большим театром и маленьким салоном.

Следует еще более порицать также того, кто, распевая дуэты, терцеты и квартеты, покрывает голос своих товарищей...

Критика искренних друзей учит многому, но суровая критика врагов еще более полезна... Тот, кому рукоплещут в каком-нибудь специальном местечке, не должен впадать в иллюзию относительно своего умения. Только часто меняя страны, он будет в состоянии узнать точную величину своего таланта...

Если тот, кто поет хорошо, возбуждает ненависть, он изменит [отношение] к себе, если будет петь еще лучше.

...Заслуга певца должна превышать заслугу артиста (очевидно, мастерство драматической игры. — *И. Н.*). Велико было бы счастье того, кто овладеет и тем и другим качеством в совершенстве (разрядка моя. — *И. Н.*).

...Певец не должен подражать... потому что подражать — свойство ученика, а создавать — присуще мастеру (разрядка моя. — *И. Н.*).

...Две певицы не могут быть равно велики, если одна копирует другую».

Подчеркивая значение в пении *rubare il tempo*, Този говорит: «...Упражнение, не менее необходимое, чем предыдущее, это — *portamento*, без которого всякое прилежание напрасно. Тот, кто желает его приобрести, должен более слушать голос сердца... оно исправляет недостатки природы, потому что смягчает грубый голос, улучшает посредственный и совершенствует хороший. ...Когда сердце поет, вы не можете лгать, и истина приобретает большую силу убедительности...

Первый вокалист в мире учится всегда; он учится настолько, чтобы поддержать свою репутацию, которой он добился. Всякий знает, что упражнение — единственное средство достигнуть славной цели, но этого недостаточно. Нужно также знать, каким образом (разрядка моя. — *И. Н.*) и с кем нужно учиться... Тот, кто поет мало и хорошо, поет очень хорошо!»

Заканчивая свое сочинение, Този пишет: «Поняли ли вы, дорогие певцы, которые учитесь? Такова примерно была школа тех певцов, которых невежды называют в насмешку «древними»...

Соблюдая в точности законы, испытывая правила с точностью, если предубеждения не затемняют ваш рассудок, вы увидите, что эта школа учила: правильно интонировать, хорошо ставить голос, ясному произношению слов, петь с экспрессией, исполнять в такт и варьировать... [импровизировать], изучать патетическое, в котором только и торжествуют хороший вкус и понимание.

Сравните эту школу с вашей, и если этих принципов будет недостаточно, чтобы вас научить полностью, доучитесь от современной школы...

[Учащийся] должен подражать пчеле, собирающей мед с наиболее приятных цветов, и должен учиться одинаково от тех, которых называют древними, и от тех, которых зачисляют в современники.

Советы наиболее сердечные и полезные, которые я могу вам дать, суть следующие. Запомните [одно] мудрое правило: посредственная заслуга есть затмение, которое повергает в темноту только на некоторое время. Выдающееся [великое] старится, но никогда не умирает. Избегайте... тех, кто ненавидит советы, [которыми можно воспользоваться]. Советы эти подобны молнии, которая устрашает и в то же время освещает [путь идущим в темноте].

Изучайте ошибки других — это великий урок, который мало стоит, но многому научает.

Учиться можно от всех, и наиболее невежественный часто является наилучшим учителем. Истины, как розы, имеют шипы, но они не колют тех, кто их срывает, взявшись за цветок!» [173]

ДЖИАМБАТТИСТА МАНЧИНИ

(1716—1800)

Вторым выдающимся сочинением по вокальному искусству в XVIII веке был трактат Манчини «Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato» («Практические мысли и размышления о виртуозном пении», 1774).

Так же как и сочинение Този «Opinioni», этот трактат считается одним из важнейших руководств для изучения эпохи господства колоратурного пения.

Считая Този большим авторитетом, Манчини в своей книге часто делает ссылки на сочинение «Opinioni».

Джиамбаттиста Манчини был известным профессором пения. С детского возраста он учился в Неаполе у знаменитого Леонардо Лео, а затем у одного из основателей болонской школы Антонио Бернакки.

Благодаря большому педагогическому опыту Манчини приобрел глубокие познания в области вокального искусства. Кроме того, он изучал контрапункт под руководством маститого падре Мартини (1706—1784), считавшегося высшим музыкальным авторитетом своего времени [173].

Сочинение Манчини является чрезвычайно ценным методическим руководством. Отдельные указания Манчини сделались классическими. Приводим некоторые из них:

О ГОЛОСЕ ВООБЩЕ

«Чтобы не вдаваться в длинные рассуждения о качестве низких и высоких голосов, их различиях и пределах, в которых движутся бас, тенор, контральто и сопрано... я ограничусь теми определениями, которые обыкновенно употребляют артисты на практике *.

Голос обыкновенно подразделяется на два регистра, а именно — регистр груди и регистр головы, или фальцет. Я говорю «обыкновенно» потому, что существуют примеры, хотя и очень редкие, что некоторые лица уже от природы обладают крайне странным даром воспроизводить все одним грудным регистром... **

Каждый ученик, будь то сопрано, контральто, тенор или бас, может на себе самом распознать разницу этих регистров.

...Если сопрано начнет петь гамму от *соль*$_1$ до *ре*$_2$, оно заме-

* Манчини не классифицирует мужские и женские голоса, как принято в настоящее время, на три группы: тенор, баритон и бас; сопрано, меццо-сопрано и контральто.

** Эти высказывания Манчини опровергают мнение, что старонтальянская школа знала только «фальцетное» пение высоких тонов.

тит, что эти пять звуков будут чисты и что они выразятся с силой, внятно и без труда, потому что выходят из груди; желая затем перейти к ноте *ми*$_2$, оно обнаружит... немного более затруднения и утомления, вследствие чего и нота будет слабей. Если ученик не обладает сильной грудью, он с трудом воспроизводит *фа*$_2$ и испытает еще бо́льшие затруднения при достижении *соль*$_2$... *

Ученикам, лишенным силы, не представляет большой трудности достичь в первом регистре *ми*$_2$, но им будет т я ж е л о п е р е й т и к *фа*$_2$ **.

Итак, эта бо́льшая или меньшая легкость, ощущаемая в данных случаях, а равно изменение голоса, дошедшего до границы первого регистра и вступившего во второй, сделавшись, естественно, более слабым, суть явления характерные...

Так как [правильная] интонация является главной основой гармонии, а последняя представляет совершенный аккорд согласных тонов, то совершенство гармонии перестает существовать, как скоро один из этих тонов отдаляется от точности...

Все другие недостатки могут быть сглажены искусством и трудом: по крайней мере, можно достичь того, что таковые не будут замечаться людьми, не изучавшими пения, но фальшивая интонация не может быть скрыта. ...Обыкновенный недостаток молодых людей — повышение; певцы в зрелом возрасте, напротив, понижают....

Фальшивая интонация происходит от причин естественных и случайных...

Фальшивая интонация, происходящая от случайной причины, может быть исправлена удалением этой причины, что обыкновенно и происходит при излечении... болезни или временного расстройства...

Между случайными и временными причинами фальшивой интонации [главными] следует признать слабость желудка или плохое пищеварение.

К главным причинам случайного детонирования можно прибавить еще другие причины, менее важные. Одной из них является рассеянность. Она может быть легко исправлена, так как представляет только недостаток внимания со стороны ученика...

Истинная метода, благодаря которой музыкант может приобрести возможность петь точно и не детонируя, заключается в совершенном усвоении интервалов...»

О положении рта и способе его открывать Манчини говорит:

«Надо заметить, что правила открывать хорошо рот не яв-

---

* В оригинале (см. книгу Мазурина) указаны звуки *до* и *ре*, что объясняется использованием Манчини названий звуков, принятых в сольмизационной системе Гвидо Аретинского. (*Прим. ред.*).

** У Мазурина — звук *до*. (*Прим. ред.*).

ляются общими и не могут быть одинаково приложены ко всем индивидуумам, ибо природа не одарила всех одинаковым отверстием рта. У одних его размер больше среднего, у других, напротив, — меньше; следует прибавить, что длина зубов у одних слишком значительна, у других, напротив, недостаточна. Все эти различия и другие, зависящие от устройства органов голоса, заставляют учителей тщательно наблюдать, при какой величине рта голос является более чистым, более звучным и более полным; они, следовательно, всегда должны определять, каково должно быть соответственно пропорциональное отверстие рта...

Я держусь мнения, что умение хорошо поставить [открывать] рот может по справедливости считаться одним из самых существенных и самых важных условий для певца. Ложные положения рта многочисленны... Наблюдались случаи, когда молодые люди, слыша... замечание «откройте рот», открывали его настолько, что он делался похожим на отверстие печи, а сами принимали вид фигуры фонтана с зияющей пастью! Такое чрезмерное открытие рта вызывает то, что голос у них становится горловой (сдавленный, жесткий и тяжелый. — *И. Н.*)...

Наблюдения над другими учениками показали, что некоторые, считая, напротив, свой рот хорошо поставленным, открывали его... только едва... придавали ему круглую форму и, в довершение ошибки, выдвигали язык до соприкосновения с губами. Это чудовищное положение производит серьезные недостатки: 1) голос приобретает, так сказать, нечто замогильное и угасшее; 2) отсюда происходит, что молодые люди часто поют через нос; 3) произношение делается заикающимся...

Каждый певец должен держать свой рот в таком положении, какое он обыкновенно ему придает, когда естественно улыбается; то есть таким образом, чтобы верхние зубы были отдалены незначительно и перпендикулярно от нижних...

Необходимо также, чтобы гортань согласовывалась с положением рта... гортань должна легким движением развязывать голос и освещать каждую гласную не только когда ее произносят, но также, когда на ней останавливаются для какого-либо пассажа.

Поэтому ученик должен стараться приучить грудь к передаче голоса естественным образом, а также научиться непринужденно пользоваться легкостью гортани... Если ложное положение рта... вредит красоте голоса и экспрессии, тем более оно вредит приятному выражению лица во время пения...

К недостаткам второго рода (кроме неправильного положения рта. — *И. Н.*) принадлежит: ...сморщивание лба, вращение глаз, искривление шеи и всей фигуры. Чтобы исправить эти недостатки, я применял такую методу... заставлял моих учеников пропеть урок, стоя передо мною и наизусть. Я находил две вы-

годы... я легче замечал его недостатки, а он упражнял свою память... Однако упражнение в пении наизусть должно относиться только к повседневным урокам, имеющим целью привить *portamento* голоса...

...Следует принять к сведению, что качество и организация голосов разнообразны и что каждый недостаток голоса требует особенного лекарства, сообразно причинам, его вызывающим...

Сильный, грубый и крикливый голос имеет надобность только в смягчении и очищении...

Ограниченный и слабый голос, будь то сопрано или контральто, испытывает значительное облегчение, если в его ежедневные занятия будет введено упражнение в сольфеджио, составленном из нот крупного деления. Успех будет более обеспечен, если сольфеджио не будет выходить из объема, который в данном случае допускает природа голоса.

Если первое препятствие устранено, следует изменить сольфеджио, прибавляя к нему более высокие звуки.

Но занятия не будут никогда иметь хорошего результата, если голос не уравнен и не сглажен на всем своем протяжении...

Замечено, что... голоса... очень слабые в отношении грудных звуков и, следовательно, лишенные глубоких тонов, богаты высокими звуками, именно головными. Если удается придать силу этим обездоленным голосам, то они делаются хорошими, приятными и достойными похвалы...

Для того чтобы голос приобрел более силы и протяжения, нужно вставлять низкие тоны настолько, насколько это будет возможно, но и этого еще недостаточно: нужно дать почувствовать ученику необходимость, чтобы эти тоны были не только звучны и свободны от всякого недостатка, но также, чтобы они были воспроизведены и вокализированы полно и с величественным произношением... *

Я пришел к заключению, что... правило — петь полным голосом — не может быть хорошим во всех случаях, а иногда даже является, безусловно, вредным, в особенности, если ученик обладает твердым и установившимся голосом... При пении с умеренностью и вниманием... [ученик] заметит малейший недостаток и будет остерегаться его повторения...

Когда представляется случай петь... в обширном [помещении] при большом стечении публики, часто случается, что поющий ошибается в отношении силы своего голоса... напрягается и поет, как говорится, во все горло... Если кто-нибудь убедился, путем неоднократных испытаний, что его голос достаточен, чтобы быть слышным в обширном помещении, то [он] отнюдь не должен

---

* Как указывает Багадуров, при «величественном» произношении, которого требовали Този и Манчини, голос приобретает округленность и полноту, составляющие основное качество хорошо поставленного голоса.

форсировать его, хотя бы таковой казался иногда слабым и вялым: напротив, певец должен быть уверенным, что его голос производит на аудиторию обычное впечатление...

Я должен предварительно заметить, что *portamento* не может быть приобретено ни одним учеником, если до того не было достигнуто соединение двух регистров, которые более или менее у всех раздельны...

Под *portamento* разумеют не что иное, как переход одной ноты в другую при совершенной соразмерности и гармонии так, чтобы звуки были связаны как при движении вверх, так и при движении вниз...

Для того чтобы ученик легко приобрел дар плавности голоса, наилучшей методой может служить упражнение в вокализированном сольфеджио на равно пригодные гласные *A* и *E* (*Э*).

...Чтобы правило (при пении *portamento* и выравнивании регистров. — *И. Н.*) — [перед следующей нотой] не набирать вóвсе дыхания — не сделалось для ученика слишком тяжелым, если грудь у него слабая, следует дать ему сольфеджио только из двух нот на каждый такт... при этом темп должен быть медленным, чтобы голос имел свободу развиваться. Ученик не должен вовсе набирать дыхания от первой ноты ко второй, а может делать это... в начале второго такта. Если ученик без труда выдерживает две ноты, ему можно перейти к третьей, но отнюдь не к другим, чтобы не слишком ослабить грудь...

Причина, по которой запрещают... набирать дыхание, когда голос постепенно или скачками поднимается, и позволяют это делать, когда он опускается, состоит в том, что каждый голос, хотя на это и нет точного правила, бывает вял при восхождении и легок при нисхождении; однако очень существенно усвоить эту систему для восходящих тонов, которые наиболее способны сгладить и сформировать голос.

Практические упражнения покажут ясно, что ученик, соблюдая оба предписания искусства — выражать легко и постепенно первую ноту и переходить, не набирая дыхания, ко второй с той же постепенностью, — будет сохранять дыхание с такой экономией, что приучит органы регулировать, умерять и задерживать голос. Мало-помалу, таким образом, приобретается возможность распоряжаться голосом и дыханием, смотря по надобности, без [заметного] труда и усталости.

Когда ученику удается брать и выдерживать выше обозначенные тоны, не набирая дыхания, он должен продолжить это упражнение при пении легких сольфеджио на те же гласные *A* и *E* (*Э*).

...Ученик не должен вовсе считать себя способным приобрести искусство филировать звук, если не приобрел прежде искусства сохранять, усиливать и задерживать дыхание, потому что только таким путем можно дать правильную и необходимую

постепенность и соразмерное протяжение, которое он мог бы выдержать без большого труда. Итак, я скажу, что если ученик хочет начать «филировать» безупречно, то он не должен вовсе форсировать дыхание, а, наоборот, производить его спокойно; сверх того, он должен его заботливо беречь, расходуя постепенно, чтобы иметь возможность выделить первую ноту, взяв ее вполголоса (sotto voce), и, увеличивая мало-помалу до самой сильной степени, затем уменьшить теми же степенями, какими она была усилена.

Когда начинают звук (при филировке. — *И. Н.*), рот должен быть едва открытым. Это весьма облегчит необходимость [издавать] звук сперва мягко, а затем усиливать постепенно, открывая рот до предела, указанного искусством... [ученик] поступит хорошо, отдыхая часто при первых уроках в этом упражнении, которое должно быть ежедневным...»

В разделе «О трели и мордente» Манчини, подтверждая указания Този и других авторов о необходимости систематических и упорных занятий по выработке трели, подчеркивает важность для певцов постепенности в овладении техникой вокала:

«Прежние учителя постоянно спешили ввести в программу занятий своих учеников одно из украшений нашего пения, а именно трель. Не обращая внимания на природное предрасположение ученика, они заставляли его упражняться в этом украшении с самого начала не для того, чтобы он достиг в нем совершенства в юношеском возрасте, а чтобы подготовить и облегчить ему в нем успех, придавая голосу движение мало-помалу (разрядка моя. — *И. Н.*). Отсюда проистекало, что ученики оказывались быстро на пути совершенства, хотя последнее отнюдь не достигалось ими без затруднений.

Ныне эта существенная система совершенно заброшена; современные учителя, более падкие на деньги, чем на славу, выпускают преждевременно своих молодых учеников и, к довершению несчастья, заставляют их петь арии Caffarelli, Egiziello, Mazzanti — профессоров [виртуозов], известных своими редкими заслугами, которые они приобрели глубокой ученостью, талантом... и долгим опытом.

Какие же результаты этого нововведения?.. — Разрушение прекраснейших голосов, которые при постепенном направлении, сообразно правилам искусства, сделались бы красивыми и хорошими... Обремененные непосильной тяжестью, они исполняют плохо все, что ни предпринимают; они являются слабыми... ибо им не хватает силы, приобретающейся только временем, привычкой и правильным упражнением... *

* Несмотря на кажущуюся элементарность этих указаний, в действительности они и для настоящего времени весьма ценны, так как наблюдаемые часто бессистемность занятий, разучивание и исполнение непосильного репертуара являются одной из причин преждевременной гибели голосов. — *И.Н.*

Голос, плохо направленный с первых лет и, так сказать, вскормленный в недостатках, вовсе не так легко исправить, как можно думать...

Правила искусства учат нас, что трель составлена всегда из настоящей ноты, соединенной с нотой ложной... *

Трель всегда должна начинаться нотой ложной и кончаться настоящей, ложная нота должна быть всегда целая и более высокая, чем настоящая, и обе должны иметь одинаковую вибрацию...»

Говоря о недостатках трели, Манчини пишет: «Пороками трели считают следующие: дрожание и ржание... они встречаются у молодых... непослушных учеников, не признающих непреложного правила делать трель, поддерживая дыхание, присоединяя к нему в то же время легкое движение гортани, с помощью которой трель совершенствуется.

Молодой певец в особенности должен воздержаться от упражнения и изучения вполголоса, потому что таким образом большинство привыкает исполнять арии жеманно... если затем им приходится петь полным голосом, особенно в обширных помещениях, то [певцы] не в состоянии исполнить те же пассажи либо, исполняя их, обнаруживают массу несовершенств. Насколько легко исполнить всевозможные украшения слабо и вполголоса, настолько трудно исполнить их полно и сильно».

В разделе о колоратуре Манчини говорит:

«...Беглость представляет особый дар природы, и если в ней отказано, то ее никоим образом нельзя приобрести...

[В ложном положении оказываются певцы], думающие, что немыслимо понравиться или приобрести репутацию, если они не выкажут колоратуры, и посему стремятся достичь беглости каким бы то ни было способом...

...Невозможно, чтобы ученику, обладающему тяжелым, резким голосом, благодаря одним занятиям удалось сделать его мягким и гибким...

...Тем не менее учитель, заметив у ученика... предрасположение к колоратуре, должен своевременно упражнять его настолько, насколько дозволяет ему его уменье, хотя бы только для того, чтобы расширить стиль, который начинает формироваться.

Но учитель вовсе не должен начинать этого занятия, если ученику не удалось соединить оба регистра... ибо при раздельных регистрах пассаж будет неровным и, следовательно, порочным...

Считаю обязанностью предостеречь от одного недостатка, который я наблюдал у различных певцов, именно... при низких и басовых нотах закусывать и сжимать губы, а при высоких — расширять рот изо всей силы, отсюда происходит [то], что [низ-

* То есть из основного и вспомогательного звуков. *(Прим. ред.).*

кие], а равно и высокие тоны получаются двух различных характеров, из которых каждый плох.

Некоторые полагают, что они исполняют с легкостью, если из четырех нот делают слышными первую и последнюю, замалчивая две другие; это вовсе не легкость, а только неправильное пение...

Встречаются еще такие певцы, которые считают успех обеспеченным, акцентируя все ноты с чрезмерной силой и неровным голосом...

Кроме означенных недостатков, иные певцы пользуются еще движением языка, предполагая, что это придает легкость исполнению. Такая метода, безусловно, запрещается искусством, потому что постоянное движение языка препятствует упрочить предписанную гласную и приводит к смешению... гласных, что делает, естественно, пассаж несовершенным, а певца смешным... хорошие певцы употребляют много стараний для сгибания языка, то есть для углубления его в середине, чтобы голос, выходя, не встречал никакого препятствия. К этому следует присоединить легкое движение гортани и заботу о приучении груди * управлять голосом, чтобы пассаж был поддержан (дыханием. — *И. Н.*) с ровной силой от начала до конца...

Ученик... имеет мало успехов в пассажах, написанных на гласные *И*, *О*, *У*, которые мы называем [в пассажах] запрещенными, [но надо] научиться вокализировать эти последние, потому что необходимость может иногда требовать поместить на них каденции, в особенности на *О*. Но так как эти случаи редки, то ученик поступает хорошо, упражняясь главным образом на *А* и *Е* [*Э*]».

Манчини сообщает ученикам предостережение, полученное им от его преподавателя, — «стараться никогда не быть робкими, боязливыми и слабыми, когда вы выступаете публично», но «смелость» не должна переходить «в дерзость и бесстыдство». Для преодоления «робости» Манчини, так же как и Този, советует заставлять учеников постепенно привыкать петь публично — «сперва перед несколькими друзьями и затем постепенно перед более многочисленными собраниями».

Манчини обращает внимание на важность для пения вопросов психики, так как «от настроения» зависит качество голоса и манера исполнения.

«Человек не имеет всегда одинакового расположения духа: то он оживлен и весел, то меланхоличен и печален; певец должен победить это настроение в тот день, когда ему предстоит выступать публично, он должен сделать усилие над собой, чтобы быть веселым и радостным искусственно, если это не удается ему естественно, ибо иначе каприз и скука сделают пение тос-

* В смысле певческого дыхания. — *И.Н.*

кливым и неприятным... тогда как веселость и оживление родят приятное пение...»

В разделе «О декламации» Манчини пишет:

«Актер декламирует хорошо, когда, проникнутый характером изображаемого им лица, развивает личность естественным образом, то есть действием и чувством, присущим ему... но актер никогда не сумеет выразить естественно эти чувства и передать их действие зрителям ясно, если сам не понимает силы слова; если он не проникнут истинным характером изображаемого лица, если не владеет вполне [литературным] языком и, к довершению всего, если не имеет отчетливого и совершенного произношения.

Мне рассказывали о чрезмерной заботливости, с которой знаменитый Пистокки вел преподавание, чтобы достичь от учеников совершенства в произношении; благодаря этим стараниям ему удалось сделать слышным каждое слово и выделить, когда представлялась надобность, даже некоторые двойные буквы, как-то: *tt*, *rr*, *ss* и т. д. ...

...Так как правила грамматики представляют только теорию, то необходимо изучать практику, читая [классические] книги и слушая ораторов. ...Полезно читать вслух хорошие... стихотворения, обращая особое внимание на паузы и интонацию».

Далее Манчини говорит, что хорошее пение немыслимо без высокой общей культуры певца (особенно без знания истории). Чтобы быть совершенным актером, недостаточно уметь хорошо петь; в равной степени необходимо уметь хорошо декламировать и хорошо играть — владеть сценическим мастерством.

«Обыкновенно говорят, — и это вполне справедливо, — что игра должна быть естественна, а не искусственна, причем основательно указывают на распространенность этого недостатка.

Но это вовсе не значит, что не нужно совсем изучать настоящего способа игры; этим только указывается, что игра не должна быть деланная, но что нужно ее приноравливать к речам (содержанию. — *И. Н.*) и к характеру изображаемого персонажа, — это и есть то, что мы называем природой, что именно и нужно изучать...»

Для актера необходимо умение появляться на сцене с соответствующей грацией и простотой и ходить по ней благородно.

«Школы фехтования и верховой езды (а также классических танцев. — *И. Н.*) могут оказать большую помощь, в особенности в тех случаях, когда актер обязан проделывать одно из этих упражнений, не говоря уже о том, что благодаря им он приобретает силу и ловкость...»

«Умение изменять лицо», естественно играть им (мимика) обязательно для актера, по мнению Манчини.

«Для того чтобы игра была [свободной и] совершенной, необходимо также, чтобы [певец] знал точно наизусть текст и музыку своей партии» [173].

* * *

Итальянская школа пения bel canto, получившая значительное развитие в XVII—XVIII столетиях и дошедшая до наивысшей степени виртуозности в эпоху кастратов, оказала огромное влияние на вокальное искусство всей Европы.

Рассматривая в хронологическом порядке появившиеся в XVII—XVIII и затем в XIX столетиях в Западной Европе довольно многочисленные руководства по пению, следует отметить следующие наиболее важные сочинения этого периода:

Берар. L'art du chant. Paris, 1755.

Менгоцци, Гарá и другие. Méthode de chant du Conservatoire de musigue. Paris, 1803.

Гароде. Méthode de chant. Paris, 1809.

Маншейн. Systéme de la grande méthode de chant de Bernacchi de Bologne, 1835.

Дюпре. L'arte del Canto. Paris, 1846.

Гарсиа. Traite complet de l'art du chant. Paris, 1847 и 1856.

Ламперти. L'arte del Canto. Milano.

Краткому рассмотрению этих трудов посвящен следующий раздел книги.

ФРАНЦУЗСКАЯ ШКОЛА

ЖАН-БАПТИСТ БЕРАР

(1710—1772)

Берар был оперным певцом, играл на виолончели и арфе и впоследствии преподавал пение.

В своей книге «L'art du chant» («Искусство пения»), изданной в 1755 году, Берар впервые в вокальной методологии для объяснения теоретических сторон пения обратился к рассмотрению физиологии голосообразующего аппарата.

В предисловии книги Берар писал:

«Задавшись целью рассмотреть пение в его элементах, я сначала изучил курс анатомии, касающийся моего искусства. После этого я осмелился приступить к анализу всех органов нашего звука. Я определил движения, свойственные различным органам, и общее движение всего голосового аппарата...[21]

Чтобы хорошо набирать дыхание, надо поднимать и расширять грудь таким образом, чтобы живот вздувался. Этим путем внутренности будут наполнены воздухом с

большей или меньшей силой, в большем или меньшем объеме, смотря по характеру пения *.

Хотя итальянцы больше, чем французы, привыкли петь с малым объемом голоса и с острыми звуками, но французы, при помощи моих указаний, могут достигнуть выдержки органного пункта с таким же изяществом и совершенством... **

...Инструмент голоса, хотя он всего «двухструнный», дает большое количество звуков, и певцы достигают двойной октавы. Если бы голосовые связки могли напрягаться до бесконечности, то из них можно было бы до бесконечности извлекать звуки различных сортов...

Так как мы можем предположить, что стенки гортани (голосовые связки, или, иначе, голосовые губы. — *И. Н.*) у различных людей имеют различную толщину, длину и напряжение, то мы, естественно, выводим отсюда различные виды голоса, под которыми я имею в виду basse-taille [баритон], taille [тенор], dessus [сопрано], haute-contre [контральто]».

Далее мысли Берара сводятся к следующему.

Пение есть видоизменение голоса, благодаря которому образуются различные доступные слуху звуки. Воздух служит для образования голоса, а следовательно и пения.

«Гортанные губы» обладают способностью вибрировать и образовывать звуки, подобно струнам скрипки.

Воздух играет здесь роль смычка, а грудь и легкие исполняют функции руки, двигающей смычок.

Сила или слабость выдыхания — главные причины, дающие начало сильным или слабым звукам.

«Певец, который умеет хорошо пускать в дело звуки сильные... величественные и заглушенные (вероятно, предполагается — «прикрытые». — *И. Н.*) или звуки легкие, нежные и манерные и таким образом выражать все оттенки страсти... имеет право претендовать на сравнение с художником, который отлично владеет колоритом и экспрессией...»[173]

---

* Это первое в вокальном руководстве указание на необходимость применения грудобрюшного дыхания, в отличие от практиковавшегося грудного дыхания, при котором живот несколько втягивался.

Указания Берара были узаконены лишь спустя сто лет — после появления работ Мандля, Гарсиа, Ламперти и ряда других авторов.

** Органным пунктом в старинных школах называлась *фермата* в конце мелодического периода, на которой певцы делали импровизированные каденции.

КОЛЛЕКТИВНОЕ РУКОВОДСТВО (Менгоцци, Гара и другие)

МЕТОД ПАРИЖСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
(1803)

В период необычайного расцвета вокального искусства в Италии в XVIII веке, во Франции искусство пения переживало кризис и, по свидетельству крупных авторитетов, находилось на довольно низком уровне.

Вот что говорит, например, знаменитый философ Жан-Жак Руссо: «Французская музыка XVIII столетия требует крика, и в этом состоит ее главное выражение... Французское пение требует полнейшего напряжения легких на всем протяжении голоса» (Руссо. Музыкальный словарь, 1767) [21].

А Моцарт после посещения Парижа писал:

«Французы только научились слушать музыку, но они и не подозревают, до чего отвратительны их собственная музыка и пение. Если бы они не брались исполнять итальянские арии, я мог бы им простить их французскую визготню, но портить хорошую музыку — это невыносимо. А певцы и певицы! Их не следовало бы так называть, потому что не поют, — они кричат, вопят горлом и носом во всю силу обоих легких» [21].

Ввиду такого положения парижские руководящие музыкальные круги приняли решение выработать единый метод преподавания пения на основе итальянского bel canto.

Была создана комиссия из выдающихся музыкантов, педагогов и певцов, которая разработала руководство «Метод пения музыкальной консерватории», изданное в 1803 году. В составлении этого руководства приняли участие: певец, а впоследствии известный преподаватель пения — Менгоцци, ученик Бернакки (одного из основателей болонской школы), выдающийся французский певец и педагог Гара, композитор Керубини и другие.

Изложение метода Парижской консерватории начинается с краткого описания механизма голосообразования.

О дыхании сказано:

«При вдыхании во время пения живот должен «уплощаться», в противоположность вдыханию [обычному и] при разговоре, когда живот немного вздувается в своей верхней части...

Чтобы сохранить дыхание и управлять возможно долго воздухом, заключающимся в легких, нужно выпускать этот воздух медленно, без толчков груди, — чтобы он как бы сам вытекал...

Без большого количества воздуха, которым нужно уметь искусно и медленно управлять и который нужно задерживать, голос не приобретет ни силы, ни тембра; кроме того, без этого умения невозможно хорошо фразировать» [21].

Мужские и женские голоса делятся в данном руководстве на высокие, средние и низкие.

Регистрами называется «известное число звуков голоса, характер которых отличается от другого ряда звуков, образующих другой регистр» [21].

Для мужских, а также низких и средних женских голосов признаются два регистра: грудной и головной, а для сопрано — три регистра: грудной, средний (medium) и головной.

«Головные ...звуки должны быть направлены в лобные пазухи и носовые впадины, но лишены гортанного и носового характера...» [21].

Положение тела и рта рекомендуется такое же, как и у авторов руководств эпохи расцвета bel canto: прямой корпус, слегка поднятая голова, естественная улыбка при открывании рта, плоское положение языка (кончик языка должен касаться корня нижних зубов).

Атака звука должна производиться без подготовки, точно и свободно.

При исполнении гаммы вверх ее нужно петь на одно дыхание, возобновляя его только при повторении верхней ноты, и так, чтобы при взятии каждой последующей ноты не было слышно удара глотки.

Для соединения регистров у сопрано при переходе с грудного на медиум рекомендуется уменьшать силу грудной ноты и усиливать ноту медиума. При соединении медиума с головным регистром следует усилить медиум и смягчить ноту головного регистра. Для теноров при переходе с грудного на головной регистр нужно уменьшить силу последней грудной ноты и усилить головную.

Portamento бывает двух видов. Под *portamento* первого вида подразумевается то же, что под *legato*, то есть связывание нот одинаковой длительности: при восхождении голос усиливается, при нисхождении — ослабляется. *Portamento* второго вида: перенос голоса при различных интервалах с одной ноты на другую с предъемом перед второй нотой.

Очень важно, чтобы ученики заранее приучались к выработке трели. «Метод обучения трели, употреблявшийся старыми итальянскими учителями... состоял в изучении ее заранее на всех пассажах, имеющих отношение к украшениям» [21].

После упражнений в диатонических гаммах следует начать изучение хроматических гамм, которые рекомендуется исполнять в медленном темпе, частями, связно и *staccato*. Эти же упражнения рекомендуются для сглаживания регистров... «В упражнениях *staccato* есть указание на исполнение их ударами глотки, исходящими от груди и живота, который колеблется, опираясь на диафрагму» [21].

Искусству фразировки уделено особое внимание, оно должно быть основано на выработке правильного дыхания и умении своевременно им пользоваться.

Начинать обучение пению нужно с вокализов с названием нот (то есть сольфеджио) и затем уже, когда ученик овладеет этим приемом, переходить к вокализации на буквы *А* и *Е* (*Э*).

При исполнении речитативов применение каких-либо пассажей воспрещается. Допускаются исключения только «для стихов, которые проникнуты прелестью и нежным чувством» [21].

«Метод Парижской консерватории» весьма высоко ставит пение *cantabile*, требующее от певца тщательного и долгого обучения, в то время как «теперь у ...молодых людей нет более терпения учиться, потому что они торопятся наслаждаться... имея недурной голос и кое-какие способности, необдуманно пускаются без оглядки в музыкальную карьеру, ничему не научившись. Первые аплодисменты, которые они получают от невежд и снисходительных льстецов, для них представляют гарантию их предполагаемого таланта и достаточное основание прекращения обучения...» [21].

АЛЕКСИС ГАРОДЕ

(1779—1852)

Гароде был выдающимся французским певцом и впоследствии профессором пения Парижской консерватории (с 1816 по 1841). В 1809 году он издал «Méthode de chant» («Методы пения») и ряд других трудов.

В своих сочинениях Гароде впервые в вокальной методологии сделал указания о применении смешанного регистра высокими мужскими голосами.

«Тенора, для того чтобы повысить грудной голос на один или два тона или для того чтобы лучше связать его с головным, употребляют часто известный искусственный звук, который называют смешанным голосом, так как он носит отчасти характер и того и другого голоса. Он начинается на последнем грудном тоне и простирается... на несколько полутонов сверх его границы» [21].

Эти указания свидетельствуют о том, что тенора уже до начала XIX столетия пели (кроме грудного и фальцетного способа) и особым, «искусственным» звуком, названным Гароде «смешанным» и получившим впоследствии определение «меднума» (или «микста») [21].

ГЕНРИХ-ФЕРДИНАНД МАНШТЕЙН

(1806—1872)

Ученик известного чешского певца и педагога Микша, воспитанного в традициях болонской школы, Манштейн в 1835 году выпустил на немецком и французском языках сочинение «Systéme de la grande méthode de chant de Bernacchi de Bologne» («Метод и практика пения болонской школы»).

Эта и последующие его книги излагают метод и практику болонской школы. Как известно, непосредственно от основателей этой школы (Пистокки и Бернакки) печатных трудов не осталось, поэтому книги Манштейна имеют известную историческую ценность.

В трудах Каччини, Този и Манчини, как мы видели, еще нет достаточно ясных указаний, какое дыхание применяли они сами и другие великие певцы той эпохи. Книга же Манштейна, так же как и «Метод Парижской консерватории», дает совершенно точный ответ на этот вопрос. При пении живот должен быть втянут, а грудь должна подниматься и опускаться незаметно, чтобы набранного воздуха хватало на возможно долгое время. Дыхание должно производиться без толчков и без расширения живота...

Для образования хорошего звука необходимо, чтобы ток воздуха, направляющийся из груди, ударялся в переднюю часть твердого нёба *.

В разделе о регистрах Манштейн приводит ценные высказывания для теноров.

«Тенор должен соединять оба регистра, грудной и головной, на *ми*$_1$, *фа*$_1$, *соль*$_1$. Необходимо достигнуть в головном регистре округлости и тембра, равного грудному; кроме того, нужно уметь брать головным звуком... ноты грудного регистра (*ми*$_1$, *фа*$_1$) и переходить незаметно во время выдерживания тона с одного регистра на другой... (Очевидные указания на применение смешанного регистра и намеки на «прикрытые» звуки. — *И. Н.*).

Распространенное мнение, что для соединения регистров достаточно уметь петь одну крайнюю ноту данного регистра (например, *соль*$_1$ для тенора) посредством другого, — неправильно. Необходимо упражняться в этом на всех переходных нотах регистра (скрещивание регистров) (разрядка моя. — *И. Н.*).

Обучение верхним нотам... ученик может себе... облегчить пропусканием малой части звучащей струи в хоаны, благодаря чему свойственная этим тонам резкость смягчается, ибо нос действует некоторым образом как демпфер, носовой же звук таким образом не может получиться; это случается лишь тогда, когда

* Интересно также указание о дыхании знаменитого певца XVIII в. кастрата Фаринелли (ученика Бернакки): «Он [певец] чувствует при этом самым ясным образом, что может издавать звук тем продолжительнее, чем более он удержит грудную клетку во время пения во вдыхательном положении». Судя по этому высказыванию, можно предполагать, что Фаринелли также рекомендовал грудное дыхание. Указанием на необходимость воспитания у певца ощущении «вдыхательного положения» Фаринелли, очевидно, имел в виду «опору» звука [пение на дыхании], о чем будет сказано далее.

слишком значительная масса звучащего столба проникает в носовую полость»[21].

Манштейн считает, что наивысшее мастерство состоит в умении петь *cantabile*.

«...Для того чтобы петь хорошо, необходимы: образцовое формирование звука... совершенное *portamento*, глубина чувства, изысканный вкус, искусство дыхания и благородное и ясное произношение...

Экспрессия — это душа пения... Поэтому пение может быть названо «искусством» только тогда, когда и исполнение и экспрессия одинаково совершенны. Мнение, что настоящие таланты не нуждаются в обработке и обучении, совершенно ложно. Природный талант — это дичок, к которому, благодаря обучению и образованию, прививаются артистические качества *. Хороший учитель призван развивать и культивировать все природные силы ученика. Эти силы: мыслительные способности, чувство и фантазия. Поэтому обучение пению должно быть продолжительным... Пусть ученик поет немного, но всегда с самым тщательным соблюдением принципов строжайшей школы, и пусть он пользуется перерывами в пении для изучения... принципов...

Недопустимы длительные упражнения в течение нескольких часов без перерыва. Утром упражнения следует вести крайне осторожно и только на средних нотах, затем, полчаса спустя, на нижних нотах, и только в конце упражнения можно переходить к высоким нотам».

Максимальное время для занятий в общей сложности не должно превышать двух часов в день при обязательных продолжительных перерывах [21].

ЖИЛЬБЕР-ЛУИ ДЮПРЕ

(1806—1896)

Дюпре начал свою певческую карьеру с детского возраста. Еще будучи учеником известной Парижской музыкальной школы Хорона, он приобрел основательные музыкальные познания.

Четырнадцатилетним юношей Дюпре блестяще исполнил партию сопрано в специально написанном Хороном для него и двух учеников его школы трио в «L'Athalia» Расина.

После голосовой мутации, во время которой Дюпре изучал гармонию и контрапункт, у него образовался небольшой тенор глуховатого тембра.

* Гениальный русский певец и артист Шаляпин указывал, что долгими и упорными усилиями он достигал совершенства в своей работе, бережно укреплял дарованный ему природой талант. — *И.Н.*

Врожденная музыкальность и упорная работа над развитием голоса позволили девятнадцатилетнему Дюпре дебютировать в театре «Одеон» в труднейшей партии Альмавивы в опере «Севильский цирюльник» Россини. Дебют прошел удачно, и Дюпре пробыл в этом театре три года.

После расформирования театра «Одеон» Дюпре отправился в Италию, где вначале исполнял небольшие партии, позволившие ему приобрести сценическую опытность, а главное, дававшие возможность знакомиться с мастерством крупнейших итальянских певцов.

Будучи от природы эмоциональным певцом, Дюпре особенно остро чувствовал физические недостатки своего голоса и начал восполнять их применением voix sombrée (грудных «прикрытых» звуков) на среднем и верхнем регистрах. Это позволило Дюпре расширить диапазон, усилить мощь и выразительность голоса.

Вскоре Дюпре получил признание во многих городах Италии. Особенно же большим успехом он пользовался в Неаполе. Слава Дюпре дошла и до столицы Франции, куда его в 1836 году пригласили для замены уходившего любимца французов тенора Нурри.

Дюпре вновь дебютировал в Париже, в опере Россини «Вильгельм Телль», на этот раз с огромным успехом.

Благородный стиль фразировки, выработанная сила голоса и изящная манера исполнения производили на слушателей огромное впечатление [173].

Правда, последние выступления Дюпре на оперной сцене, когда он исполнял преимущественно партии драматического тенора, были менее удачными.

«Неимоверными усилиями ловкости и воли он продолжал драматическую (оперную. — *И. Н.*) карьеру, но эти усилия делали часто [его] пение тяжелым и выступали наружу» (Мазурин).

После более чем тридцатилетней певческой работы, в 1855 году, Дюпре оставил сцену и занялся исключительно вокально-педагогической и композиторской деятельностью.

Надо сказать, что преподаванием пения Дюпре начал заниматься еще в период выступлений на оперной сцене. В 1842—1850 годах он состоял профессором сольного пения Парижской консерватории, а в 1853 году основал собственную школу («Вокальный институт»), в стенах которой были подготовлены многие отличные певцы.

В 1846 году Дюпре опубликовал сочинение «L'art du chant» («Искусство пения»), в котором изложил принципы пения voix sombrée (применения грудных «прикрытых» звуков).

Приводим выдержки из этой книги:

«Нет ученика, который, дойдя до известных нот, не заметил бы изменения в тембре.

Переход должен совершаться с величайшими предосторожностями: от этого зависит ровность голоса. Сопрано, например, достигает грудным голосом *ля*$_1$, *си*$_1$, *до*$_2$ медиума; затем *си*$_1$, *до*$_2$ и *ре*$_2$ имеют обыкновенно тембр гораздо более слабый.

Для того чтобы прикрыть, насколько возможно, этот недостаток, надо постепенно смягчить две ноты, предшествующие изменению, и округлять и усиливать две ноты последующие. Но я предлагаю ученикам расширить, насколько возможно, границы их грудного голоса, так как лень и боязнь усилий ведут часто к потере этого могущественного ресурса» [173].

Обучение пению Дюпре рекомендует начинать с вокализации. Первым упражнением предлагается диатоническая гамма целыми нотами.

«Вокализируют на гласную *A*, как в слове «âme» (душа»), открывая широко глотку. Во Франции это называют sombrer les sons (затемнять звуки), но в Италии только так и поют и этого выражения не знают; *A* не следует петь, как в слове «ami» (друг), то есть открыто...

Как бы ни казались скучными начальные упражнения... советую ученикам не пренебрегать ими: основание искусства пения покоится, в частности, на формировании и на качестве звука...

Откройте рот горизонтально, возможно грациознее, возьмите дыхание без усилия, держите и тяните звуки во все время их длительности... [21]

Не следует считать красивый голос главным условием для певца; но вместе с тем не следует пренебрегать этим драгоценным даром природы.

Как для того чтобы играть на скрипке, надо иметь прежде всего скрипку... так и для того чтобы научиться петь, необходим прежде всего голос. Если он красивый, сильный и подвижный, — тем лучше. Но над ним следует работать много и долго, прежде чем претендовать на звание певца (разрядка моя. — *И. Н.*).

Было бы неуместно и даже, может быть, вредно дать в сочинении подобного рода научное и физическое определение гортани, горла, легких и т. д. Как поэту нет надобности знать физиологию мозга, чтобы писать стихи, так нет надобности, для того чтобы петь, знать анатомию вокальных органов... *

Повторяйте каждую ноту до тех пор, пока вы не достигнете удовлетворительного результата...

Вдыхать воздух в легкие, задерживать его там и умело расходовать на образование звуков — важнейшая вещь в пении.

* Это утверждение, конечно, дискуссионно. Жертвой подобных взглядов явился сам Дюпре. Будучи недостаточно осведомленным в физиологических законах звукообразования, он злоупотреблял своим — от природы слабым — голосовым аппаратом, вследствие чего был вынужден уйти со сцены.

Нужно добиться умения во всех обстоятельствах дышать без шума и усилия...

Если певец желает сохранить силу верхних нот, он не должен форсировать нижние ноты...» [21]

Петь упражнения и вокализы Дюпре рекомендует полным голосом, со свойственной каждому певцу силой, но без форсировки. «Как бы груб ни был голос в начале обучения, при систематических упражнениях он позднее станет полным и мягким...» [21]

Эмиссия (формирование) подачи звука и его доброкачественность — первые этапы обучения пению.

Звук должен быть чистым, полным и мягким. Нужно уметь интонировать его одинаково хорошо на *forte* и *piano*.

Трель, по мнению Дюпре, — искусно тремолирующий звук, в котором ясно различимы две ноты. Трель — дар природы, но ее можно приобрести и упражнениями.

У мужчин трель лучше удается при пении вполголоса, но бывают и исключения (Рубини и другие). Применять трель на крайних нотах Дюпре не рекомендует.

Упражняться в трели нужно от *piano* к *forte*, затем наоборот.

Далее Дюпре подчеркивает, что чем тяжелее и непокорнее голос, тем больше нужно работать для придания ему мягкости и гибкости. В экспрессивном пении никогда не следует допускать форсировки, добиваясь и при исполнении сильных эмоциональных мест полного, но мягкого звука.

При пении колоратур нужно начинать с *piano*, постепенно доходя до некоторой силы *(mezzo forte)*.

Для перехода от одного тембра к другому следует «возможно более расширить границы грудного голоса и медиума, чтобы приобрести больше блеска и избежать неловкости в перемене регистров» [21, 104, 173].

В вокальной литературе до сих пор продолжаются споры — можно ли считать Дюпре родоначальником применения закрытых звуков. Многие не без основания полагают, что voix sombrée был известен и ранее Дюпре *.

* В России применение закрытого звука в церковном пении практиковалось за несколько столетий до появления руководства Дюпре. Например, в работе ученого — знатока русского церковного пения А. Мезенца «Извещение о согласнейших пометах во кратце изложенных со изящным намерением требующим учиться пению», написанной в 1668 г., имеются следующие указания: «Петь подобает певцу кротким и тихим гласом, но чтобы было слышно всем. Высочайшие ноты брать темно, закрыто». (С. Смоленский. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. Казань, 1888).

МАНУЭЛЬ ГАРСИА (ОТЕЦ И СЫН)

Злоупотребление высокими звуками разрушило гораздо более голосов, чем старость.

М. Гарсиа-сын

В начале XIX столетия из Испании во Францию приехал молодой тенор, талантливый певец и композитор М. Гарсиа (отец). Своим пылким темпераментом, увлекательной игрой и бравурной манерой пения он быстро завоевал симпатии парижской публики. Этому одаренному певцу, сделавшемуся впоследствии известным педагогом, было суждено занять одно из почетнейших мест в истории вокального искусства. Помимо множества других талантливых учеников, М. Гарсиа-отец воспитал выдающегося исследователя в области теории и методологии вокала профессора пения М. Гарсиа-сына и двух дочерей — крупнейших певиц — Марию Малибран и Паулину (Полину) Виардо.

Гарсиа-отец родился в Севилье в 1775 году. Шестилетним мальчиком он был принят в соборный хор, где получил первые музыкальные знания от учителей А. Рипа и Х. Альмарча.

Уже в восемнадцатилетнем возрасте он заметно выдвинулся как певец и композитор. Директор театра в Кадиксе пригласил его в театр и предоставил дебют в «Tonadilla». Из Кадикса Гарсиа перебрался в Мадрид, где скоро сделался одним из популярных певцов и автором небольших комических опер. В одну из них, носившую название «Poeta calculista», композитор вставил свою песню «Храбрый контрабандист», ставшую популярной во всей Испании. Оперы его ставились почти во всех испанских театрах. Но достигнутый в Испании значительный успех не удовлетворял Гарсиа, его влекло в большой художественный мир.

В 1808 году певец впервые выступил в Париже в Итальянском оперном театре, где дебютировал на итальянском языке. Через месяц он становится директором театра.

Поставленная в 1809 году опера «Poeta calculista», впервые ознакомившая парижан с испанской музыкой, была принята публикой с исключительным успехом.

Чувствуя несовершенство своей вокальной подготовки, Гарсиа, оставив театр, в 1811 году отправился в Италию. Выступая в Турине, Риме и Неаполе, он подружился с одним из лучших итальянских теноров Анцани. Советы и указания Анцани помогли ему в совершенстве овладеть классической школой пения и послужили основанием метода, который он впоследствии применил к своим ученикам. В 1816 году Гарсиа вернулся в Париж и занял положение первого тенора в Итальянском театре, но вскоре, поссорившись с директрисой театра, оставил его и в 1817 году переехал в Лондон. В 1819 году он вновь возвратился в Париж и выступил в партии Альмавивы в опере «Севильский цирюльник». Успех этой оперы и лично Гарсиа, впервые ознакомившего парижан с гениальнейшим произведением Россини, был огромный. До 1824 года певец не покидал Парижа. В эти годы, наряду с великолепным исполнением главных партий в операх «Отелло» Россини, «Дон-Жуан» Моцарта и других, он сочинил ряд опер и положил основание школе пения. Блестящие результаты практической школы, созданной Гарсиа, поставили его в первые ряды выдающихся педагогов начала XIX века.

В 1824 году Гарсиа вторично переехал в Лондон, где, одновременно с огромной работой в театре, начал преподавать пение. Популярность его как педагога была очень велика.

В 1825 году он предпринял с семьей гастрольную поездку в Америку. Успех семьи Гарсиа в Нью-Йорке не знал границ, но суровый климат заставил его в 1827 году перебраться в Мексику. После полуторагодичного пребывания в Америке, блестящих художественных и материальных успехов он решился вернуться в Европу, но по дороге в Веракрус был дочиста ограблен бандитами. Врожденная энергия не покинула его и после этого.

Вернувшись в Париж, он открыл курсы пения, которые охотно посещались молодыми артистами и любителями пения. Гарсиа попытался снова выступать в Итальянском театре, но утомление и перенесенное несчастье надорвали его силы: он понял, что карьера его как певца кончилась.

С тех пор Гарсиа всецело отдается педагогической и напряженной композиторской деятельности. Он подготовил огромное число певцов, из которых наиболее известны: его дочери Мария Малибран и Паулина Виардо-Гарсиа, знаменитый французский тенор Нурри, Джеральди и, наконец, выдающийся педагог и теоретик Мануэль Гарсиа-сын.

Умер Гарсиа-отец в Париже в 1832 году.

Гарсиа-сын родился в Мадриде в 1805 году. Первые вокальные познания он приобрел в Италии во время гастролей отца в Неаполе у знаменитого итальянского певца Априле, а затем учился у отца. Одновременно он брал уроки по гармонии у выдающегося музыкального ученого Фетиса. Во время гастролей семейства Гарсиа в Америке молодой Гарсиа пел партии второго баса.

По возвращении в Париж в 1828 году Гарсиа-сын, обладавший от природы небольшими голосовыми данными, оставил сцену и под руководством отца занялся педагогической и исследовательской работой. Он серьезно изучил механизм

голосообразующего аппарата, изобрел ларингоскоп *, первым дал научное объяснение звукообразования, указав, что голос есть результат колебаний воздуха, вызываемых периодическими смыканиями и размыканиями голосовой щели, установил важное значение и различные положения надгортанника при образовании открытых и закрытых звуков, исследовал движения гортани и расход дыхания при пении в грудном и «фальцетном» (среднем) регистрах.

В 1840 году он представил в Парижскую академию наук «Заметки о человеческом голосе», о которых членами Академии Мажанди, Савари и Дютроше 12 апреля 1841 года был сделан доклад, отметивший огромное значение для науки теоретических и практических исследований Гарсиа.

Назначенный вскоре профессором пения Парижской консерватории, Гарсиа издал в 1847 году «Полный трактат об искусстве пения» («Traite complet de l'art chant»). Позже он переработал его, главным образом раздел «О дыхании» и практическую часть («Упражнения для развития голоса»).

Новое, переработанное издание учебника Гарсиа было опубликовано в 1856 году.

На протяжении целого столетия этот трактат был основой для многих авторов руководств по вокальному искусству. Ряд из них, как, например, Маркези, Фор, Панофка, Додонов, Ниссен-Саломан и другие, пользовались указаниями и терминологией Гарсиа.

Гарсиа-сын умер в Лондоне в 1908 году. За время своей более чем 75-летней педагогической деятельности он подготовил немало выдающихся певцов и певиц.

Его учениками всецело или отчасти были: Сальваторе и Матильда Маркези, Виардо **, Штокгаузен, Женни Линд, Е. Гарсиа (его жена), Ниссен-Саломан, Деля Маделэн, Эверарди,

---

* Гортанное зеркало, в его теперешнем виде, позволившее впервые наблюдать звуковые процессы на живом примере, благодаря чему за Гарсиа закреплено имя изобретателя ларингоскопа, хотя известно, что и до него были неоднократные попытки приспособления зеркала для исследований гортани.

За изобретение ларингоскопа и научные труды в области теории голосообразования М. Гарсиа-сыну была присуждена ученая степень доктора медицины.

** У Виардо-Гарсиа училась известная русская певица и педагог Терьян-Карганова, занимавшаяся с рядом наших выдающихся певцов и певиц, в том числе К. Г. Держинской, Е. К. Катульской и другими.

Гастролировавшая неоднократно в России, Виардо-Гарсиа отличалась исключительной артистичностью, большой музыкальностью и высокой общей культурой. Она прекрасно рисовала и свободно говорила на шести языках. По отзывам современников, П. Виардо-Гарсиа весьма любила произведения М. И. Глинки, в частности арию Ратмира из оперы «Руслан и Людмила» («Чудный сон живой любви»), которую в е з д е исполняла на русском языке. Виардо-Гарсиа написала и издала в России свыше 50 романсов на тексты русских авторов, в том числе на слова И. Тургенева (издание Иогансена), ряд оперетт и другие произведения.

известный оперный певец и педагог Додонов (бывший с 1892 по 1896 год первым преподавателем прославленного «русского соловья» — Л. Собинова, а также отчасти педагогом знаменитого тенора Д. Смирнова) и ряд других выдающихся певцов.

Роль Гарсиа-сына в создании классической вокальной школы огромна. Его ученик Камилло Эверарди воспитал плеяду славных русских певцов и педагогов. У Эверарди учился тенор Усатов (учитель Шаляпина), Павловская, у которой, в свою очередь, учились Д. Смирнов, Н. Ханаев и С. Лемешев. Хорошо известны имена корифеев русской сцены, учеников Эверарди — Тартакова, Салиной, Славиной, Силиной, Дейша-Сионицкой, Зарудной, Стравинского, Донского, Лодия, Звягиной, Климентовой-Муромцевой, Бочарова и других известных певцов и крупных педагогов: Лосского (сделавшегося впоследствии выдающимся оперным режиссером), Самуся, Габеля (учителя Ершова и Секар-Рожанского) *, Любина — учителя П. Цесевича.

Основными методическими принципами Гарсиа являются: 1) грудодиафрагматическое дыхание; 2) твердая атака звука; 3) обязательное округление и прикрытие звуков в среднем и верхнем регистрах голоса; 4) скрещивание регистров; 5) классификация тембров на светлый и темный; 6) пониженное положение гортани в темном тембре; 7) бóльшая затрата дыхания при «фальцете» (медиуме).

Некоторые вопросы и для самого Гарсиа были еще недостаточно ясны; так, например, в разделе «Мужской голос» он пишет:

«Каково бы ни было искусство певца, звуки *соль*$_1$, *соль-диез*$_1$, *ля*$_1$, *си-бемоль*$_1$ и *си-бекар*$_1$ в светлом тембре кажутся кричащими и напоминают детские хоровые голоса... н е н у ж н о л и и х в с е г д а у п о т р е б л я т ь в т е м н о м (очевидно, прикрытом.— *И. Н.*) тембре?»

Как известно, вопросы закрытых и открытых звуков, правильных положений гортани и надгортанника и роли верхних резонаторов и до сих пор еще остаются теоретически недостаточно исследованными [21, 58, 59, 60, 173].

В России «Трактат» Гарсиа (в его первой редакции) был издан Юргенсоном. Вторая редакция впервые у нас опубликована Музгизом в 1957 г. (в переводе и редакции В. Багадурова).

Ввиду исключительной ценности учебника Гарсиа здесь приводятся наиболее важные выдержки из этого сочинения (с небольшими комментариями) **; из этих цитат можно почерпнуть немало полезнейших теоретических и практических сведений.

---

* Учениками Габеля также были: Боначич, Андреев, Морской, Бухтояров, Каракаш, Павловский, Кедров, Камионский, Томарс (преподаватель Нэлеппа), Томашевский, Тихонов и ряд других известных певцов и педагогов.

** Выдержки (в моей редакции.— *И.Н.*) приводятся по рукописному переводу В. Багадурова.

Часть первая

КРАТКОЕ ОПИСАНИЕ ГОЛОСООБРАЗУЮЩЕГО АППАРАТА

«...Механизм пения требует одновременного действия четырех различных органов, выполняющих каждый особые функции...

Эти органы следующие: 1 — легкие (мехи), 2 — гортань (орган звукообразования), 3 — глотка (рефлектор) * и 4 — ротовой (артикуляционный) аппарат. Природа расположила эти органы один над другим. Самый существенный фактор дыхания — легкие помещены внизу аппарата и исполняют обязанности мехов в органе, доставляющих воздух, необходимый для звуковых колебаний. Воздух входит в легкие и выходит из них по множеству трубочек, называемых бронхами, которые расположены на манер корней у дерева и оканчиваются, образуя единственный выход, который называется трахеей, или дыхательным горлом, поднимающимся вертикально в передней части шеи. Дыхательное горло — подвижная и растяжимая трубка — переходит в гортань, с которой оно соединено.

Гортань — орган, собственно производящий голос, — образует на передней части шеи выступ, видимый глазом и прощупываемый рукой, — «адамово яблоко» (или кадык. — *И. Н.*). В целом она имеет, в некотором роде, форму усеченного конуса, основанием вниз. Ее полость значительно суживается к середине, где она представляет две горизонтально расположенные складки, одна — направо, другая — налево, которые называются голосовыми струнами, или голосовыми связками (см. рис. 1—3).

Отверстие, заключающееся между этими связками, называется голосовой щелью; поэтому связки называют также губами голосовой щели. Только эти губы и имеют способность производить колебания. Форма голосовой щели в момент вдыхания приблизительно треугольная, но она становится эллиптической в момент звукообразования... Голосовые губы не однородны по всей их длине. Почти две пятых задней их части образованы хрящеватым продолжением, а три пятых в передней части — мускулами. Над голосовыми связками находятся два продолговатых углубления, которые называются желудочками гортани (морганиевы желудочки), над каждым из которых находится по складке (ложные голосовые связки), параллельной голосовым связкам. Эти складки оставляют щель, которая гораздо шире, чем нижняя, и никогда не закрывается. Ее функция состоит в ограничении эллиптического пространства, находящегося непосредственно над нижними

* В смысле «резонатор».

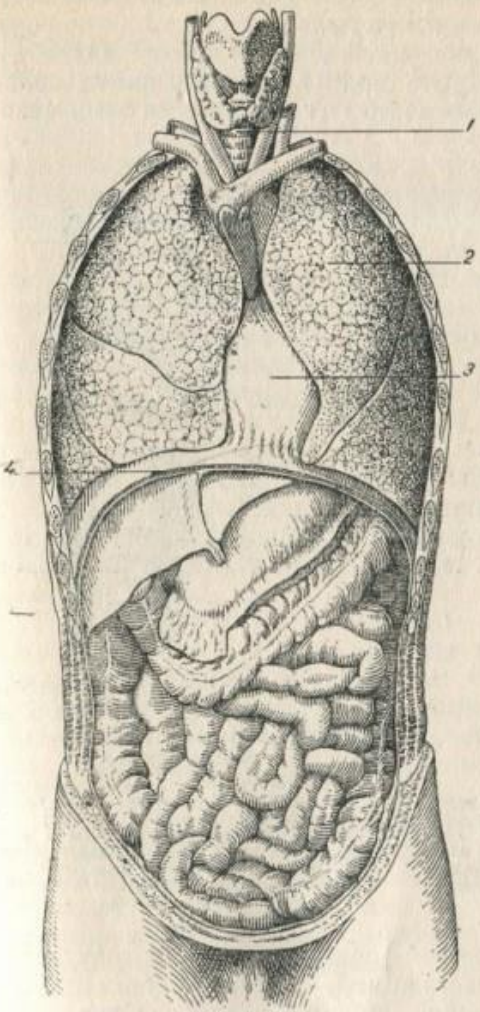


Рис. 1 (По акад. *В. П. Воробьеву*)
Дыхательный аппарат
1 — трахея, *2* — легкие, *3* — сердце, *4* — диафрагма

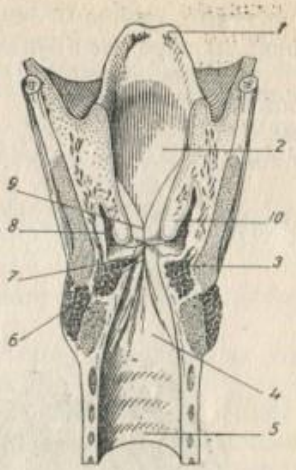


Рис. 2. (По акад. *В. П. Воробьеву*) Гортань (larunx), передняя половина; изнутри. (Фронтальный разрез)
1 — надгортанник, *2* — вход в гортань (преддверие), *3* — мышцы истинной голосовой связки, *4* — вход в трахею, *5* — трахея, *6* — голосовая щель, *7* — истинная голосовая связка, *8* — морганиев желудочек, *9* — щель преддверия (входа) в гортань и *10* — ложная голосовая связка

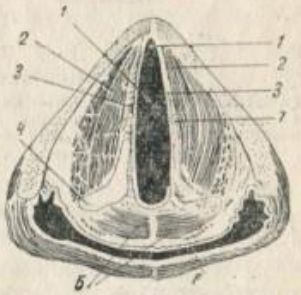


Рис. 3. (По акад. *В. П. Воробьеву*) Гортань (larunx); сверху (горизонтальный разрез гортани и глотки на уровне голосовых связок)
1 — голосовая щель, *2* — мышцы голосовых связок, *3* — края голосовых связок, *4* — черпаловидный мышечный отросток, *5* — черпалощитовидные мышцы, *6* — нижняя часть глотки (Gavumpharungis), *7* — эластичная ткань голосовых связок (Lig. vocale)

связками, суживая или расширяя его и изменяя самым существенным образом полноту и тембр голоса.

Верхнее отверстие гортани, свободное во время звукообразования, совершенно прикрыто при глотании чем-то вроде маленькой крышечки, называемой надгортанником и находящейся позади языка.

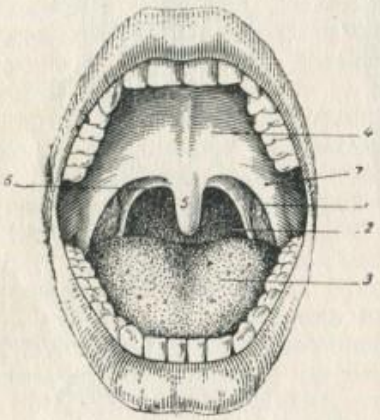


Рис. 4. (По акад. *В. П. Воробьеву*)
Полость рта и зев

1 — нёбная миндалина, *2* — зев, *3* — язык, *4* — мягкое нёбо, *5* — язычок, *6* — задние пилястры (нёбные дужки), *7* — передние пилястры (нёбные дужки)

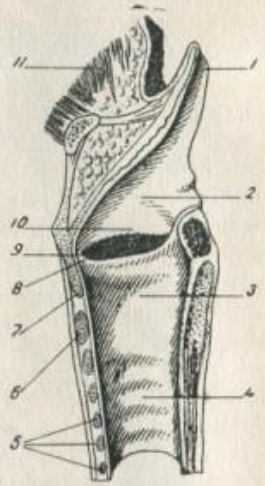


Рис. 5. (По акад. *В. П. Воробьеву*) Гортань (larunx), правая половина изнутри. Срединно-сагиттальный разрез)

1 — надгортанник, *2* — вход в гортань (преддверие), *3* — нижняя часть глотки, *4* — трахея, *5* — кольца трахеи, *6* — кольцо перстневидного хряща, *7* — щитовидный хрящ, *8* — истинная голосовая связка, *9* — морганиев желудочек, *10* — ложная голосовая связка и *11* — мышцы корня языка

Голос, выходя из голосовой щели, звучит над гортанью в глотке — полости очень растяжимой,— которая занимает пространство между перегородкой, видимой в глубине рта, когда опускают язык, и сводом, который образует окружность глотки. Эта полость, благодаря различным изменениям формы, которые она может образовывать, придает звуку, производимому гортанью, характер различных тембров и различных гласных (см. рис. 4 и 5).

Наконец, звук проходит через рот, где подвижные части — покров нёба, язык, губы — имеют специальные функции: давать гласным высшую степень точности и довершать образование слова посредством артикуляции гласных и согласных. Но прежде чем рассматривать функции, выполняемые голосовыми

органами, дадим общее обозрение различных родов звука голоса, которые будут предметом нашего изучения.

Человеческий (певческий) голос... слагается: 1) из следующих... регистров: грудного, фальцета (по современной терминологии — «медиума» или, иначе, «микста», то есть смешанного регистра.— *И. Н.*) * и головного...** 2) из двух главнейших тембров: светлого и темного, 3) из различных характеров звучности и заглушенности и 4) различных степеней силы и полноты...

Легкие — только резервуар, где накопляется воздух, а вовсе не место, где, как это принято обыкновенно думать, зарождаются звуки, называемые грудными ***.

Легкие опираются на диафрагму, которая отделяет их совершенно от брюшной полости, и, кроме того, окружены ребрами. Их расширение в момент вдыхания может происходить сразу сверху вниз — сокращением диафрагмы и в стороны — раздвижением ребер...**** Из соединения этих двух процессов получается полное дыхание.

Гортань, благодаря непосредственному подчинению действия дыхательного аппарата, образует регистры, различные по степени блеска и заглушенности звука, дает голосу силу и диапазон.

Под словом «регистр» мы понимаем ряд последовательных и однородных звуков, производимых действием одного и того же механизма; характер этих звуков существенным образом отличается от другой серии звуков, одинаково последовательной и однородной, производимой посредством другого организма...

Грудной регистр женского голоса начинается между *ми* и *ля* малой октавы (в зависимости от природы голоса) и может достигать $до_2$ и $ре_2$. У мужских голосов этот важный регистр заключает в себе целую гамму в две октавы от *ре* до $до_2$, $до\text{-}диез_2$, где каждый голос находит подходящий к нему объем на разных ступенях звукоряда *****. Обычные границы отдель-

* По современной терминологии: в женских голосах — смешанного, в мужских — так называемого прикрытого регистра, в сущности тоже микста (В. Багадуров).

** По современной терминологии — фальцета-фистулы (В. Багадуров).

*** Это заблуждение можно объяснить так: мужчины, которые придумали это выражение, чувствуют, в противоположность женщинам, при разговоре или пении низким голосом сильную вибрацию в груди и спине, однако грудь, уподобляясь при этом деке рояля или скрипки, получает колебания посредством передачи, но не образует их сама (Гарсиа).

**** Гарсиа упустил здесь третий способ расширения легких — путем поднятия грудной клетки, о чем в трактате неоднократно дает указания.

***** По современным представлениям эти границы выглядят несколько иначе.

ных голосов заключаются между дуодецимой и двумя октавами...

Фальцетный (смешанный.— *И. Н.*) регистр для обоих полов начинается около *си-бемоль*$_1$ и поднимается до *до-диез*$_2$, *ре*$_2$.

Ряд звуков, образующий продолжение фальцетного регистра вверх, называется головным регистром (по-современному — собственно фальцет.— *И. Н.*). Головной регистр у мужчин, точно так же как и у женщин, есть остаток детского голоса и представляет для них только слабое подспорье в пении. В Италии его не употребляют вовсе...

Общий объем человеческого голоса... за исключением... контрбаса [октавистов]:

(Следовательно, Гарсиа включает в грудной регистр и средний регистр мужских и женских голосов — медиум, который он называет фальцетом.— *И. Н.*).

Мы считаем границей каждого регистра две или три ноты...

Глотка есть аппарат, изменяющий тембр звука... Разнообразие тембров зависит прежде всего от различных видов колебаний, получающихся в гортани, затем от изменений, которые производит глотка...

Образование тембра зависит от двух условий: 1) постоянных — формы, размера и состояния каждого голосового аппарата (болезнь или здоровье); 2) переменных — направления звука... через нос или рот, степени напряжения стенок голосовой трубы, действия нёбной занавески, расстояния челюстей, расположения губ и размера отверстия рта, опускания и поднятия языка...

Все изменения тембра... могут быть в конечном результате сведены к двум главнейшим: к тембру clair (светлому) и к тембру sombrée (темному)...

Светлый тембр придает грудному регистру много блеска и яркости... Этот тембр, доведенный до преувеличения, делает голос крикливым и визгливым.

Темный тембр, напротив, придает звуку в грудном регистре полноту и округлость. Только посредством этого тембра певец может придать своему голосу всю полноту... Этот тембр, доведенный до крайности... делает звук глухим и сиплым.

Значение тембра менее выделяется в нижнем регистре, нежели в верхнем.

Звуки, находящиеся между *ми*$_1$ и *си*$_1$, когда их дают грудью с полной силой и темным тембром, приобретают у мужчин и у женщин драматический характер, который повел к ошибке даже в определении их природы: вместо того чтобы видеть в них влияние темного тембра, соединенного с интенсивностью... в этих звуках увидели исключительный случай и назвали их sons mixtes (смешанные звуки) или voix mixte sombrée (смешанный прикрытый голос)... В фальцетном регистре тембровые эффекты хотя также, безусловно, существуют, все же менее чувствительны для слуха, чем в предыдущем регистре. Темный тембр чрезвычайно эффектен у некоторых головных голосов; он придает этому регистру чистоту и ясность гармонических [обертоновых] звуков.

ЗВУКООБРАЗОВАНИЕ

...Голос образуется исключительно вследствие периодических сжатий и расширений воздуха, которые он испытывает при проходе через голосовую щель, когда она посредством правильного и попеременного действия то закрывается, то вновь дает ему выход.

Действительно, две маленькие губы, которые в гортани пропускают между собой дыхание [голосовая щель], прижимаются одна к другой и служат причиной... сжатия воздуха. Воздух, в силу эластичности, которую он приобретает, подвергаясь давлению, раздвигает губы голосовой щели и, расширяясь, выходит в виде взрыва. Но в то же мгновение, облегченные от внутреннего давления и побуждаемые собственною эластичностью, губы вновь соединяются, чтобы дать место новому прорыву воздуха. Из этого ряда сжатий и расширений, или последовательных и правильных прорывов воздуха, зарождается звучание голоса. Об этом явлении можно составить довольно правильное представление, наблюдая за действием губ рта, когда, приложив их к мундштуку, играют на валторне.

От быстроты чередований, которые голосовая щель сообщает прорывам воздуха, зависит быстрота прорывов, а от этой последней — высота звука. Эти чередования тем быстрее, чем короче размер вибрирующего отверстия...

Вот каким способом голосовая щель уменьшает свои размеры: как только она производит звук, она переходит от треугольной формы (состояние покоя) к линейной активной форме. Ее края, плотно сомкнутые и соприкасающиеся своими концами, когда их раздвигает воздух, оставляют эллиптическое пространство только в середине. Из концов связок только одни задние, состоящие из хрящей, обладают исключительной способностью приводить в движение и открывать голосовую щель,

удаляясь один от другого, или закрывать ее при соприкосновении: передние концы всегда неподвижны. Если берут самую низкую ноту голоса, то края голосовой щели раздвигаются во всю их длину... но как только голос начинает повышаться, соприкосновение хрящей (ограниченное сначала их задними концами) достигает, распространяясь сзади наперед, возможности соединить оба хряща по всей их длине. Это движение настолько уменьшает длину голосовой щели, что сводит ее до длины самих мускулов (связок). Мускулы же, подчиняясь все возрастающему движению, в свою очередь, еще сокращают размер вибрирующей части.

ОБРАЗОВАНИЕ РЕГИСТРОВ

...Грудной голос, обладающий бóльшим блеском, чем фальцет (микст.— *И. Н.*), требует также и более энергичного смыкания голосовой щели. Это смыкание легко получить, произнося гласную *И* — прием, который можно рекомендовать женщинам для того, чтобы найти грудной голос. Фальцет, обыкновенно более тусклый, чем грудной голос, требует также более сильной траты воздуха.

Оба регистра приводят в колебание на низких нотах всю длину голосовой щели, затем, как мы только что сказали, постепенное повышение звуков вызывает все более и более тесное сближение хрящей. Когда сближение хрящей делается полным, продолжают вибрировать только связки, и тогда появляется у теноров отличительный характер голоса между *ми*$_1$ и *до*$_2$, которые некоторые музыканты называют voix mixte mezzo petto, а у женщин — «головной регистр», который находится октавой выше. Они оба являются результатом колебания исключительно одних голосовых связок.

В тот момент, когда одни связки ограничивают голосовую щель, а верхушки хрящевых частей вовлечены еще в колебательное движение, эти верхушки не всегда неподвижны одна относительно другой, как этого и требуют колебания; и некоторые ноты, заключающиеся между *си*$_1$ и *ре*$_2$ у женщин или *си* и *ре*$_1$ у мужчин, указывают своею слабостью и непрочностью на неустойчивость органа. Но как только хрящевые части перестают вибрировать, что случается одинаково для обоих полов — у женщин, начиная от *ми*$_2$, и у мужчин — от *ми*$_1$,— звуки становятся чистыми и отлично поставленными.

Плотное смыкание голосовой щели, ясно выраженное, будет коррективом к той слабости [звука], которую мы только что описали...

Когда певицы, обладающие сопрано, хотят взять ноты *си*$_2$ и *до*$_3$, случается, что голос сам перескакивает на *ре*$_3$ и *ми*$_3$, и эти

более высокие ноты — свободные и чистые — им стоят меньших усилий, чем ноты более низкие, которые они хотели взять. Вот посредством какого механизма получаются звуки этого рода: губы голосовой щели натянуты плотно, но мягко приложены одна к другой, пространство, заключенное между [ложными] верхними голосовыми связками, сильно сжато; при этом положении органов достаточно иногда малейшего давления воздуха, чтобы пробиться через голосовую щель в самое минимальное отверстие, и это очень узкое отверстие производит с большой легкостью весьма быстрые колебания. Разумеется, давление воздуха должно быть как можно более легким, если хотят сохранить размер голосовой щели.

Прием, который мы только что описали, употребляется с успехом женскими голосами, но он может быть равным образом применен и некоторыми мужскими голосами.

Он служит для придания яркости нотам сравнительно высоким, а часто и самым низким у баса; он дает также тенору средство увеличить объем грудного регистра и петь mezzo voce верхние ноты.

ОТТЕНКИ БЛЕСТЯЩЕГО... ГОЛОСА

...Яркая звучность голоса зависит от того, что голосовая щель непременно закрывается после каждого колебания (прорыва воздуха.— *И. Н.*). Преимущество этого приема заключается также в том, что он дает большую экономию в расходовании воздуха.

Мы приглашаем учеников хорошенько вникнуть в эти замечания: они имеют самое важное значение.

СИЛА И ПОЛНОТА ЗВУКА

Сила звука зависит от количества воздуха, прорывающегося сразу через голосовую щель.

Я говорю о прорыве как о необходимом условии, то есть [о том], что голосовая щель должна герметически закрываться после каждого колебания связок... потому что, если бы воздух нашел себе постоянный выход, то самые большие колебания голосовой щели и самая сильная трата воздуха производила бы как раз самые слабые звуки. Нужно замыкать голосовую щель соразмерно с воздушным давлением, которое она вызывает (разрядка моя.— *И. Н.*).

Полнота звука зависит от расширения, которое верхние (ложные) связки образуют над голосовой щелью.

ОБРАЗОВАНИЕ ТЕМБРОВ

Различные одновременные причины могут изменить тембр голоса: 1) смотря по тому, суживается или приоткрывается голосовая щель, — она производит яркие или тусклые звуки; 2) верхние (ложные) связки, прикрывая голосовую щель, дают при раздвижении полноту звука, а при сжимании, стесняя движение голосовой щели, придают голосу характер зажатости; 3) глотка, в свою очередь, сообщает звукам, проходящим через нее, разнообразный характер тембра и гласных.

Раз звук образовался, он сейчас же подвергается влиянию надставной трубы, через которую проходит. Эта труба, способная удлиняться, расширяться и суживаться, могущая слегка гнуться или изгибаться под прямым углом и, наконец, способная удерживать одну из многочисленных переходных форм, превосходно выполняет обязанности рефлектора или рупора (резонатора.— *И. Н.*).

Понятно, что в тембрах будет столько же оттенков, сколько разнообразия в комбинациях этих механических условий.

Чтобы хорошо понять движения глотки, нужно себе вообразить глубокую и растяжимую трубку, которая начинается у гортани, изгибается в нёбном своде и оканчивается ротовым отверстием.

О СПОСОБНОСТЯХ УЧЕНИКА

При... обсуждении необходимых для ученика способностей мы будем иметь в виду певца, который намерен посвятить себя театру... Он должен не только соединять в себе интеллектуальные преимущества... но его физическое состояние должно быть настолько хорошим, чтобы быть способным переносить утомление, ожидающее его на артистическом пути.

Наиболее удачные интеллектуальные свойства таковы: подлинная любовь к музыке, способность точно схватывать и запечатлевать в памяти мелодии и гармонические сочетания, экспансивность в соединении с живым и наблюдательным умом.

Что касается физических данных, то мы ставим на первый план голос, который должен быть свободным, приятным, сильным и большим по диапазону; на втором плане — физическая конструкция, которая вообще должна соответствовать только что описанным качествам голоса.

...Но во избежание ошибок добавлю, что одного соединения всех этих природных данных, как бы оно редко ни встречалось,

еще мало для настоящего таланта. Самые блестящие способности нуждаются в развитии и руководстве при их применении, посредством систематической и рациональной работы. Певец, пренебрегающий изучением эффектов и тонкостей искусства,— несовершенный талант, рабрутины. Мало схватить наспех кое-какие музыкальные сведения: артисты не импровизируются, они формируются медленно: необходимо, чтобы их талант развивался с ранних пор при помощи специальных упражнений и заботливого воспитания.

Специальное формирование певца складывается из изучения сольфеджио, рояля, уроков пения и гармонии; знание последней для певца — необходимое подспорье...

Голос в натуральном виде почти всегда груб, неровен, непрочен, даже тремолирует или бывает тяжел и обладает малым объемом. Только одно разумное и упорное обучение может упрочить интонацию, сделать ясным тембр, усовершенствовать гибкость и усилить мощь голоса...

Надо остерегаться слишком сурово оценивать даже тех учеников, которые вначале не производят благоприятного впечатления. Вот единственные недостатки, могущие заставить педагога сомневаться в будущности учеников, обладающих ими: 1) недостаточная культура; 2) плохой слух и фальшивый голос... (этот недостаток можно считать неисправимым только после попыток обучения в течение нескольких месяцев); 3) тремолирующий и, в части или на всем протяжении, хриплый, голос...

Необходимо также отказаться от занятий пением лицам слабым и болезненным. Хрупкое здоровье совершенно не позволяет артисту энергично петь; а энергия — первая характерная черта всякой страсти.

ИЗЛИШЕСТВА

Ограничиваясь здесь указанием на злоупотребления, которые певцы допускают в пении, мы перечислим следующие опасные привычки: 1) продолжительное пение высоких нот в грудном и головном регистре; 2) излишне громкое пение; 3) злоупотребление [темным] тембром, главным образом при пении полным голосом и на верхних нотах... 4) громкий смех (смех во все горло), продолжительный и горячий разговор, крик, вопли и т. д. Все эти эксцессы утомляют голос, влекут за собой хрипоту и при частом повторении, конечно, поведут к порче голоса.

КЛАССИФИКАЦИЯ ОБРАБОТАННЫХ ГОЛОСОВ

ЖЕНСКИЕ ГОЛОСА

Женские голоса разделяются на три типа:

Контральто — занимающее нижнюю часть диапазона женских голосов.

Меццо-сопрано — [занимает] середину его, терцией выше предыдущего.

Сопрано — занимает верхнюю часть диапазона, терцией выше меццо-сопрано.

Все правильно сформированные женские голоса имеют три регистра.

Контральто

Голос контральто обычно мужествен и энергичен в грудном регистре. Сила и округлость данного регистра — отличительные черты этого голоса.

Грудной регистр (voce di petto), представляющий основу всех голосов, простирается у контральто:

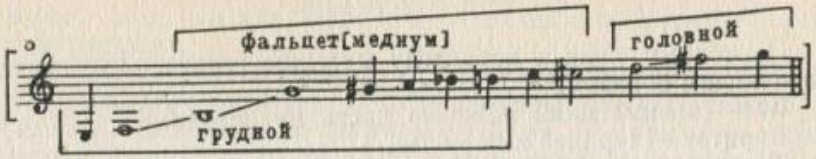
Звуки, обозначенные в этом примере маленькими нотами, берутся с трудом, и их вредно пробовать брать грудью...

Фальцет (микст, медиум.— *И. Н.*) у контральто простирается от *си* до *до-диез*$_2$, но часть его *си* — *фа*$_1$ слаба и не может быть взята с той же силой, как диапазон, соответствующий грудному регистру... Следующие звуки *фа-диез*$_1$ — *ля*$_1$ приобретают силу и характерную звучность, если на них упражняются прежде, чем успеют их заглушить усиленными занятиями в грудном регистре.

Головной регистр (voce di testa) * простирается от *ре*$_2$ до *фа-диез*$_2$ — *соль*$_2$; он очень утомителен для контральто, эти ноты можно брать только слегка задевая в пассажах. Все пьесы, в которых эти ноты имеются в виде выдержанных тонов, неисполнимы [для контральто].

[Вот, следовательно, все три регистра контральто]:

* Головным регистром Гарсиа называет верхнюю часть диапазона женских голосов, однако в отличие от головного регистра (фальцета-фистулы) мужских голосов он характеризует их как fausset-tête, то есть как смешанный регистр (В. Багадуров).



Меццо-сопрано

Три регистра этого голоса имеют протяжение:

Иногда можно взять ноты ниже или выше, например: *фа* или *до*$_3$, но как нижняя... так и верхняя ноты — исключение.

Этот тип голоса заключает в себе громадные ресурсы музыкального колорита, так как если он и не обладает всей мощностью контральто или легкостью сопрано на верхних нотах, зато имеет более полноты, чем сопрано в середине и внизу, и более легкости вверху, чем контральто...

Сопрано

Сопрано блещут, главным образом, легкостью и непринужденностью третьего регистра. Этот голос свободен, звучен... в верхних нотах, внизу он слаб.

[Регистры его следующие]:

Звуки (фальцета.— *И. Н.*), заключающиеся в нижней квинте *си* — *фа*$_1$, тусклы и крайне слабы; нужно непременно заменять их соответствующими грудными нотами, которые, не имея большой силы, не лишены звучности.

Верхние фальцетные ноты слабы, но чисты... [Как видно] все женские голоса имеют одну общую часть диапазона — фальцет (то есть медиум, или микст. — *И. Н.*), одинаковую по объему, но различную по силе и красоте.

По объему, силе и характеру мужские голоса разделяются следующим образом:

Бас — занимающий нижнюю часть диапазона.

Баритон — терцией выше баса.

Тенор — терцией выше баритона.

Контральтино (теноринo или тенор-альтино. — *И. Н.*) — высокий тенор, терцией выше тенора.

Бас

...Голос баса, полный и звучный, простирается:

Баритон

Этот голос менее могучий, чем бас, но полный и тембристый. Он имеет диапазон:

Тенор

Этот голос, менее плотный, чем предыдущие, обладает большей округлостью и тембристостью звука и более легок в верхней части диапазона. Его объем:

Звуки *си* — *ми*$_1$ слабы, тогда как звуки, соответствующие диапазону меццо-сопрано и контральто, блестящие и полные. Фальцет [медиум], в соединении с грудным регистром, для теноров, более чем для баритонов, является естественным и удачным ресурсом.

Слишком высокая тесситура теноровых партий в современной музыке не позволяет им обходиться одним фальцетным регистром. Но применение этого ресурса все же должно быть разрешено благодаря способности голоса соединять воедино тембр обоих регистров, иначе, как бы ни был хорошо скрыт переход из одного регистра в другой, несходство в звучании неприятно поражает слух и уничтожает полноту эффекта: слышится как будто пение двух разных лиц поочередно в одной и той же фразе.

Контральтино (тенор-альтино)

Высокий мужской голос. Эти голоса ярки и свободны, их объем одинаков с объемом контральто:

В этом голосе грудной регистр отлично соединяется с фальцетом; но хотя он и более тонок и женствен, чем у всех других мужских голосов, он все же не сходен с головным звучанием, свойственным исключительно женщинам.

[ПОЛНАЯ] ТАБЛИЦА КЛАССИФИКАЦИИ ОБРАБОТАННЫХ ГОЛОСОВ

Из вышеприведенной таблицы видно, что два-три звука служат границей каждого регистра, потому что человеческий голос всегда представляет отклонения в ту или другую сторону.

Посредством первого упражнения в эмиссии (атаке, или подаче. — *И. Н.*) мы вырабатываем звук, основу таланта ученика...

Тембр... — наиболее ценный элемент в пении... Между всеми... оттенками в тембре ученик должен выбирать наиболее подходящий к его голосу. ...Он должен стремиться усвоить (как лучший по красоте, какой только может дать его инструмент) звук круглый, звучный, вибрирующий и мягкий; вот каков должен быть результат, которого мы должны [добиваться] вместе, ученик и учитель...

Многочисленные недостатки могут вредить красоте голоса. Мы упомянем более обычные из них и укажем средства к их исправлению.

ГОРЛОВОЙ ТЕМБР

Когда язык поднимается у своего основания [корня], он отклоняет надгортанник назад на воздушный столб и голос выходит как бы сдавленным. Можно проверить это положение языка, слегка нажав снаружи над гортанью пальцем... Чтобы исправить недостаток этого тембра, язык ... должен двигаться преимущественно своим концом, слабо — серединой и отнюдь не корнем... Расстояние между челюстями должно оставаться приблизительно одинаковым для всех гласных.

НОСОВОЙ ТЕМБР

Когда нёбная занавеска слишком расслаблена, голос может получить носовой характер, потому что воздушный звучащий столб получает резонирование прямо в хоанах, прежде чем выйти изо рта. Зажимая ноздри, можно распознать, направляется ли воздушный столб по выходе своем из гортани в хоаны... или он прямо идет в ротовую полость. Достаточно поднять нёбную занавеску, чтобы исправить этот недостаток.

ГЛУХОЙ ТЕМБР

...Достаточно поднятия кончика языка или слишком большого сближения губ, чтобы сделать звук глухим и замогильным. Гипертрофия миндалевидных желез также может сделать голос еще более глухим, служа препятствием звуковому столбу...

При объяснении того, как происходит завуалированный звук, как бы прикрытый ватой, глухой, мы научились его узнавать и избегать. Здесь же добавим только, что самый невыносимый из всех тембров есть [слишком] открытый [«белый»] тембр, лишенный блеска. Но в то же время мы повторяем, что глухой голос исправляется при энергичном смыкании голосовой щели. Гласная *И* способствует исправлению.

ДЫХАНИЕ

Нельзя сделаться искусным певцом, не овладев искусством управления дыханием.

Легкие, чтобы получить воздух извне, нуждаются в том, чтобы грудная клетка, расширяясь, образовала полость, в которой они могли бы также свободно расширяться. Этому увеличению емкости содействует при опускании диафрагма — широкий и выпуклый в сторону груди мускул, который, служа основанием для нее, отделяет ее от брюшной полости...

Чтобы легко вздохнуть, держите голову прямо, развернув плечи без натяжки, грудь свободно; опустите диафрагму без толчков и поднимите грудь медленным и правильным (очевидно, спокойным. — *И. Н.*) движением. С того момента, как вы начнете эти два движения, легкие будут расширяться до тех пор, пока не наполнятся воздухом *.

Этот двойной прием, на котором я настаиваю, увеличивает емкость легких сначала вниз, затем в стороны и позволяет им расширяться до предела и принять столько воздуха, сколько они могут вместить. Советовать исключительно абдоминальное (то есть брюшное. — *И. Н.*) дыхание было бы равносильно желанию свести наполовину наиболее необходимую для певца силу — дыхание.

Легкие, наполненные воздухом постепенно и без толчков, сохраняют его долго и без усталости. Этот медленный и полный

* «В издании 1847 г. процесс дыхания описывается так: «Чтобы легко взять дыхание, держите голову прямо, плечи откинутыми, без натяжки, грудь свободно. Поднимите грудь медленным и правильным движением и втяните стенку живота под ложечкой»... и т. д. Таким образом, первоначально М. Гарсиа был сторонником грудного дыхания, характерного для старой итальянской школы. Впоследствии взгляды автора изменились, что дало повод некоторым методистам, считавшим Гарсиа представителем старой итальянской школы, приписывать этой последней грудодиафрагматическое дыхание» (В. Багадуров).

вдох итальянцы называют respiro pieno, в противоположность тому легкому, мгновенному вдыханию, которое дает легким только маленькое дополнение воздуха для надобности момента. Этот полувздох они называют mezzo respiro... Прохождение воздуха через гортань не должно сопровождаться никаким шумом, что могло бы помешать эффекту пения, а также высушить и сделать жесткой глотку (и гортань.— *И. Н.*)...

Механизм выдыхания противоположен механизму вдыхания. Он состоит в воспроизведении посредством грудной клетки и диафрагмы последовательного и медленного давления на легкие, наполненные воздухом. Толчки, удары грудной клеткой, быстрое опускание ребер, резкое ослабление диафрагмы помешают плавному ... выдоху.

Подвергая легкие особому упражнению, можно в высокой степени развить их эластичность и мощность. Это упражнение состоит из четырех различных и последовательных действий:

1) сперва вдыхают медленно в продолжение нескольких секунд столько воздуха, сколько грудь может вместить;

2) выдыхают этот воздух с той же медленностью, с которой его вдыхали;

3) сохраняют легкие наполненными воздухом столько времени, сколько это возможно;

4) их держат, наоборот, пустыми столько времени, сколько позволяют силы *.

Эти четыре упражнения, очень утомительные вначале, должны быть выполняемы отдельно и с довольно длинными промежутками. Два первых, а именно медленное вдыхание и выдыхание, будут выполняться более правильно, если почти закрыть рот, оставляя для прохода воздуха самое маленькое отверстие... Дыхание, которое держит весь [голосовой] аппарат в своем подчинении, оказывает самое большое влияние на характер звучания и может его сделать: прочным или тремолирующим, плавным или отрывистым, энергичным или вялым, выразительным или лишенным выражения **.

ОТКРЫВАНИЕ РТА

...Слишком большое раздвижение челюстей в результате сжимает глотку и, следовательно, заглушает [нормальную] вибрацию голоса, отнимая у голосового аппарата его резонирующий свод. Это преувеличенное раскрывание рта — не единственный недостаток, которого должны остерегаться певцы. [Так, например:]

1) Если губы чрезмерно сближены, голос получит горловой оттенок.

2) Если слишком выдвигают губы в форме воронки, то получают только тяжелые и как бы «лающие» звуки.

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

АТАКА ЗВУКА

Держите корпус прямо, спокойно, отвесно на обеих ногах, не опираясь на что-либо, руки отведите назад, чтобы не стеснять движения груди; откройте рот не в форме овального *О*, но отделяя нижнюю челюсть от верхней, от которой она должна опускаться вниз вследствие своей тяжести *. Это движение слегка прижимает губы к зубам, открывает рот в правильном размере и дает ему приятную форму. Держите язык расслабленным и неподвижным (не поднимая его ни у основания, ни у конца); раздвиньте, наконец, основания пилястров [нёбных дужек] и сделайте свободной глотку (что легко достигается ощущением полузевка.— *И. Н.*). В этом положении вздохните медленно и долго.

Когда вы таким образом приготовитесь и легкие будут [заполнены] воздухом, не напрягая ни глотки, ни какой другой части тела, со спокойствием и легкостью атакуйте звук очень точно... быстрым, коротким ударом голосовой щели на ясную гласную *А*. Это *А* нужно взять точно в самой глубине глотки: при этих условиях звук должен получаться ярким и округленным.

Нужно стараться не «подъезжать» к звуку перед тем, как достичь правильной интонации, и, к тому же, никогда не следует «искать голос», но брать ноту всегда сразу.

Нужно остерегаться смешивать артикуляции голосовой щели (coup de glotte) ** с толчком грудью (coup de poitrine), похожим на кашель или на усилие, которое делают, чтобы удалить из горла что-либо ему мешающее. Толчок грудью заставляет те-

---

* Последние два упражнения современной методикой не рекомендуются, два первых лучше исполнять при произношении согласных *ш, ж, в, с*, стараясь сохранить вдыхательную установку (В. Багадуров).

** Многие современные педагоги и ученые отрицательно относятся к упражнениям в развитии дыхания, не связанным с певческим звукообразованием. Но знаменитый певец-кастрат Фаринелли для развития дыхания также рекомендовал аналогичные упражнения.— *И. Н.*

* Последнее надо понимать в том смысле, что не должно быть напряжения нижней челюсти. В дальнейшем Гарсиа дает более точные указания в отношении значения нижней челюсти и ее правильного положения при атаке звука.— *И. Н.*

** «Coup de glotte»... по смыслу... означает «мгновенное смыкание голосовой щели» (В. Багадуров).

рять бóльшую часть дыхания, благодаря чему голос выходит с придыханием, задушенный и с неуверенной интонацией. Грудь имеет назначение питать голос воздухом, но не толкать его и не выпихивать.

Нужно подготовить артикуляцию голосовой щели, закрыв ее,— это мгновенно собирает и уплотняет воздух у его выхода: затем... надо открыть голосовую щель отрывистым и коротким движением, похожим на действие губ, произносящих букву *П* *.

ЖЕНСКИЕ ГОЛОСА

Женщины должны упражняться сначала на звуках *си—до*$_1$, которые мы предпочитаем как вообще [наиболее] легкие. Если при этом хорошо атакуют звук, то он должен получаться чистым и звучным. Его держат недолго и возобновляют несколько раз. Затем переходят на полутон выше и так до звука *фа*$_1$, потом спускаются полутонами так низко, как только возможно взять без усилия.

Чем выше идут, начиная с *ре*$_1$, тем более нужно расширять основание глотки. Гласную *А* нужно брать насколько возможно открыто, но не слишком открывая рот, так как последнее делает звук горловым...

Если при первых попытках звук грудного регистра не выходит на гласную *А*, нужно прибегнуть к гласной *И*, которая производит наиболее точное сближение голосовых связок и облегчает эмиссию грудных нот. Чтобы взять следующие ноты, исходят от звука, которым уже овладели, и делают энергичный перенос голосом (*portamento*) до звука, который не выходит, и энергично стараются удержать его, чтобы упрочить; идя таким образом от известного к неизвестному, развивают грудной голос.

Понятно, что в этом упражнении, как и во всяком другом, нужно быть строгим к верности интонации.

Когда будет достигнут первый результат, можно употреблять безразлично гласную *А* или гласную *Е* (открытую).

Я рекомендую снова «coup de glotte» как единственное средство атакировать звуки чисто и уверенно. Низкие ноты не нужно атакировать с силой.

Предыдущие замечания распространяются на все регистры и на все гласные.

Идет или не идет голос вверх в грудном регистре — опыт меня научил не заставлять переходить *фа*$_1$ — *фа-диез*$_1$ во время курса учения.

Затем переходят к упражнению в фальцете (медиуме, или миксте.— *И. Н.*).

Иногда случается, что звуки *ре*$_1$ — *фа*$_1$ ставятся с трудом вследствие их чрезвычайной слабости; в этом случае, как и в предыдущем, нужно прибегнуть к естественно установившемуся звуку того же регистра и переходить от него посредством хорошо исполненного *portamento* на неудающуюся ноту. При этом нужно оставить, как бесполезные, упражнения на звуках ниже *ре-бемоль*$_1$...

Характер звука в [фальцетном] регистре бывает, довольно часто, детский; в другом случае звук получается завуалированным. Первый из этих недостатков исправляется посредством применения темного тембра на букву *А*, смешанную наполовину с *О*; со вторым борются посредством светлого тембра, пользуясь гласной *И*.

[Фальцетный] регистр быстро истощает дыхание. Только время и упражнения могут исправить этот недостаток.

Очень часто крайние ноты [*до-диез*$_2$ — *ре*$_2$] фальцетного регистра бывают жидкими и незвучными, тогда как ноты *ми-бемоль*$_2$ — *фа*$_2$, первые в головном регистре, получаются чистыми и округлыми. Округлость и чистота зависят только от положения глотки и от смыкания голосовой щели. Эти качества можно придать предыдущим нотам, поднимая нёбную занавеску и всячески избегая бесполезной потери воздуха. Последние два регистра выравниваются именно благодаря тому положению, которое приобретает глотка при закрытом тембре и посредством плотного смыкания голосовой щели.

Характерная черта головного регистра — округленность. Иногда он бывает жидок благодаря молодости ученицы; в этом случае нужно ждать, чтобы годы, укрепляя голос, придали ему недостающую полноту; иногда нужно приписать этот недостаток тембра неумению данного лица — тогда прибегают к тому же самому исправлению звука, направляя его к вершине глотки (то есть в верхние резонаторы.— *И. Н.*)...

Ни в коем случае не следует переходить выше *соль*$_2$; злоупотребление высокими звуками разрушило гораздо более голосов, чем старость*.

---

* Некоторые преподаватели, чтобы достигнуть точной атаки звука, советуют применение слогов «*па*», «*ля*» и т. п. Мне кажется, что этот способ, приводящий в движение губы, язык и другие органы, чуждые голосообразованию, неудобен тем, что маскирует плохую атаку и бессилен ее улучшить.

Мы не стали бы очень рекомендовать излишнюю вялость нижней челюсти, так как от нее зависит вялость органов, лежащих ниже, и, следовательно, эластичность и мягкость звука» (Гарсиа) (разрядка моя.— *И. Н.*).

* В результате врачебного наблюдения за состоянием голосовых аппаратов более 1500 певцов, обслуживавшихся московской поликлиникой Рабис.

Обыкновенно думают, что высокие ноты можно потерять от недостатка упражнений; наоборот, их нужно беречь даже у голосов, диапазон которых от природы очень высок.

...Только тогда, когда глотка приобретает гибкость, можно пытаться расширить грани, которые мы сейчас поставили, но чтобы достигнуть этого, никогда не надо употреблять филирование высоких нот. Нужно их пробовать посредством какого-нибудь пассажа; гораздо легче попасть на тот звук, который не выходит, с разбега в руладе, чем брать его отдельно; таким образом можно добраться шаг за шагом до крайних границ голоса. Нужно действовать с умеренностью и давать каждому из наших достижений время закрепляться...

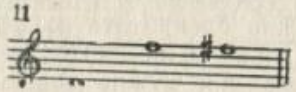
МУЖСКИЕ ГОЛОСА

То, о чем мы говорили относительно трех регистров в женском голосе, может быть приложимо к тем же регистрам у мужчин, однако принимая во внимание следующие указания:

Басы * и тенора ** должны атакировать звук таким же образом, как и женщины. Басы начинают грудным голосом с *си — до*, а тенора с *ре — ми*. Звуки *соль — ля-диез* у теноров и звуки *фа — ля* у басов представляют большую важность. Если не обращать на них внимания, их будет очень трудно заставить звучать в светлом тембре; глотка будет стремиться их затемнить. В таком случае этим нотам не будет хватать энергии и блеска; они станут затруднительными для исполнения. С указанной склонностью нужно бороться, применяя единственное средство, которое может укрепить эту часть голосового диапазона, то есть употреблять светлый тембр, делая *А* и *Е* более открытыми. Нужно начинать слегка округлять [звук] с *ля* у басов и с *си* или $до_1$ у теноров; совершенно открытый тембр был бы слишком жидок [слаб]. Начинают округлять (заметьте — я говорю «округлять», а не «затемнять») звуки *си*, $до_1$, *до-диез*$_1$. Начиная с $ре_1$ оба тембра пригодны, но на этих последних нотах не нужно вырабатывать темного тембра, пока не овладели светлым тембром, который всего труднее получить на этой части диапазона и который является единственным тембром, придающим звуку блеск. Кто пренебрегает данным тембром, тот подвергает свой голос опасности быть [чрезмерно] затемненным и заглушенным.

Только один светлый тембр (в этой части диапазона.—*И. Н.*) делает голос свободным и несущимся. [Хотя] можно было бы придать светлый характер и всему протяжению голоса, но он производит наибольший эффект у теноров на следующей дециме грудного регистра:

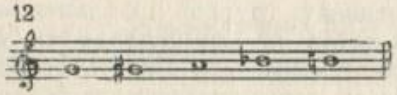
11



Басы должны, безусловно, прекращать его на $ре_1$. После *фа-диез*$_1$ у тенора этот тембр становится неприятным. Тенора не должны в упражнениях пользоваться грудным звучанием выше *фа-диез*$_1$. Лучше, если они будут чаще брать фальцетом [смешанным регистром] $ре_1$ и продолжать его до $си_1$ — $до_2$.

Каково бы ни было искусство певца, звуки:

12



в светлом тембре кажутся кричащими и напоминают детские хоровые голоса... не нужно ли их всегда употреблять в темном тембре? *

СГЛАЖИВАНИЕ РЕГИСТРОВ

Когда хорошо поставлен грудной голос, что должно быть сделано в непродолжительное время, нужно немедленно стараться соединить грудной регистр со следующим... Нужно упражняться, переходя попеременно с одного регистра на другой, на каждом из следующих звуков, без придыхания во время исполнения последования:

доктор Канторович пришел к выводу, что «чем выше голос, тем пение в этой (высокой) тесситуре чаще дает узелковые поражения... доходя до положительно удивительной цифры: 29% у лирико-колоратурного сопрано».

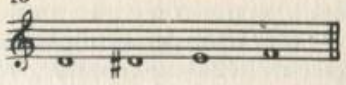
Эти данные, зафиксированные опытными врачами-ларингологами, должны быть грозным предупреждением певцам о недопустимости, без овладения надлежащей техникой, пения предельно высоких нот.— *И. Н.*

* «По непонятной причине Гарсиа в этом разделе совершенно не упоминает о баритонах; в то же время указываемая им тесситура упражнений для баса скорее должна относиться к баритонам» (В. Багадуров).

** В данном разделе все нотные примеры для тенора следует читать октавой ниже.

* Сопоставляя эти высказывания с только что приведенными указаниями по поводу применения светлого тембра, следует сделать вывод, что вопрос, какой тембр для мужских голосов более правилен, для Гарсиа был, очевидно, недостаточно еще ясен. Иначе становятся непонятными его весьма противоречивые высказывания в этой области. Нужно учесть также и то обстоятельство, что так называемые «закрытые» звуки в то время во Франции только что получили права гражданства.— *И. Н.*

13



[указания касаются женских голосов].

Это последование нужно исполнять на одно дыхание; вначале немного раз и медленно... потом увеличить скорость и число последований. Первый звук нужно брать попеременно то грудью, то фальцетом (смешанным регистром.— *И. Н.*)...

Грудные звуки нужно прекратить на $фа_1$. Нужно остерегаться уменьшения блеска и силы грудных звуков, в то же время нужно давать фальцету (медиуму.— *И. Н.*) всю энергию, на которую он способен.

Соблазнительно думать, что лучше ограничить мощность самого сильного грудного звука до размеров более слабого медиума *, но это — заблуждение: опыт показал, что употребление такого приема в результате приводит голос к оскудению. Ученик не должен [привыкать к ошибке] — брать фальцетные звуки с придыханием при переходе с грудного регистра, упражняется ли он в пассаже в две ноты или на одной.

Я заставляю соединять грудной и фальцетный (средний) регистры на четырех нотах: $ре_1$, *ми-бемоль*$_1$, *ми-бекар*$_1$, $фа_1$, потому что нужно овладеть умением менять регистр на одной из этих нот; но я избегаю перехода на нотах более низких и более высоких, потому что ниже $ре_1$ фальцетные звуки слишком слабы, чтобы быть слышными, а выше $фа_1$ грудные звуки слишком утомили бы голос:

14

* Здесь впервые Гарсиа применил по отношению к этому регистру современный термин — медиум (вместо фальцета).— *И. Н.*

Что касается соединения фальцета [медиума] с головным регистром, мы удовольствуемся повторением, что оно достигается положением, которое принимает глотка при закрытом звуке, и смыканием голосовой щели, которого требует гласная *И*...

Главная таблица звукообразования

(Каждый голос не должен переходить свойственные ему границы)

15

О ВОКАЛИЗАЦИИ (БЕГЛОСТИ)

Вокализировать — значит петь на гласные... свободно связывая звуки между собой. Существует пять способов соединения звуков в пассажах между собою:

1) их можно соединять посредством *portamento;*
2) их можно петь связно (*legato*);
3) их можно акцентировать (*martellato*);

4) их можно петь отрывисто (*staccato*);
5) их можно петь с придыханием (специальный прием).

Характер вокализации тесно связан со способом функционирования различных частей голосового аппарата: дыхания, [гортани] и резонаторов.

ПЕРЕНОС ГОЛОСА (PORTAMENTO)

Переносить голос — значит вести его от одного звука к другому через все промежуточные ноты.

Portamento может охватывать от полутона до самого большого интервала. *Portamento* начинается от последней части ноты, с которой его производят... Оно может идти от *piano* к *forte* или от *forte* к *piano,* а также может быть слабым и сильным...

Portamento помогает выравнивать регистры, тембры и силу голоса...

При восходящем *portamento* нужно старательно избегать открывания гласных; будет, пожалуй, лучше их слегка прикрывать.

Гаммы №№ 119—123 * — превосходные упражнения для выработки смелых и скорых *portamento*...

Манера исполнения *portamento* — специальная (исключительная); ее нужно изучать последней...

ВОКАЛИЗАЦИЯ СВЯЗНАЯ (LEGATO)

Связывать звуки — значит переходить от одного звука к другому чисто, быстро, непринужденно, без перерыва голоса или переноса его через какой-нибудь промежуточный звук (без *portamento*. — *И. Н.*).

Здесь, как и при *portamento,* дыхание должно быть на правильной и продолжительной опоре (с постепенным расходом воздуха), что позволяет тесно соединять все ноты между собой. Голосовая щель должна применяться к мгновенным изменениям, которые соответствуют числу колебаний, требуемых каждой различной нотой... Умение петь *legato* (связно) составляет важнейшее качество, другие способы исполнения подчинены ему и представляют лишь варианты, применяющиеся для его расцвечивания.

Для того чтобы связное пение (*legato*) соединяло в себе все признаки совершенства, нужно, чтобы интонация была правильной, ноты — однородными по длительности, силе и тембру, наконец, нужно, чтобы все звуки были связаны между собой в одинаковой степени. Этой цели можно достигнуть... только [после]... прилежного, [систематического] обучения.

...Если голос ученика имеет природные или приобретенные недостатки, которые делают его исполнение глухим, дрожащим и неточным, «смазанным»,— побороть эти недостатки можно, акцентируя каждую ноту. Если же после двух-трех месяцев работы это средство [окажется] недостаточным, [то] нужно прибегнуть к *staccato,* потом вернуться к предыдущему способу и чередовать их.

Когда голосовой аппарат приобретает достаточную гибкость (эластичность), нужно снова приняться за связное пение.

Если исполнение было неровное и с придыханием (то есть с утечкой, пропусканием воздуха без певческого звука.—*И. Н.*)... что можно обнаружить поднесением ко рту зажженной свечи, пламя которой может даже погаснуть (или поднесением небольшого зеркала, запотевание которого также покажет наличие придыхания.— *И. Н.*), необходимо прибегнуть к помощи *portamento,* чтобы исправить этот... недостаток.

Так как пение *legato* — постоянное свойство всякой вокализации, его не нужно специально обозначать, заметив себе раз навсегда, что надо избегать *portamento,* акцентировки и *staccato* пассажей, если они специально не указаны.

АКЦЕНТИРОВАННАЯ ВОКАЛИЗАЦИЯ (MARTELLATO)

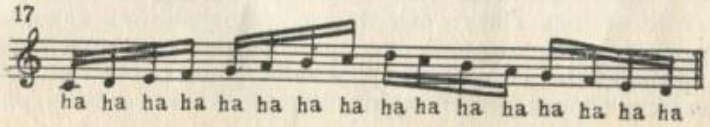
Акцентировать звуки — значит выделять их при исполнении, опирая каждый звук отдельно, но не отрывая и не бросая его. Это достигается толчком [дыхания] на каждой ноте, производимым давлением диафрагмы и расширением глотки. Это расширение соответствует той гласной, на которую поется пассаж...

Например:

16

...Пассаж нигде не должен прерываться придыханием. [Вот пример такого плохого исполнения]:

17



* См. «Школу пения» Гарсиа-сына. Музгиз, 1957, стр. 95—96.

...Акцентированная вокализация... исправляет привычку «мазать» звуки и [способствует исправлению глухих голосов].

Акцентировка... обозначается точками и лигой:

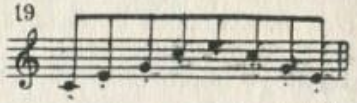
18

ВОКАЛИЗАЦИЯ ОТРЫВИСТАЯ (STACCATO)

Брать звуки *staccato* — значит атакировать каждую ноту особым смыканием голосовой щели, отделяющим один звук от другого...

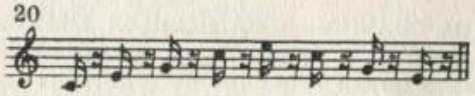
[Точки] у нот:

19



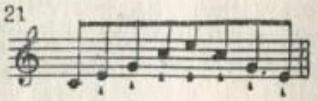
...[означают] такое исполнение:

20



Когда же, вместо того чтобы [взяв] тотчас их бросить, их слегка ослабляют, продолжив этим их длительность, то получают звуки как бы с отголоском. Это обозначается клинышками, поставленными у нот:

21



что соответствует такому исполнению:

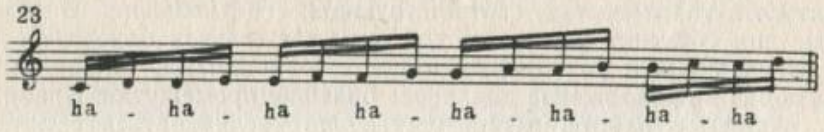
22

Кроме блеска, который они придают пассажу, эти упражнения, исполненные со вкусом, развивают эластичность, ликвидируя вялость голосового аппарата.

ВОКАЛИЗАЦИЯ С ПРИДЫХАНИЕМ (ASPIRATO)

Специальный прием, применяющийся при повторении в пассаже... нот:

23



...Способ исполнения этих пассажей заключается в легком придыхании перед повторением каждой ноты. Это придыхание исходит из голосовой щели, которая выпускает частичку незвучащего воздуха между двумя [одинаковыми нотами]. Этот способ приводит к тому, что ноты эти делаются достаточно четкими.

...Указанные [пять] способов соединения звуков нужно исполнять:

1. На все гласные поочередно.
2. Во всех трех регистрах.
3. В обоих тембрах.
4. На всем диапазоне голоса.
5. Во всех степенях силы.
6. Вводя в них изменения силы.
7. Во всех темпах.
8. Делая остановки.
9. Соединяя все способы.

Значение этих очень сложных упражнений состоит не только в том, что они представляют певцу весь материал, который он должен будет использовать позже, но и в том, что только они настолько формируют голос, что он может с быстротою... преодолевать все интонации; только они... выравнивают [весь диапазон] голоса и делают послушными все его части; наконец, только эти упражнения дают средство для развития всей верхней части голоса, не насилуя голосового аппарата.

ЗАМЕЧАНИЯ О СПОСОБЕ ИЗУЧЕНИЯ УПРАЖНЕНИЙ

Мы расположили упражнения * в порядке, который нам кажется наиболее правильным. Данный порядок может быть нарушен учителем, который волен изменить последовательность упражнений или выпустить некоторые из них, смотря по способностям и потребностям ученика.

---

* См. «Школу пения» М. Гарсиа-сына, стр. 93—121.

Хотя все упражнения этой школы написаны, главным образом, в тональности *до,* их нужно постепенно транспонировать в различные тональности, чтобы равномерно упражнять весь диапазон голоса, не переходя, однако, никогда границ трудности. Ясно, что каждый голос должен упражняться в тональностях, соответствующих его диапазону. В первые дни обучения ученик не должен упражняться более пяти минут подряд; упражнения могут возобновляться четыре или пять раз в продолжение дня, через большие промежутки. Время, посвящаемое работе, может постепенно увеличиваться с пяти минут до получаса — граница, которую не следует переходить.

К концу пяти-шести месяцев количество получасовых упражнений может быть доведено до четырех в день, но нужно остерегаться идти дальше; разумеется, эти получасы должны быть разделены большими промежутками отдыха.

Начинают заниматься каждое утро с эмиссии [образования] голоса. Мы не занимаемся вначале филировкой звука, полагая, что ею нужно заниматься после, когда обучение будет более подвинуто. Умение филировать звуки должно быть... результатом всех предыдущих упражнений: хорошо филировать звук — это значит быть певцом. Упражнения в филировке звуков, если дать им место в начале обучения, приведут только к утомлению ученика, не научив его ничему.

Нужно строго сохранять на всех нотах одинаковый тембр, а также одинаковую силу и качество звука.

Все упражнения должны исполняться строго в такт... [Но] ученик, вместо того чтобы неровно и шумно брать дыхание в середине пассажа, должен остановиться после первой ноты второго такта, а остаток [такта] употребить на вздох, потом снова начать пассаж со звука, которым он кончил. Так, например, упражнение:

24

и т. д.

исполняется следующим образом:

25

Упражнения нужно исполнять сначала медленно, прерывая их частыми вздохами; потом возрастающая легкость исполнения позволит ученику ускорить упражнение и брать дыхание реже; и, наконец, нужно исполнять пассажи со всей их скоростью и на одно дыхание. Ученик ни в коем случае не должен увеличивать продолжительности дыхания свыше своих природных границ.

Нельзя также выпускать на последней ноте излишек воздуха, заключающийся в легких.

Метроном окажет большую помощь при изучении беглости. Сопрано должно достигнуть степени ♩=132 шестнадцатым (то есть 528 шестнадцатых в минуту).

Все упражнения, которые далее следуют, часто представляют переход от грудного регистра к фальцету (медиуму) и обратно. Мы далеки от того, чтобы избегать этого перехода; нужно заставить ученика смело почувствовать его каждый раз, как он появляется в упражнении. Время и терпение позволят ликвидировать разницу между двумя регистрами, вначале резкую.

Нужно исполнять упражнения 98—102 * двумя способами: сначала так, как они написаны, потом нужно выпускать в каждом такте паузу (не делая *portamento*) таким образом, чтобы ноты следовали одна за другой до... тоники без перерыва...

Только первое из этих упражнений должно исполняться... так, как оно написано.

Беглость в восходящем движении более трудна, чем в нисходящем. Голос, поднимаясь, замедляет звуки, опускаясь же, наоборот, ускоряет. Исправляют оба эти недостатка, давая ровную силу всем нотам, причем они должны быть, кроме того, совершенно связанными и ясно различимыми.

Когда повторяют последовательно несколько раз подряд тот же самый интервал, то или верхняя нота понижается, или нижняя повышается... Большая терция в упражнении терциями и вводный тон в упражнении септимами [см. упражнения 104 и 108 в «Школе» Гарсиа] дают место для этих замечаний. Склонность уменьшать интервальные расстояния между звуками проявляется также... в восходящих октавах и децимах [упражнения 119—121 «Школы»].

Верхняя нота обыкновенно берется учениками слишком низко, а нижняя — при тех же обстоятельствах — слишком высоко.

Упражнения на тритонный интервал, заключающийся между IV и VII ступенями мажорной гаммы, заслуживают особого внимания.

---

* См. «Школу пения» Гарсиа-сына, стр. 93—94.

Три целых тона подряд резки для слуха, и всегда хочется изменить увеличенную кварту на полтона...

В общем, тритоны трудны по интонациям: значит, следует в них упражняться...

Полутоны от III к IV ступени и от VII к I будут верны, если стараться брать высоко III и VII ступени, то есть медианту и вводный тон... [в восходящей гамме]...

Если нисходящая гамма звучит фальшиво,— можно быть уверенным, что полутоны слишком велики, то есть что III и VII ступени слишком низки...

Когда голос прочно утвердится на гласной *А*, настанет время прохождения других гласных...

ИЗМЕНЕНИЕ СИЛЫ

Нюансировать пассажи — значит разнообразить их силу и скорость; таким образом, пассаж, чисто спетый в отношении однородности тембра, ровности, длительности и силы звуков, нужно исполнять сначала насколько возможно *piano*, потом немного сильнее, потом вполголоса, потом сильно и, наконец, во всю полноту звука, но не форсируя...

Применение метода в отношении последовательности, выбора и распределения упражнений [для каждого ученика] требует продолжительного опыта и проницательности со стороны учителя (то есть нужен индивидуальный подход педагога к учащемуся.— *И. Н.*)...

АРПЕДЖИО

В арпеджио нужно переходить от одного звука к другому с точностью и уверенностью, каков бы ни был интервал, разделяющий их, не отрывисто и без *portamento*, но связывая ноты непринужденно (как на рояле). Для этого нужно уменьшать каждый звук в момент, когда его оставляют, и брать с легким толчком следующий; при этом положение глотки должно оставаться прочно устойчивым, свободным, естественным, без ослабления, но и без жесткости.

Простые арпеджио нужно исполнять легко. Когда их поют, нужно слегка сжимать глотку...*

ГАММЫ И ПАССАЖИ ХРОМАТИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА

...Хроматические пассажи и ходы, будучи самыми трудными для пения... будут приятны для слуха только тогда, когда звукование нот отличается такой точностью и чистотой, что можно последовательно сосчитать каждую из них...

Чтобы достигнуть тонкости и уверенности в требуемой интонации, ученик должен изучать хроматические упражнения в очень умеренном движении. Он поможет себе, установив, заранее, в уме, первую и последнюю ноты определенной гаммы; потом, разделив ее по группам в две, три или четыре ноты, смотря по надобности, он будет считать их мысленно, заставляя совпадать первую ноту каждой группы с каждым ударом такта...

Во время первых опытов при пении ученика играют гамму на инструменте... но как только ученик сможет дать себе отчет о своем исполнении, нужно перестать играть его партию и вернуться к обычному аккомпанементу...

ФИЛИРОВАНИЕ ЗВУКА

Эти звуки начинаются *pianissimo* и получают, постепенно возрастая в силе, самую большую интенсивность, точно совпадающую с половиной их длительности; потом в обратном движении звук проходит, уменьшаясь в силе, ту же постепенную градацию, пока не окончится совершенно. Обозначается филирование знаком <>.

Вначале лучше разделить это упражнение. На одно дыхание идут от *pianissimo* к *forte*; потом на второе дыхание — от *forte* к *pianissimo*...

Во время *pianissimo* глотка сводится к самым малым размерам и расширяется в соответствии с усилением звука...

Нужно избегать повышения или понижения интонации при [филировании] звука...

Оканчивая звук, ученик не должен выпускать остаток воздуха быстрым опусканием груди или допускать расслабления в области подложечки...*

Ученик должен начинать звук *piano* в микстовом регистре, темным тембром... этот прием делает неподвижной гортань и суживает глотку **.

Затем, не меняя положения и, следовательно, тембра, переходят на грудной регистр, укрепляя все более и более гортань, чтобы помешать ей сделать резкое движение, которое вызывает срыв голоса... в момент разделения двух регистров. Но раз

---

* Указания Гарсиа о необходимости «сжимания» глотки следует считать спорными.— *И. Н.*

* В свете новых учений Л. Д. Работнова о главенствующем значении при звукообразовании мускулатуры бронхов и трахеи, указание Гарсиа не расслаблять «в области подложечки», то есть в месте наибольшего разветвления бронхов и нахождения диафрагмы, получает еще большее значение.— *И. Н.*

** Мнение Гарсиа о суживании глотки при темном тембре не подтверждается современными исследованиями (В. Багадуров).

только перешли на грудной регистр, поднимают гортань и расширяют глотку, чтобы сделать тембр более светлым, так, чтобы звук получил весь свой блеск и силу. Чтобы ослабить звук, ученик делает обратное, то есть когда ослабляется голос, он затемняет грудной звук, все время опуская гортань... и суживая глотку, чтобы опереть звук и избежать толчка при перемене регистра. Тогда он перейдет медленно из грудного регистра в микст, после чего расслабляет глотку и сводит звук на нет...

АПОДЖАТУРЫ И МАЛЕНЬКИЕ НОТКИ

Из всех украшений [в пении] аподжатура — самое легкое для изучения и в то же время наиболее часто встречаемое и необходимое.

...Аподжатура есть нота, на которую опирается голос, эта нота всегда чужда данной гармонии; она предшествует (и служит для атакирования) одной из нот, составляющих аккорд. Каждый звук окружен четырьмя аподжатурами, двумя сверху и двумя снизу; как верхние, так и нижние отстоят: одна на целый тон от данной ноты, другая на полтона...

ТРЕЛЬ

Трель есть последовательное, акцентированное, быстрое и ровное чередование двух смежных нот на расстоянии полутона или целого тона... Ее обозначают посредством знака *tr*... Нота, над которой стоит обозначение, называется главной нотой, и она никогда не чередуется в трели с нотой ниже ее. Верхняя нота называется вспомогательной.

Кроме этих двух нот [в трели], существует третья, которая отстоит на полтона или тон вниз от главной и которую нужно называть подготовительной или заканчивающей, потому что она выполняет обе эти функции; но трель всегда начинается и кончается главной нотой.

Обычно придерживаются предрассудка, что трель есть особый дар природы и что голос, который природа лишила этого очарования в пении, должен отказаться от трели. Нет ничего более ошибочного, чем это мнение...

[При трели] нужно сообщить гортани правильные колебательные движения сверху вниз. Эти движения, [которые можно почувствовать на ощупь], сказываются более или менее и снаружи, в зависимости от полноты шеи.

Чем эти движения правильнее, свободнее и ровнее, тем более точен интервал между звуками...

...Чем более размах колебаний гортани, тем больший интервал захватывает трель. Таким образом, ее можно перенести на полтона, на тон, на полтора тона, на два, на кварту, квинту и т. д. Это, может быть, удивит читателя, потому что для трели не употребляют интервала более большой секунды... но все же я советую изучать [подобные упражнения], однако только до тех пор, пока не усвоят колебательного движения [гортани]... Иногда этим движением овладевают с первой же пробы; несколько месяцев обучения достаточны для всякого ученика, одаренного обыкновенными способностями...

Ученик должен уметь останавливать трель по своему желанию и непременно на главной ноте; только при особом внимании он будет в состоянии прервать колебания гортани вовремя...

ЗАКЛЮЧЕНИЕ О БЕГЛОСТИ

Было бы невозможно перечислить все видоизменения механизма беглости; им научает один опыт. Все же можно взять за точку отправления основные виды, построенные на использовании дыхания и движения глотки.

Когда *agilitá* (беглость) исполняется *pianissimo*, нужно задерживать дыхание и расходовать его лишь в виде тоненькой струи воздуха. Сведенная к малым размерам глотка, следуя за изменениями формы, которые придает ей тембр, формирует пассажи. Рот должен быть полуоткрыт. Если от *pianissimo* переходят к *mezzo forte*, то расходуют немного более дыхания, но сохраняют артикуляцию глотки.

Наконец, при *forte* нужно опирать пассаж на могучее давление дыхания, — давление, которое вызывает самое большое расходование воздуха. Глотка предоставляет тогда звуку более просторный путь, будучи увеличена... смотря по тембру; движения ее... делаются менее гибкими и менее частыми, а рот представляет, со своей стороны, более свободный выход звуку.

Но беглость сама по себе имеет два различных основных вида: *di forza* (силы, стремительности) и *di maniera* (легкости, изящества). Эти свойства редко соединяются в одном и том же голосе.

Под *agilitá di forza* (беглость силы) надо понимать пассажи, исполняемые с силой, и в особенности быстрые ...рулады и стремительные арпеджио. Когда такого рода пассажи имеют восходящее движение, необходимо их как бы выбрасывать посредством очень выдержанной опоры дыхания; опора увеличивается вместе с силой и быстротой пассажа; глотка, менее подвижная при исполнении рулад и арпеджио, чем всех других пассажей, проходит через различные степени расширения, кото-

рого требуют интонация и сила звука, сохраняя общий характер тембра.

Эта беглость получила свое название *di bravura* от смелости, силы и точности, которые ее характеризуют.

В беглости *di maniera* все, напротив, рассчитано на искусство певца. Суженная глотка производит легкие, эластичные движения, которых требуют нежные и быстрые интонации ломаного пассажа.

Здесь достаточно небольшой струи дыхания. При этом не следует с силой исполнять пассаж, достаточно поддерживать звук на дыхании.

Беглость *di maniera* не достигает такой легкости, как *di bravura,* ее нужно даже немного задерживать, чтобы придать требуемую точность трудным интонациям.

Эти указания следует принимать во внимание только при исполнении пьес.

Нюансы... получаются при свободном, легком расширении глотки посредством толчка каждого усиливаемого звука; она вновь принимает прежнее положение для следующей ноты.

Пассажи чаще всего... «смазываются» при средней скорости. Этот недостаток исправляют, опирая звуки, расширяя глотку и, так сказать, распределяя дыхание.

Из приведенных [высказываний] следует, что гораздо легче вокализировать *piano,* чем *forte;* что одинаковая легкость достигается чаще при светлом тембре, чем при затемненном, потому что первый совсем не требует сжимания глотки. Открытые гласные более удобны для совершенной беглости, чем закрытые...

Часть вторая

ОБ АРТИКУЛЯЦИИ В ПЕНИИ

(О произношении)

...Пока певец внимательно не разобрался в механизме, воспроизводящем гласные и согласные, его артикуляция будет лишена свободы и энергии, он не овладеет секретом сохранения того развития и ровности своего голоса, которые он приобрел при упражнениях в простой вокализации, и не сможет по своему желанию пользоваться тембром, свойственным тем чувствам, которые он выражает...

Правильно ставить голос и в то же время хорошо артикулировать — два редких достоинства, однако вполне совместимые между собой и очень необходимые...

Артикуляция, составляющая самый необходимый элемент внятного произношения, и необходимость быть понятым ведут

к тому, что вообще опирают согласные более сильно, когда декламируют, чем когда говорят, и еще более сильно при пении...

Певческий голос воспроизводится при помощи той же комбинации органов, как и разговорный, и звуковые волны проходят через те же две полости: ротовую и носовую. Из этих двух полостей первая наиболее важная, потому что ее стенки и органы, которые она в себе заключает,— главные факторы произношения (артикуляции) слова...

...Гласные есть результат изменений, которые получает звук, проходя через голосовую (то есть надставную.— *И. Н.*) трубу... [Изменения же голосовой трубы бесконечны, а потому и оттенки гласных могут быть самыми разнообразными].

Существует тесная аналогия между образованием гласных и образованием тембров. Из такого сходства механизма между гласной и тембром в результате получается... соотношение взаимной зависимости: нельзя изменить гласной, не изменяя тембра.

Для певца это соображение имеет существенное значение. Оно поможет ему точно применять для каждой гласной тембр, наиболее свойственный намеченному им эффекту, и одновременно дает возможность сохранить совершенную ровность на всем протяжении голоса...

Чтобы слух получил ощущение ровности голоса, певец должен, искусно им владея, незаметно изменять гласные.

Он должен их умеренно округлять, все увеличивая этот оттенок к высоким нотам. На низких звуках, наоборот, он должен осветлять гласные.

Необходимость овладеть всеми оттенками голоса побудила нас придумать следующее упражнение (мы его считаем одним из самых полезных, на которое нас натолкнула наша практика), а именно: надо переходить на одной и той же ноте и на одном дыхании через все последовательные тембры, начиная с самого светлого до самого темного и потом обратно — на другом дыхании от темного тембра к светлому... Звук должен сохранять одинаковую степень силы в продолжении всего упражнения. Это упражнение действительно эффективно только в грудном регистре и между звуками *ля* и *фа-диез*$_1$; с помощью упражнений для сглаживания регистров оно научает управлять всеми движениями глотки и производить по желанию звуки различного характера.

(Далее Гарсиа дает ценные указания о правильном произношении в пении французских носовых гласных и согласных и групп итальянских гласных, расположенных под одной нотой.— *И. Н.*).

...Необходимо вовремя брать дыхание и быть его хозяином, ибо дыхание есть, так сказать, регулятор пения. Надо вздохнуть во время такой именно паузы, которая является общей и для текста и для мелодии... В случае необходимости паузу можно сделать за счет сокращения ноты, которая заканчивает мотив, что позволяет атаковать следующую ноту в начале ее длительности и сохранить неприкосновенным тактовый акцент...

...Иногда во фразах с плохо рассчитанными паузами приходится прерывать вздохом слово (что теперь не допускается.— *И. Н.*) или фразу; тогда певец должен скрыть эту вольность с достаточным искусством, чтобы она не была заметна слушателю. Выдать ее шумом, опозданием вступления или движением тела — значило бы совершить грубую ошибку.

Вот указания, которыми можно было бы воспользоваться в некоторых случаях, если встречаются две согласные рядом: вздох можно легко скрыть, лишь бы вторая согласная была взрывная. Певец должен воспользоваться приготовлением к этой второй согласной, чтобы взять дыхание носом... (Это важное замечание Гарсиа о взятии дыхания в весьма ответственных местах носом свидетельствует о делавшемся им предпочтении этому способу дыхания.— *И. Н.*).

Некоторые певцы по небрежности или недостатку вкуса не удовлетворяются тем, что увеличивают количество *portamento;* они еще совершают ту ошибку, что применяют его на всех нотах в виде «подползания» снизу, помещая на нем... второй слог, взятый с предъемом.

Не менее важный недостаток в манере исполнять *portamento* — это некоторого рода «мяуканье», которое непременно происходит, когда, перенося голос к высоким нотам, «открывают» (осветляют) тембр. Чтобы избежать этой ошибки, надо дать *portamento* более быстрое движение в верхней его части, чем в нижней, и в особенности «закрывать» тембр, но осторожно и в меру...

О ВЫРАЖЕНИИ В ПЕНИИ

«Выражение [экспрессия] есть великий закон искусства. Произведение искусства, не выражающее никакой идеи, ничего не стоит» (В. Кузен). Артист напрасно старался бы воздействовать на души слушателей, если бы он не проявлял того, что он сам сильно затронут тем чувством, которое он хочет передать другим, так как эмоции передаются, главным образом, путем сочувствия...

...Артист производит на нас только впечатления, аналогичные тем, которые он испытывает сам; отсюда и вытекает для него обязанность оживить, облагородить свои переживания.

Если представить себе музыкальное исполнение сведенным к одной технике (как бы совершенна она ни была), лишенным выразительности, то пение осталось бы холодным и неодухотворенным; но, надо добавить, что даже это самое совершенство техники в пении невозможно, если оно не поддерживается в известной степени чувством и энергией.

Певец, чтобы освоиться с выражениями страсти и подготовиться к их мастерскому исполнению, должен усовершенствовать свою восприимчивость и анализировать свои впечатления. «В искусстве гораздо более совершенствуются размышляя, нежели упражняясь» (Жакемон, т. I)...

Внешние признаки, посредством которых проявляются чувства у человека, таковы:

1. Движение лица (мимика).
2. Различные изменения дыхания.
3. Волнение голоса.
4. Разнообразие тембров.
5. Изменения артикуляции.
6. Изменения в быстроте выговора.
7. Повышение и понижение голоса.
8. Различные степени силы голоса.

...В человеке все тесно связано, и всякое душевное движение отзывается на всем его поведении. Отсюда следует, что жест и голос должны естественным образом согласовываться в выражении одного и того же чувства...

Выражение лица увеличивает выразительность голоса, делая его более ярким и убедительным. Эта согласованность выражения лица и голоса есть обычный признак всякого откровенного чувства...

[Волнение в голосе] представляет род внутреннего волнения, которое происходит у нас от полноты испытываемого чувства, обнаруживающегося вовне в изменениях голоса и в выговоре. Это душевное состояние, называемое эмоцией, таково, что всякий желающий сильно воздействовать на других должен непременно испытать его на себе...

...Чтобы найти подходящий тон для выражения каждого чувства и те оттенки, которых оно требует (тембр, скорость движения, степень силы произношения и т. п.), ученик должен прочесть внимательно текст и потом освоиться со всеми данными, которые [детально] ознакомят его с изображаемым лицом; приняв эти предосторожности, он должен выразительно продекламировать свою роль. В эту работу ученик должен вложить столько непосредственности и простоты, как и в выражение своего собственного чувства.

Верный тон, воспринятый голосом, когда говорят без всякой деланности, есть та основа, на которой правильно строится выразительность в пении. Свет и тени, акценты, чувство — все принимает тогда выразительную и убедительную форму. Значит, подражание естественным, инстинктивным движениям чувств должно быть для ученика предметом специального изучения.

Но даже чувствуя самые сильные порывы страсти, певец должен сохранять достаточно умственной свободы, чтобы анализировать внешние формы, посредством которых эти порывы выражаются, чтобы оценить их одну за другой и подвергнуть строгому анализу *.

О ТЕМБРАХ

Достаточно нескольких опытов, чтобы убедиться, что каждое чувство, как бы ни было слабо его проявление, влияет по-своему на голос и изменяет его гибкость, формирование, прочность, одним словом — все его физические свойства. Голосовой орган представляет форму, которая беспрестанно меняется под действием различных чувств и передает свой отпечаток издаваемым им звукам. Этот орган благодаря своей замечательной гибкости помогает еще, до известной степени, изображению внешних предметов, что можно заметить даже в простом разговоре. Если нужно, например, изобразить что-нибудь глубокое, обширное или хрупкое (тонкое, нежное), голос издает... звуки глубокие, широкие или нежные (тонкие) и т. д.

Тембр является такой существенной частью речи и таким необходимым условием искреннего чувства, что если пренебречь его выбором, то непременно впадешь в ошибку. Благодаря тембру проявляется интимное чувство, которое текст не всегда достаточно ярко выражает, а иногда даже имеет тенденцию ему противоречить...

...Блестящий и ясный тембр не на своем месте кажется кричащим; тембр... матовый — пустым... тембр темный и глухой производит впечатление [хриплого].

Выбор тембра никогда не должен зависеть от буквального смысла слов, но от душевных движений, которые их диктуют: чувства нежные и в то же время томные или чувства энергичные, но скрытые выражаются оттенками закрытого тембра...

* Умением анализировать свое поведение на сцене отличался Шаляпин. Даже в моменты наивысшего творческого подъема, по его собственному признанию, он никогда не забывал о самоконтроле. На сцене всегда находилось два Шаляпина: один пел и играл, другой контролировал каждый его звук и жест. Трудную задачу раздвоения на сцене Шаляпин настолько блестяще разрешал, что зрителю «Шаляпин-контролер» никогда не был заметен.— *И. Н.*

Негодование, проклятие, угрозы, строгое приказание округляют голос, делают его грубым и высокомерным...

Воинственный или религиозный экстаз округляет голос и делает его ярким и блестящим...

Сдержанная угроза... глубокое горе и скрытое отчаяние выражаются глухим тембром...

Ужас и тайна заглушают голос, делая его темным и хриплым...

При изнеможении, которое следует за сильным волнением, голос становится тусклым, потому что нельзя удержать дыхание и оно примешивается к голосу.

...Тусклый характер голоса противопоставляется блестящему металлическому тембру, который подходит для выражения мужественных чувств...

В радости тембр становится живым, блестящим и непринужденным. Насмешка делает голос металлическим, кричащим. В смехе — голос резкий, визгливый, прерывающийся, конвульсивный.

Угроза, горе, отчаяние, вырывающиеся наружу, принимают тембр открытый и раздирающий.

Грудные ноты выше $фа_1$ невыносимы, когда их употребляют в светлом тембре в вещах спокойного характера, но благодаря крикливому оттенку их применяют для выражения отчаяния и гнева...

ЕДИНСТВО

...Строгий и разумный выбор средств и эффектов составляет то, что называется единством... Его можно определить так: полная согласованность между различными частями целого. Умение, которое направляет... все устремления таланта к одной цели и увеличивает силу средств выражения благодаря их единству, есть высшая степень совершенства во всех искусствах... Это трудное умение основано на точном понимании смысла и значения выражаемых чувств.

Чтобы подчиниться этому принципу единства, в отдельных случаях певец должен сначала составить себе определенное понятие о преобладающем чувстве, доминирующем в пьесе...

...Ученик не должен пренебрегать никакой, даже самой незначительной мелочью. Нет ни одной столь ничтожной детали, которая не имела бы своего значения для целого...

Все сказанное об одной пьесе применяется также и ко всей роли. Надо представить себе общий характер этой роли, затем подумать о том, какие детали надо придать изображаемому лицу в отличие от других. Наделить каждый характер, каждое

лицо его индивидуальными чертами — вот в чем состоит способ претворения всех... ролей в поражающие своей силой и оригинальностью типы...

Чистый и гибкий голос, подчиняющийся всем оттенкам тембра, при всевозможных требованиях вокализации, твердое и правильное произношение, выразительное лицо — все эти качества в соединении с душой, живо воспринимающей различные страсти, и с музыкальным чувством, схватывающим всякий стиль,— таковы общие требования, которым должен удовлетворять каждый певец, стремящийся стать первоклассным артистом...

Величина и акустические свойства помещения, ресурсы, которыми артист располагает для исполнения данного сочинения, предрассудки и степень интеллигентности слушателей заставляют артиста изменять применение своих приемов и всю манеру исполнения.

В большом помещении нужны крупные оттенки, резкие контрасты; в малом — предпочтительны нежные, тонкие нюансы (разрядка моя.— *И. Н.*).

Если певец не обладает достаточно сильным голосом, чтобы наполнить большое помещение, он должен очень остерегаться прибегать к усилениям и к форсировке. Эти приемы, вместо того чтобы увеличить средства голоса, в результате отняли бы всю прелесть исполнения и придали бы ему грубый и горловой тембр и во всех случаях подвергли бы певца серьезным неприятностям.

Опыт показывает, что единственное средство увеличить носкость голоса состоит в умеренном его подкреплении и поддержке хорошо управляемым и непрерывным дыханием. Только одно продолжительное и правильное дыхание может привести в колебание и заставить звучать массу воздуха, заключающегося в большом помещении (следовательно, в большом помещении нужно не форсировать голос, а петь на хорошо опертом дыхании.— *И. Н.*)...

...Артист должен меньше всего делать уступок дурному вкусу. Задача артиста — формировать вкус публики, а не извращать его потворством (разрядка моя.— *И. Н.*).

Если хотят, чтобы оттенки *forte* и *piano* производили эффект... нужно придерживаться ровной и естественной дикции. Многим артистам свойственна ошибка думать, что искусство заключается в исполнении всех частей мелодии с крайней энергией.

Когда все сильно, то в действительности силы не существует... Источник наиболее характерных эффектов заключается в разнообразии в контрасте намерений

певца. Наиболее блестящие результаты получаются, когда один эффект подготовлен другим, противоположного характера.

Например, *forte* выделяется вполне только при условии, если ему предшествует *piano*. Пассаж из быстрых нот должен следовать за несколькими выдержанными нотами и т. д.

...Надо делать большие паузы после ритурнелей, которыми начинается речитатив. Слушатель будет лучше подготовлен к его восприятию, и пение лучше выделится из всего предыдущего. Кроме того, для певца — это средство успокоиться, так как вид публики заставляет теряться в первую минуту почти всех артистов. Несколько медленных вдыханий, произведенных перед последними тактами ритурнеля, замедляют кровообращение, успокаивают и делают свободным дыхательный аппарат и гортань, то есть то, в чем они нуждаются. (Это указание, потерявшее свое прямое значение в связи с исчезновением обычая добавлять непредусмотренные авторами украшения, имеет ценность как технический прием для приобретения спокойного дыхания на сцене и связанного с ним свободного положения голосового аппарата.— *И. Н.*).

Многие певцы... думают, что изучение вокализации совершенно бесполезно для того, кто стремится только к широкому пению (*Largo*). Это утверждение скорее успокоительно, чем основательно, и противоречит опыту. Широкое пение.. становится тем легче, чем голос более совершенно подготовлен к трудностям вокализации. Тяжелые голоса не могут достигнуть совершенства ни в одном стиле...

Чтобы преуспевать в драматическом стиле, надо иметь горячую душу и огромную [физическую] силу... Но надо приниматься за этот стиль с умеренностью и осторожностью, так как он очень быстро истощает ресурсы голоса...

Придя к окончанию этой неблагодарной и трудной работы, я отнюдь не обманываюсь относительно ее несовершенства. Я заранее понял крайнюю трудность подобной задачи. Разобраться с точностью, ввести в систему все те ударные приемы вокальной техники и исполнения, которые законченные певцы, большей частью, схватывают инстинктивно, с целью сделать их доступными для всех,— вот что я пытался... сделать.

Я удовлетворен мыслью, что, может быть, дал публике начальные основы полезного труда и что некоторые вопросы, затронутые этой методой, привлекут внимание маэстро, более способных их разрешить.

Я только начал работу, наука и талант завершат ее!»

ИТАЛЬЯНСКАЯ ШКОЛА XIX ВЕКА

ФРАНЧЕСКО ЛАМПЕРТИ

(1813—1892)

Выдающимся педагогом, подготовившим плеяду знаменитых певцов XIX века, является Ф. Ламперти. Музыкальное образование Ламперти началось с раннего детского возраста (его мать была оперной певицей), но, насколько известно, певцом он никогда не был.

Музыкальную карьеру Ламперти начал с должности органиста, а затем — оперного дирижера.

Постоянно работая с певцами, Ламперти приобрел значительный вокально-педагогический опыт и в 1850 году был приглашен руководить вокальным отделом Миланской консерватории. В течение четверти века имя Ламперти отождествлялось с Миланской консерваторией; его репутация как преподавателя пения была чрезвычайно высокой. Сделаться учеником Ламперти стремились даже певцы с известным положением. Его имя приобрело притягательную силу [173].

В 1875 году Ламперти оставил Миланскую консерваторию и после этого давал только частные уроки.

К числу певцов, занимавшихся у Ламперти, принадлежат хорошо известные Альбани, Гайяре, Ван-Занд, Тиберини, Зембрих, Арто *, Крювелли, Шарлотта Патти, Эверарди, Додонов и ряд других.

Эверарди и Додонов, уже будучи опытными артистами, после предварительной работы с Гарсиа занимались у Ламперти, что свидетельствует о высоком художественно-педагогическом опыте последнего.

Но, несмотря на чрезвычайную популярность Ламперти как педагога-практика, его авторитет как методиста и теоретика вокального искусства значительно уступает авторитету Гарсиа. Оставленные Ламперти труды: «Primi lezioni di canto» («Первоначальные занятия для голоса»), «Esercizi del' trillo» («Упражнения для развития трели»), «Studi di bravura per soprano» («Виртуозные упражнения для сопрано»), «Guida teorico-pratica-elementare per lo studio del canto» («Теоретически-практическое начальное руководство для изучения пения»)

* Выдающаяся оперная певица, впоследствии профессор Парижской консерватории, часто гастролировавшая в России, талант которой высоко ценил П. И. Чайковский. Продолжателем педагогической школы Арто у нас была ее ученица, известная в свое время оперная певица Л. Я. Шор-Плотникова, подготовившая ряд талантливых певиц: народных артистов РСФСР Авдееву, Казанцеву, заслуженных артистов РСФСР Лебедеву, Фирсанова, Яковенко и других.

и «L'arte del canto» («Искусство пения») — по своей научной ценности не могут идти в сравнение с капитальными работами М. Гарсиа-сына.

ИСКУССТВО ПЕНИЯ («L'ARTE DEL CANTO»)

Ламперти, как и большинство педагогов XIX века, находился под влиянием учения доктора Мандля о преимуществах грудобрюшного дыхания, часто ошибочно называемого брюшным.

Свое руководство «Искусство пения» Ламперти начинает с приведения отрывков из статьи Мандля «Гигиена голоса». Вот некоторые из них:

«Голос есть звук, издаваемый специальными органами, совокупность которых и составляет голосовой инструмент. Ясно, что каждый артист должен иметь некоторые необходимые понятия о форме и механизме того инструмента, которым он пользуется. Почему же должно быть иначе для певца? Отсутствие самых первоначальных понятий об этом часто было... причиной потери хорошего голоса, потому что из него желали извлечь более, чем он мог и должен был дать...

Легкие с воздухоносным сосудом и бронхами, производя дыхание, исполняют должность раздувательного меха и воздухопроводной трубы.

Дыхание состоит из двух действий, которые беспрерывно следуют одно за другим: вдыхание, заставляющее проникать воздух в легкие, и выдыхание, которое выталкивает его наружу, образуя струю воздуха, то есть двигатель, приводящий в колебание голосовые связки.

Вдыхание должно совершаться таким образом, чтобы доставлять без утомления и излишнего расхода сил количество воздуха, необходимое для издавания голоса. От выдыхания зависит продолжительность и сила звука. Для тех, которые не умеют сберегать воздух, умеряя действие мышц-«выдыхателей», было бы невозможно фразировать или тянуть звук при пении или декламации. Этот труд — замедление в выдыхании — составляет то, что обыкновенно называется — опереть голос на одну или другую часть грудной полости».

В разделе «О вздохе» Ламперти указывает:

«Мои выводы о вздохе как основании и начале издавания звука суть плоды долгого опыта; я желаю их здесь высказать и убедительно прошу ученика обратить на них должное внимание...

Существуют три рода дыхания: грудобрюшное (или брюшное)*, боковое (или реберное) и ключичное. Первое производится в основании грудной полости, и его узнают по расширению грудобрюшной преграды, между тем как грудная полость и плечи остаются неподвижными. Второе происходит в боковой и передней части грудной полости и делается явным [благодаря подниманию] ребер, нижней части грудной клетки, плеч и ключиц. Третье производится в верхней части грудной полости и заметно по [подниманию] верхней части грудной клетки, плеч и ключиц.

Эти три способа могут быть соединены попарно. Например, начиная с грудобрюшного, можно перейти к боковому дыханию, но никак не к ключичному; между тем, начиная с бокового дыхания, можно дойти до ключичного и, наконец, начиная с последнего, можно перейти к боковому дыханию, но никогда нельзя перейти к брюшному.

Мнение, что боковое дыхание [свойственно по природе] женщинам,— ошибочно; только давление корсета, затрудняющее [поднимание] грудобрюшной преграды, вызывает это боковое дыхание.

Употребление грудобрюшного дыхания необходимо певцам, так как только этим способом дыхательное горло удерживает вполне упругое, естественное положение. И всякий поймет, какую можно извлечь пользу из вполне правильного дыхания, производимого внимательно, проследив все то, что я изложу о способах приобретения его.

ПОЛОЖЕНИЕ ТЕЛА

Чтобы приобрести грудобрюшное дыхание, опирающееся на мускулы живота, то дыхание, которое я позволяю себе назвать певучим («вокальным».— *И. Н.*), певец должен придать телу свободное положение: стоять прямо, слегка наклоняя голову вперед, в позе оратора, появляющегося перед публикой. «Умение себя держать для оратора,— говорил Демосфен,— есть первое из его дарований и располагает публику в его пользу». При этом полезно улыбаться, прижимая губы к зубам, показывая верхние зубы, но естественно, без принужденности, и нужно стараться во время пения не выдвигать вперед подбородок **.

Кроме дыхания, есть еще очень важное обстоятельство, на которое прошу певца обратить особое внимание, а именно: во

* Следовательно, Ламперти считает, что чисто «брюшного» дыхания не существует.— *И. Н.*

** Слова Ламперти: «слегка наклоняя голову» и не «выдвигать» подбородок», очевидно, надо понимать как указание на недопустимость задирания головы, имеющего место у необученных певцов, в особенности при взятии неудобных высоких нот у теноров, например выше $фа_1$.— *И. Н.*

время пения следует держать рот и подбородок совершенно неподвижно. От неисполнения этого правила происходят многие недостатки голоса, как-то: съезжание с ноты, нечистый звук, изменение тембра и т. п. ...

Шея и плечи должны быть свободны, выражение глаз — естественное. Довольно малейшего движения тела, подъема плеч, опускания головы, чтобы помешать свободному дыханию. Вообще всякое движение, вызывающее усталость, вредит голосовому органу и заставляет неправильно дышать и выпускать с усилием некрасивые звуки; выражение глаз между тем теряет свою естественную мягкость, и впечатление ослабляется. Необходимо, чтобы учитель предупредил ученика и убедил его в том, что звуки, требующие усилия, теряют свое достоинство.

Так как ученик должен упражняться стоя прямо, то хорошо, чтобы он скрестил руки на спине, опустил незаметно плечи, опер тело на одну только ногу, выставляя ее вперед таким образом, чтобы оконечность плеча была на одной линии с ногой. Потом, чтобы не утомиться, он переменит положение... оставляя в покое все тело. Следует дышать медленно, через нос, чтобы не осушить стенки горла и получить в то же самое время полное вдыхание *.

...Гимнастическое упражнение дыхания может быть произведено и без пения: в кресле или лежа на постели, что также очень полезно для органов дыхания и здоровья **.

ИЗДАВАНИЕ ЗВУКА

После каждого правильно совершенного вдыхания ученик должен мгновенно опустить заднее нёбо... держать язык в нормальном положении, с легкой выемкой посредине; следует открыть рот в естественной полуулыбке, не удаляя слишком углы и давая ему несколько овальное положение; а также держать губы близко от зубов, показывая тем самым верхние; нижняя челюсть должна быть очень подвижной для того, чтобы горло не чувствовало никакого сжимания, так как от упругости подбородка зависит гибкость шеи и горла. Необходимость показывать верхние зубы и держать рот овально происходит от того обстоятельства, что, когда воздух, разбиваясь в поднёбном своде, встречает потом твердое тело, голос звучит сильнее.

Но так как строение рта не у всех одинаково, то учителя должны давать совет о положении рта, исходя из его строения.

* Читатель, очевидно, помнит, что Гарсиа также рекомендовал производить дыхание через нос. Как об этом будет сказано в дальнейшем, указание производить дыхание преимущественно через нос имеет весьма большое значение.— *И. Н.*

** Упражнения для развития дыхания, не связанные с пением, в настоящее время не рекомендуются.— *И. Н.*

При медленном вдыхании воздуха наступает момент, когда горло испытывает ощущение холода, и именно в это мгновение нужно взять ноту легким ударом глотки... вроде движения вдыхания; потом нужно произнести гласную *А* или, для того чтобы вначале облегчить грудную опору голоса, произнести слог *«ла»*. Советую произнести гласную *А* не слишком закрытой и не слишком открытой... как она звучит в слове «l'anima» — «душа» (следовательно, слегка прикрыто.— *И. Н.*). Так как гласная должна непременно опираться на дыхание, то она выйдет слишком открытой или белой... если воздух будет предшествовать голосу при издавании звука. То же можно сказать и о других гласных.

...Оттенок голоса также зависит от... способа вдыхания и выдыхания, и вот почему я утверждаю, что изучение правильного дыхания следует внушать как наиважнейшее и необходимое основание искусства пения... что школа дыхания есть специальное искусство...

...Полезно предупредить ученика, [чтобы он обратил] внимание при взятии ноты на то, чтобы поддерживать дыхание — как будто процесс дыхания продолжается — таким образом, чтобы голос опирался на дыхание* или, лучше сказать, поддерживался бы воздушным столбом и звук выходил бы чистый и без постороннего шума **. Во время вдыхания нужно опускать незаметно плечи, расширять (? — *И. Н.*) грудобрюшную преграду и мускулы живота ***.

Вздох должен быть взят медленно для того, чтобы он медленно же израсходовался во время... пения, так как от большей или меньшей упругости легких зависит сила и продолжительность звука. Ученик узна́ет, сделана ли атака голоса твердой, если при взятии нового дыхания, переходя к другому звуку, его голос не переменит оттенка и вызовет во рту приятное ощущение.

Чтобы убедиться в том, что процесс дыхания и расход воздуха во время звукообразования произведены правильно, советую ученику поставить перед ртом зажженную свечу. Если пламя остается неподвижным во время издавания звука,—

---

* «Appoggiare il tuono sul fiato, perche il fiato e la sedia della voce».

** Обычное выражение Лампорти: «canto (voce) sul fiato» (голос на дыхании).

*** В «Primi lezioni di canto» об этом говорится так: «Ученик должен держаться в естественном положении, с грудью, выдвинутой вперед (очевидно, приподнятой грудью.— *И. Н.*), улыбающимся лицом, чтобы иметь возможность вдыхать наибольшее количество воздуха и выпускать его с величайшей экономией, задерживая дыхание диафрагмой с помощью брюшных мускулов» (В. Багадуров).

вследствие постепенного освобождения воздуха... дыхание будет совершенно правильным.

Кроме того, советую внимательно избегать дыхания, сопровождаемого шумом, вредного для певца и тягостного для слушателей; это — неизбежное следствие дыхания через рот.

Очень важно предупредить ученика о поддержке дыхания даже тогда, когда он издал звук, как будто бы он собирается петь еще, и этого он достигнет, упирая грудобрюшную преграду на мускулы живота и расширяя (?) ее...

Звуки должны отдаваться в голове, которая для певца исполняет [роль... резонатора] на всех ступенях его голоса.

При переходе, например, от $ре_2$ к $ми_2$ у сопрано всегда замечается перерыв, вследствие неумения взять «в голову»... эту характерную ноту, являющуюся ключом к верхним нотам. Небрежность в этом... важном переходе может быть очень вредной для голоса в смысле уменьшения объема и сокращения его диапазона.

В заключение предупреждаю, что как от запаздывания, так и от преждевременного издавания звука, по совершении вдоха, происходит порок съезжания, столь обычный ныне недостаток, которого можно избежать, обращая внимание на изложенные правила... правильного дыхания».

Говоря о качествах, необходимых для певца, Лампорти указывает:

«...Ученику необходимы не только голос, но и душа, пылкая и артистическая, хорошие музыкальные способности, здравый смысл и память...

Если ученик имеет красивый и сильный голос и не думает обрабатывать его по правилам искусства, вполне усвоив себе правильный вздох, он никогда не достигнет того, чтобы драгоценные качества, которыми природа щедро наделила его, блистательно высказались: из него выйдет не певец с изящным вкусом, а один из многих крикунов...

Голос,— полезно повторить это,— еще не все; так как певец должен передавать вдохновение поэта и композитора, то необходимо, чтобы он, кроме того, был от природы одарен пылким чувством и возвышенной душой — качества, которые нельзя внушить тому, кому они не даны. С помощью хорошего учителя ученик может приобрести некоторую энергию, мнимый драматизм, но из этого не выйдет ничего другого, кроме искусственного выражения и подражания, лишенного силы и непринужденности. Однако остерегайтесь смешивать задушевность с нервным волнением — недостаток, которому подвержены многие певцы; задушевность и нервное волнение относятся одно к другому, как золото к мишуре.

Без большого образования и хорошего воспитания певец никогда не отождествится физически и нравственно с идеаль-

ною личностью, которую он хочет изобразить, и ему не удастся растрогать [публику] ни как певцу, ни как актеру...

О НЕДОСТАТКАХ ГОЛОСА

...Всего труднее исправить дрожание или покрытие (очевидно, перекрытие.— *И. Н.*) го́лоса... сильное утомление голосового органа, или насилование самых высоких нот, или же расширение грудного регистра свыше сил приводят голос в такое состояние...

Не нужно смешивать дрожание голоса с [естественным] колебанием (нормальным вибрированием.— *И. Н.*)...

Носовые звуки — самые легкие для исправления, если они [возникли] от неправильного учения; но если даже они врожденные... то между дурными голосами носовые — самые сносные, если только носовым звукам не подвержены все регистры.

О ТЕМБРАХ И РЕГИСТРАХ

...Закрытый или открытый тембры, будучи только музыкальными оттенками, не могут представлять основания для предпочтительного изучения [одного из них]. Ученик употребит их в разных драматических выражениях... смотря по обстоятельствам.

Установить правила применения этих тембров или музыкальных оттенков невозможно. Здравый смысл укажет ученику их употребление. Учитель тоже может помочь ему... объясняя... законы прекрасного; но еще более полезно слушать хороших артистов.

Мнение, ныне господствующее, что в голосе можно определить неподвижную (определенную.— *И. Н.*) точку перехода из регистра в регистр, ошибочно. Строения голосового о́ргана до того различны у разных людей, что желание определить данную ноту как переход от одного регистра к другому, даже в голосах одинакового свойства, есть большая ошибка. Отсюда порча стольких женских голосов, особенно сопрано, которые, желая расширить более чем следовало грудной регистр, ослабляли средние ноты и часто теряли высокие.

Как исключение из этого правила советую сопрано постараться направить *ми*$_2$ в голову, чтобы легче развить высокие ноты, но стараясь не изменять при этом опору голоса на дыхании.

Только музыкальные инструменты могут быть подчинены неизменным законам, но отнюдь не голосовой о́рган.

Вот некоторые правила для определения свойств голосов.

Сопрано узнается по легкости, с которой может: издавать *соль*$_2$, выговаривать слоги на высоких нотах и долго держать дыхание на высоких нотах. Существуют, правда, и альты, которые доходят до высокого *до*$_3$, но они не могут без затруднения и вреда для голоса выговаривать слоги на высоких нотах.

Меццо-сопрано узнается по *фа*$_2$ — лучшей его ноте.

Альт — узнается по силе, продолжительности и легкости, с которыми он может выдерживать низкие ноты; но чтобы не ошибиться насчет свойства этих голосов, скажу, что легко найти альтовые голоса с очень обширным регистром (диапазоном. — *И. Н.*) и с... весьма ограниченным... В данном случае преподаватель должен употребить все старания к тому, чтобы не насиловать крайне высокие ноты в ущерб низким, мечтая приготовить более блестящую будущность артистке в качестве сопрано и искажая при этом характер ее голоса; во втором случае... тотчас же посоветует ей отказаться от овладения искусством (классического. — *И. Н.*) пения.

Тенор должен с легкостью выдерживать длительные звуки на последних высоких нотах своего голоса, по крайней мере до *ля*$_1$, и выговаривать на них слоги без малейшего усилия. Его самые трудные ноты: *ре*$_1$, *ми*$_1$ и *фа*$_1$. Упражняясь, он должен дойти до того, чтобы поддерживать эти ноты на гласной *А* без утомления.

Самая сильная и хорошая нота для баритона есть *ре*$_1$; но так как может случиться, что он дойдет до *си-бемоль*$_1$, то для того чтобы не петь в несвойственном ему регистре, он должен придерживаться правил, предписанных тенору.

Для баса характерна нота *до*$_1$, но, как я уже сказал раньше, чтобы не сбить голос с естественного пути, пусть он придерживается правил, предписанных для других голосов».

НЕДОСТАТКИ ПЕНИЯ

К недостаткам пения Ламперти относит: неумение связывать рядом стоящие ноты, съезжания, неровность в оттенках голоса, заметный перерыв при переходе из регистра в регистр, фальшивую интонацию, плохой перенос голоса (*portamento*) и т. д.

«...Кто не поет *legato* — вовсе не поет! Человеческий голос выше всякого инструмента именно по своей большой способности связывать звуки и принимать различные [тембровые] оттенки, чего не могут инструменты...

Так как основание пения, как я говорил уже и повторяю, есть полное обладание правильным дыханием, то недостатки, слишком часто встречающиеся у певцов, суть только неизбежное следствие малого внимания к этому наиважнейшему фактору.

...Прежде всего советую никогда не начинать петь ни натощак, ни во время начала процесса пищеварения. Начинающий не должен заниматься сразу более 10—15 минут, чтобы не утомить себя... Хорошо, если бы упражнение было производимо с долгими промежутками, особенно в первое время занятий.

Советую также употребление зеркала, для избежания недостатков, в которые легко впадают, искажая... обычное выражение лица, двигая рот и выдавая вперед подбородок в ущерб свободному положению горла. Ученик должен заботиться об образовании красивого медиума (среднего регистра. — *И. Н.*), и это я советую всем, особенно — сопрано и тенорам. Советую никогда не насиловать крайние ноты голоса (как низшие, так и высшие) и редко употреблять их в упражнениях. Из всех упражнений, полезных для развития голоса, особенно рекомендую как наиважнейшее упражнение в полутонах. Только с помощью последнего можно достигнуть в пении верного и совершенного *legato*, а потому обращаю на него особенное внимание...

Кроме того, убеждаю ученика не впадать в страсть менять часто, по теперешнему обычаю, только что пройденные вокализы, сольфеджио, оперные арии, так как это не может привести к хорошему пению [результату]. Н. Порпора заставил знаменитого певца Каффарелли учить две страницы упражнений в продолжение почти шести лет, но зато он и сделал его самым лучшим певцом прошлого столетия.

Партия должна быть изучаема не только горлом, но и умом, так как весьма важно сохранить голосовой инструмент как можно более свежим для театра. Ученик должен стараться мало петь сольфеджио и очень много вокализов, потому что злоупотребление пением со слогами чрезвычайно утомляет горло. Он не должен приниматься за разучивание опер, пока его голос не будет достаточно развит и он вполне не овладеет правильным дыханием. Кроме того, советую, прежде чем заняться изучением опер, петь вокализы без аккомпанемента, дабы привыкнуть удерживать дыхание, не меняя колорита при переходах интервалов, и главное — не брать звуки с чужого голоса, а сознательно...

В заключение советую никогда не заниматься на фортепиано, расстроенном или настроенном ниже нормального камертона, а также не петь в комнате с хорошим резонансом...»

Обычные частые жалобы вокальных педагогов XIX века на упадок мастерства у современных им певцов отмечаются Ламперти с особенной остротой.

Одну из важнейших причин, вызывающих упадок искусства пения, он видит в несовершенствах новой музыки:

«Современные оперы — настоящая причина пренебрежения искусством пения... говоря откровенно... в современной музыке поют мало или совсем не поют...», в ней «кто больше кричит, тот и прав...»

«Невозможно, чтобы продолжалась эта безрассудная страсть подражать иностранцам и чтобы исчезли следы... широкого, изящного, красноречивого, мелодического речитатива, который всегда был главным достоинством итальянской школы...

Другой недостаток, происходящий также от композиторов, это — искание эффекта единственно в оркестре, таким образом, певец более не нуждается ни в каком учении и публика привыкает к крику, нередко к тому же фальшивому.

Часто я слышал хорошее пение, между тем как одобрение публики не награждало артиста. Итальянская мелодия находится нынче в исключительном положении и считается как бы лишнею.

Бывало, самые знаменитые [иностранные] музыканты... отправлялись в Италию слушать нашу простую чистую музыку, полную пения, выражающую все сокровенные человеческие страсти, а теперь, напротив, наши музыканты отправляются в германские страны слушать музыку сложную, математическую... хаотическую, основанную единственно на инструментации...

Если даже новейшие оперы, изобилующие криками, написанные в нелепых регистрах, эффект которых большей частью основывается на злоупотреблении высокими нотами и на бешеных интервалах, доставляют наслаждение нынешней публике, будут ли эти ложные, хилые, жалкие приемы всегда в состоянии забавлять ее?

Изречение этого приговора, не требующего особой мудрости, принадлежит потомству».

В разделе «О технике пения» [беглости] Ламперти указывает: «Предостерегая от злоупотребления древним фиоритурным пением, я все-таки настоятельно советую певцам употреблять его, хотя бы в упражнениях, если они желают сохранить свой голос свежим, гибким, изящным, бархатным, даже после долголетней карьеры...

Пренебрежение колоратурным пением принесло много вреда и, что всего важнее, способствовало потере голосовой гибкости и даже самого голоса многими певцами» (разрядка моя. — *И. Н.*).

В отличие от высказываний других авторов по вопросу трели, Ламперти заявляет, что он, как и Бертарелли (ученик знаменитого Бернакки), Манфредини * и Бенелли, также полагает,

* В. Манфредини — автор книги «Regole armonice» (Венеция, 1797), в 1755—1768 гг. и 1796—1799 гг. состоял композитором и капельмейстером

что «настоящая трель есть дар природы. Меня ничто не убедит в противном, даже веские мнения Гарсиа и Дюпре, которые утверждают, что Паста приобрела трель долгими упражнениями...

...Ученик, у которого нет этого дара, хорошо сделает, если воздержится от всяких усиленных упражнений для приобретения хорошей трели, потому что единственным плодом его стараний будет либо паралич горловых нервов, либо дрожание голоса и другие неизлечимые недостатки... Трель должна производиться в горле [колебаниями гортани] независимо от движений груди...

Для того чтобы хорошо исполнить колоратурный пассаж, трели или какое бы то ни было другое украшение, нужно, чтобы ученик упражнялся в них как можно медленнее, отнюдь не скорее, но гораздо медленнее, чем бы позволяли ему его голосовые средства...

[Упражнения] *martellato, pizzicato, picchetatto* могут исполняться на каждом звуке вокальных регистров и должны быть изучаемы даже басами, потому что они необходимы для безупречного исполнения их партий как старинного, так и современного репертуара...

Изучать филирование звуков... начинают... когда ученик достигает полного обладания правильным дыханием и когда его голос, уже обработанный вокализами, сделается достаточно гибким и упругим, иначе это столь полезное для выражения оттенков в пении упражнение, употребленное преждевременно, вызовет утомление и дрожание голоса...

...Звуки филироваться должны всегда на *А* и *Э*, редко на *О*, потому что оно гортанное, и никогда на *И* и *У*. Не нужно также забывать, что следует всегда кончать звуки с некоторым запасом дыхания...»

О произношении Ламперти говорит: «Не надо... думать, что лирическая декламация требует тех же качеств, что и драматическая. Главная трудность первой легко определяется той разницей, которая существует между языком пения или мелодическим языком и разговорным, называемым также драматическим. В последнем интонация свободна, и декламатор может придавать голосу тот оттенок, который ему наиболее подходит. В языке пения, напротив, кроме требований драматических, интонация определена нотой и подчинена ритму и темпу».

Говоря о трудностях правильного итальянского произноше-

при русском дворе. Известный композитор и знаток пения С. Дехтерев (1766—1813) перевел книгу Манфредини на русский язык и под названием «Правила гармонические и мелодические...» издал в СПб. в 1805 г. Третья часть этой книги «О главных правилах для обучения пению» является первым методическим руководством по искусству художественного пения, изданным на русском языке.— *И. Н.*

ния для отдельных народов, Ламперти указывает, что «славяне способнее немцев, но тоже грешат неясностью выговора. Впрочем, не только женщины, у которых произношение всегда яснее, чем у мужчин, но и мужчины славянского происхождения имеют возможность приобрести удовлетворительное произношение».

Далее Ламперти подробно говорит о технике произношения итальянских гласных и согласных.

В разделе «О недостатках в произношении гласных» Ламперти указывает:

«Гласная *А* есть основа голоса... и главный подводный камень... Основательное изучение ее имеет особенное влияние на все остальные гласные.

Следует заметить, что упражнения делаются на *А* именно потому, что эта гласная — самая полезная для развития голоса, но после долгих упражнений на *А* хорошо перейти и на другие гласные, более трудные. Следует с осторожностью упражняться на *О* и *У*, так как эти буквы слишком высоки (очевидно, в позиционном отношении. — *И. Н.*) и мало звучны...

Сильно ошибаются преподаватели... которые учат держать во время пения губы так, чтобы они представляли форму *О*, потому что таким образом губы хотя и не изменяют настоящего звука этой гласной, но... искажают характер других четырех весьма важных гласных. Всякий раз, как нужно произнести одну из гласных: *А*, *Э*, *И*, *У*, неминуемо приходится прежде произнести *О* (так как рот открыт... для этого звука)... Ясно, что ученик, таким образом, не только никогда не достигнет правильности произношения, но будет принужден придавать своим чертам самое невозможное, несообразное выражение: вместо того, чтобы на лице его была улыбка [непринужденность], у него все черты будут выражать ужас...»

Чтобы облегчить усвоение правильного произношения слов, и в особенности трех различных способов произношения гласной О, а также знать особенности произношения («мягко, закрыто или открыто») других гласных и согласных, Ламперти рекомендует ученикам ознакомиться с руководствами по данному предмету.

Указания Ламперти о правилах произношения гласных итальянского языка имеют в настоящее время относительное значение, так как считаются устаревшими, но его высказывания о необходимости серьезного изучения фонетики языка, на котором поет учащийся, весьма ценны.

«Певец, соединяющий все природные дарования, необходимые для достижения высшей степени артистической славы, без правильного произношения будет чувствовать себя парализованным и никогда не достигнет совершенства, если предварительно не усвоит себе правильной речи... Нам пришлось видеть опер-

ных певцов с очень небольшим голосом, достигших — благодаря прекрасному произношению — высокого [положения]... Повторяю, что впадают в... ошибку [неправильного произношения] желающие не петь, а греметь и показать как можно больший объем голоса. По мнению таких певцов выходит, что неправильные гласные могут способствовать сильнейшим колебаниям звуковых волн.

О ФРАЗИРОВКЕ

...Для каждой... музыкальной фразы, как при *piano*, так и при *forte*, нужно расходовать на издавание голоса ту же энергию или, лучше сказать, ту же интенсивность внутреннего усилия...

Если для слабого звука употребить меньше напряжения грудобрюшной преграды, чем для сильного, то у *piano* будет меньше жизненности и меньше колорита, чем у *forte*, между тем как *piano* часто требует их больше; поэтому хорошо, если усилия грудобрюшной преграды будут поддерживаться мускулами живота, которые, в свою очередь, поддерживаются нижней частью тела *, придающей своей крепостью или, лучше сказать, твердостью гибкость и груди и горлу.

При этом запасе сил (одинаковом для *forte* и для *piano*) певец может окрасить и оживить как то, так и другое, и ему не нужно будет тогда для выражения пылкой страсти прибегать к ложным приемам, напрасно расточая голосовые средства.

Так как без этого основного правила [условия], которое ученик должен себе твердо усвоить, было бы бесполезно говорить о фразировке, то я счел нужным предпослать его этому столь важному разделу обучения и убедительно прошу ученика никогда не терять его... из виду.

[ПРАВИЛА ФРАЗИРОВКИ]

...Умение верно схватить мысль автора, выдвинуть самые затаенные ее части, искусно выделить оттенки и полуоттенки, желаемые автором и часто едва намеченные им, одним словом, хорошо вникнуть в предмет — вот что в музыке подразумевается под словом фразировать...»

Чтобы добиться в пении хорошей фразировки, выразительности и грациозности, Ламперти советует: 1) овладеть вокальным дыханием, так как художественное пение зависит от правильного дыхания, 2) уметь петь *forte* и *piano*, 3) уметь производить изменения голоса и разные ударения, 4) уметь петь синкопы *portamento* и *legato*, 5) знать различные виды исполнения: *picchettato, martellato, staccato, pizzicato,* использовав разнообразие тембров, 6) уметь производить разграничение и выдержку звука, а также пользоваться *tempo rubato*, 7) владеть правильным произношением и тонкостями нюансировки и т. п.

Ламперти упоминает о мудром наставлении Бенелли («*Regole per il canto figurato*»): «Чувства, которые приходится передавать... следующие: гнев, сострадание, страх, свирепость, тоска, удовольствие и любовь. Гнев выражается усиленным и взволнованным голосом; страдание требует жалобного голоса; страх — слабого, нерешительного; свирепость высказывается полным, усиленным голосом, с оттенком величавости; для выражения удовольствия служит [свободный], приятный и умеренный голос; любовь выражается приветливым, нежным и ласковым голосом».

Отмечая ряд приемов, необходимых для художественного пения, Ламперти указывает:

«Не могу не повторить еще раз, что при самой лучшей мелодической способности... невозможно хорошо фразировать, если предварительно не приобрести правильный... естественный [вокальный] вздох. [Голос, даже при самом сильном пении, должен всегда быть гораздо слабее его предельной возможности, должен литься свободно и без форсировки]. В этом-то и заключается тайна самых знаменитых певцов прежнего времени, очаровывавших непринужденностью и прелестью своего пения.

Пусть ученик обратит все свое внимание на следующие правила, которые наведут его на путь истины.

Нужно набирать в себя как можно больше дыхания, поддерживая его грудобрюшной преградою и мускулами живота... *

Нужно всячески стараться, чтобы в усиленном дыхании участвовали не одни только грудные ребра. Несоблюдение этого есть главная причина всех зол. Певец, впадающий в подобный недостаток, непременно будет испытывать непреодолимое нервное раздражение... Сильный прилив крови к лицу, напряжение мышц... выражают замешательство самого певца и небезопасны для его здоровья.

Заканчивая эту статью, повторяю как аксиому хорошей фразировки следующие правила:

Дыхание никогда не должно быть израсходованным до конца; оканчивая фразу, нужно его иметь по крайней мере настолько, чтобы исполнить еще четыре или более нот.

---

* Очевидно, имеется в виду нижняя (тазовая) диафрагма. Сравните точку зрения Л. Д. Работнова (стр. 311—319).— *И. Н.*

* Не нужно забывать, что важную роль играют при этом также и другие мышцы дыхательного аппарата.— *И. Н.*

Piano должно иметь ту же округленность, как и *forte*... Взгляд певца должен [верно отражать чувство, которое певец передает голосом].

Ускоренное дыхание служит лучшим выражением страстных порывов. Для этого необходимо умение мгновенно.. вздохнуть, что [возможно только при неполном расходовании воздуха во время пения, так как невозможно порывистым, быстрым дыханием заполнить совершенно пустые легкие]».

По мнению Ламперти, в этом секрет хорошей фразировки.

Ламперти еще раз обращает пристальное внимание на недопустимость крика, он всегда говорил, что «крик — естественный враг пения!».

«Нужно стараться достигать в *piano* большего эффекта, чем в *forte*. *Piano* — основание выразительности, без которой нельзя надеяться на долгую и блестящую карьеру.

В злоупотребление *forte* часто впадают многие из тех певцов, которые, будучи одарены хорошими высокими нотами, вызывающими аплодисменты [у малокультурной аудитории], употребляют их без меры даже там, где композитор благоразумно удерживается от [подобного] музыкального эффекта; вот одна из причин не только упадка пения, но также гибели голосов (разрядка моя. — *И. Н.*).

Очень полезно слушать лучших артистов, но никогда не следует рабски подражать им, так как весьма легко перенять вместо хороших качеств — дурные!..

Артист должен стараться создать... свой собственный стиль пения...

Не следует делать изменений в подлиннике... однако, если [тесситура для певца] низка или высока, он может позволить... некоторые незначительные изменения, разумные и осторожные, чтобы не нарушить стиль сочинения...

...Даже очень умные певцы имеют страсть считать себя способными к пению репертуара, не свойственного их голосовым возможностям; так, например, те, которым подходит драматическое пение, считают себя способными к легкому [лирическому] и наоборот.

Но всего опаснее это для артистов, у которых есть лирические возможности, а они насилуют свой голос для достижения драматических эффектов...

Это относится преимущественно к женщинам и к лирическим тенорам, которые, после исполнения сильного драматического репертуара, не найдут уже более той легкости, нежности и гибкости, которые требуются операми, подходящими к характеру их голоса.

Артист должен избегать те пассажи, которые ему не по голосу... так как если даже во всей пьесе у него будет только один шероховатый пассаж, тем не менее певец, думая об этом

одном подводном камне... поддастся нервному раздражению и споет дурно даже и то, что обыкновенно поет прекрасно...

Советую не делать жестов, если они неестественны, и не забывать, что драматическое красноречие заключается в движении и выражении глаз... Когда глаза верно передают внутренние чувства, то и движения тела соответствуют выражению пения.

Нужно учиться больше умом, а не голосом, так как, утомив голос, никакими средствами не приведешь его опять в хорошее состояние (разрядка моя. — *И. Н.*).

Ученик должен стараться достичь как можно более изящества в пении и [умении] владеть сценой, так как артисты больше располагают к себе изяществом пения, чем голосовыми средствами.

...Певцы с прекрасными голосами являются постоянно на второстепенных театрах, между тем как другие с посредственными голосами, но с изящными манерами подвизаются на лучших сценах, получая удовлетворение нравственное и материальное...

Демосфен, когда его спросили, какое должно быть главное качество оратора, ответил: «Умение держать себя»!..

[Не следует при упражнениях допускать перенапряжения дыхания]... Никогда не следует дебютировать слишком рано и в опере, не подходящей к голосовым средствам; очень трудно изгладить первое впечатление, произведенное на публику, и беда, если это впечатление будет неблагоприятным...

Настоящие достоинства всегда будут оценены и не останутся в пренебрежении... [а потому] не следует дебютировать преждевременно...

На первой репетиции с оркестром новичок должен петь полным голосом... и особенно те номера, в которых он чувствует себя неуверенным...

Обыкновенно думают, что, перейдя с маленького театра на большой, нужно соответственно этому увеличивать объем голоса при исполнении и кричать, чтобы вас слышали во всех углах театра. Это большая ошибка, так как певец, который усвоил себе грудную опору голоса, без крика и не изменяя своих приемов, заставит себя слышать во всяком театре, как бы он ни был велик.

В начале карьеры не следует гоняться за деньгами. Кто побежит не отдыхая... быстро устанет, поэтому не советую петь несколько сезонов подряд...

Певцы в былое время, сохранявшие свежий голос до преклонных лет... обладали неоцененною тайной петь, щадя себя, сберегая... силы, а теперь молодому певцу нужно еще более отдыха, чем требовалось прежде, так как новейшая музыка по

своему характеру склонна [к крику] и влечет за собой потерю голоса...

Артист должен олицетворять в себе образ, созданный композитором и поэтом, а потому не должен и позволять себе ничего, что могло бы так или иначе исказить [характер произведения].

Певец не должен петь, если он [действительно] нездоров, но нужно бросить глупую манеру с к а з ы в а т ь с я больным из пустого каприза»...

Критикуя итальянских певцов за их самовлюбленность, доходящую часто до крайностей, и за недостаточное внимание к серьезным и постоянным занятиям, вследствие чего их «побеждают иностранные певцы, которые гораздо скромнее... благодаря чему их больше уважают»... Ламперти подчеркивает:

«У нас, кто умеет кричать, тот г л у п о и н а г л о считает себя знаменитым, пренебрегая обучением и образованием...

Утверждают... что даровитый певец без всяких рекомендаций будет в результате оценен публикой... даже если ему и придется встретить... препятствия в начале его артистической карьеры...

Настоящим мерилом достоинства артиста не всегда служат рукоплескания — иногда они раздаются даже при наличии двадцати-тридцати человек зрителей в большом театре, — но количество слушателей, которых [привлекает артист]...»

По мнению Ламперти, выбор удачного репертуара часто имеет решающее значение для успеха артиста. Он сообщает, что театр («Della Canobiana») наполнялся «как бы по мановению волшебства, когда Карион и Эверарди, оба мои ученика, исполняли знаменитый дуэт из «Моисея», чудный номер, который другие артисты выпускали, считая его непреодолимой трудностью. Э т о т д у э т, и с п о л н е н н ы й к а к с л е д у е т, б ы л в с о с т о я н и и п р и в л е ч ь в е с ь М и л а н в т е а т р...»

«Известно, что самые знаменитые певцы — вместе с тем и самые прилежные. Они так привыкают к занятию, что считают его приятным препровождением времени. Для посредственности же, напротив, занятие есть самое жестокое мучение».

К известным словам Монтескье: «Чем более учишься, тем более чувствуешь потребность учиться» — Ламперти от себя добавляет: «Чем менее учишься, тем менее чувствуешь потребность учиться!»

Далее Ламперти приводит интересные факты из быта музыкальных театров его времени.

«Наконец, дам некоторые предосторожности артистам, которые имеют счастье в начале карьеры быть приглашенными на одну из первоклассных сцен, где, вообще говоря, товарищи, дирижер и дирекция скорее их терпят, чем признают, даже в тех... случаях, когда начинающий артист имеет более достоинств, чем

какой-нибудь его товарищ, уже достигший большей известности.

Низкая зависть, к несчастью, почти всегда господствует между артистами, потому что никто не хочет, чтобы его чествовали менее, чем его товарищей, и она-то заставляет под видом покровительства или дружбы давать коварные советы.

Часто дирижер, подобострастный к артистам [с именем], выказывает себя крайне строгим и чрезмерно требовательным к начинающим артистам: заставляет их петь в несоответствующем дыханию темпе или порицает каденции и оттенки, которые не по его вкусу... иногда осмеливается даже требовать, чтобы начинающий артист не исполнял оперу, как она написана автором, но как ее пели прежде другие певцы, только потому, что те считались знаменитыми... К этому факту, к сожалению нередкому и относительно которого я мог бы привести несколько примеров, присоединяются часто грубые суждения толпы и полное невнимание театральных дирекций (столь вредное для театров), которые имеют смелость сравнивать начинающих [артистов] с певцами уже известными ...[и з в е с т н о м у] п е в ц у в с е д о з в о л я е т с я, н а ч и н а ю щ е м у — н и ч е г о. Поэтому советую последним доверяться только людям честным, которым нет основания желать их неудачи, одаренным здравым смыслом и изящным музыкальным вкусом, и петь так, как они учились, не допуская, чтобы советы «товарищей» и претензии некоторых дирижеров совращали их с пути истины.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

...Хотя я убежден, что выяснил, насколько мог, недостатки, которые нужно исправлять, опасности, которых следует избегать, упражнения, которые требуются для того, чтобы сделаться отличными певцами, — признаюсь откровенно, что я мало надеюсь на то, что из этого моего труда будет извлечена существенная польза, и это опасение происходит от направления, принятого современными композиторами, которые, злоупотребляя музыкой с декламацией, сгубили несравненное итальянское пение...

Я убежден, что если не вернуться к пению, бывшему в славе в первой половине нашего столетия, то опера исчезнет, уступив место драме-симфонии с преобладанием описательной музыки — смешному роду искусства и потому обреченному на гибель.

Чтобы доказать, что мои опасения не лишены основания, и чтобы не быть обвиненным в пессимизме, приведу отрывок из письма Россини, написанного к Ферручи. Пусть научится из него тот, кто в этом нуждается, — а таких много — бережно

обходиться и разумно пользоваться превосходнейшим из инструментов, человеческим голосом. Вот слова композитора из композиторов:

«Деревенский органист — первый наш учитель логики. Альт есть норма, которой нужно подчинить голоса и инструменты в полном музыкальном сочинении. Если хочешь обойтись без альта, можно возвысить верхнее сопрано до луны и погрузить бас на дно колодца...

...Следует работать над средними нотами, чтобы они выходили звучными и красивыми. На крайних нотах столько же приобретается силы, сколько теряется грации; злоупотребления ими ослабляют горло, вследствие чего прибегают к декламации в пении, то есть к лаю и фальшивой интонации.

Тогда в ущерб изящному музыкальному колориту является необходимость дать более силы инструментовке, чтобы покрыть непосильное напряжение голоса. Это делается теперь, а после меня будет еще хуже того. Голова возьмет верх над сердцем; наука поборет искусство и под потоком звуков то, что называется инструментовкой, похоронит голоса и чувство».

По отзывам современников Ламперти, лично знакомившихся с его школой, в частности К. Мазурина, основными требованиями, предъявлявшимися этим талантливым маэстро, были:

1. Пение «на опертом дыхании» («школа пения — это школа дыхания»).
2. Грудобрюшное дыхание.
3. Пение *legato*.
4. Пение во время занятий неполным голосом (ученикам очень редко разрешалось петь полным голосом: «каков малый тон, таким будет и большой»).
5. Постановка голоса на ариях (часто весь курс ученика ограничивался изучением только одной арии, при этом Ламперти говорил: «Если вы можете петь одну арию, то вы можете петь и все» *).
6. Специальное внимание среднему регистру голоса, в особенности у женщин, как «ключу» для овладения верхним диапазоном [21, 147, 148, 173].

---

* Это свидетельствует о том, что в последние годы Ламперти занимался преимущественно только отделкой репертуара с лицами, имевшими уже поставленные голоса. Вообще же пению упражнений и вокализов Ламперти уделял большое внимание и сам написал несколько ценных сборников. Один из них — «Primi lezioni di canto» — был напечатан у нас издательством Бесселя.— *И. Н.*

НЕМЕЦКАЯ ШКОЛА

ЛИЛЛИ ЛЕМАН

(1848—1929)

С 1870 года в Берлинской опере успешно начала выступать молодая певица (лирико-колоратурное сопрано) Лилли Леман. В 1878 году она перешла на драматические партии и с огромным успехом пела в Германии, а затем в Америке.

Более сорока лет гастролировала Л. Леман в Австрии, Венгрии, Франции, Англии, Чехословакии и Швеции. Результатом ее длительной артистической и педагогической деятельности явился значительный вокальный опыт, который лег в основу ее книги «Мое искусство петь» (издана в русском переводе в 1912 году).

Несмотря на наличие часто весьма запутанно изложенных, сугубо субъективных моментов, отдельные высказывания и практические советы Л. Леман заслуживают большого внимания.

К числу их должны быть отнесены высказывания о дыхании, о резонаторах и направлении звуков нижнего, среднего и высокого регистров; о важности пения полных гамм, поднятия мягкого нёба, язычка и другие.

В разделе о дыхании Л. Леман рассказывает о применявшихся ею типах дыхания. Двадцать пять лет она пользовалась грудным дыханием: при вдохе втягивала живот и диафрагму, поднимала грудь и с помощью ребер задерживала дыхание. Убедившись впоследствии, что это дыхание неверно, она перестала чрезмерно втягивать живот и диафрагму, стала набирать совсем немного воздуха, обращать, главным образом, внимание на то, чтобы выдыхать его наиболее экономно, и это принесло ей огромную пользу. «Теперь я сознательно очень мало сокращаю диафрагму, никогда не втягиваю живот и чувствую, как воздух распространяется в легких и верхние ребра расширяются. Не поднимая слишком высоко грудь, а направляю в нее дыхание и крепко его там задерживаю... Певец получает возможность контролировать дыхание с того момента, когда оно начинает напирать на грудные мускулы сопротивления (это очень важно). Тогда следует постепенно и очень экономно выпускать дыхание... и без малейшей задержки посылать его непрерывной струей к голосовым связкам, которые, в свою очередь, его регулируют. Чем последовательнее работает дыхательный процесс... тем меньшее количество воздуха непосредственно ударяется в голосовые связки, которые избавляются таким образом от излишнего утомления... Образовав положением гортани, языка и нёба нужную форму, мы направляем... проконтролированное и отрегулирован-

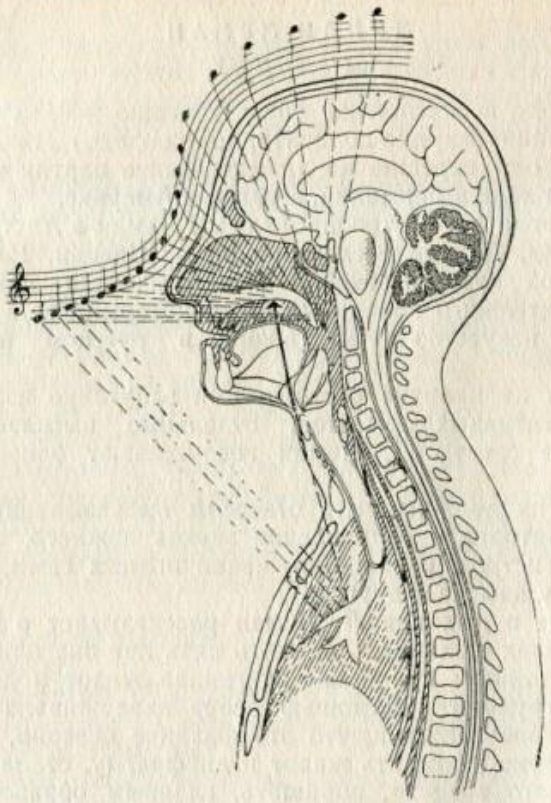


Рис. 6. (*По Л. Леман*) Голосовые ощущения у сопрано и теноров

ное дыхание к тем резонирующим точкам нёба или полости головы, которые соответствуют данному тону. Это правило остается без изменения для всех голосов. При выходе из гортани дыхание тотчас же разветвляется... Одна часть направляется в нёбо, другая идет в полость головы... Раздельное дыхание идет шаг за шагом все дальше, поднимается все выше и выше, без различия пола или индивидуальности поющего...

Певец может сохранить свой голос молодым и свежим только посредством постоянного присоединения головного резонанса ко всем остальным положениям звука. Лишь благодаря тщательному его применению, голос наш может обладать способностью противостоять всем утомлениям и напряжениям и только при его помощи достигается совершенная равномерность

диапазона всех голосов и увеличение их объема. В этом кроется великая тайна певцов, сохранивших голос молодым до глубокой старости...

Когда я пою восходящую гамму и, таким образом, постепенно перехожу к высокому положению звука, я ясно чувствую, как гортань у меня поддается вверх и отклоняется в сторону. (Очевидно, Леман передает свои ощущения движений кадыка вниз и поднимания задней части гортани кверху. — *И. Н.*) (см. рис. 6).

Движение это, конечно, очень незначительно. Но, во всяком случае, в горле у меня является такое чувство, точно там все расширяется, а по мере пения вверх я ясно ощущаю [свободу] голосовых органов... Чисто головной тон без примеси нёбного резонанса кажется вблизи совсем слабым, но он обладает чрезвычайной звонкостью и разносится дальше всякого другого. Нёбный резонанс (имеется в виду направление звука к твердому нёбу. — *И. Н.*), без примеси головного, напротив, дает тонам большую силу вблизи, но они совершенно не слышны на далеком расстоянии. Это является лучшим доказательством того, насколько каждый тон нуждается в правильном смешении этих резонансов (скрещивании регистров. — *И. Н.*)...

Лишь только дело касается головного голоса, никогда не следует петь на открытое *А*... тут лучше всего думать об *Е*, а в самом высоком положении даже об *И* (!), смешивать *Е* и *И* с гласной *А*, вызывая этим то положение языка и нёба, которое дает дыханию свободный проход в полости головы (то есть в верхние резонаторы. — *И. Н.*)...

Надо всегда помнить, что как при пении, так и во время разговора... задерживать можно только [сосредоточенное в груди] дыхание — все остальное должно быть совершенно свободно...

Самой мне всегда кажется, будто нижний тон уже содержит в себе высоту верхнего».

ПРАКТИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ

«Лучше всего начинать... обучение пению с отдельных выдержанных тонов, взяв первоначально за образцовую гласную *А*, смешанную с *У* и *О*. Положение как бы при сдержанном зевании (полузевке. — *И. Н.*) способствует правильному держанию языка (и гортани. — *И. Н.*)...

Самое нужное упражнение для всех голосов — это полная гамма... *

* Известный тенор Д. Смирнов также считал, что пение гамм — наиболее полезное упражнение. По его мнению, наибольшие трудности для певца представляет полная гамма, спетая интонационно чисто и ровным тембром. — *И.Н.*

Учащимся следовало бы исполнять эту гамму ежедневно не меньше двух раз, а профессиональным певцам хотя бы один раз в день... После полных (больших) гамм необходимо отдыхать по меньшей мере 10 минут — это правило, которого надо придерживаться во все время занятий пением...

Первый тон [полной гаммы] берется не слишком *piano* и постепенно усиливается лишь настолько, чтобы без дальнейшего *crescendo* удобно [было] дойти до соседнего тона (образуя в то же время переходную форму для последующего и разумно распределяя дыхание до конца фигуры).

Каждая первая фигура оканчивается на носовых [?] в среднем положении (очевидно, имеется в виду использование верхних резонаторов. — *И. Н.*), а вторая направляется к полостям головы и лба. Необходимо начинать подготовляться к резонансу полости головы уже с нижнего тона. Для этого надо все время думать о [гласной] *Е*, следовательно, держать гортань в слегка повышенном положении* и неизменно сохранять мягкое и эластичное состояние резонаторов. В среднем положении (очевидно, регистре. — *И. Н.*) *А* преимущественно смешивается с *У* для более удобного достижения носовых резонаторов, в дальнейшем же к нему присоединяется еще вспомогательная гласная *И* (мысленное представление. — *И. Н.*), способствующая направлению звука к полостям головы.

В нисходящем порядке следует больше концентрировать атаку звука и медленно спускаться до конца фигуры на *У* или *О*, направляя звук к носу (очевидно, в верхний резонатор. — *И. Н.*)...

Правильно разработанная полная гамма творит... чудеса. Она выравнивает голоса, делает их гибкими, благородными, распределяет поровну силу, исправляет все... недостатки и «переломы», контролирует голоса, проникая в самые глубокие тайники. Для нее ничто не может быть скрыто... из всех упраж-

* Очевидно, это указание Леман надо понимать, как было упомянуто ранее: кадык слегка опущен вниз, а задняя сторона гортани приподнята кверху. В другом разделе Леман указывает: «Никогда не следует насильно нажимать гортань книзу или поднимать ее насильно кверху, надо, напротив, предоставить ей действовать свободно. Существуют певцы, чересчур опускающие гортань, поющие слишком на *У* и чрезмерно выгибающие нёбо... Иные, напротив, всегда ставят гортань слишком высоко и неизменно придерживаются постановки на *Е*. Отличительной чертой такого способа пения является очень открытый, резкий, порой даже вульгарный... звук голоса. Как то, так и другое одинаково неправильно и некрасиво».

нений, которые я знаю, это самое идеальное, но зато и самое трудное...

Когда я, будучи по временам подвержена сильным утомлениям, не упражнялась в ней ежедневно, считая достаточным проделать весь колоратурный фейерверк, я скоро стала замечать, что мои переходные тона не выдерживают [большой нагрузки], легко начинают дрожать и даже грозят чрезмерным углублением звука. Это было ужасное сознание. Оно стоило мне многих, многих лет тяжелого упорного труда, но зато вполне убедило меня в необходимости постоянно, как следует, упражнять голосовые органы, на которые только тогда и можно... полагаться.

[Повторяю], упражнения вообще, а в особенности упражнения в виде полных медленных гамм, являются лучшим средством для исцеления всяких повреждений голоса и вместе с тем великолепным предохранительным средством против утомлений.

Я пою полную гамму обязательно каждый день, иногда по два раза, даже если выступаю вечером в самых больших ролях. И она всегда оправдывает возлагаемые... на нее надежды.

Если бы мои ученики не вынесли из моих уроков ничего, кроме уменья правильно исполнять это одно большое упражнение, то и тогда они приобрели бы уже целый капитал знаний, громадные проценты с которого непременно пойдут в пользу голоса. Во всяком случае, мне иногда нужно 50 минут только для того, чтобы пройти эту гамму один раз, ибо я не пропускаю ни одного тона, у которого не хватает хотя чего-нибудь в высоте, силе или продолжительности или есть хоть малейший недостаток в переходной форме».

После исследований Л. Д. Работнова* становятся более понятными указания Л. Леман о применении небольшого по объему, но контролируемого вниманием, сосредоточенного в области расположения диафрагмы и бронхов дыхания. Ценны также указания Леман о важности высокого (головного) резонирования на всем диапазоне голоса и о том, что при пении пассажей снизу вверх нужно нижнюю ноту петь с гораздо большим участием головного (высокого) резонирования, чем при отдельном ее воспроизведении. Это подготовляет сглаживание регистров и облегчает формирование — без лишнего напряжения — высоких нот. Вокализационные упражнения Леман рекомендует вести с мысленным представлением нахождения за гласной *А* вспомогательной гласной *У* (ощущение полузевка):

* О трудах Л. Д. Работнова будет сказано ниже (см. стр. 311).

Но Леман предупреждает, что никогда не следует петь гаммы и пассажи так, чтобы на каждой ноте был слышен придыхательный звук *h*[157].

ИТАЛЬЯНСКАЯ ШКОЛА XX ВЕКА

ЭНРИКО КАРУЗО

(1873—1921)

Имя знаменитого тенора — Энрико Карузо на протяжении почти полустолетия являлось олицетворением новой итальянской школы пения. В 1935 году издательством «Тритон» была напечатана биография Карузо с приложением высказываний Сальваторе Фучито и Барнета Бейера о методах пения и упражнениях, применявшихся Карузо (С. Фучито был аккомпаниатором и репетитором Карузо в годы его наибольшей славы).

Отсылая интересующихся биографией Э. Карузо к названной брошюре, обращаем внимание на то, что имеются данные, свидетельствующие о недостаточной объективности высказываний С. Фучито и Б. Бейера.

Известно, что Карузо, будучи чрезвычайно эмоциональным певцом, увлеченный горячим темпераментом, нередко переступал границы дозволенного. Профессор Заседателев сообщал: «Достаточно известно, что Карузо очень часто болел и был оперирован по поводу узелков на голосовых связках» («Научные основы», 1935, стр. 48). По сведениям же С. Фучито, Карузо имел идеальную школу, пел свободно, никогда не форсировал, выдерживал любой репертуар и т. п. Это заставляет относиться к высказываниям С. Фучито весьма осторожно и не все принимать за абсолютную достоверность.

Огромная популярность Карузо вызвала появление целого ряда работ, трактующих о методах и приемах его пения. Существует множество «биографий» Карузо и высказываний о его творчестве, притом часто весьма разноречивых *.

Чтобы не вводить читателей в дебри различных, порой полуфантастических, легенд о жизни и творчестве этого выдающегося певца, подарившего миру огромное число граммофонных записей и тем еще более увековечившего свое имя, приводим ниже отрывки из книги самого Карузо «Как надо петь».

ТЯЖЕЛЫЙ УДЕЛ ПЕВЦА

«...Помимо узкого круга посвященных, весьма немногие имеют верное представление о том, сколь сильно успех каждого оперного артиста зависит от его жизни, непрерывных упражнений и того внимания, с которым он заботится о своем здоровье. Широкая публика очень мало знает о том, до какой степени певец иногда страдает от повышенной нервозности или находится под влиянием кулисной лихорадки, прежде чем выйдет на сцену. Столь же мало известно большинству слушателей, что он, так громко прославляемый, на самом деле должен вести очень скромную жизнь и ограничивать себя самым малым.

Конечно, смотря по индивидуальности певца, эти условия могут быть самыми различными. Однако я постараюсь показать, руководясь своим собственным опытом, сколь большую ответственность налагает на певца обладание голосом. Возможно, что я превосхожу других певцов природными данными и обладаю приличной технической подготовкой, и это позволяет мне без особого напряжения выполнять в вокальном искусстве то, что другим удается лишь после долгого и упорного труда, но я также постоянно думаю над проблемой, как сохранить юношескую свежесть голоса. Ведь чем богаче голос, тем заботливее надо его беречь. Я лично ищу решения этой проблемы в разумном образе жизни.

МОЙ РАЦИОН

Что касается питания, между прочим вопроса немаловажного, то я неизменно остаюсь верным легкому, так называемому континентальному завтраку, который я обычно принимаю

* Более полный перечень работ, посвященных жизни и творчеству Карузо, приведен в итальянской театральной энциклопедии («Enciclopedia dello spettacolo». Рим, 1956, т. 3, стр. 131—138), а также в книге E. Cara «E. Caruso (Storia di un emigrante)» «История одного эмигранта». Милан, 1947, имеющихся в Государственной центральной библиотеке им. В. И. Ленина. — *И.Н.*

не очень рано. Более основательный второй завтрак я оставляю до двух часов дня. Часто главную составную часть моего обеда составляют мои отечественные макароны. Я придерживаюсь простых, но питательных блюд.

Если вечером мне предстоит петь, то после второго завтрака я больше ничего не ем, довольствуясь, самое большее, бутербродом и стаканчиком кианти (сорт виноградного вина. — *И. Н.*). После спектакля я, конечно, составляю себе меню по настроению, но всегда умеренное. Обладая от природы хорошим пищеварением, я не нуждаюсь, как многие певцы, в том, чтобы особым образом ограничивать себе выбор блюд. Но я всегда остерегаюсь есть много, ибо состояние желудка находится в теснейшей связи с состоянием нашего голосового аппарата; если одно не в порядке, страдает и другое.

Многих, вероятно, интересует, почему я так долго воздерживаюсь от пищи перед пением. Да просто потому, что нельзя сделать столь глубокого вдоха, как хотелось бы, когда пространство, нужное для расширения диафрагмы при дыхании, заполнено едой. Хороший звук при этом вообще не может получиться, потому что он будет лишен самого необходимого — легкости дыхания. Кроме того, процесс пищеварения отнимает некоторое количество энергии, нужной нам в полном объеме для пения.

Эти, казалось бы, само собой разумеющиеся вещи для певца очень важны, в особенности в день спектакля или концерта. Обычно время певца настолько загружено репетициями и выступлениями, что у него остается мало возможностей для физических упражнений. Этот пробел надо стремиться восполнить сообразно со своими индивидуальными особенностями. Я, например, нахожу чрезвычайно полезным утром, тотчас же после сна, проделывать несколько простых гимнастических упражнений, примерно, как это принято среди военных, или поработать несколько минут с легкими гантелями. При этом не следует забывать, что уже само пение, сопровождающееся постоянным глубоким дыханием, значительно способствует борьбе с жировыми отложениями. А игра на сцене — это тоже почти физическая работа. Замечу, что разумная умеренность в еде играет по меньшей мере такую же роль в сохранении пропорциональной фигуры, как многочисленные физические упражнения.

КУРЕНИЕ И ПИТЬЕ СПИРТНЫХ НАПИТКОВ

В вопросе о том, может ли певец употреблять спиртные напитки, важно прежде всего то, как это действует на него и к чему он привык; поэтому ответ на этот вопрос должен быть разный. В Италии мы с удовольствием пьем во время еды легкое виноградное вино. Я остаюсь верен своему отечественному кианти, которое я и сам лично возделываю, при этом я убежден, что умеренность — это единственно верный путь, и я придерживаюсь его. К употреблению алкоголя, особенно виски, как это принято в англо-саксонских странах, я отношусь очень отрицательно. Ведь если крепкий виски будет часто раздражать нежные голосовые связки (и нервную систему. — *И. Н.*), то тогда «прощай» прекрасное высокое *до*!

Хотя я и позволяю себе иногда выкурить папиросу, но я рекомендую всем певцам, особенно молодым, не иметь этой привычки. Она обязательно окажет нездоровое влияние на весьма чувствительные ткани голосового аппарата.

Из всего сказанного ясно, что нельзя злоупотреблять певческим аппаратом и что курицу, которая должна нести золотые яйца, нужно заботливо беречь.

ПОПУЛЯРНОСТЬ

Большое искушение представляют обязательства, которые громкая известность налагает на каждого популярного певца. Даже из приглашений друзей, которые нам очень приятны, можно принимать лишь самую небольшую часть, ибо первая забота певца, как бы это ни казалось эгоистичным, должна быть обращена на здоровье и голос. Певцу в большинстве случаев приходится отказываться от множества соблазнов.

Для чувствительного инструмента, который певец носит в своем горле, постоянное напряжение при громких разговорах в большом обществе очень вредно. Едва ли ему также удалось бы воздержаться от всех напитков, которые предлагаются за столом. Поэтому я охотнее довольствуюсь скромным обедом в обществе нескольких хороших друзей, понятно в тот вечер, когда мне не надо петь, или я иду в театр, где мне не придется разговаривать.

Теперь читатель, может быть, убедился, что жизнь певца вовсе не синекура, даже и тогда, когда весь мир признает его и когда певцу [аплодирует] «Золотая подкова» *.

ГОЛОС И ПОДАЧА ЗВУКА

Если задать вопрос об искусстве пения: «как это делается?», то нужно учесть, что существует много точек зрения, так что почти неизвестно, с чего начинать, чтобы в коротком изложении поведать о тех принципах, на которых строится звук, и применение его в искусстве пения.

---

* Так назывался в нью-йоркской «Метрополитен-опера» ряд лож в форме подковы, где обычно восседали акционеры театра.

Наиболее распространено мнение, что у каждого большого певца есть какой-то совершенно определенный метод, который помог ему прийти к славе. Если попросить кого-либо из этих артистов точно изложить свой метод, то некоторые из них оказались бы в затруднительном положении или даже отрицали бы, что у них есть такой особый метод: настолько тонок и индивидуален тот технический аппарат, который применяется в пении. Большинство певцов или, точнее, все певцы бессознательно и по привычке делают известные вещи и притом так незаметно, что они и сами не смогли бы ничего сказать о том, как и почему они это делают. И все же эти «артистические» особенности имеют свои логические причины. Они потому вошли в привычку певца, что... приноровлены именно к его личности, потому что именно они обеспечили ему его высшие достижения. Так певец узнает путем упражнений и из накопления опыта, в какое положение ему надо поставить язык и гортань, чтобы наилучшим образом произвести определенный звук. Он узнает это не через теорию или расчеты, а через многократно повторяемые опыты. Но это знание, пожалуй, только ему одному и полезно; другой сможет получить столь же красивый звук, но совсем другим способом.

Итак, можно смело сказать, что существует столько методов, сколько певцов, причем любой из этих отдельных методов, даже при самом точном применении, может оказаться непригодным для всех остальных. Если бы мне кто-нибудь захотел задать вопрос, то я ответил бы ему: если у меня и в самом деле есть особый способ петь, то он пригоден, вероятно, только мне одному.

ПОДРАЗДЕЛЕНИЕ ГОЛОСОВ

Вообще о голосе можно сказать много интересного и ценного. Для начала классификации голосов замечу следующее: многих молодых певиц беспокоит неизвестность, что же у них собственно за голос — сопрано, меццо-сопрано или альт? Конечно, провести различие между «настоящим» тенором и низким басом очень легко, но установить разницу между высоким баритоном и драматическим тенором не так просто. Многие молодые люди тяжело страдали во время учения, потому что воображали, что у них тенор и постоянно пели вещи, которые были для них слишком высоки; в действительности же у них был баритон *.

* Изложенное подтверждает необходимость глубокого изучения теории вокального искусства. Для правильного определения типа певческого голоса, выбора более целесообразных, индивидуальных методов его развития педагогам-вокалистам, кроме всего прочего, несомненно требуются научно-объективные знания в области физиологии, психологии и акустики певческого голоса. — *И.Н.*

ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ

При обучении пению часто случается, что диапазон голоса значительно расширяется и голос резко изменяется: баритон переходит в тенор.

Никогда не следует пытаться насиловать тесситуру или природный характер голоса. Если голос имеет к тому задатки, то он и сам пойдет вверх или вниз в результате рационального развития, но никогда этого не получится при насильственных попытках. Нет ничего легче, как загнать голос вверх или вниз, но как быть, если при этом он соответственно потеряет в противоположном направлении? Если баритон будет пытаться путем перенапряжения расширить свой верхний диапазон, то он, конечно, постепенно пожертвует своими низкими тонами, а когда тенор попытается выжать из себя звуки, лежащие ниже его возможностей, то он никогда уже не будет в состоянии хорошо исполнять нормальные теноровые партии, а через два-три года он вообще больше не сможет петь.

ПОДАЧА ЗВУКА

Еще более необходимо сказать об одной в высшей степени важной вещи — о подаче звука. В общем под подачей звука понимают положение гортани и языка, а также характер звучания голоса. Самая худшая ошибка многих певцов состоит в том, что они издают горловой звук или звук чрезмерно углубленный. При самой мощной конституции организма этого не может выдержать даже лучший голосовой аппарат. В этом причина того, почему многие артисты очень быстро исчезают со сцены или вынуждены бывают довольствоваться посредственным положением. Певец, который правильно пользуется голосовыми средствами, в 45-летнем возрасте должен находиться в расцвете своего творчества и сохранить полную силу голоса по крайней мере до 50 лет. Достигнув этого возраста или немного большего, следует подводить свою карьеру к завершению. Большой артист, еще полностью владея своими силами, никогда не должен предоставлять публике первой обратить внимание на то, что его возможности пошли на убыль.

Чтобы достигнуть правильной и определенной подачи звука, нужно стараться сознательно шире открывать горло.

Не следует думать, что этой же цели можно достигнуть, широко открывая рот. Кто что-нибудь понимает в пении, тот умеет расширять горло одним лишь дыханием, не открывая при этом заметно рта *.

* Очевидно, имеется в виду ощущение полузевка. — *И.Н.*

Но чтобы открыть как следует горло, необходимо естественно открыть рот и опустить подбородок. Конечно, при высоких звуках приходится открывать рот несколько шире, но в общем он должен занимать приблизительно такое положение, как при естественной улыбке. Полезно упражняться в открывании горла перед зеркалом и стараться при этом увидеть нёбо так же, как когда мы показываем горло врачу.

При произнесении громкого *А* звук должен образовываться всегда в задней части горла, но при этом надо следить за тем, чтобы перед произнесением этой гласной горло было хорошо открыто.

ОПОРА ЗВУКА

После того как звук издан, нужно позаботиться о том, чтобы дать ему надлежащую опору, но для этого необходимо владеть искусством дыхания. Прежде всего следует полнее вздохнуть. Если подать звук при наполовину заполненных легких, то он быстро теряет свою опору (силу), причем возникает также опасность отклониться от чистой интонации. Чтобы правильно сделать полный вдох, надо поднять грудь и одновременно расслабить мышцы живота. При выдохе происходит обратный процесс. Диафрагма вместе с упругими мышцами, окружающими желудок, и другие важные органы от этого упражнения очень усиливаются и весьма существенно поддерживают процесс дыхания; они представляют собой важные факторы регулирования дыхания, от которого зависит звук *.

Диафрагму можно сравнить с мехами. Она выполняет именно такую службу, как мехи. На умении набрать достаточно воздуха и умении его правильно и экономно использовать зиждется все искусство пения. У певца может быть самый надежный слух и лучшие намерения, но если он не умеет управлять дыханием, он будет петь нечисто или будет издавать безжизненные, жалкие звуки.

---

* Небезынтересно напомнить высказывания С. Фучито о приемах дыхания Карузо: «Карузо, стоя, придавал своему телу положение, лишенное всякого напряжения, и выставлял одну ногу вперед будто бы для того, чтобы шагнуть. Важно подчеркнуть, что он держал свое тело совершенно свободно, без малейшего напряжения. Затем он имел привычку едва заметно расслаблять мышцы живота и производить вдох спокойно, без рывков. Вследствие глубокого и медленного вдоха диафрагма опускалась, брюшные стенки и ребра расширялись и поднималась грудная клетка. Карузо всегда обращал особое внимание певцов на указанный момент подготовки, в первую очередь на диафрагму, подчеркивая, что если выполнен этот прием, то достигнут самый главный фактор обеспечения воздушного давления, поддерживаемого в легких для образования громких или тихих звуков». (Перевод с немецкого издания.— *И.Н.).*

Поэтому, если учащийся понял, что такое искусство дыхания, он на правильном пути к цели.

Для усовершенствования в искусстве глубокого дыхания очень рекомендуется дышать через нос; это мешает набранному воздуху слишком быстро улетучиваться. Кроме того, нос фильтрует и обогревает воздух и тем делает его полезнее, чем когда он проходит через рот. При всех упражнениях в дыхании нужно также следить за тем, чтобы при выдохе легкие возможно больше освобождались от воздуха, потому что это стимулирует новый [глубокий] вдох и укрепление мышц.

ТРИ РЕГИСТРА

Человеческий голос естественным образом делится на три регистра: грудной, средний и головной. Головной регистр называют фальцетом, но тенор может производить звук, звучащий почти как фальцет, хотя в действительности это *mezzo voce.* Такой регистр (*mezzo voce*) для мужского голоса законен, чистый же фальцет (фистула. — *И. Н.*) — недопустим *. Для тенора особенно важен средний регистр; он охватывает большую часть его голоса и при правильном использовании может быть применен и в самом верхнем регистре.

Если предстоит пропеть высокий звук, то нельзя забывать, что качество звучания и непринужденность его воспроизведения в сильной степени зависят от того, как поставлены непосредственно предшествующие звуки.

Некоторые певцы, главным образом тенора, склонны при высоких звуках излишне поднимать (задирать) голову; от этого получается тот горловой, сдавленный голос, который так неприятно действует на слушателей. Во избежание этого надо стремиться певческий запас воздуха держать как можно глубже, с тем чтобы верхние дыхательные пути оставались свободными. При этом необходимо ощущать звучание всем своим существом, иначе в звуке не будет чувства, волнения и силы. Именно отсутствием этой полноты и одухотворенности звука объясняется [то], что существует так много бездушных певцов с хорошим голосовым материалом, способных преодолеть любые технические трудности, но не [сумевших] достигнуть той прелести звучания, которая решает успех певца (разрядка всюду моя. — *И. Н.*).

---

* Тем не менее на основании имеющихся граммофонных записей следует сказать, что сам Карузо иной раз пользовался и таким фальцетом (например, в арии из оперы Гольдмарка «Царица Савская»).

УСТРАНЕНИЕ НЕДОСТАТКОВ MEZZO VOCE

О *mezzo voce* я говорил уже выше, но здесь я хочу кое-что добавить, потому что использование *mezzo voce* составляет важную составную часть искусства пения. Понятие *mezzo voce* можно определить приблизительно так: естественный голос используется лишь немного, но при опертом дыхании. Именно правильная опора дыхания придает звуку его положительные качества. Разумеется, нельзя излишне форсировать дыхание, так как это может отрицательно сказаться на звуке.

Таким образом, *mezzo voce* — это не что иное, как концентрация полного голоса: *mezzo voce* требует такого же расхода воздуха, как и полный голос. Звук, не опертый на дыхании, всегда беспомощен. Он не несется, и даже на небольшом расстоянии его совсем не слышно. Если же, наоборот, самый тихий звук (*piano*) опирается на глубокое дыхание, то он легко несется, красиво и выразительно звучит.

Важно еще то, что если звук при *piano* издается в естественном для него регистре, то нет опасности, что положение горла, а вместе с тем и характер звука будет изменяться, как только потребуется его филирование. Если же звук при *piano* подается в несоответствующем ему регистре, то в случае необходимости усиления звука приходится менять его характер и природу, в результате чего получается нечто вроде тирольского пения (йодельн).

НЕПОЛНОЦЕННЫЕ ГОЛОСА

Существует ряд голосовых дефектов, о которых стоит особо упомянуть. К ним относятся: голос «белый», «гортанный», «носовой» и «блеющий». Носовой голос исправлять всего труднее. Некоторые преподаватели, особенно французские, придают большое значение тому, чтобы полностью загнать голос в носовую полость якобы для того, чтобы придать ему резонанс. В действительности же резонанс голоса можно улучшить только естественными средствами; другие пути могут лишь погубить его. Дышать надо, конечно, через нос, но нельзя подавать [через нос] голос и гнусаво петь.

Белый голос — voce bianca — это головной голос, лишенный дыхательной опоры, звучащий бесцветно; отсюда и его название. Отвыкнуть от этого недостатка можно, упражняясь с закрытым ртом, обращая при этом внимание на то, чтобы воздух вдыхался через нос и чувствовалась глубокая опора.

Гортанный голос получается, если при пении недостаточно широко открывают горло.

Что же касается носового звучания, то его исправление наиболее трудно. У многих оно никогда не проходит. Как я уже указывал, единственное средство против этого состоит в том, чтобы с открытым горлом подавать звук из нижней части живота, направляя его к мягкому нёбу; если же звук направляется через нос, то это доказывает слишком выдвинутое вперед образование звука, что идет вразрез с основными правилами пения. Если же учащийся имеет наклонность к такому (гнусавому) пению, то ему можно рекомендовать упражняться лишь на гласных (*А — Э — И* или *«ля» — «лэ» — «ли»* и т. д.); это поможет ему преодолеть опасную привычку. Однако кто заранее потрудится над овладением правильным дыханием, тот, конечно, избавит себя от всех этих неприятностей.

«Блеяние»... происходит вследствие форсирования голоса. Немало певцов, голоса которых годны лишь для оперетты, постоянно пробуют свои силы в больших операх. Слушать подобные выступления не доставляет никакого удовольствия. Без всякого сомнения, такие певцы очень скоро погубят свои голоса. Неудивительно поэтому, что они то и дело болеют, потому что нельзя подвергать голосовой аппарат систематическому перенапряжению. Кто хочет как можно дольше сохранить свежесть голоса, никогда не должен выходить за пределы своих голосовых возможностей. Существует одно лишь средство выправления [блеющего голоса] — это абсолютный покой. Когда окажется возможным снова вернуться к своей профессии, то следует прибегнуть к «методу пения с закрытым ртом».

УПРАЖНЕНИЯ С ЗАКРЫТЫМ РТОМ

Этот прием часто оказывается достаточным, чтобы исправить некоторые голоса, но другим он может принести вред. Все зависит от строения рта и горла. Кто страдает, например, оттого, что держит горло зажатым, никогда не должен петь с закрытым ртом. Для тех же, кто предрасположен к чрезмерно открытому звуку, эта процедура представляет собой отличное предварительное упражнение для дыхания.

Упражнения с закрытым ртом в высшей степени благоприятно отражаются на подвижности голоса. Очень многие певцы ежедневно упражняются с закрытым ртом, и я могу подтвердить полезность этих упражнений на личном опыте. При пении с закрытым ртом подвижность голоса улучшается, а голосовые связки отдыхают. Я знаю ряд случаев, когда сильно истрепанные (истощенные) голоса благодаря этому методу возвращались к нормальному состоянию.

Strip

РИТМ И ТЕМП

Певцы пользуются самой скверной славой в смысле несоблюдения ритма и темпа. Когда певец поет с оркестром, он с особенным уважением должен относиться к ритму. Если этого не делают, тотчас же наступают расхождения с дирижером. Я этим, конечно, не хочу сказать, что нужно петь чисто механически, ибо тогда музыка потеряла бы всю свою прелесть. Но есть певцы, которые просто не хотят или не могут соблюдать ритм, певцы, которые не могут свое дыхание, являющееся регулятором всего пения, приноровить к музыкальным периодам и потому постоянно теряют ритм. Они позволяют себе всевозможные *rallentando* даже там, где им совсем не место, лишь для того, чтобы выгадать время для вдоха, потому что не сумели набрать воздух вовремя. Недостаточно сделать полноценными ноты, надо известным образом выдержать также и паузы, так как именно в это время открывается возможность сделать хороший вдох и приготовиться к следующей фразе. Такая ритмическая точность придает исполнению уверенность и убедительность, что совершенно не удается некоторым певцам. Певец может и должен петь со всей выразительностью, которую он считает уместной, но соблюдать при этом ритм.

Кто громче всех орет, тот реже всех поет ритмично. Он думает лишь о силе звука и более ни о чем, между тем правильные акценты очень тесно связаны с соблюдением точного ритма. Настоящий мастер, несмотря на видимую свободу стиля и исполнения, умеет преподнести все свои «эффекты», не нарушая ритма. Те, кто не способен к соблюдению точного ритма, являются дилетантами, и подражать им не следует.

ЗНАЧЕНИЕ ДИКЦИИ

Многие певцы, к сожалению, пренебрегают хорошей дикцией; слушатели часто не понимают языка, на котором поют певцы на сцене, и довольствуются лишь тем, что знают в общих чертах содержание представления.

Но есть люди, в совершенстве владеющие языком, на котором исполняется опера, и все же случается, что и они понимают лишь малую долю из того, о чем поют. [Как много] таких певцов, которые все свое внимание сосредоточивают на красивых звуках и пренебрегают при этом словами, порой не менее красивыми, чем музыка.

Некоторые утверждают, что от четкой дикции страдает качество голоса; но этого не может быть, если слова произносятся естественно и правильно. Отчетливая дикция отнюдь не вредит голосу, а, наоборот, способствует улучшению звука, делая

голос более концентрированным и мягким. Понятно, что на хорошую дикцию никоим образом нельзя смотреть как на замену голоса, но лишь как на его обрамление...

ЗНАЧЕНИЕ ЗНАНИЯ ЯЗЫКА

Знакомство с языками должно быть рекомендовано всем певцам, так как в наше время вообще необходимо обладать такими знаниями, чтобы иметь возможность стоять на уровне требований, которые ставит современный оперный театр перед передовыми людьми этой профессии. В частности, итальянский язык настолько богат гласными и их комбинациями, которые придают голосу вокальную красочность, что его по праву называют «языком певцов».

МЕРЫ ПРЕДОСТОРОЖНОСТИ ПРИ ПЕНИИ

День спектакля лучше всего проводить совершенно спокойно и ни с кем не видеться, чтобы не утомлять себя разговорами, не говоря уже о том, что от этого устают голосовые связки. Одна моя знакомая примадонна в день, когда ей предстоит петь, садится и разукрашивает шляпки; она считает, что это занятие развлекает ее и отвлекает от мыслей. Конечно, в день спектакля можно не повторять еще раз своей роли, но утром все же полезно проделать несколько технических упражнений, чтобы голос оставался эластичным. Итальянские певцы всегда придерживались этого правила.

Если артист хочет дать много публике, и притом не только своим голосом, но всем искусством, то он должен экономно тратить свои силы. Кто поет без системы, наудачу, может отлично начать выступление, но чем дальше, тем хуже он поет и заканчивает порой не пением, а грубым криком. Такого певца можно сравнить с человеком, не умеющим плавать и попавшим в глубокую воду; вместо того чтобы владеть своим голосом, он оказывается в его власти. И тогда напрасно борется певец со всеми препятствиями: течение увлечет его и в конце концов он погибает.

ОПАСНОСТИ КРИКА [И ДРУГИЕ СОВЕТЫ]

Часто именно излишне усердные ученики оказываются злейшими врагами своей голосовой культуры. Имея мощный голос, они хотят кричать во всю силу, несмотря на уговоры учителя петь более осторожно. Их увлекает шум, который они способны производить. Эти люди никогда не станут настоящими пев-

Strip

цами, даже если они обладают прекраснейшим материалом. Учителям следовало бы отказаться от них как от безнадежных и посвятить свое внимание тем, кто серьезно относится к учебе. К учителю пения надо обращаться как к большому авторитету и строго выполнять его указания. Если же не относиться к нему с должным уважением, тогда уж лучше обратиться к другому

Очень рекомендуется получить ангажемент в каком-нибудь небольшом театре, где можно накопить богатый опыт, прежде чем начать выступать в больших городах.

Но прежде всего надо убедиться, что голос правильно поставлен, и только после этого начинать карьеру; ни в коем случае также не следует добиваться в начале практики ролей, превосходящих возможности певца.

В заключение еще один ценный совет. [Полезнее] всяких занятий — чаще посещать оперу и изучать приемы и манеру пения выдающихся певцов. Такой путь нагляднее и поучительнее даже указаний и пояснений преподавателей.

Но главное не в том, чтобы заниматься подражаниями, а в изучении на примере того, как с наибольшим успехом использовать свои собственные данные. В этом — самое лучшее ученье.

РАЗЛИЧНЫЕ ВИДЫ НЕРВОЗНОСТИ

Кулисная лихорадка свойственна всем большим артистам.

Казалось бы, певец, который в течение многих лет выступает в самых крупных театрах различных стран, должен был бы преодолеть проклятие публичных выступлений — сценическую лихорадку. Но это далеко не так и как будто даже наоборот: нервозность усиливается в той же степени, в какой развивается артистический темперамент, чем глубже певец чувствует то, что поет, чем полнее вживается в музыку. Понятно, что эта нервозность еще больше усиливается в день открытия сезона или при первой постановке новой оперы.

Состояние нервного напряжения, хотя и в разной степени, — удел всех больших певцов, и интересно рассмотреть разные формы, в которых оно проявляется. У одних нервозность сказывается в чрезмерной раздражительности и склонности к затеванию ссор. Тогда трудно приходится бедному костюмеру, парикмахеру и вообще работникам сцены, и даже коллегам, которым случится встретить нервного певца перед его первым выходом. Иногда раздражение обрушивается буквально на всех.

У других певцов нервозное состояние проявляется в суровом, жестком выражении лица и смертельной бледности, третьи

же становятся истеричными, громко смеются или плачут из-за пустяков. Я видел здоровенного шестифутового баса, очень популярного в театре, который задолго до выхода на сцену шагал взад и вперед, и слезы текли у него по щекам. Одна из наших знаменитейших колоратур пришла однажды ко мне перед самым началом спектакля, издала пару дрожащих от волнения звуков и, всхлипывая, сказала: «Вот видите, это все, на что я способна, какое же я имею право выходить на сцену?»

Со мной самим много раз случалась эта кулисная лихорадка, хотя и не в такой сильной форме.

Иногда нервозность сказывается во время представления в виде безразличной игры, фальшивого пения и т. д.; за это артистов справедливо упрекают. Хотя в дальнейшем ходе спектакля они и избавляются от своих недостатков, публика и критики всему спектаклю дают отрицательную оценку из-за тех дефектов, которые были замечены в самом начале и причиной которых была повышенная нервозность артиста.

Я уже говорил о различных нервозных состояниях, которые овладевают артистом перед началом представления; хочу, однако, сказать еще несколько слов о практическом значении этой нервозности. Существуют два вида нервозности: один проистекает от сознания значения ответственности актера на сцене, другой же — от недостатка уверенности в собственных силах. Если у артиста нет сознания ответственности за свое творчество, то, конечно, он спокоен. Обычно артиста редко преследует нервозность после того, как он уже вышел на сцену. Как я говорил ранее, певцы неважно себя чувствуют в день спектакля, но как только они оказываются перед публикой, они забывают обо всем, и ими овладевает лишь мысль о своем искусстве; уверенность в правильности применяемого ими «метода» придает им силы.

Однако твердо установлено, что при хорошем владении дыханием нервозность не мешает правильному пению, даже если весь дрожишь от волнения. Принципиально остается верным, что лучшее средство против излишней нервозности — сознание того, что ты владеешь истинным искусством пения.

СУЕВЕРИЕ ПЕВЦОВ

Мы, артисты оперы, очень склонны к суеверию. Одна прекрасная и интеллигентная артистка помногу раз крестится перед выходом на сцену; другая примадонна, любимица двух континентов, которую всегда в театр привозит ее мать, не выходит на сцену без того, чтобы не пройти через торжественную церемонию прощания с матерью и не получить от нее благословения; эта молодая дама убеждена, что не сможет пропеть ни

звука, если из-за кулис на нее не будет все время устремлен взгляд матери.

Знаменитая певица носит на руке маленький браслет, который ей подарил Гуно, когда она была ребенком. В последнее время эта певица значительно располнела и браслет пришлось несколько раз расширять, так что едва ли в нем могло остаться много того золота, которым когда-то удостоил ее великий композитор. Но певицей все еще владеет чувство, будто своим успехом она обязана этому браслету, и исполняет ли она большую или маленькую роль — браслет всегда на ее руке.

Эти небольшие странности свойственны не одному лишь женскому полу; мужчины тоже имеют некоторые мелкие привычки, которые будто бы влияют на их пение. Хотя с виду эти незначительные детали могут показаться тривиальными, но они создают в душе певца уверенность. Он верит, что судьба не пойдет против него.

О ТЕХ, КТО ХОЧЕТ ПОПАСТЬ В ОПЕРУ

Певцы, пользующиеся наибольшим вниманием публики, расплачиваются за свою популярность постоянными просьбами лиц, желающих поступить в оперу, прослушать их голоса. Как ни удивительно, но эти лица далеко не всегда молодые люди. Становится грустно, когда видишь столько людей, убежденных в том, что они могли бы петь и что они родились для оперной карьеры! В большинстве случаев это люди, введенные в заблуждение несведущими или неумными друзьями, либо чрезмерно честолюбивыми или корыстными учителями, которые убедили их тратить время и деньги на свои голоса в ожидании того, что когда-нибудь они удивят мир. Эти люди не знают, что знаменитые певцы и певицы, которых приходится слышать в оперных театрах, прошли процесс очень строгого отбора и что после долгих лет учебы и подготовки лишь редким и исключительным талантам суждено будет войти в круг избранных.

Меня часто просили прослушивать голоса, красота которых возбуждала надежды, но затем оказывалось, что не хватает необходимого: ума, без которого невозможна успешная карьера. Другие же, напротив, обладая как будто острым, живым умом, имеют приличный голос, но лишены сценического обаяния и известной широты музыкального понимания, без которых нельзя обойтись большому артисту. Часто этот недостаток так ясно выступает в поведении человека, что я порой готов бываю раньше, чем он успеет пропеть хотя бы один звук, сказать ему, что его старания напрасны. Но все же нельзя отказывать всем, кто на первый взгляд и кажется негодным, потому что возможно, что как раз среди них находится тот неизвестный талант, которого мы все ищем.

Ведь как часто величайшие голоса мира обнаруживались совершенно случайно, но обнаруживал их всякий раз тот, кто умел извлечь глубоко скрытое сокровище.

КАНДИДАТЫ НА ЛОЖНОМ ПУТИ

Иногда бывает даже занятно наблюдать, как далеко с правильного пути уходят люди, которым предрекали блестящее будущее. Недавно ко мне пришел молодой человек с толстой пачкой нот и говорил, как из колодца, глубоким басом. Когда я его спросил, в чем, собственно, дело, он ответил, что ему очень трудно получить правильный звук. И я убедился, что в данном случае это именно так и было, потому что он сразу начал фальшивить, когда запел гамму снизу вверх и сверху вниз, и под конец совсем отклонился от тоники. После этого он спросил, что я охотнее прослушаю: «Qui sdegno» из «Волшебной флейты» или «Полюби меня, и мир будет моим»? Остановившись на втором из этих произведений, он попросил аккомпаниатора транспонировать его. «На терцию?» — спросил тот. «Нет, на октаву», — ответил бас голосом Стентора *. Он и в самом деле пел мелодию на октаву ниже. Вежливо, но вполне определенно я порекомендовал ему поискать себе другую профессию.

ПОСЛЕДНИЙ СОВЕТ

Всем молодым людям, стремящимся попасть в оперу, мне хочется крикнуть: одумайтесь, ведь это очень трудная профессия. Даже если у вас есть приличный голос и солидное образование, вы должны еще освоить огромный репертуар ролей. Но для этого требуются годы напряженнейшей учебы и исключительная память.

Кроме того, необходимо еще сценическое мастерство, которое тоже требует учебы и без которого в опере не обойтись. Нужно уметь двигаться, фехтовать, падать, жестикулировать и т. д. и т. д. И наконец, при современном состоянии оперы весьма необходимо владеть иностранными языками».

ДЖАКОМО ЛАУРИ-ВОЛЬПИ

(род. в 1893 году)

В целях ознакомления читателей с новой вокально-методической литературой, появившейся в Италии после выхода в свет

* Один из героев «Одиссеи» Гомера, участник Троянской войны, имевший мощный голос, покрывавший голоса 50 человек.

замечательного труда Э. Карузо «Как надо петь», приводим ниже выдержки из книги «Параллельные голоса» («Voci parallele»)* выдающегося итальянского певца-тенора, профессора Джакомо Лаури-Вольпи, выпущенной в Италии в 1960 году вторым изданием (первое издание, вышедшее в 1955 году, было быстро распродано).

Лаури-Вольпи, имеющий огромный опыт вокально-сценической деятельности (с 1919 года) в лучших зарубежных оперных театрах, в книге «Параллельные голоса» проводит творческие сопоставления выдающихся зарубежных певцов и пытается проанализировать существующие в Италии различные технические способы певческого звукообразования, приемы развития «артистического феноменального дыхания» и выяснить отличительные особенности пения итальянских певцов XIX и XX столетий.

Являясь известным вокальным педагогом и автором ряда объемистых печатных трудов по вокальному искусству, Лаури-Вольпи, несмотря на преклонный возраст, до сих пор продолжает изредка выступать в лучших итальянских оперных театрах, успешно исполняя такие труднейшие партии, как Отелло в одноименной опере Верди, Манрико в «Трубадуре» Верди и ряд других.

Высказывания Лаури-Вольпи — ученика знаменитого итальянского певца и педагога Котоньи**, чудесный голос которого в свое время пленял К. С. Станиславского (см. его книгу «Моя жизнь в искусстве»), — для советских певцов представляют несомненный интерес.

Надо, однако, отметить, что, к сожалению, многие высказывания Лаури-Вольпи, — в частности, о методе развития певческого «феноменального» дыхания, построенном, как он утверждает, «на системе йогов», и ряд других его высказываний, базирующихся на чуждой нам идеалистической идеологии, — весьма дискуссионны. Но и в них имеются интересные мысли, заслуживающие самого серьезного внимания. Некоторые же замечания Лаури-Вольпи перекликаются с высказываниями гениального теоретика и реформатора сцены К. С. Станиславского и суждениями великого русского физиолога-материалиста И. П. Павлова.

Так, например, частые упоминания Лаури-Вольпи об огромном значении для развития певца художественной интуиции,

---

* Редактор книги предлагает другой вариант перевода названия книги Д. Лаури-Вольпи — быть может, менее буквальный, но зато, с его точки зрения, более точно отвечающий ее содержанию: «Вокальные параллели».

** У него обучались: М. Баттистини, Б. Джильи, Нани, Рози-Марелли, Лецюни, Ж. Решке и ряд других всемирно известных певцов.

В период работы Котоньи в 1894—1898 гг. в Петербургской консерватории в его классе занимались В. Касторский и многие другие прославленные русские певцы. — *И.Н.*

высокоразвитого общего интеллекта * и творчески восприимчивой «певческой души» во многом сходны с известными высказываниями Станиславского о творчестве Ф. И. Шаляпина (см. главу «К. С. Станиславский о Ф. И. Шаляпине», опубликованную во 2-м томе книги «Ф. Шаляпин». М., 1958, стр. 145—146).

Высказывания Лаури-Вольпи о необходимости всемерного развития вокального мышления и мобилизации умственной энергии также в какой-то степени перекликаются с учением Павлова о высшей нервной деятельности человека и с трудами Станиславского по актерскому мастерству.

Следует отметить, что автор книги «Параллельные голоса», анализируя творчество выдающихся певцов конца XIX и начала XX века, констатирует, что наивысших достижений в области вокально-сценического искусства добились три корифея оперной сцены: Ф. Шаляпин, Э. Карузо и Титта Руффо. Отдавая должное двум последним, Лаури-Вольпи вынужден признать, что непревзойденным образцом вокально-сценического мастерства для певцов всех стран был и, вероятно, на долгое еще время останется Ф. Шаляпин.

МЕТОДЫ ПЕНИЯ

РАЗЛИЧНЫЕ МЕТОДЫ ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ

«...В основе каждого искусства лежит убежденность (convinzione) и творческая фантазия [выдумка] (invenzion). Первая создается умом и жизненным опытом, вторая зависит от способности к синтетическому мышлению.

Инстинкт ограничивается физическими возможностями, которые у порога зрелого возраста оставляют певца, погружая его в печаль и разочарование. Техника помогает природе и предохраняет ее от преждевременного упадка. Но сама техника не есть еще искусство; последним является сочетание природы и высокоразвитого художественного интеллекта (души). Доказательством этого являются «природные голоса», воспитанные по методу инстинкта: феноменальные голоса, которые когда-то вызывали... шум и восхищение, но через короткое время безнадежно приходили к закату.

Обработанным голосам (voci tecniche) свойствен более длительный и удачный путь.

Однако техника помогает лишь преодолевать трудности, но не создает певцов с творчески чувствительной, восприимчивой душой (anime sensibile).

---

* Сам Лаури-Вольпи до поступления на оперную сцену получил вначале высшее гуманитарное и затем вокально-музыкальное образование в Римской музыкальной академии.

Напротив, интуитивным певцам (voci intuitive) удавалось иногда почти из ничего добиваться широкого диапазона, из глухих голосов делать яркие и звучные, умело заполнять пробелы в голосе [переходные ноты], устранять трудности исполнения и демонстрировать музыкальное совершенство до преклонного возраста (как известно, к числу гениальных «интуитивных» певцов К. С. Станиславский относил Ф. И. Шаляпина. — *И. Н.*).

...Важнейшей основой вокальной педагогики являются поиски яркого звучания (резонанса) и звонкого «эхо» («есо» sonare), поиски, облегчаемые одновременным включением в момент выдоха «пневматической» трубки в трубку резонатора (del tubo pnevmatico sul tubo risonatore).

Эта одновременность... определяет наилучшее звучание звука и слова». (Очевидно, имеется в виду координация подсвязочного воздушного давления с работой гортани и надгортанных резонаторов. — *И. Н.*).

Критикуя господствующий в Италии эмпиризм в деле обучения вокальному искусству, в частности высмеивая многочисленные частные школы, базирующиеся на различных сомнительных «секретах» постановки голоса и нередко калечащие малоопытных певцов, Лаури-Вольпи пишет: «Кто посетит многочисленные «школы», цветущие пышным цветом (на полулегальном положении) в каждом городе Италии, тот может услышать от несчастных учеников безумные вокально-технические выражения, [вроде]: техника «рыдания» (signiozzi), техника «обоняния» (fiuto), техника «купола» или «зонта» (ombrello) и даже «рвоты» (vomito); кто больше верит этим «школам» и их глупым «секретам», тот больше от них страдает».

Далее Лаури-Вольпи заявляет, что «господствующий п а г у б н ы й э м п и р и з м (разрядка моя. — *И. Н.*) разрушает надежды, создает несбыточные иллюзии и увеличивает ряды обманутых, которые потом будут обвинять общество в их несчастьях и неудачах».

СПОСОБЫ РАЗВИТИЯ ПЕВЧЕСКОГО ДЫХАНИЯ И СИСТЕМА ЙОГОВ

...Говоря вокально-технически, способ дыхания для певца имеет не только решающее значение, но и представляет прямотаки жизненную необходимость. (Подобные высказывания делали и недавно побывавшие в СССР выдающиеся итальянские певцы Тоти Даль Монте и Тито Скипа. — *И. Н.*).

...Существуют три основных способа певческого дыхания: «ключичный», «диафрагмо-реберный» и «диафрагмо-реберно-брюшной».

Те, у кого во время пения набухают вены шеи, кто краснеет и напрягается при взятии каждой ноты, — те не умеют правильно дышать, регулировать выдох и контролировать различные части голосового аппарата. Они не умеют связывать в момент певческого звукообразования «пневматическую трубку» с «резонаторной трубкой» и прочими резонаторами. Последние, оставаясь разъединенными, препятствуют прохождению воздушного потока и звуковых волн, образованных вибрирующим аппаратом (согро vibratore), а также мешают их свободному распространению и обогащению гармоническими обертонами.

...Своевременное умелое опускание вибрирующего язычка мягкого нёба возбуждает резонанс лицевой маски, облегчает формирование [трудных] переходных и высоких нот и позволяет воздуху (звуковым волнам. — *И. Н.*) проникать в носовые полости и тем самым распространяться к лобным, челюстным и прочим резонаторам; так можно избежать ненужных (чрезмерных — *И. Н.*) мышечных напряжений и связанных с ними приливов крови к шее и лицу.

Ключичный способ дыхания является некоторым подобием «удушения» певца.

Диафрагмо-реберный способ — это более правильное певческое дыхание. Оба эти дыхания чаще всего встречаются у женских голосов.

Наиболее сложным и полным является дыхание, в котором одновременно участвуют грудная клетка, диафрагма и живот, но оно в то же время может оказаться самым трудным и рискованным, если не знать законов равновесия [певческого] дыхательного ритма.

...На Востоке существует довольно совершенная техника дыхания, базирующаяся на материальной и духовной основе, носящей название системы йогов и в своем единении способствующая образованию необыкновенного явления феноменального артистического певческого дыхания... Речь идет о создании контроля воли над телом, достигаемого с помощью связи между сознанием и дыханием *.

---

* По данным йога Р а м а ч а р а к а, изложенным в его книге «Наука о дыхании индийских йогов» (СПб., 1916, стр. 37—41), йоги различают четыре основных способа дыхания: 1) верхнее, 2) среднее, 3) нижнее и 4) полное дыхание.

На последнем, «полном» дыхании, главным образом, и основано «учение» йогов о дыхании.

Так называемое «полное дыхание йогов» в основном соответствует наиболее распространенному в настоящее время у певцов грудобрюшному типу дыхания с отклонениями, заключающимися в том, что в конце глубокого вдоха йоги рекомендуют «слегка приподнимать плечи... и втянуть внутрь нижнюю часть живота».

Подробнее о технике развития дыхания по системе йогов рекомендуем ознакомиться по материалам журнала «Физкультура и спорт» (1959, № 3): ре-

...По системе йогов певец сосредоточивает свою волю (energia mentale) на язычке мягкого нёба, достигая этим одухотворенного, вечно юного звучания своего голоса». (Из исследований советских ученых, в частности из доклада доктора медицинских наук, профессора 1-го Московского медицинского института М. Грачевой, сделанного на Всероссийской научной конференции по вопросам вокально-хорового воспитания детей, подростков и юношества, состоявшейся в Москве 26—30 марта 1961 года, известно, что «язычок мягкого нёба человека, обладая мощным рецепторным аппаратом, является чрезвычайно чувствительным местом... пусковой зоной для возникновения рефлекторной регуляции актов дыхания, глотания и фонации». — *И. Н*).

СОЗНАТЕЛЬНОЕ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В ГОЛОСЕ ЧЕЛОВЕКА

Автор этого исследования в [своей] книге «Тайны человеческого голоса» («Misteri della voce umana») писал: «... для создания вокального аппарата необходимо изучить [певческое] звукообразование в трех аспектах: иррациональном или бессознательном, рациональном и духовном.

Звук обычного голоса принадлежит телу человека и его подсознанию, являясь бессознательной, неконтролируемой, автоматической вибрацией.

Поставленный (обработанный) или рациональный голос (voce tecnica) возникает путем развития вокального сознания, но рациональный голос дополняется еще и духовно обогащенным, что достигается концентрированием умственных способностей...»

Автор вводит в сферу человеческого голоса проблему внутреннего «Я», способствующую участию и присутствию сознания в пении, которое он сопоставляет с «Не-Я». Сознательное «Я» певца ищет проникновения в его подсознательное физическое «Не-Я» для того, чтобы направить туда луч разума и вестник [творческого] духа.

«...Слабая и дезорганизованная натура нуждается в совершенствовании и упорядочении. Но не всегда певцу удается достичь цели с помощью одного лишь разума. И тогда он действует с помощью подсознательного инстинкта и пытается превратить подсознательный инстинкт в интуитивное сознание...»

Бессознательное — глубокий тайник души — часто несет стимулы и импульсы нерациональные, тем не менее способные питать интуицию творческим началом, что является неоценимым не только для искусства, но также и для науки.

Как рассказывает Севери, математик Луи Лагранж однажды признался, что идея создания известной книги «Вариационное исчисление» появилась у него совершенно неожиданно в то время, когда он слушал органную музыку в церкви св. Франциска в Турине. Словно вспышка молнии, музыка озарила ум ученого и натолкнула его на мысль создания выдающегося исследования в области математики... Таким образом, иррациональное положительно сказалось в неожиданной блестящей импровизации в области точной науки.

ЧЕМ ОТЛИЧАЮТСЯ ПЕВЦЫ XIX ВЕКА ОТ ПЕВЦОВ XX ВЕКА?

После выдающегося «трагического голоса»... Энрико Карузо, голоса, не поддающегося классификации, непостигаемого и неподражаемого, прекратилось появление подобных ему теноров, воспитанных школой, требующей большой виртуозности, тщательного соединения центрального смешанного регистра (микста) с высокими и сверхвысокими нотами, теноров, которые с целью облегчения формирования центра не входили в область баритона.

Петь надо... «на центре» и лишь в завершении поражать высокой нотой», — учили маэстро той эпохи, важнейшими требованиями которых были: не раскрывать переходных нот, воздерживаться от неопертого на дыхание фальцета [фистулы] — чумы голоса, с большим вниманием относиться к тембровой окраске, поддерживать постоянное одинаковое воздушное давление, тщательно следить за однородностью звучания на всем протяжении звуковой гаммы; они вырабатывали школу создания совершенного чисто теноровой голосового аппарата, весьма отличного от аппарата сопрано, баритона и баса (разрядка моя. — *И. Н.*).

Ослепленные славой Карузо, не всегда объясняемой одними законами искусства, множество теноров забывают славу Гайяра, Маркони, Таманьо. Этот последний, также обладавший мужественным, громовым, драматичнейшим в истории оперы голосом, сохранил качество звучания... блестящим до зрелого возраста. Выступая в таких операх, как «Отелло» Верди и «Полиуто» Доницетти, в которых легко сойти на широкое и густое звучание, присущее баритонам, он никогда [не терял чисто теноровой окраски голоса].

дакционной статьи «Учение йога», заметки «Хатха-йога» заслуженного деятеля науки профессора И. Саркизова-Серазини, статьи «Учение йога» преподавателя пения И. Евтеева-Вольского. Этому вопросу посвящены редакционные заметки «Реальные чудеса» и «Секрет физкультуры» и статья «В этом есть рациональное зерно» кандидата медицинских наук Ю. Харина, опубликованные в журнале «Знание — сила» (1958, № 5), статьи «Йоги» доцента Д. Донского в газете «Труд» (от 19 ноября 1960 г.) и журнале «Здоровье» (1960, № 12), а также статья «Система йогов и вопросы здоровья» в журнале «Индия» (М., 1965, № 2) и другие.

Тенора XX века разделяются на две группы: драматические a la Карузо — те, которые выдавались за богатые голоса с развитой техникой, на самом же деле певцы с ограниченными возможностями, — и нежно-лирические — с голосами не только небольшой звуковой гаммы, но неспособными к горячему пению Карузо и склонные больше к жеманному пению.

Первые подражали недостаткам Карузо (его *portamento* и «сжатым резонансам»), не умея передать сердечную глубину этой удивительной души, которая отражалась в звуке и приводила в трепет слушателей. Вторые отдавали себя во власть натуралистических рыданий и душераздирающе плакали, стараясь заменить настоящее глубокое чувство внешнепоказным, вычурностью и фривольностью исполнения.

В то время как [крепкие] сопрано в XX веке добились больших успехов, когда они в «веристских» операх стали великолепными актрисами, легкие сопрано и меццо-сопрано едва ли могли бы надеяться на значительный успех в современном репертуаре, если бы не ставились романтические оперы (? — *И. Н.*).

То же можно сказать и о баритонах, способных полностью раскрыть свои возможности только в таких операх, как «Мефистофель», «Фауст», «Дон Карлос», «Фаворитка», «Моисей» и им подобных. Благодаря веризму и импрессионистской драме, в оперном театре действительно наблюдался некоторый прогресс. Сегодня, заботясь о персонаже, уважают ритм, соблюдают такт, ищут пути проникновения в содержание «драматического образа»; поют не всегда хорошо, но создают сценический образ лучше...

С развитием веризма в театре появилось и другое зло: излишняя техника (la macchina), различные усилители, радио, грамзаписи, создающие малокровные, безжизненные голоса; живой человеческий голос снабжается ортопедическими приспособлениями или ходулями, чтобы шагать по эфирным волнам.

Для сравнения возьмем различные интерпретации (одна естественная, другая механическая — meccanica, одна XIX, другая — XX века) романса «Моя радость» из оперы «Ломбардцы» Верди, кончающегося гротесковыми словами: «С тобою на небо я поднимаюсь туда, где смертный, смертный, смертный не бывал...» Здесь композитор и либреттист, кажется, находились в большом единстве, чтобы испробовать возможности певца. Но построение мелодии таково, что каждое слово тройного, внешне абсурдного, повторения («смертный, смертный, смертный...») получало различное звучание в исполнении великих певцов XIX века — мастеров колорита, выразительности и нюансов, благодаря трем различным голосовым модуляциям, трем различным акцентам. Теперь прослушайте современную грамзапись этого романса и вы почувствуете, как слово «смертный», механически повторяемое, становится фальшивым и неприятным до

того, что сама мелодия искажается, и вину взваливают на Верди, но это не его вина! В XIX столетии певцы не только тесно объединялись с композиторами, но тщательно изучали основы этого единения (cooperatores fieri).

Такова разница между певцами XIX и XX столетий!»

Несмотря на дискуссионность и недостаточную ясность многих утверждений Лаури-Вольпи, заслуживают внимания следующие его мысли:

1. Художественное пение требует высокоразвитого «духовного» интеллекта певца, умения мобилизации его умственных способностей, от которых зависят техника пения и создание высокохудожественного образа.

2. Решающее значение для пения имеет организация правильного выдоха и умелая координация подсвязочного воздушного давления с работой гортани, надставной трубки и верхних резонаторов, взаимно связанных и «вдохновляющих» творческую фантазию певца.

3. Необходима выработка рефлексов, способствующих управлению работой язычка мягкого нёба, от правильного положения которого зависят красивое звукообразование, продолжительность выдоха и работа всего голосового аппарата.

4. Метод воспитания теноров весьма сложен и отличен от воспитания сопрано, баритонов и басов (вероятно, этим и объясняется острый дефицит теноров даже в Италии, где природой «поставленных» высоких голосов гораздо больше, чем в других — более суровых в климатическом отношении — странах. — *И. Н.*).

5. Для развития правильно звучащего тенорового голоса, обладающего соответствующим диапазоном, красивым тембром, большой подвижностью и т. п., недопустимо входить в область баритонального звучания (то есть использовать «глубину и густоту» звучания, свойственную этим голосам).

6. Пение должно всегда производиться на опертом дыхании; не опертый же на дыхание фальцет (фистула) и манера «напевания» — враги настоящего высокохудожественного пения.

7. Для развития профессионального голоса, обладающего красивым тембром, достаточной силой, большим диапазоном, выносливостью и т. п., необходимо применять нижнереберно-диафрагматический тип дыхания, с одновременным развитием мышц живота (по определению Лаури-Вольпи — «диафрагмо-реберно-брюшной»).

8. Высокохудожественное пение невозможно, если певец заменяет настоящее глубокое чувство внешне показным; недопустимы кривляния, истерические рыдания, фиглярство и т. п.

9. Недопустим отход от основных требований, предъявлявшихся к певцам конца XIX и начала XX столетия: «Петь... «на центре» и лишь в завершении поражать высокой нотой».

10. Господствующий эмпирический метод воспитания певцов, приносящий часто непоправимые бедствия, должен быть заменен подлинно научным.

ТИТТА РУФФО

(1877—1953)

Наряду с прославленным именем Э. Карузо, огромной популярностью пользуется имя великого итальянского певца Титта Руффо (настоящее имя и фамилия — Руффо Титта).

Благодаря исключительной красоте, силе и техническому совершенству своего голоса, а также выдающемуся актерскому дарованию, Титта Руффо приобрел всемирную славу, создав галерею ярких вокально-сценических образов самого разнопланового характера — от бравурного Фигаро до сугубо трагедийных Риголетто и Гамлета.

Интересен и необычен жизненный и творческий путь Титта Руффо. До 17-летнего возраста вместе с отцом Руффо работал в механической мастерской. Несмотря на достигнутые немалые успехи в кузнечном ремесле (за изделия, выкованные из железа, молодой Руффо был премирован на художественном конкурсе), юноша оставил эту профессию и некоторое время скитался по Италии, выполняя самые разнообразные работы — от сельского батрака до портового грузчика.

Не найдя удовлетворения и в скитаниях, через несколько месяцев Руффо вернулся в родной дом и вновь приступил к тяготившим его обязанностям кузнеца.

Посещение со старшим братом (студентом Римской музыкальной академии по классу фортепиано и флейты, одновременно обучавшемуся живописи в академии св. Луки) римского театра «Костанци», где ставилась опера «Сельская честь» Масканьи с участием выдающихся певцов Д. Беллинчонни (Сантуцца) и Р. Станьо (Турриду), способствовало выявлению вокально-музыкального таланта у Руффо.

С помощью брата, помогавшего юному певцу в освоении музыкальных дисциплин, Титта Руффо поступил на вокальный факультет Римской музыкальной академии, но вскоре был вынужден уйти и продолжал заниматься частным образом у педагога С. Спарапани, а затем у миланского профессора Л. Казини. Ознакомившись с творчеством выдающихся итальянских певцов, умело использовав их богатый опыт и собственные природные данные, Титта Руффо в 1898 году получил возможность дебютировать на сцене театра «Костанци» в опере «Лоэнгрин» Вагнера.

В 1899—1900 годах он выступал в генуэзском театре «Карло Феличе», где исполнял главные баритональные партии в операх «Травиата» и «Риголетто» и затем в пармском театре в опере «Трубадур» Верди.

В 1900 году Титта Руффо гастролировал в Чикаго и в Буэнос-Айресе.

В 1903 году певец был приглашен на гастроли в лондонский театр «Ковент-Гарден». Он выступал в операх «Севильский цирюльник» Россини и «Лючия» Доницетти вместе с известной австралийской певицей Мелба, пользовавшейся особым покровительством высокопоставленных лиц. Молодой певец затмил успех примадонны и после инцидента с «обиженной» артисткой был вынужден расторгнуть договор и вернуться к себе на родину.

Быстро возросшая слава певца заставила обратить на него внимание руководителей миланского театра «Ла Скала», и после удачного показа в 1903 году дирижеру А. Тосканини Титта Руффо получил возможность выступать на сцене прославленного итальянского «храма искусств» в новых постановках опер «Риголетто» Верди, «Германия» Франкетти и «Гризельда» Массне.

В 1905 году Титта Руффо вместе с другими итальянскими певцами был приглашен на гастроли в Россию, где с огромным успехом выступал в Одессе, Киеве, Харькове, Москве, Петербурге и других городах.

Очевидец выступлений Титта Руффо в России и за рубежом — выдающаяся польская певица Я. Вайда-Королевич в своей книге «Жизнь и искусство», изданной в 1965 году в русском переводе издательством «Искусство», так описывает вокально-сценическое мастерство и личные качества этого артиста:

«В 1905 году меня ангажировали в Одессу на сезон итальянской оперы с труппой блестящих итальянских артистов во главе с Титта Руффо.

...Руффо обладал безусловно феноменальным голосом, великолепным баритоном. Силу его голоса просто трудно представить, а еще труднее описать. Легкость пения и концентрированная мощь голоса — изумительного и ровного по звучанию во всех регистрах — были несравненными. Всегда чрезвычайно спокойный, Руффо преодолевал все вокальные трудности с неправдоподобной свободой. Слушая его, я испытывала блаженство от возможности наслаждаться чем-то бесконечным, что могло продолжаться часами, без всякой усталости со стороны певца.

В «Демоне» Рубинштейна Руффо был так велик, что с ним не мог сравниться абсолютно никто из других баритонов, а я пела эту оперу почти со всеми крупнейшими (как русскими, так и итальянскими) исполнителями. Когда в последнем акте, пос-

ле смерти Тамары, он посылал проклятия миру, — в этих фразах финала гремело что-то вулканическое, казалось, что эти могучие звуки сотрясают стены. Я, уже «умершая», лежа на тахте, умоляла его: «Attenzione» (осторожно), так как боялась, что эта лавина звуков может повредить его здоровью.

Вне всякого сравнения был Руффо-Яго в «Отелло» Верди. Это партия необычайно форсированная и трудная, а Руффо пел ее с такой свободой, с таким бурлящим каскадом звуков, что буквально «уничтожал» всех теноров, которые как главные герои этой оперы должны были первенствовать и вокально.

А каким великолепным Барнабой был он в «Джоконде» Понкиелли! Я не говорю уже о партии Нелюско в «Африканке» Мейербера, в которой он просто ужасал непостижимой мощью своего голоса. Трудно перечислить здесь все его роли. Вспомню еще о «Севильском цирюльнике», где в исключительно «легкой» партии Фигаро он так «укрощал» свой голос, что пение его казалось изящной штукой.

И одновременно, каким несравненным тореадором был он в «Кармен»! Партия эта центральная, она даже низка в тесситуре, но в знаменитой арии Эскамильо, кончающейся финалом, в котором участвуют все солисты, хор и играющий «фортиссимо» оркестр, он «покрывал» всех, выделяясь на фоне звучания всего ансамбля.

Помню, как в Харькове мы пели с ним «Трубадура». После дуэта третьего акта публика безумствовала (энтузиазм русской публики нельзя сравнить ни с каким иным в мире!). Буквально никто не двинулся с места, крики «браво» и «бис» продолжались до бесконечности. Повторить дуэт на сцене было невозможно, так как ее уже подготовили к следующему акту. Поэтому нам пришлось спеть дуэт перед занавесом.

А что делалось всегда по окончании спектакля! Вся публика с верхних ярусов сбегала в партер и здесь начинала овацию. Вместо цветов на сцену сыпались десятки фуражек, которые приходилось подбирать и кидать обратно. Молодые и наиболее проворные быстро пробирались через ложи просцениума и оркестр на сцену, где, обступив любимых артистов, хватали их за руки и буквально принуждали своими бесконечными просьбами спеть что-нибудь из оперы, какой-нибудь романс или песню. За кулисами всегда стояло фортепиано. Молодые энтузиасты моментально вытаскивали его на сцену. Среди них было много прекрасных пианистов. Садясь за фортепиано, они по слуху подбирали самые разнообразные арии и играли их в необходимой тональности. Своим энтузиазмом они настолько трогали нас, что часто после спектакля мы устраивали импровизированный концерт, который длился обычно с полчаса и кончался тем, что гасили свет, а это было уже опасно! Помню, как однажды после «Кармен» поклонники, пользуясь темнотой, пообрывали себе на

память золотые грелетки, которыми были обшиты рукава и болеро великолепного испанского костюма Титта Руффо.

Выйдя из театра, поклонники ожидали выхода на улицу, часто на сильном морозе. Когда их разгоняла полиция, что случалось нередко, они бежали к гостинице, где жили артисты, и тут уж никакая сила не могла предотвратить их вторжения на лестницу и в холлы. Гостиница наполнялась таким шумом, что буквально все поднималось на ноги. Чуть ли не из каждого номера высовывалась какая-нибудь физиономия и с ужасом вопрошала: «Что, пожар?»

И действительно, горел великий огонь, полыхало чудное пламя восторга перед вечным искусством... Этот громадный, вулканический энтузиазм имел большое общественное значение... и служил замечательным средством пропаганды искусства, которое мы любили всем сердцем.

Титта Руффо и в жизни был очаровательный человек: спокойный, сердечный, выдержанный, с благородным сердцем, идеальный товарищ, лишенный зависти и далекий от всяческих интриг. Не выносил шумихи и позерства. Все свободное от сцены время проводил дома, где чувствовал себя счастливейшим, спокойно отдыхающим человеком. У него была чудная жена, оперная певица по фамилии Фэнтон, правда, значительно старше его, но еще очень красивая, такая же, как он, добрая к товарищам по искусству. К сожалению, после нескольких лет их счастливой семейной жизни она умерла. Тогда Руффо женился на ее молоденькой дочери от первого брака».

После триумфальных выступлений Руффо в России перед молодым певцом открылись двери лучших оперных театров Европы и Америки, где с неослабеваемым успехом он выступал более 30 лет. Последние его гастроли состоялись в 1931 году в театре «Колон» в Буэнос-Айресе, на сцене которого Руффо оставил неизгладимые впечатления исполнением главных баритональных ролей в операх «Гамлет» Тома и «Тоска» Пуччини.

В дополнение к характеристике, данной Титта Руффо польской певицей Я. Вайда-Королевич, необходимо сообщить, что, несмотря на завоеванную артистом всемирную славу (после смерти М. Баттистини Титта Руффо воспринял почетное звание «короля» итальянских баритонов), он до конца остался простым и отзывчивым в отношениях с товарищами по работе и рядовыми зрителями и, наоборот, гордым и непримиримым по отношению к врагам своего народа. Желая подчеркнуть отрицательное отношение к режиму Муссолини, с первых же дней его прихода к власти, Титта Руффо отказался от выступлений на сценах итальянских оперных театров и активно помогал противникам фашизма, за что лично он и его ближайшие друзья были подвергнуты жестоким репрессиям. По приказу Муссолини в 1937 го-

ду великий певец был арестован в Риме и посажен в тюрьму «Реджина Коэли», а затем сослан в Бордигеру.

Уместно напомнить, что зять и большой друг Титта Руффо, известный итальянский революционер Д. Маттеотти, был зверски умерщвлен фашистами, сам же Титта Руффо случайно спасся от организованного на него в Ницце вероломного нападения чернорубашечников. Сторонники Муссолини не раз пытались подкупить певца и предлагали ему огромные деньги, чтобы он согласился на примирение с фашизмом и принял участие в кинофильмах, прославляющих этот режим, но великий артист с гневом отверг эти предложения. Во время гитлеровской оккупации Флоренции Руффо скрывался в провинции и вернулся в родной город только после изгнания оккупантов.

После окончания второй мировой войны Титта Руффо, обладавший еще великолепным голосом (по свидетельству известного итальянского баритона Де Лука, Титта Руффо в 1951 году, несмотря на свой довольно солидный возраст, совершенно свободно брал высокое *ля-бемоль),* включился в борьбу против возрождения фашизма и в 1949 году принимал самое активное участие в Первом Всемирном конгрессе сторонников мира, состоявшемся в Париже.

В качестве делегата итальянского Народного фронта прославленный артист произнес на конгрессе взволнованную речь, закончив ее следующими словами:

«Чтобы осуществить идеал мира, необходимо, прежде всего, чтобы реакционные силы оказались не в состоянии реализовать свои империалистические планы, планы разжигания войны между народами.

Мы собрались здесь, на этот первый великий Всемирный конгресс сторонников мира, чтобы выразить волю миллионов и миллионов простых людей, которые ждут от нас слова одобрения, слова, несущего покой, веру в жизнь, надежду на мирное будущее, на свободу, на справедливость и полную независимость всех народов.

Эти надежды претворятся в действительность, если все мы поклянемся быть едиными и бороться за единство всех народов мира. Эти надежды станут реальностью, если люди, которые готовятся вызвать атомные разрушения, поймут, что все народы, вне зависимости от рас, политических убеждений и религий, объединятся, чтобы любыми средствами помешать силам зла осуществить новое преступление против человечества.

Да здравствует единство всех народов! Да здравствует всеобщее братство! Да здравствует мир!»

В 1937 году Титта Руффо опубликовал в Милане первую часть своей книги «Моя парабола», в которой наряду с сообщением интересных автобиографических данных живым образным языком рассказал о современной ему театральной действительности и дал творческие обрисовки ряда знаменитых мастеров вокального искусства, с которыми он встречался.

Ввиду того что многие страницы книги «Моя парабола» представляют несомненный интерес для молодых певцов и деятелей оперного театра, приводим некоторые из них в переводе В. Васильева, любезно разрешившего — в дополнение к опубликованным им в журнале «Советская музыка» (1964, № 8) отрывкам — поместить в настоящей книге и другие переведенные выдержки из книги Титта Руффо «La mia parabola».

«...В доме произошли некоторые перемены: появилось пианино (взятое напрокат моим братом за 10 лир в месяц) с пожелтевшими от времени клавишами и дребезжащим звуком — одним словом, настоящая развалина. В месяцы моего отсутствия брат, помимо занятий живописью в академии св. Луки, стал посещать классы флейты и рояля в академии св. Цецилии. Мой отец питал к нему слабость, так как брат оправдывал его надежды. Таким образом, я нашел в семье обстановку, более созвучную с моей будущей судьбой.

Помимо споров о будущих кругосветных путешествиях, о личной независимости, мы разговаривали о музыке, гармонии, контрапункте, которые меня в то время мало интересовали. Мои музыкальные познания ограничивались сведениями (я очень гордился этим) о том, что Верди был автором «Трубадура». Брат же, помимо Верди, упоминал о Доницетти, Беллини так, как будто это были его близкие друзья, и утверждал, что оба они гении.

Целыми часами он мог упражняться в игре на инструментах. Вот и сейчас он играл на пианино. Я плохо слушал его игру, мое внимание привлек портрет Гарибальди... Мне казалось, что своим приковывающим взглядом он спрашивал, где же я был до сих пор. Теперь я относился к нему по-иному, узнав из книг о его мужественной жизни моряка и героя. Книги, которые я читал, несомненно, повлияли на состояние моего духа — я считал себя полубродягой, полуактером, полуморяком, как герой «Монте Кристо» Эдмон Дантес, и немного искателем приключений, как Гарибальди в юности. Я был недоволен настоящим и страстно жаждал, сам не знаю чего, в будущем. Довольно скоро начались мои раздоры с отцом, желавшим знать, на что я решился. Наконец, ради сохранения хороших отношений в семье я согласился, хотя и весьма неохотно, снова вернуться в кузницу.

Прошло несколько однообразных недель работы. Новая музыкальная атмосфера, созданная в доме братом, повлияла и на меня. Вечерами после работы я слушал его игру на флейте. Однажды он разучивал серенаду из оперы «Сельская честь» — тогда необычайно популярной, — мелодии из которой повторялись всюду. Я часто мысленно напевал строфы этой серенады.

В один из вечеров брат сделал мне приятный сюрприз, пригласив в театр «Костанци», где давали «Сельскую честь». Главные роли исполняли Джемма Беллинчонни и Роберто Станьо. Так впервые я попал в оперу. Мы сидели в последнем ряду переполненной галерки, но и позади нас толпилось много людей, подталкивая нас в спины. Было очень душно. Когда оркестр взял первые аккорды волшебной мелодии серенады и голос тенора зазвучал откуда-то из глубины сцены, я застыл как зачарованный... Едва серенада была спета, публика разразилась бурей аплодисментов. Все требовали повторения, но, к счастью, оркестр не прервал прекрасной музыки, которая, казалось, уносила меня в другой мир.

Исполнение Станьо и Беллинчонни кульминационной сцены спектакля заставило меня кусать губы от волнения, рыдания и мольбы Сантуццы вызвали у меня слезы. Когда Турриду в мертвой тишине воскликнул: «Твоего гнева я не боюсь!» — а Сантуцца, ослепленная гневом и ревностью, прокляла его, предчувствие трагической развязки овладело мной, хотя я и не знал содержания оперы. И когда в финале раздался женский крик: «Убили Турриду!» — меня словно ударили по голове. Я представил себе Турриду, распростертого в луже крови, и Альфио, с ножом в руке, бегущего по деревне.

Даже не могу сказать, сколько раз вызывали артистов. Энтузиазм публики был так велик, что походил на массовое безумие. Я не аплодировал, не произнес ни слова, но и не решался оставить своего места. Молча смотрел я на брата и не в состоянии был что-либо сказать. Мы двинулись к выходу. Я был потрясен и нем. Брат восхвалял Масканьи как самого крупного композитора в мире, предрекая, что его слава превзойдет славу Россини, Верди, Бетховена и Вагнера. Мы медленно шли домой. Стояла лунная, немного прохладная, но очень приятная ночь. Дома я уговорил брата сыграть на флейте серенаду. Сначала он отказывался, говоря, что уже слишком поздно, но, уступив, наконец, моей просьбе, взял флейту и начал играть. Полный энтузиазма, не отдавая себе отчета, я вдруг запел, следуя за флейтой. Я пропел серенаду до конца т е н о р о м такой красоты и естественности, что мы с братом изумленно посмотрели друг на друга. Брат никак не мог объяснить, откуда взялся мой голос, и воскликнул, сжимая флейту дрожащими руками: «Это просто чудо! Начни-ка еще раз! Посмотрим, сможешь ли ты еще спеть?..»

Мы открыли окно, лунный свет полился в комнату. Кое-кто уже высунулся из окон соседних домов. Мое пение в тишине ночи было услышано. Разбуженная мать вошла в комнату, спросив: «Кто поет таким великолепным голосом?» Брат, указывая на меня, бледного от волнения, сказал: «Это Титта Руффо!» — и попросил спеть еще. Я запел, голос мой звучал еще более

красиво и свободно. Неожиданно раздались аплодисменты из соседних домов, кто-то даже крикнул: «Браво!» Это был мой первый успех певца.

Новые горизонты открылись передо мной. Мне казалось, что какой-то божественный дух проник в мою кровь и мозг, я уже видел себя на сцене перед публикой. Я хотел петь еще, но было уже поздно. На вопрос матери, было ли мне трудно, я ответил, что мог бы петь бесконечно, даже в более высокой тональности, поскольку чувствовал, что голос лился естественно, чисто и сильно, без тени напряжения.

После этого «открытия» мой мозг наполнился новыми образами. Я понял, что судьба моя должна совершенно измениться. К чему мне мастерская или ферма, молоток и резец! На что мне тарантул или роза, сделанные из кованого железа, — пусть это были даже шедевры! Я открыл в моем голосе необыкновенный источник, который никто и ничто, кроме смерти, не могли бы у меня похитить. Новый, огромный, безграничный горизонт открывался передо мной. В эту ночь я лег очень поздно, и мне никак не удавалось заснуть. У меня даже появился страх, что мой голос был не чем иным, как простой шуткой природы, и что на следующее утро, без лунного света и без волнения, вызванного театральным спектаклем, я уже не смогу петь. На другой день утром, едва войдя в кузницу, я рассказал Каталли * о происшедшем, и он тотчас же захотел меня послушать. Сразу выяснилось, что мои страхи напрасны. Могучие звуки в большой мастерской казались еще более сильными и красивыми. Невозможно выразить радость, охватившую меня, — я готов был обнять весь мир. Я разжег огонь в кузнице, но мысли мои были далеко. Среди вспышек и потрескивания огня я не слышал и не видел ничего, кроме сцены театра с Турриду — Станьо и Сантуццой — Беллинчонни и их изумительного пения.

Я продолжал трудовую жизнь, поддерживаемый твердым решением, что когда-нибудь уйду отсюда, но не с тем, чтобы отплыть из Неаполя на одном из торговых кораблей либо остаться работать у добрых крестьян, а чтобы посвятить себя театру. Эта мечта крепко засела в моей голове и полностью завладела мной».

«... Однажды в миланском кафе Биффи ко мне приблизился плохо одетый человек, которого я где-то раньше видел. Этот старый галопино ** спросил, не желаю ли я, чтобы меня прослушал Артуро Тосканини. Конечно, мне захотелось узнать,

---

* Рабочий в кузнице.

** Галопино — агент, подыскивающий певцов для импресарио. *(Прим. перевод.).*

с какой целью великий маэстро пожелал меня прослушать. Он объяснил, что вчера вечером слышал разговор между Тосканини и Рикорди относительно предстоящей постановки «Риголетто» в «La Scala» и сам Тосканини, искавший молодого и культурного баритона, назвал ему мое имя. Разве я мог отказаться? Галопино сейчас же отправился к маэстро передать ему мое согласие. Прослушивание было назначено на четыре часа этого же дня. Я вернулся домой страшно возбужденный, думая о предстоящем испытании, и, не менее взволнованный, отправился к трем часам в театр с клавиром под мышкой в поисках аккомпаниатора. Им оказался Лоренцо Молайоли, любезно согласившийся мне аккомпанировать.

Ровно в четыре часа мы предстали перед Тосканини, у которого находился также Гатти-Казацца, в то время директор театра. Они уселись в середине зала. Я вышел на сцену и начал с арии из «Бал-маскарада». Голос был в полном порядке. Окончив петь, я понял, что произвел хорошее впечатление, и предложил спеть арию из оперы «Динора» Мейербера. После этой арии Тосканини предложил мне спеть монолог Риголетто и арию из третьего акта. Я исполнил арию, вложив в нее всю мощь и силу своего голоса. Тосканини и Гатти-Казацца в весьма лестных выражениях поздравили меня. Они нашли, что мой голос очень подходит для исполнения партии Риголетто в их театре, и предложили контракт на сезон 1903/04 года. Предстоящий репертуар — «Риголетто» Верди, «Германия» Франкетти, «Гризельда» Массне.

Взволнованный, я принял условия без всяких оговорок; через полчаса контракт был составлен и подписан. Поблагодарив Тосканини и заверив его, что сделаю все возможное, чтобы оказаться достойным почетного контракта, я вышел из театра опьяненный чувством радости. Мне было всего 25 лет. Мечта, давно лелеянная мной, сбывалась гораздо быстрей, чем я думал, становилась реальностью. На следующий день о моем контракте знал уже весь театральный мир, по-разному комментируя его в зависимости от тех чувств, которые он вызывал, — восхищение, соперничество или зависть.

В ожидании начала театрального сезона я уехал отдохнуть на два месяца в Валь-ди-Ледро.

Неизменный успех моих выступлений вдохновлял меня на нечто большее, чем обычный успех вокалиста. Конечно, красивый голос совершенно необходим певцу, но прежде чем создать вокально-сценический образ, артист должен проанализировать поведение своих героев, как бы вжиться в них, чтобы произвести более сильное впечатление. В этом отношении я предпочитаю культурного актера с посредственным голосом певцу с великолепным голосом, но лишенному исполнительской культуры. Моей давнишней мечтой было глубокое сценическое воплощение

оперных партий. Артист должен постоянно обновлять уже сделанное им, должен стремиться хотя бы приблизиться к совершенству, если уж достичь его вне человеческих возможностей.

Итак, в эти месяцы отдыха я начал работать над сложным образом Риголетто. Я достал перевод драмы Виктора Гюго «Король забавляется», ведь Риголетто — не кто иной, как Трибуле. Читая подлинный текст пьесы, действие которой происходило при дворе Франциска I, я понял большую ошибку всех или почти всех певцов, не считавшихся с этим обстоятельством. Например, я не видел ни одного тенора моего поколения, который показал бы на сцене исторически верный тип французского короля или по крайней мере к нему бы приблизился. Правда, в своей опере Верди заменил его герцогом Мантуанским, но это не значит, что актер имеет право искажать сущность роли.

Я счел необходимым усилить драматичность некоторых речитативов в монологе из второго акта, а также некоторые монологи четвертого акта, потому что в пьесе Гюго образ горбуна поистине глубоко трагичен. Так, я постарался выработать свой собственный способ декламации, не искажая в то же время мелодической линии Верди, продлевая некоторые паузы, когда находил нужным, отдав большее предпочтение слову, внутренней мысли, чтобы в интерпретации более подчеркнуть благородство душевных качеств персонажа, нежели виртуозность певца. Этим я не хочу утверждать, что созданный мной Риголетто (ведь я могу называть его моим созданием!) был лишен недостатков, был идеальным, но несомненно, что его образ, благодаря и моим заслугам, приобрел большую значительность, гуманность и благородство.

В Милане я приобрел трилогию Бомарше и с помощью литературного источника познакомился с характерами всех его персонажей. Я уже пел «Севильского цирюльника» Россини в театре «Ковент-Гарден» в Лондоне, но без всякой исторической и теоретической подготовки, доверяясь только интуиции и врожденным артистическим качествам. Теперь, пользуясь Бомарше как путеводителем, я вновь повторил всю партию и мог с чистой совестью изменить некоторые речитативы, которые у Россини казались мне слишком условными. Музыкальный же юмор, которым полна опера «пезарского лебедя», нисколько от этого не потерял, скорее, наоборот — необычайно выиграл.

В Валь-ди-Ледро, кроме трилогии Бомарше, я читал и перечитывал произведения Гюго, вновь страстно увлекся творениями Шекспира, стараясь глубже постигнуть душу Отелло, Гамлета, короля Лира и Макбета... В образе Гамлета я открыл много тайн, о которых потом постарался поведать в своих выступлениях...

Каждый день я совершал длительные прогулки. Вечерами, при чудесных закатах, на берегу озера я читал или размышлял о персонажах, которых должен был представить публике...

Не пренебрегал я также возможностью изучить глубже человеческую природу непосредственно в натуре. Однажды вечером на перекрестке дорог я встретил человека, спускавшегося с гор, тащившего за собой с помощью веревки вязанку хвороста. Это был весьма странный человек, среднего роста, с воспаленными глазами, с нервным тиком в правом плече, с язвами на верхней губе, недостающими зубами во рту, рыжеватыми волосами, низким лбом — словом, весь его вид и поведение напоминали юродивого. Пиджак и куртка его были порваны, рубашки он не имел, на волосатой груди болтались обрывки старой майки. Он дышал тяжело, как астматик, издавая хриплые звуки. Когда этот человек остановился вблизи меня, чтобы перевести дух, я обратился к нему с несколькими словами, он же в ответ посмотрел на меня бессмысленным взглядом, широко раскрыв свой беззубый рот. Возвращаясь домой, я никак не мог освободиться от образа этого несчастного. В следующий вечер я вернулся на тот же перекресток дорог с надеждой встретить его снова, и, действительно, через некоторое время он появился со своей обычной вязанкой хвороста и остановился с улыбкой слабоумного. Несколькими минутами позднее появилась молодая крестьянка лет двадцати, несшая на голове охапку хвороста. Слабоумный посмотрел на нее с выражением тревоги и страсти и, когда она оказалась рядом с ним, произнес какие-то неразборчивые слова (он был к тому же заикой), сделав робкую попытку прикоснуться к ней. Крестьянка отстранилась от него с отвращением. Несчастный стоял в задумчивости, провожая ее взглядом, полным грусти, пока она не исчезла в сумерках вечера. Я спросил его, зачем он преследует крестьянку. Трудно описать то выражение, которое приняло его безобразное лицо! Я задал ему вопрос: любит ли он ее? При этих словах он сильно задрожал и издал односложный протяжный звук, видимо, означавший «да».

Хозяин гостиницы рассказал мне, что этот человек — сирота, незаконнорожденный, живущий в хижине пастухов, использующих его для самой простой работы.

На следующий день я снова ждал его на том же месте, в тот же час, чтобы поговорить с ним и узнать о его взаимоотношениях с крестьянкой. Посоветовав ему, в весьма ласковых выражениях, оставить девушку в покое, я старался разъяснить, что он не может рассчитывать на взаимность. Мгновенно глаза несчастного наполнились слезами и стали такими отчаянными, что могли вызвать сострадание и у человека с менее чувствительной натурой, чем моя. Я тихонько похлопал его по плечу и дал ему несколько сольдо, он же посмотрел на меня

с таким удивлением и благодарностью, как будто впервые увидел человека, попытавшегося утешить его в жалкой судьбе.

Я решил подробно описать этот эпизод, так как позднее он пригодился мне при создании одного из наиболее мной прочувствованного и вызывавшего восхищение у публики образа Тонио в «Паяцах» Леонкавалло.

...После окончания гастролей в Петербурге я был ангажирован в Париж в театр Сары Бернар для выступления в большой Итальянской опере, которой руководил дирижер Эдуардо Сонзоньо. Данный театральный сезон был одним из наиболее примечательных в жизни этого прославленного театра. В спектаклях соревновались самые известные композиторы и артисты того времени. Чтобы получить представление о важности этого события, достаточно привести имена: Масканьи, Джордано, Леонкавалло, Пачини, Мазини, Карузо, Де Лючия, Гарби, Саммарко и другие.

Я был приглашен самим Сонзоньо, чтобы исполнить партию Глеба в опере «Сибирь» Джордано, партию, мной уже исполнявшуюся год назад в миланском оперном театре. Итак, я отправился в Париж.

Впечатления, которые я испытал, впервые увидев французскую столицу, трудно описать. Остановился я в отеле «Палас». Из окон моего номера открывался великолепный вид на реку Сену. Огромный город вызывал у меня чувство страха — мне казалось, что я могу в нем затеряться.

До начала дебюта оставалось несколько дней. Воспользовавшись этим, я посетил Лувр, Люксембургский дворец, Фонтенбло, Версаль и Дворец Искусств, а также частные картинные галереи. Все эти дни пронеслись в лихорадочном знакомстве со всеми достопримечательностями Парижа. Возвращался в отель я обычно в сумерках, смертельно усталым, преисполненным восторга от всего увиденного. Но за неделю до дебюта я начал вести обычную жизнь певца. Вставал рано, делал физкультурную зарядку, пел вокализы, совершал обычную прогулку.

Меня очень волновало мое первое выступление в столице мира. Несмотря на успешные дебюты в других крупнейших городах, Париж мне представлялся самым ответственным этапом в моей артистической карьере. У меня была цель — победить. Эта могучая уверенность рождалась благодаря моей скромной интимной жизни и от того благоговейного чувства, с которым я относился к искусству.

Образ Глеба уже вошел в мою плоть и кровь еще с того времени, как я исполнил его в одном из оперных театров Милана, что значительно облегчало мое выступление в Париже.

В серенаде первого акта и в последующих сценах я имел большой успех, но кульминация была в третьем акте в рассказе, начинающемся речитативом: «Я знал ее еще ребенком...»

Рассказ оканчивался каденцией от *фа-диез* до верхнего *соль* с ферматой. Публика при этом вскочила со своих мест, наградив меня бурей аплодисментов и требованиями «бис!» с такой настойчивостью, что мне пришлось повторить весь отрывок. Я не сторонник повторений, в особенности, когда они разрывают драматическую нить оперы, которая должна доминировать над всеми условностями и вокальной акробатикой. Но овация была настолько длительной, что меня поторопил дирижер Клеофонт Кампанини; это вынудило меня начать повторение хотя бы из-за того, что перерыв в спектакле был бы пагубнее, чем сам «бис».

Опера «Сибирь» явилась для Итальянской оперы в Париже самым большим успехом театрального сезона. В конце спектакля ко мне в уборную явился Викторьен Сарду в сопровождении Умберто Джордано. Они оба меня крепко обняли и поцеловали. Обращаясь к Джордано, Сарду сказал: «Этот актер скоро заставит говорить о себе весь мир».

Джордано признал, что мое участие содействовало во многом успеху этой оперы.

В конце одного из представлений ко мне в уборную пришла графиня Шато, сопровождаемая антрепренером Аструк, и попросила моего участия в концерте в Булонском лесу, в котором будут принимать участие и другие прославленные артисты, в частности известный скрипач Ян Кубелик, имя которого в то время гремело по всему миру. Я ответил, что быть представленным высшему парижскому обществу для меня большая честь, выше любой платы. Графиня посмотрела на меня как-то удивленно и ответила: «Это очень любезно с вашей стороны, м-р Титта Руффо. Вы будете хорошо приняты у меня в доме, но я не хочу пользоваться вашей любезностью и благородством». Она ушла, добавив: «Наилучшие пожелания вам как певцу и актеру в Париже!»

Концерт состоялся в субботу вечером. Ровно в девять я был в гостиной дворца в ожидании начала концерта, беседуя с Яном Кубеликом. Я впервые принимал участие в частном концерте и не знал их ритуалов. Следствием этого было разочарование — пришлось ждать почти час. Этим вечером Шато давали дипломатический обед, в котором участвовали видные деятели Парижа. Обед закончился в половине одиннадцатого вечера.

Кубелик выступил первым в концерте. Он извлекал из своей скрипки чудесные звуки. Вернувшись после овации, он получил конверт от мажордома и, мило раскланявшись, ушел. Я спокойно вошел в салон по приглашению мажордома, но отказался петь прежде, чем не переговорю с графиней. Мажордом сообщил ей об этом немедленно, и она явилась весьма взволнованная. С большим хладнокровием я выразил свое недовольство тем, что меня заставили ждать два часа, как лакея, и сообщил, что не собираюсь унижаться ради того, чтобы, получив гонорар, быть выставленным без всякого интереса ко мне как человеку. Напомнив графине, что я принял ее приглашение выступить в концерте без получения гонорара, будучи убежденным, что ко мне отнесутся с уважением, на которое имеет право каждый артист, я попросил, чтобы графиня Шато представила меня в своем доме как гостя. Ей не оставалось ничего другого, как подать мне руку и с обычной светской любезностью подвести меня к роялю, а затем после окончания программы представить меня своим гостям».

О начальном периоде своей артистической деятельности Руффо пишет следующее:

«...Устроившись в одном из пансионатов, расположенных в окрестностях города, я попросил доставить из Виченцы рояль. Ко мне приехал маэстро Учелли — замечательный пианист и великолепный знаток оперного искусства; в течение десяти лет он был аккомпаниатором Анджело Мазини — великого римского тенора. Я взял с собой партитуры «Демона» и «Гамлета», над которыми предстояло работать. Здесь, в Рекуаро, в течение трех месяцев я совершенствовал свой голос, отшлифовывал интонации чувств боли и горечи, необходимые для исполнения этих партий. Как вы заметили, я сказал: «совершенствовал свой голос», ибо находил в нем кое-какие недостатки, особенно в нижнем регистре — слишком «крытые» и гортанные звуки.

Вставал я почти всегда на рассвете, совершал небольшую прогулку, а потом, вернувшись домой, терпеливо пел вокализы, стараясь вновь отыскать хорошие природные качества голоса, частично утраченные из-за того, что я слишком прислушивался к советам многих педагогов пения. Пел я вокализы как учащийся — начиная с легких звуков, постепенно доводил звучание голоса до тенорового.

Каждое утро приходил маэстро и оставался у меня около двух часов. Ежедневно мы просматривали наиболее трудные места из «Севильского цирюльника» и «Дон-Жуана» — партий, наиболее подходящих для выработки округлого звучания голоса и обогащения его новыми красочными баритональными интонациями, способствовавших развитию техники и актерской игры. Затем мы просматривали «Гамлета». С этого времени я почувствовал возможности своего голоса применительно к этой опере.

За три месяца занятий я научился с легкостью исполнять подвижные пассажи в пианиссимо и фортиссимо. Мне очень хотелось с помощью вокальной техники создать богатую красочную палитру голоса. Определенными приемами я достигал «белого» звучания, потом более «темного», более насыщенного,

которое я называл «голубым», увеличивая мощность звучания и округляя, я получал сначала «красный», затем «черный» звук *.

Чтобы получить эту красочную палитру, я образовывал звуки естественно-разговорные, а не подчеркнуто-вокальные. По этому поводу могу на основании большого опыта утверждать, что певец, желающий петь долго, не слишком утомляя свой вокальный и дыхательный аппарат, должен больше пользоваться речевыми звуками, нежели вокальными, даже в том случае, если он обладает великолепнейшим голосом. С моей вокальной техникой я смог непрерывно петь 20 лет в любое время года, в любом климате, начиная с русского (30° мороза) и кончая самым жарким (Египет, Гавана). Мой голос был в порядке повсюду, и я всегда был в нем уверен. В самый активный период моей деятельности я провел 18 зим подряд, совершенно не зная лета. Действительно, я отправлялся в Южную Америку, где была зима, а возвратившись в Европу, снова находил там зимнее время года.

Не думаю, чтобы какой-либо артист моего поколения отдавал себя искусству с такой же активностью, как и я, в течение тридцати лет переезжая из одного конца света в другой и исполняя разнообразный и очень трудный репертуар. Могу гордиться тем, что пел во всех театрах мира, за исключением Японии и Австралии.

... Я испытал большое удовлетворение, когда смог, наконец, утверждать, что овладел своим голосом в совершенстве, улучшил цвета голосовой палитры красок, смешивая «белое» с «голубым», «красным» и «черным» в гармоническое целое. Читателю может показаться странным возвращение к разговору о «цвете» голоса, но для меня это вполне естественно. Не желая эстетствовать, весьма сожалею, что не смог дать этому ощущению убедительного толкования. Но думаю, что после хорошей постановки голоса «на опору» — от низа до крайних верхов, когда голос станет компактным, свободным и в то же время собранным, поддерживаемым только естественным дыханием (разрядка моя. — *И. Н.*), каждый учащийся-вокалист, обладающий чувством воображения (конечно, при наличии у него таланта), сможет путем упражнений выработать в своем голосе все цвета певческой палитры, а следовательно, сумеет выразить любые оттенки человеческой души в любых красках и полутонах. Несомненно, это дело нелегкое и быстро не поддается усвоению. Для совершенствования человеческого голоса, как справедливо утверждал один из гениальнейших и глубоко

* Используя эти необычные термины, Титта Руффо, по всей вероятности, пытался охарактеризовать различные способы своего звукообразования — от «светлого» лирического (почти тенорового) до сугубо драматического, приближающегося к «темному», басовому звучанию.— *И.Н.*

знающих вокальное искусство артистов — Антонио Котоньи, нужны две жизни: одна — чтобы учиться, другая — чтобы петь.

Последняя опера, в которой я пел, прежде чем покинуть Петербург, была «Линда ди Шамуни» *. В тот же вечер конкурировавший с нами Итальянский театр поставил эту оперу при участии Маттиа Баттистини, уже давно бывшего одним из «идолов», о которых спорили больше всего. На следующий день музыкальный критик одной из самых влиятельных газет без особого уважения к моему товарищу по искусству писал, что со времен Котоньи никто не слышал баритона, столь красивого, как мой, единственного голоса, который мог сравниться с голосом Котоньи. Далее он писал, что в «Линде» во мне ожил великий певец. Эта оценка известного критика хотя и была нелестной в отношении Баттистини, доставила мне большое удовлетворение, так как Котоньи был в эпоху «золотых голосов» одним из див, единственным, кто мог соперничать с Патти и Мазини...

Спустя несколько лет я познакомился с Котоньи в Риме. Он преподавал в Музыкальной академии. Я пел в театре «Костанци» Гамлета и после третьего акта имел честь увидеть его в моей артистической уборной в сопровождении учеников. Он обнял меня, похвалил голос и поздравил с заслуженным успехом, сказав своим питомцам, чтобы они считали меня примером. Затем вполголоса отругал меня по-отцовски за то, что в «Вакхической песне» я вставлял открытое *си-бемоль,* не написанное в партитуре. Котоньи убедил меня не пользоваться этой нотой не только потому, что она чужда баритональному регистру (разрядка моя.— *И. Н.*), но и потому, что природа дала мне настолько красивый и богатый голос, что он не нуждается в подобных эффектах. Я поблагодарил великого маэстро за ценный совет и в последующих спектаклях «Гамлета» воздерживался от того, чтобы вставлять эту крайнюю «верхушку».

Возвращаясь в Рим после долгих странствий, я никогда не упускал случая — мне это было очень дорого — навестить его в доме на улице Буффало. Он (да простят мне это замечание!) с не меньшим удовольствием принимал меня».

Заканчивая цитирование высказываний Титта Руффо, хочется пожелать, чтобы в Советском Союзе как можно скорее была опубликована и вторая часть его книги «La mia parabola» (рукопись которой хранится у сына Титта Руффо).

* Титта Руффо в Петербурге пел также в операх: «Риголетто», «Паяцы», «Трубадур», «Отелло», «Севильский цирюльник», «Демон» и других.

БЕНИАМИНО ДЖИЛЬИ

(1890—1957)

> «Голос [Джильи] — лирический тенор, особенно теплый и мягкий в среднем регистре, — отличается красотой тембра, удивительно эластичный, изысканный на mezza voce, полный и звучный, когда он развернут во всю свою силу... Большая драматическая насыщенность, жизненность, эмоциональность и экспрессивность, свойственные пению [Джильи], являются для него самыми характерными и отличительными чертами» *.

В истории развития вокального искусства первой половины XX века имя выдающегося итальянского певца Бениамино Джильи занимает одно из почетнейших мест. Более сорока лет он выступал на сценах лучших западноевропейских и американских оперных театров, в концертных залах и одновременно снимался во многих кинофильмах, пользовавшихся громадной популярностью.

Сын бедного провинциального сапожника, преодолев материальные и прочие затруднения, он сумел поступить в Римскую музыкальную академию, успешно закончить ее и выдвинуться в ряды всемирно известных вокалистов.

После завершения своей сценической деятельности, всего за несколько месяцев до смерти, Джильи издал «Воспоминания», в которых изложил автобиографию и высказал ряд мыслей, представляющих несомненный интерес для певцов, педагогов-вокалистов и других деятелей искусства **.

Хотя автор «Воспоминаний» сознательно избегал подробного описания методов и практики развития певческого голоса и вокально-исполнительского мастерства, применявшихся им и его педагогами, все же молодым певцам, деятелям вокально-сценического искусства и многочисленным любителям bel canto безусловно полезно ознакомление с высказываниями прославленного вокалиста.

В настоящей книге приводятся в кратком изложении наиболее ценные из его высказываний с приведением цитат в тех случаях, когда это вызывается необходимостью.

Считая своим первым учителем пения родную мать, напевавшую ему в детстве старинные народные песни, а затем научив-

* Отрывок из рецензии газеты «Нью-Йорк Америка», приведенный Б. Джильи в его книге «Memorie», 1957. (Перевод с итальянского.— *И. Н.*).

** Книга Б. Джильи «Воспоминания», с некоторыми сокращениями, была издана на русском языке в 1964 г. издательством «Музыка». Все приводимые ниже цитаты взяты из этого издания. — *И.Н.*

шую его исполнять их с нею дуэтом, Джильи сообщает, что он всю свою жизнь придерживался завета матери: «кто хочет хорошо петь, должен быть добрым и хорошим человеком, с отзывчивым и любящим сердцем».

Рассматривая пение как проявление лучших душевных качеств человека, Джильи с самых ранних лет старался, чтобы его голос обладал большой теплотой, сердечностью и был выразителем стремлений к добру и любви.

Вторым серьезным учителем пения для него являлся органист собора в Реканати Квирино Лаццарини, организатор местной «Школы певцов» (Schola Cantorum). В этой школе несколько лет обучался молодой Джильи, с раннего возраста ставший солистом школьного хора, который пользовался большой популярностью в провинции Марке и «чуть ли не во всей Италии». Немалую роль в развитии музыкальных способностей и приобретении элементарных музыкальных знаний Джильи сыграло его участие в качестве саксофониста в симфоническом оркестре, организованном учителем Реканатской музыкальной школы Сильвано Баттелли, сумевшим привить юному музыканту любовь к оперной музыке. Случайная встреча 17-летнего Джильи с поваром португальской духовной семинарии в Риме, синьором Джованни Дзерри, ранее служившим у знаменитого итальянского тенора Александро Бончи, окончательно решила судьбу юноши, всем сердцем полюбившего вокальное искусство, но не имевшего материальных возможностей для приобретения знаний, нужных профессиональному певцу.

Дзерри убедил Джильи в необходимости поездки в Рим для обучения пению у опытных педагогов и обещал оказать материальную поддержку и содействие в подыскании какой-нибудь работы.

Хотя в действительности материальная помощь Дзерри была весьма незначительной (он изредка снабжал Джильи скудной едой из кухни духовной семинарии), но его моральная поддержка, а впоследствии и небольшая денежная помощь (оплата уроков пения у профессора Мартине) несомненно сыграли значительную роль в жизни и творчестве великого итальянского певца.

Убедившись в том, что полуголодное существование не способствует успешным занятиям пением, Джильи поступил лакеем к графине Спаноккья, заинтересовавшейся голосом молодого певца и разрешавшей ему ежедневно отлучаться на два часа для занятий с преподавательницей пения Апьезе Бонуччи.

Бонуччи проявила известное благородство по отношению к Джильи и согласилась заниматься с ним в долг.

Двухгодичные ежедневные занятия с ней принесли Джильи большую пользу. По его словам, метод занятий Бонуччи был самым превосходным: «Поняв однажды, что все голоса разные

и что к каждому [певцу] нужен особый подход, она никогда не пыталась навязывать мне какие-либо строгие правила или приучать к какой-нибудь дисциплине. Она преподавала мне основные правила владения голосом и... направляя меня, она как бы вторила мне».

Таким образом, Бонуччи не подавляла, а, наоборот, всемерно развивала творческую инициативу одаренного певца и тем самым содействовала быстрейшему развитию его вокально-музыкальных способностей. Однако призыв на военную службу и активное вмешательство Дзерри в учебные дела Джильи прервали его занятия с Бонуччи.

В период отбывания воинской повинности судьба забросила Джильи в военный госпиталь в Казерте, где он выполнял несложную работу санитара и в свободное время преподавал пение выздоравливающим. По словам Джильи, преподавание оказалось для него очень полезным. Оно помогло ему уяснить многое для него неясное.

После освобождения от военной службы, Джильи удалось поступить в Римскую музыкальную академию.

Первоначально он занимался в классе выдающегося певца и педагога Антонио Котоньи. В своих «Воспоминаниях» Джильи так расценил период пребывания в классе этого маэстро: «Я считаю величайшим счастьем, что мне довелось знать Котоньи. Это был великий артист и в то же время необычайно добрый и благородный человек. Он не только болел душой за музыкальные успехи своих студентов, но и беспокоился об их жизненных нуждах и не раз посылал им подарки — пару обуви, пальто и даже деньги, если считал, что это необходимо.

Котоньи совершенно был лишен какого бы то ни было тщеславия и зависти, свойственных многим певцам...

...Я никогда больше не встречал такого человека, как Котоньи. Меня волновала сама мысль о том, что я учусь в его классе и что я занимаюсь у того, кто был одним из величайших оперных певцов Европы. Больше того, каждый, кому приходилось встречаться с Котоньи, чувствовал, как облагораживает одно общение с этим человеком».

Ввиду того что Котоньи имел весьма преклонный возраст (свыше 80 лет) и не мог уделять молодому певцу достаточного внимания, по инициативе директора Музыкальной академии Джильи был переведен в класс бывшего воспитанника этой академии 37-летнего профессора Энрико Розати, зарекомендовавшего себя уже тогда опытным педагогом-музыкантом.

Первые занятия Джильи с Розати протекали несколько натянуто, но через полгода молодой певец настолько подружился с новым педагогом, что, помимо ежедневных уроков в Академии, начал заниматься с ним «частным образом» у него дома.

По отзыву Джильи, «маэстро Розати оказался идеальным педагогом. Он бывал порой строгим и требовательным и всегда умел заставить своих учеников очень много работать (разрядка моя.— *И. Н.*). И так же, как когда-то синьора Бонуччи, он прекрасно понимал мой голос и руководил моими занятиями, словно не прилагая ни труда, ни усилий. Он был моим учителем и наставником все три года моих занятий в Академии, он же подготовил меня и к дебюту. Я счастлив, что наш общий труд завершился дружбой, которая длилась затем всю жизнь».

Отмечая несовершенство своего пения в период обучения в Академии, Джильи пишет: «Я привык, например, петь на полном дыхании, всей силой легких. Но в результате получалось, что некоторые высокие ноты я брал с трудом. Розати помог мне усовершенствовать некоторые модуляции голоса и научил ощущать [их] пропорции. Он заставил меня отложить на время оперные партии и сосредоточил все мое внимание на нежных мелодиях XVII и XVIII веков; из них особенно запомнились мне «Фиалки» Моцарта».

После окончания Музыкальной академии, в 1914 году, по совету Розати Джильи принял участие в Международном конкурсе вокалистов, состоявшемся в Парме. На этом конкурсе Джильи завоевал первенство и получил множество завидных предложений, но молодой певец решил дебютировать в сравнительно небольшом городе Ровиго, где в свое время дебютировал Антонио Котоньи. Дебют состоялся в опере «Джоконда» Понкиелли, в которой Джильи исполнил главную теноровую партию Энцо. В «Воспоминаниях» Джильи красочно описал подробности первого дебюта и, в частности, способ преодоления трудностей при взятии высокого *си-бемоль* в финале арии «Небо и море». После завершения выступлений в Ровиго Джильи вернулся в Рим и продолжил занятия с Розати.

Для того чтобы помочь Джильи увереннее брать на оперной сцене высокое *си-бемоль*, Розати применил известный «психофизиологический» метод, состоящий в том, что, не объявляя ученику тональности исполняемого произведения, педагог заставляет его петь на $^1/_2$ или даже на целый тон выше.

Не зная о том, что Розати играл фортепианную партию арии Энцо на целый тон выше оригинала, и не внушая себе заранее тесситурных трудностей, Джильи в спокойном творческом состоянии успешно формировал предельно высокие теноровые ноты и таким способом научился свободно брать трудно дававшееся ему финальное *си-бемоль* в арии Энцо.

В 1915 году Джильи впервые выступил в Палермо в популярной опере «Тоска» Пуччини. Внимательно изучив либретто и партитуру оперы, певец решил внести изменения в традиционную трактовку партии Кавародосси. Обычно исполнители этой

роли большую часть третьего акта пели с радостным подъемом, в надежде на скорое освобождение. Джильи решил трактовать сообщение Тоски о предстоящем его освобождении иначе.

Понимая, что Флорию жестоко обманули, Кавародосси делает вид, будто верит в реальность своего освобождения. Однако все это время — от начала и до конца данной сцены — Кавародосси — Джильи знает, что уходят последние минуты, которые он проводит с Тоской, что скоро его казнят, поэтому ему так и не удается ни разу искренне улыбнуться. Такое толкование роли Кавародосси, как пишет Джильи, было в то время новым, но вполне логичным и впоследствии получило одобрение автора оперы.

Интересны сообщения Джильи о том, как он работал над созданием сложного вокально-сценического образа Фауста в опере «Мефистофель» Бойто.

«Бойто был мыслителем и поэтом. В «Мефистофеле» он попытался передать философскую концепцию Гете музыкальными средствами. «Фауст» Гуно — более цельное единство музыки и мысли, и опера эта успешно выдержала испытание временем. «Мефистофель» Бойто — несомненно, более интеллектуальное произведение и по духу гораздо ближе творению Гете. Но в «Мефистофеле» труднее петь. Естественно, что более трудная партия доставляет и больше удовлетворения, когда с нею удается справиться. Чем глубже я изучал партию Фауста, тем сильнее увлекал и вдохновлял меня драматизм ее содержания.

Я работал страстно и старался тремя различными голосами передать три периода жизни Фауста — юность, зрелость и старость, — не только изменяя внешность, но и пытаясь менять окраску голоса. Позднее, в «Ла Скала», такое толкование партии вызвало похвалу Тосканини...»

Вышеприведенные высказывания свидетельствуют о правильном понимании Джильи сложных задач артиста оперы, обязанного вокально-выразительными средствами передать различные психологические оттенки той или иной партии — роли.

Интересны также страницы «Воспоминаний» Джильи, в которых он описывает свои встречи и совместную работу с известными итальянскими композиторами Масканьи, Чилеа, Понкиелли, Джордано и другими.

Говоря о своей подготовительной работе к первому выступлению в партии Туридду (в опере «Сельская честь» Масканьи), Джильи пишет:

«Я испытывал некоторую тревогу при мысли, что предстоит встреча с великим Масканьи. Целый год успешных выступлений прибавили мне уверенность в себе, но в остальном я не очень изменился. Я всегда был несколько простоват, не умел вести светские разговоры, терялся при встрече со знаменитостями. Но одной из поразительных черт великого Масканьи как раз и

было его умение и желание сразу же рассеять всякую застенчивость и неловкость, которую он замечал в других. Первая же встреча с ним положила начало нашей дружбе, которая длилась затем тридцать лет и оборвалась лишь с его смертью.

«Сельская честь» — самая известная его опера, но не самая моя любимая... Хотя в чисто музыкальном плане мне не очень нравилась драматическая напряженность «Сельской чести», но я сделал все возможное со своей стороны, чтобы исполнить ее хорошо. Честно говоря, на первых репетициях в «Сан-Карло» Масканьи даже смеялся над моими чрезмерными стараниями. Помню, например, что я как только мог раздувал легкие и пел верхние ноты в «Сицилиане» со всей силой, на какую только был способен мой голос. И когда доходил до «О Лола, белизной поспоришь со снегом, своею красою дивной сияя...», у меня уже не хватало дыхания.

— Это выше человеческих сил — дотянуть до конца при таком разбеге, какой взяли вы, — сказал маэстро, — поберегите свой голос. Научитесь оставлять немного про запас (разрядка моя. — *И. Н.*).

С помощью Масканьи я научился это делать».

Большую ценность представляют высказывания Джильи о работе над освоением классического итальянского репертуара, в частности опер Доницетти и Беллини.

«Петь в операх Доницетти гораздо труднее, чем в операх Пуччини. И успех в опере Доницетти гораздо серьезнее успеха, который нетрудно заслужить при исполнении произведений Пуччини. Любой певец с самым посредственным голосом и отнюдь не безупречной техникой легко может ввести в заблуждение своих слушателей и даже заработать в придачу аплодисменты, если споет в какой-нибудь опере Пуччини. Но этот же певец крепко призадумается, прежде чем возьмется за какую-нибудь оперу Доницетти, потому что его произведения безжалостно обнажают все слабости каждого исполнителя.

Совершенно неверно мнение, будто оперные партии Доницетти очень своеобразны... и требуют какого-то особого стиля. ...Чтобы петь их, нужно хорошо владеть дыханием и звуком, уметь легко подавать его. Все эти элементарные и основные навыки преследуют и обычные вокальные упражнения. Но дело в том, что многие современные певцы раньше времени начинают выступать в качестве профессионалов — еще тогда, когда они очень далеки от полного и свободного владения этим основным «реквизитом».

Во многих случаях это объясняется, очевидно, обстоятельствами, которые связаны с денежными затруднениями. Но, думаю, мой пример достаточно убедительно говорит за то, что это препятствие преодолимо. А может быть, многие преподаватели не внушают своим ученикам, что им нужно долго и упорно за-

ниматься. Они исходят, видимо, из предвзятого мнения, что нет нужды учить их петь партии из опер Доницетти и Беллини, раз они могут свободно обойти эти рискованные вокальные барьеры и иметь успех при исполнении множества других произведений, которые требуют гораздо меньше труда.

Однако, как бы то ни было, неизбежно напрашивается печальный вывод: bel canto приходит в упадок. И хотя, разумеется, я не имел возможности сравнивать, я глубоко убежден, что в наши дни осталось совсем немного от того великолепного bel canto, которое существовало век назад. Меня приводит к такому выводу внутренняя ясность опер Доницетти и Беллини. Хотя, как я отметил в предыдущей главе, «Фаворитка» и знаменует переходный период, Доницетти, сочиняя ее, имел в виду таких своих певцов-современников, как Дюпре, Рубини, Лаблаш, Персиани, Гризи и Паста *. Чтобы хорошо петь в операх Доницетти, необходимо обладать вокальным мастерством, хотя бы в какой-то мере сравнимым с их искусством. Думаю, что должен посоветовать всем молодым певцам: будьте настойчивы и упорны в ваших занятиях, имейте мужество и терпение отложить ваш дебют до тех пор, пока действительно не будете готовы к нему, и не давайте, прошу вас, зачахнуть и погибнуть традициям bel canto».

Интересны также воспоминания Джильи о встречах с крупнейшим дирижером Артуро Тосканини.

В ознаменование 50-летия со дня миланской премьеры оперы «Мефистофель» Бойто, в 1918 году театр «La Scala», возглавлявшийся Тосканини, решил возобновить постановку этой оперы. По этому поводу Джильи пишет:

«...Когда я узнал, что Тосканини думает почтить память ушедшего друга специальной постановкой «Мефистофеля» в «Ла Скала», мне стало страшно при одной только мысли, что на роль Фауста он может выбрать кого-нибудь другого, а не меня. Причины тут были, конечно, разные. Я хотел петь с Тосканини, и еще я хотел — отчаянно хотел — петь в «Ла Скала». Но больше всего хотелось, чтобы мне позволили принять участие в спектакле, посвященном памяти Бойто. Несколько недель провел я в мучительном ожидании. Я потерял всякий интерес ко всем другим работам, отказался от нескольких контрактов и уехал в Реканати, где не находил себе места, не зная, что делать. И наконец пришла телеграмма, подписанная Тосканини. Я едва успел уложить чемоданы, попрощался с семьей и вскочил в дневной поезд.

Тосканини, разумеется, был в то время уже легендарной фигурой, и меня очень волновала предстоящая встреча с ним:

* Рубини, Лаблаш, Персиани, Гризи и Паста — выдающиеся вокалисты середины XIX в., их мастерство считается классическим.

ведь я буду работать с этим гением, славившимся своей неприступностью, строгостью и страстностью. Я говорю это не ради парадокса: именно потому, что он был таким прихотливым и требовательным, мне было легко работать с ним. Мне всегда доставляло гораздо больше удовлетворения работать с этим неприступным человеком, чем с кем-либо из других дирижеров, которых я знал до сих пор. Каждому спектаклю от отдавался целиком и хотел, чтобы все остальные поступали так же. На репетициях он бывал неутомим. Его ум мог охватить все даже едва постижимые тонкости музыкального произведения. Не было такой проблемы, которой он не мог бы решить, и не было такой самой мелкой детали, которой он мог бы пренебречь. Он обладал способностью наполнить волшебным вдохновением самую невыразительную партитуру и сделать ясным и светлым самый сложный музыкальный текст. Он упрямо и беспощадно боролся с ленью и неумением. Но всегда сразу же выражал свою симпатию и сочувствие, когда видел, что человек хотя бы просто старается от души. Он поощрял таланты, где бы ни находил их. Он был скрупулезно корректен. На спектаклях предельно внимательно следил за тем, чтобы певцы получили свою долю аплодисментов и признательности публики... Воспоминание о спектакле, которым открылся сезон в «Ла Скала» 26 декабря 1918 года, останется совершенно незабываемым. Заглавную партию пел Надзарено де Анджелис, партию Маргариты — Линда Канетти, Зибеля — контральто Елена Раковская (жена дирижера Туллио Серафина). Мы вкладывали в спектакль всю душу. Тосканини, стоявший за дирижерским пультом, освещенный прожектором, был как бы озарен божественным сиянием.

Это был бесконечно волнующий спектакль. Все, кто принимал в нем участие — певцы, музыканты, публика, — чтили память Бойто — патриота, соратника Гарибальди, поэта и композитора».

Правдиво и с большим знанием вокально-сценического искусства описывает Джильи свои встречи со многими всемирно известными певцами. Например, очень увлекательно рассказывает Джильи о последних выступлениях в Америке великого итальянского певца Энрико Карузо и о своем преклонении перед талантом этого артиста. Но особенно ценны его высказывания о встречах и совместных выступлениях с Ф. И. Шаляпиным.

Выступления Джильи и Шаляпина совпали с пребыванием в Америке бывшего премьер-министра Франции Ж. Клемансо. Джильи так описал эти события:

«Мое первое выступление в новом сезоне [1922.) состоялось в Музыкальной академии в Бруклине. Я пел с Лукрецией Бори в «Травиате», а 18 ноября принял участие в торжественном спектакле в честь Клемансо, который находился в то время в

Соединенных Штатах с официальным визитом. Давали «Мефистофеля».

Но сенсацией дня в тот раз был не Клемансо, а Шаляпин. Нарушив свою старую клятву не приезжать никогда в Нью-Йорк, великий русский певец все-таки вернулся и выступил в партии Мефистофеля, той самой, в которой он дебютировал в «Метрополитен» пятнадцать лет назад — 20 ноября 1907 года. Те, кто слушал его тогда и теперь, утверждали, что Шаляпин очень углубил и расширил свое толкование партии. Я же слушал его впервые и подумал, что ничего более совершенного достичь, вероятно, уже нельзя.

Начать хотя бы с внешности. Это был самый настоящий дьявол: внушительная, статная фигура, полуобнаженная грудь, страшное, коварное лицо, выразительная мимика, быстрые жесты, словом, дьявол во плоти. Его манера играть Мефистофеля во многом отличалась от традиционного исполнения этой роли и казалась мне несомненно более верной и в художественном отношении более яркой. В Прологе на небесах, например, вместо того чтобы появляться из облаков, он вырастал откуда-то снизу. Угрожающий, чудовищно огромный, он волочил ноги, словно страшный паук. Длинные черные волосы были собраны в огромный вихор надо лбом, что придавало его лицу вид японской дьявольской маски. В конце оперы вместо того, чтобы стремительно ринуться в пропасть, он бессильно тянулся своими страшными лапами к тронутым пламенем, спускавшимся с неба лепесткам роз и затем медленно сникал и замирал распростертый на земле — Фауст победил!

Пение Шаляпина было столь же великолепно, как и его произношение и речитатив. Его прекрасный, отлично поставленный голос был необычайно красив, особенно когда звучал во всю силу. К тому же он поражал своей мощью и широтой диапазона. Шаляпин великолепно подавал его. Вокализация его была поразительным примером того, как нужно контролировать дыхание, менять интонации и строить музыкальные фразы. Овация, которой наградил его зал после спектакля, убедительно говорила о том, что Нью-Йорк простил певцу его странности.

Я в этот раз оставался несколько в тени. И хотя много раз, когда нас вызывали на сцену, Шаляпин любезно уступал мне почетное место, ему трудно было отказаться от лишнего выхода. Но я так искренне восхищался им, что, конечно, не был на него в претензии».

Ценны и объективны и нижеприводимые высказывания Джильи о Шаляпине и Карузо, а также об особенностях и условностях вокально-сценического мастерства по сравнению с мастерством артистов драмы.

«Шаляпин был великим Мефистофелем и великим Борисом Годуновым не только потому, что прекрасно пел — это само со-

бой разумеется, — но и потому также, что прекрасно играл. Карузо был великим Канио, Рудольфом, Элеазаром, Иоанном Лейденским * по той же причине. Однако и при этих условиях — когда певец прекрасно поет и играет — события в опере представляются обычно настолько невероятными и неправдоподобными, что в ней невозможно играть естественно. В этом сложном положении оказывается всякий певец. Это та трудность, которую каждый певец должен уметь решать сам. Как может Ромео, выпив яд, правдиво умереть на сцене, если он после этого еще должен долго и увлеченно петь?

Тут можно только пойти на компромисс. Самое главное в опере — музыка. И ради нее нужно играть, несмотря на все нелепости. Хорошее либретто тут может только помочь. Все остальное должно быть домыслом — домыслом актера и зрителя. Публика должна быть захвачена настолько, чтобы она могла поверить во все условности.

Для меня проблема эта стояла еще острее, чем для Карузо и Шаляпина, потому что, хотя я и понимал, как это важно, мне не хватало таланта, который был у них и помогал им решать эту проблему. Я не родился актером.

Еще в самом начале карьеры, когда я делал только первые шаги, я пытался немного играть и всегда совершал ошибку. Критики ругали меня за то, что я неуклюж. И я действительно неуклюже держался на сцене. Моя манера играть не переменилась, должно быть, с тех пор, когда я рисовал себе усы жженой пробкой во время воскресных спектаклей, которые устраивал мой брат Абрам. Но проблема эта не перестала для меня существовать и всегда мучила меня. Со временем мне пришлось все же найти свое решение этого вопроса.

Какую бы партию мне ни давали петь, я всегда воспринимал своего героя или, во всяком случае, старался воспринимать его как конкретный, реальный образ, слепо и безоговорочно веря в него, как бы невероятен и неправдоподобен был его характер. Я старался перевоплотиться в героя, обрести на то время, пока пою партию, характер своего персонажа. Если же это не удавалось, я пытался хотя бы стать его двойником и близким другом. Я представлял себе, как мой герой поступил бы в тех или иных ситуациях, старался жить его чувствами. Иногда я даже замечал, что разговариваю со своим героем, спорю с ним. Чувство — вот секрет моего метода играть на сцене, если вообще это можно назвать методом. Однако секрет этот помогал не всегда. В «Джанни Скикки», например, мне никогда не удавалось использовать его, и в «Ирисе» тоже. Некоторые партии требовали напряжения всех сил. Другие же, такие, как Андре

---

* Теноровые партии в операх «Паяцы», «Богема», «Дочь кардинала», «Пророк».

Шенье или де Грие из пуччиниевской оперы, не требовали совершенно никаких усилий. И это были чаще всего те партии, которые в общем я пел лучше других.

Репетиции мало что давали мне в смысле игры. Обычно я только запоминал свое место на сцене и как я должен двигаться, чтобы не натыкаться на других актеров. Чтобы петь, мне прежде всего нужны были свет рампы и внимание публики. Только с ними рождался подъем, и я мог целиком перевоплотиться в своего героя. Конечно, я мог заранее поработать над ролью, чтобы выбрать ту или иную ее трактовку. Так я всегда и делал... Но я никогда не мог предугадать, какие это даст результаты, а они, впрочем, всегда бывали самые разные. Даже спустя несколько минут, повторяя какую-нибудь арию на «бис», я всегда трактовал ее иначе и не нарочно, а потому только, что первый прилив вдохновения уже прошел и мои чувства были уже совсем другими. Это, конечно, нельзя назвать актерской игрой в буквальном смысле слова, но, как бы то ни было, это отвечало моим целям и намерениям. Я мог поэтому плакать на сцене настоящими слезами, искренне страдать и переживать подлинные страсти.

Когда Гатти-Казацца предложил мне петь Ромео в опере Гуно «Ромео и Джульетта», я гораздо больше занимался подготовительной работой, чем самой партитурой и репетициями. Прежде всего я пошел на спектакль в драматический театр, чтобы посмотреть, как там ставят произведение Шекспира, которое лежит в основе оперы. Однако, хотя постановка мне и понравилась, требования оперного спектакля столь отличны, что драматический спектакль ничем не помог мне. Я читал разные книги по истории того времени, к которому относятся события, происходящие в опере, изучал костюмы той эпохи в картинных галереях, подолгу рассматривал фотографии Вероны. Но прежде всего я старался понять душу Ромео. Только когда мне это удалось, я попросил маэстро Розати сесть к роялю и заняться самой партией.

Вся эта подготовительная работа, однако, не помогла (по крайней мере, с точки зрения критиков). Все испортила одна нелепая случайность, которая произошла на премьере, 24 ноября 1922 года. В IV акте я стоял на ступеньках, ведущих к гробу Джульетты, и вдруг потерял равновесие и кубарем покатился вниз. Это никак, разумеется, не отвечало романтической обстановке сцены. «Мы не увидели в Джильи, — дружно писали на другой день газеты, — трагического влюбленного». Я вздохнул с явным облегчением. Когда же критики завели разговор о моем пении, то они стали любезнее. «Партия Ромео оказалась исключительно подходящей для Джильи, потому что она отвечает всем особенностям его голоса», — заявила «Нью-Йорк Сан».

...В музыке «Ромео и Джульетты» нет каких-либо действительно замечательных мест... Но музыка приятная, мелодичная. В опере есть четыре любовных дуэта... В нашей постановке Джульетту пела Лукреция Бори, Меркуцио — де Лука, Капулетти — Дидур и монаха Лоренцо — Леон Ротиер, прекрасно дирижировал оркестром Луис Нассельманс; к тому же это был торжественный спектакль. Были сделаны новые великолепные декорации и костюмы. Романские покои сверкали золотой мозаикой, а во 2-й картине — в сцене в саду — сверху свисали длинные ветви ивы, тень от которой падала на освещенную лунным светом садовую стену. Критики писали о некоторых недостатках, но публика была в восторге, и это было для меня самое главное...»

Вот еще одна из страниц «Воспоминаний» Джильи, свидетельствующая о его объективности в оценке конкурировавших с ним артистов. В апреле 1928 года намечалась в театре «Ла Скала» премьера новой оперы «Турандот» Пуччини. Композитор просил Джильи исполнить партию Калафа в этой опере. Польщенный вниманием прославленного композитора, Джильи дал согласие, хотя сознавал, что партия Калафа не в характере его голоса. Спустя два месяца композитор скончался и намеченный план приглашения Джильи в Италию расстроился. Эту партию исполнил известный итальянский певец Джакомо Лаури-Вольпи. По поводу этого случая Джильи пишет так: «В конце концов на премьере «Турандот» партию Калафа пел Джакомо Лаури-Вольпи, и, честно говоря, я был ему весьма благодарен за то, что он снял с меня эту обязанность, потому что эта партия совершенно не подходила моему голосу».

В «Воспоминаниях» Джильи касается также и серьезных творческих ошибок, допускаемых иногда даже всемирно известными артистами, в результате чего они бывали вынуждены преждевременно покинуть сцену. Относясь с большим уважением к таланту выдающейся итальянской певицы Тоти Даль Монте, Джильи высказывает соображения по поводу преждевременного ухода ее с оперной сцены. Обладая красивым лирическим сопрано, эта певица, по мнению Джильи, злоупотребляла исполнением партий колоратурных сопрано, несвойственным ее природным данным.

В свое время много споров вызвали требования известного американского баритона Лоуренса Тибетта к директору нью-йоркского театра «Метрополитен» Гатти-Казацца о предоставлении ему возможности исполнения в классических операх ведущих партий и об оплате его выступлений по «астрономическим» ставкам.

По мнению Джильи, вокальное мастерство Лоуренса Тибетта не имело ничего общего с bel canto. Все, что он умел делать, — это «петь во весь голос». Подтверждая правоту дирек-

тора «Метрополитен» и необоснованность претензий Тибетта и его сторонников, Джильи пишет: «Нужно добавить, что Гатти-Казацца не ошибся в своей оценке Тибетта, — об этом говорит карьера певца. Он не смог продержаться на положении «звезды» и через несколько лет снова стал исполнителем второстепенных партий».

Интересны также, но дискуссионны высказывания Джильи о задачах концертных певцов. «Умные критики непрочь были поругать программы моих концертов: они упрекали меня в том, что я ничего не делаю для того, чтобы воспитывать вкус моих слушателей, что у меня много избитых арий и т. д. Подобная критика, однако, никогда не тревожила меня. Я не обращал внимания на нее, а думал только о том, что нравится публике. [Этим] иногда мне удавалось вызвать интерес к музыке у людей, которые раньше никогда не интересовались ею. Одна газета в Далласе (штат Техас), например, в отчете о моем концерте в этом городе так описывала овацию, которой меня наградили там: «Публика вскочила с мест, махала программами и платками, кричала, аплодировала и бушевала, словно настоящий ураган... Очень возможно, — продолжала газета, — что синьор Джильи привык к такому приему, но в Далласе подобных выражений восторга еще никто никогда не наблюдал. Публика здесь обычно довольно равнодушна к концертам. И концерт синьора Джильи означает, что положен конец этому равнодушию, скептицизму и недовольству, которые были свойственны большинству посетителей концертов в последние годы».

Больше того, я всегда был убежден в том, что публика, которая приходит в концерт, должна получать именно то, что она хочет. И если «Сердце красавицы» относится к порицаемой категории избитых арий, то это означает только, что последующие поколения тоже увидели в ней всю ее красоту и поняли, что это одна из самых великолепных и незабываемых мелодий, которые когда-либо существовали. Я не могу согласиться с тем, что раз эта ария слишком популярна, то ее не стоит петь.

То же самое можно сказать по поводу и всех других «избитых» арий, которые я имел обыкновение включать в программу концертов: «Та иль эта», «Милая Аида», «Холодная ручонка», «О, чудный край», «Мне явилась», «Вот я у предела», «Смейся, паяц», арию о цветке из «Кармен», романс Неморино, «Сияли звезды», «Импровизация» из «Андре Шенье», «Не видел больше я» из «Манон Леско», «Небо и море» из «Джоконды», «Нежное создание» из «Фаворитки», «Плач Фредерика» из «Арлезианки», «О, моя нежная страсть» Глюка и, конечно, неаполитанские песни. Что хотелось бы критикам услышать вместо этих арий? Я становился самым счастливым человеком, по мере того как концерт превращался в своего рода семейное празднество, где публика забывала обо всем на свете, волновалась и кричала мне, чтобы я пел ее любимые арии».

Известно, что большую роль в создании огромной популярности Джильи сыграли кинофильмы, поставленные с его участием. Описывая историю создания кинофильмов с его участием, Джильи старается и здесь быть самокритичным, здраво оценивающим художественную ценность созданных при его участии музыкальных кинофильмов.

«В мае 1935 года я поехал в Берлин, чтобы сниматься в моем первом фильме. Фильм был итало-немецкого производства, ставил его режиссер Аугусто Дженина. Поначалу я был просто в панике, как это случается со всяким, кто первый раз снимается в кино. Главным образом потому, что боялся — так же, как тогда, когда впервые записывался по радио, — что техника исказит мой голос. Но под конец я совершенно успокоился.

Работать мне приходилось невероятно много: делалось два варианта фильма — на немецком и итальянском языках. Так как я не знал немецкого, то приходилось заучивать наизусть нескончаемый набор каких-то бессмысленных для меня звуков. Сюжет фильма, взятый из какой-то маленькой новеллы, был лишь предлогом, разумеется, для того, чтобы я по ходу действия мог петь в нем как можно больше. Знаменитый тенор встречает молодую скромную девушку (ее играла Магда Шнейдер) и влюбляется в нее. Вскоре они женятся. Но в один прекрасный день она случайно встречает того, кого когда-то любила. В отличие от мужа-тенора, он молод и красив. Муж замечает, что их влечет друг к другу, он готов пожертвовать своим счастьем и уйти из их жизни. Но под конец молодая женщина понимает, что в действительности любит своего мужа и решает остаться с ним.

В фильм были включены сцены из разных опер: из «Марты», «Аиды», «Любовного напитка», «Риголетто», «Лоэнгрина», «Силы судьбы» — и одна новая песня — «О, не оставь меня», специально написанная для этого фильма Эрнесто де Куртисом и сразу же ставшая очень популярной. Съемки велись в Гамбурге и на трансатлантическом пароходе «Бремен». В обоих вариантах — немецком и итальянском — фильм назывался «Не забывай меня».

Фильм имел такой потрясающий успех, что в ближайшие несколько лет я снялся еще в пятнадцати фильмах, и все они, честно говоря, были на один манер. Кинокритики так дружно приходили в ужас от этих фильмов, что я понял — в художественном отношении они никуда не годились. Но это не имело для меня никакого значения. Я никогда не собирался становиться кинозвездой. И дело не только в том, что фильмы эти давали мне значительный доход. Они создавали огромную

аудиторию, такую, какую я никогда не мог бы иметь. Фильмы с моим участием смотрели во всех уголках земли, даже в самых далеких и самых маленьких городах и селениях, куда я вряд ли мог бы добраться на гастроли. В больших городах фильмы доносили мое пение до тех людей, которые по тем или иным причинам — из-за отсутствия денег, недостатка культуры или интереса к музыке — никогда в жизни не бывали в оперном театре или в концерте. Это стало мне ясно из тысяч и тысяч писем, которые я получал и которые были столь невероятно восторженными, что порой переставали уже льстить мне и начинали тревожить (разрядка моя. — *И. Н.*). Так было, например, когда одна синьора из Берлина написала мне, что за месяц она просмотрела фильм «Не забывай меня» 67 раз!»

Выступления известных певцов в обычных оперных театрах и концертных залах не дают возможности всем многочисленным любителям вокального искусства знакомиться с живым творчеством этих артистов, поэтому по инициативе Джильи и Тоти Даль Монте в 1937 году в Италии была положена традиция организации летних оперных сезонов, проводившихся на открытом воздухе. Сам Джильи рассказывает об этом так:

«1 августа 1937 года мы с Тоти Даль Монте имели честь положить начало традиции, которая впоследствии стала знаменита на весь мир, — начали первый летний сезон на открытом воздухе в Термах Каракаллы. Давали «Лючию ди Ламмермур».

Музыка для самых широких кругов публики на фоне древних развалин, под спокойным итальянским небом, летней ночью — теперь, когда мы к этому привыкли, кажется вполне естественным явлением. Но тогда, видимо, это еще никому не приходило в голову. Началось это несколько лет назад, когда дирижер маэстро Бернардино Молинари стал устраивать симфонические концерты в Базилике ди Массенцио на Форо Романо. Идею быстро подхватили по всей Италии, и, можно сказать, не стало в стране таких греческих или римских развалин или просто какой-нибудь средневековой площади, где бы не проводилось с тех пор «музыкальное лето».

Сезон в Термах Каракаллы оказался самым удачным из всех подобных начинаний. Доступные цены и высокий художественный уровень исполнения обеспечили успех. Каждый вечер в течение июля и августа более двадцати тысяч человек собиралось на величественных римских развалинах — в Термах, построенных императором Каракаллой в III веке до нашей эры.

И то, что некогда было «Калидариумом», теперь стало роскошной открытой сценой, с обеих сторон которой высились монументальные башни. Занавесом служили световые лучи; они мешали публике рассмотреть то, что делается на сцене, пока

меняются декорации. Впрочем, декорации здесь почти не нужны, потому что развалины сами по себе вполне успешно заменяли их — достаточно было некоторой игры света и немного мебельного реквизита, чтобы создать любую обстановку.

Акустика в Термах Каракаллы — и с этим, видимо, ничего не поделаешь — далека от совершенства. Когда поют в левой стороне сцены, легкий предательский ветерок относит голоса немного в сторону. В любом настоящем оперном театре такой недостаток очень беспокоил бы меня. Но в Термах Каракаллы это было не так важно. Публика здесь снисходительная и добрая. Она не страдает из-за *си-бемоль*, которое волнует тенора. Ей просто нравится сидеть среди цветущих олеандров и слушать музыку, которая легко доносится до нее в благоухающем воздухе августовской ночи».

Ценны высказывания Джильи о режиме вокалиста и необходимости проведения систематических физкультурных занятий, без которых артисты оперы не могут выполнять работу, требующую нередко затраты огромных физических и нервных усилий.

К сожалению, Джильи, подробно описавший свои занятия с известным американским тренером Рейли, подвергнув впоследствии острой критике метод и практику его занятий, не указал, каким же способом, найденным уже им самим, он добился значительного изменения в лучшую сторону своего «силуэта».

Знакомясь с фотоснимками Джильи и его неоднократными сообщениями о выполнении особого режима питания, можно сделать выводы, что выработанный «самим» певцом способ поддержания фигуры в должном виде, очевидно, заключался в систематических занятиях артиста легким спортом (теннис, плавание, гребля, прогулки пешком и т. п.) и в более строгом ограничении употребления продуктов питания, способствующих ожирению.

Поучительны также высказывания Джильи о необходимости применения творческого самоконтроля во время выступлений на сцене и соблюдения артистами оперы известных эстетически разумных вокально-исполнительских границ, которые певцы не имеют права переступать, как бы их ни увлекала ситуация сценического действия.

«Римским критикам, порицавшим мою манеру исполнять «Реквием» Моцарта, я гораздо больше понравился в «Кармен». Несомненно, они были правы. Никогда еще за всю мою творческую жизнь на сцене ни одна партия не захватывала меня так полно, как партия дона Хозе. Так было, во всяком случае, на генеральной репетиции. Никакая публика никогда не слышала от меня такого исполнения, как в тот раз. Но критики присутствовали на репетиции и некоторые из них — о чудо! — даже плакали.

В тот вечер я почувствовал себя преобразившимся, вдохновенным. Перевоплощаясь в своего героя, я всей душой отдался захватившим меня чувствам. Все в опере было настолько правдиво и так близко страстям каждого, что мне не нужно было играть эту роль. Я действительно был влюблен в Кармен, страдал от любви к ней, меня в самом деле снедала ревность. Между тем настала страшная сцена IV акта, когда дон Хозе просит, умоляет Кармен бежать с ним: «Кармен, но еще есть время...», а она отказывается. Тут я начисто забыл о теноре Беньямино Джильи. Я стал самим доном Хозе. Любовь и отчаяние разрывали мне сердце, убивали меня. Слезы душили, и комок застрял в горле. Я весь дрожал. И наконец упал. Я слишком переволновался и не мог больше петь... Кое-как я дотянул репетицию до конца. Но я понял, что существует какая-то грань, за которую певец не может переходить, как бы ни увлекала его партия. Драматическим актерам это, может быть, и не страшно, но певец просто не может петь, когда его душат рыдания...

С тех пор я уже никогда не позволял себе так отдаваться чувствам, как на этой генеральной репетиции... Премьера состоялась 23 декабря 1941 года. Опера имела огромный успех.

Контроль над своими чувствами, которому я научился в «Кармен», помог мне несколько месяцев спустя — 7 апреля 1942 года, — когда я пел в римском оперном театре в «Паяцах». Ведь партия Канио захватывает и волнует так же сильно, как партия Хозе. Наверное, что-то вроде природного инстинкта самосохранения всегда удерживало меня от этой партии. Я отказывался петь эту глубоко драматическую партию (одну из любимых Карузо) еще в «Метрополитен», когда мне предложил ее Гатти-Казацца. Тогда я понимал, что это будет слишком большая нагрузка на голосовые связки. И то, что я теперь решился петь ее, означало, что голос мой стал крепче прежнего.

Из разумной предосторожности и инстинкта самосохранения певцу следует... критически относиться к предложениям импресарио. Ведь их всегда интересует только настоящий момент, а певец должен думать и о своем будущем. Не подходящие для голоса партии могут надолго повредить или даже навсегда испортить голос и карьеру. Пример тому — Тоти Даль Монте».

Заканчивая изложение наиболее ценных для вокалистов высказываний Джильи, необходимо также привести заключительные фразы его «Воспоминаний», с которыми прославленный артист обратился к молодым певцам:

«Я допускаю, что какой-нибудь молодой певец может приободриться, познакомившись с историей моей жизни. Но никому не пожелаю я такого тяжелого пути, каким шел я. Однако думаю, что жизнь моя означает и другое: для того, чтобы иметь успех, не нужны ни деньги, ни знакомства, при условии, что

есть настойчивость и, конечно, голос. Я ничего не сказал о методике преподавания пения, потому что в каждом отдельном случае к голосу нужен особый подход. Каждый голос, на мой взгляд, предъявляет свои требования. И, кроме того, есть еще нечто другое, чему никак нельзя научить, — например, природное чувство музыкальной фразировки. Если чувство это не дано человеку от природы, ничто ему не поможет, и любая попытка стать певцом будет лишь напрасной тратой времени.

Верно, конечно, что когда у меня не было денег, мне очень помогала в первые годы людская доброта. Но не думаю, что это надо приписывать только моей счастливой судьбе. Многие любили меня, потому что им нравился не только мой голос, но также мое упорство, настойчивое стремление своими силами проложить себе дорогу. В мире много добрых людей, и я убежден, что каждый молодой певец должен верить и надеяться на помощь, при условии, конечно, что прежде всего он сам будет готов помочь себе.

В одном только мне особенно повезло — это Реканати. «Что было бы со мной, — думаю я порой, — если бы я, как Карузо, родился в грязном переулке какого-нибудь большого города? Ведь я не был выдающейся личностью и у меня нет такого же большого личного обаяния, которое позволяло Карузо всюду, где бы он ни был, создавать вокруг себя тепло и жизнь.

Я пишу эти строки в моей башенке — это комната на самом верху дома. Отсюда я могу охватить одним взглядом сразу все: собор на площади Реканати, холм Инфинито, виноградники, Адриатическое море. Источник моей жизни всегда был здесь, в этой ясной долине».

Огромная популярность Джильи и его большие достижения в области вокального искусства побудили многих театральных критиков, историков и теоретиков вокального искусства заняться исследованием его жизни и творческих достижений.

Существует ряд печатных трудов, посвященных жизни и творчеству Джильи, из них необходимо назвать следующие:

Р. Рознер. Б. Джильи и искусство bel canto. Вена, 1930.

Р. Ренсис. Народный певец Б. Джильи. Рим, 1934.

Е. Херберт-Цезари. Традиции и Джильи. Лондон, 1958.

Необходимо особо остановиться на опубликованной в 1958 году в Лондоне на английском языке книге Е. Херберт-Цезари «Традиции и Джильи» (Herbert-Caesari, E. Tradition and Gigli).

Херберт-Цезари обучался искусству пения в Римской музыкальной академии. Ему принадлежат также и другие печатные труды по вокальному искусству, в частности книга «Наука и ощущение вокального тона» («The Science and Sensations of Vocal Tone») и «Голос и разум» («The Voice of the Mind»).

В книге «Традиции и Джильи», получившей хороший отзыв ряда известных певцов и педагогов, Херберт-Цезари приводит 25 нижепубликуемых «Заповедей певцам, рекомендуемых для современного применения»:

1. Пойте через отверстие в задней стороне шеи и вообразите, что публика сзади вас.

2. Пойте вдоль вашего спинного хребта, так как пение [по представлению] возникает оттуда.

3. Формируйте высокие тоны темным (прикрытым. — *И. Н.*) тембром.

4. Вы должны шевелить ушами и бровями, когда поете высокие ноты *.

5. Смажьте нос вазелином перед тем, как брать высокие ноты, и затем вообразите, будто вы чем-то напуганы.

6. Думайте о запахе тухлой рыбы, когда вы формируете головной звук.

7. Если вы хотите петь хорошо, вы должны «лаять» (очевидно, петь *staccato*. — *И. Н.*), идя вверх по шкале гаммы, подобно тому, как это делал Карузо.

8. При пении высоких нот высуньте вперед ваш язык, насколько это возможно (очевидно, рекомендуется один из способов ликвидации чрезмерного напряжения корня языка и других частей голосового аппарата, наблюдаемого у малоопытных певцов при формировании высоких нот. — *И. Н.*).

9. Чтобы хорошо взять высокую ноту, поднимите щеки и покажите зубы.

10. Спойте всю гамму, идя назад, и рассчитайте так, чтобы прислониться затылком к стене в то время, когда вы берете высокую ноту.

11. Чем выше нота, тем больше вы должны толкать (поддерживать. — *И. Н.*) звук диафрагмой.

12. Сожмите нос указательным и большим пальцами и затем пропойте слова «Ave Maria» медленно на каждой ноте, идя вверх по шкале гаммы. Это способствует выведению голоса вперед к носу и губам.

13. Вы можете научиться петь как следует, подражая самым естественным звукам природы, например животному, испытывающему боль.

14. Секрет старой итальянской школы заключается в том, чтобы заполнять воздухом евстахиевы трубы.

15. Чтобы петь хорошо, надо скалить зубы, как «чеширская кошка».

16. Нагнитесь над стулом для того, чтобы направить ваш голос через нос.

---

* (Очевидно имелось в виду освобождение мышц лица и головы от напряженности. — *И. Н.*)

17. Помните, что петь надо все время при помощи хорошо натренированного языка.

18. Нос певца — это его настоящий рупор.

19. Представьте, что вы вдыхаете воздух через темя (верхнюю часть головы), и направляйте дыхание вдоль позвонка до его конца.

20. Когда вы поете, придайте вашему лицу выражение деревенского простака.

21. Пойте слово «Cuckoo» [куку] каждый день для лучшего развития голоса.

22. Для более правильного формирования высоких нот сожмите маленький язычок гландами.

23. Поднимите что-либо тяжелое перед тем, как взять высокую ноту.

24. Формируйте (начинайте) ваш голос от колен и направляйте его вперед в окружающее вас пространство.

25. Обязательно надо подолгу учиться петь через нос (очевидно, имеется в виду использование головных резонаторов. — *И. Н.*).

Приводя текст указанных «заповедей», хотя и получивших высокую оценку крупных специалистов, следует все же сказать, что многие из них, как, например, 5, 6, 7, 8, 12, 13, 14, 15, 20, 25, вызывают большое сомнение в целесообразности их применения, и вряд ли они имели прямое отношение к творчеству Джильи.

Некоторые же из приведенных «заповедей» (как, например, 2, 3, 4, 6, 12, 21 и 22) заслуживают самого серьезного изучения теоретиками и практиками вокального искусства. Как нам кажется, особенно полезной, имеющей непосредственное отношение к творчеству Джильи является 21-я «заповедь».

Как известно из ряда печатных трудов (Лилли Леман, Карузо, Даль Монте и других авторов), многие выдающиеся певцы уделяли большое внимание правильному формированию голоса на гласном *У*. Опытным певцам и вокальным педагогам хорошо известен тот факт, что тем вокалистам, которым удается легко и красиво петь на гласном *У*, без особого труда удается свободное формирование трудных переходных и предельно высоких нот и на всех остальных гласных.

Дискуссионны, но заслуживают также серьезного внимания пункты 5, 6 и 19 «заповедей».

Конечно, понимать дословно текст «заповеди» 5 нельзя, но следить же за хорошим состоянием слизистых оболочек голосовых связок, глотки и верхних дыхательных путей (в особенности носа и носоглотки) певцам крайне необходимо. Для певцов, живущих и работающих в помещениях, имеющих нормальную температуру, чистоту и влажность воздуха, содержание пятой «заповеди» большого значения не имеет и покажется

странным. Большинству же современных певцов, живущих и работающих в помещениях, имеющих далеко не нормальную температуру, чистоту и влажность воздуха (ведь нередко вместо положенной нормы влажности воздуха 50—60%, в особенности в период работы центрального отопления, во многих жилых, учебных и театральных помещениях влажность воздуха бывает только в пределах 20—30%), нужно внимательно следить за тем, чтобы слизистые оболочки голосового аппарата, и в особенности носа и носоглотки, были в норме, так как в случае их заболевания формирование предельно высоких нот будет весьма затрудненным, а в некоторых случаях невозможным.

Шестая «заповедь», при всей необычности и новизне ее содержания, также требует самого серьезного изучения.

Певцам часто дают советы перед формированием певческого звука вдохнуть «запах розы». При этом способе, как известно, вдох делается через нос, хотя и спокойный, но достаточно глубокий. Правда, известно также, что нередко малоопытные певцы одновременно с представлением «запаха розы» вместо умеренного запаса обычно набирают такой чрезмерно большой объем воздуха, при котором свободное формирование красивого певческого голоса, особенно на высоких нотах, становится совершенно невозможным.

Шестая «заповедь», очевидно, и преследует цель — предупредить певца, чтобы перед формированием трудных переходных и высоких нот он не набирал лишнего запаса воздуха, ибо, даже при мысли о запахе тухлой рыбы, набирание чрезмерно большого количества воздуха становится невозможным.

Раздумывая над необычностью и кажущейся несуразностью шестой «заповеди», невольно вспоминаются высказывания Джильи о его вокально-технических недостатках в период обучения в Римской музыкальной академии и методах их устранения:

«Я привык, например, петь на полном дыхании, всей силой моих легких. Но в результате получалось, что некоторые высокие ноты я брал с трудом». И только после того, как Джильи научился умело координировать нужные запасы дыхания с требуемыми модуляциями голоса, его пение сделалось более совершенным.

Опыт выдающихся певцов и исследования ученых говорят о том, что при наборе слишком большого количества воздуха красивое певческое звукообразование невозможно, так как при этих условиях мышцы дыхательного аппарата перенапрягаются и становится невозможной эластичная регулировка дыхательного и тесно связанного с ним голосового аппарата певца. В свете этих соображений, кажущаяся на первый взгляд антинаучность шестой «заповеди» также отпадает.

ТОТИ ДАЛЬ МОНТЕ

(род. в 1899 году)

По приглашению Министерства культуры СССР в 1965 году Советский Союз посетила выдающаяся итальянская певица Тоти Даль Монте (настоящее имя и фамилия — Антониетта Менегелли), ознакомившаяся с постановкой вокально-музыкального образования в Советском Союзе и одновременно оказавшая вокально-консультативную помощь нашим молодым певцам и начинающим педагогам *.

Корреспонденты журнала «Советская музыка» обратились к ней с рядом вопросов, интересующих нашу музыкальную общественность. Приводим ниже ответы Тоти Даль Монте, опубликованные во втором номере этого журнала за 1966 год.

«Я дебютировала, когда мне исполнилось 18 лет. До этого занималась немного, лет пять. Училась я у величайшей певицы Барбары Маркизно — ученицы Россини. В то время она была уже очень стара. Все ее реликвии, связанные с театром, сейчас в музее «Ла Скала». Я счастлива, что благодаря школе Барбары Маркизно являюсь одной из обладательниц «секретов» бель канто.

Вначале голос у меня был небольшой, правда, как говорили, очень красивый. Диапазон тоже был невелик. Но моя наставница передала мне свою замечательную технику и развила мой голос. Она внушила мне, что во время пения должна быть максимальная дисциплина дыхания, свободное лицо и рот, мягкий подбородок. Голос должен резонировать с передней части головы. (Тоти Даль Монте показывает на лоб, переносицу и темя). Гортань неподвижна. Рот при пении должен быть естественным, округлым. Любая специально удержанная «позиция» рта — величайшая ошибка. При пении надо опускать подбородок, расслабить щеки и нижнюю челюсть — наподобие зевка. Губы при этом освобождаются от напряжения, а мягкое нёбо как бы приподнимается. Очень часто певцы, не имеющие школы, подают звук слишком вперед, почти в зубы или в нос — это ошибка. Резонатор должен быть только головным. Я всегда напоминаю своим ученикам, желая, чтобы они ощущали мягкое нёбо поднятым: «Выше зуб мудрости!» (?)

Всегда приходится следить за тем, чтобы нижняя челюсть и подбородок певца были свободны. Лицо ощущаешь как бы разделенным на две части: верхняя поднята и неподвижна, нижняя свободна, расслаблена, опущена. К сожалению, очень часто у певцов бывают одинаково напряженными и щеки и подбородок.

---

* Подробнее о жизни и творчестве Даль Монте см. в ее книге «Голос над миром», выпущенной на русском языке издательством «Искусство», в 1966 г.

Меня часто спрашивают, нужно ли укладывать как-то особенно язык, скажем, «ложечкой» или в так называемой «классической» позиции? Нет. Ни в коем случае: язык должен лежать естественно, мягко. Жесткий язык — это беда [певцов].

Что же касается дисциплины дыхания, то я всегда стараюсь сделать вдох через нос. Воздуха надо вдохнуть столько, чтобы хорошо расширились нижние ребра. При этом несколько поднимается грудь и подтягивается живот. Дыхание должно быть полным, но не чрезмерным. Диафрагму надо все время «держать» в состоянии [нужного для требуемой силы голоса] напряжения. Самое важное — соответствие эмиссии голоса дыханию. Даже хорошо взятое дыхание не удержишь, если голос «работает» с ним не в лад. Но при всей важности совершенствования певческого дыхания я считаю специальные беззвучные упражнения нецелесообразными, бессмысленными. Только в соединении дыхания со звуковедением кроется секрет правильного пения. Конечно, здесь играет свою роль и атака звука, которая должна быть чистой, без всякого придыхания. Следовательно, звук берется не «снизу», а как бы «сверху» и обязательно при абсолютно неподвижной гортани. Неподвижная гортань — основа ровного, льющегося звука. Основа legato, основа бель канто. Правда, это мое личное мнение.

Вас особо интересует проблема резонаторов и регистров у сопрано? Что ж, обычно все сопрано не имеют четко разграниченных регистров. У драматического сопрано смешанные нижние ноты. При необходимости можно взять несколько нот грудным регистром. Но, как правило, им пользоваться не следует. Необходимо научиться правильно применять микстовый регистр внизу. При переходе же к высоким нотам надо обязательно уменьшить опору на грудь. Голос, загруженный грудным резонированием, становится «тяжелым», лишается полетности.

Начинать вокальное упражнение надо на legato в mezzo forte. К высоким нотам переходить постепенно и на piano. Затем уже можно заняться филировкой и т. д. Главное — упражнения должны быть целесообразно подобраны. Моя преподавательница учила меня петь вокализы для преодоления всяких технологических трудностей: на скачки, интервалы, филировку, трель, staccato и т. п.

К упражнениям надо относиться очень серьезно, но не петь их более чем по 30—40 минут два раза в день. Потом можно переходить к оперным отрывкам. К сожалению, есть певцы, которые очень много, почти непрерывно поют, думая, что так скорее разовьется голос. Это ошибка. Мастерство дается временем.

Если говорить о последовательности занятий, то я считаю, что первый год нужно петь только упражнения. Потом старинные произведения классического стиля. Итальянская и французская оперная классика XVIII века хорошо развивает вкус

и полезна для голоса. Овладев ею, можно переходить к маленьким партиям в операх XIX века. Я всегда заставляю своих учеников петь те произведения, которые требуют несколько меньших, чем имеются у певца, возможностей. Здесь нельзя «нажимать». С тенором, который мог бы уже исполнять сцены из опер «Тоска» Пуччини или «Андре Шенье» Джордано, я все же сначала прохожу партии Альфреда и герцога в операх «Травиата» и «Риголетто» Верди. У молодежи еще будет время исполнять трудные партии. Главное в искусстве певца — выразительность. Тот, кто стремится к художественному совершенству, должен помнить: идеал — научиться «петь как говорить...» Это слова Шаляпина.

Вы спрашиваете, кто из современных певцов интересен в опере?

Симионато, Скотто... Френи? Она еще очень молода, порой ей изменяет техника. Мы были свидетелями этого в «Травиате». Ну и, конечно, Каллас. У нее очень много великолепных качеств. Прежде всего она большой музыкант. Ее фраза уже образ. И главное, она величайшая актриса.

Среди теноров замечателен Корелли... Неплохо поет Раймонди. Да, дель Монако — мой любимый певец. Вы знаете, что он попал в автомобильную катастрофу. Теперь голос у него восстановился, но нервы, по-моему, пока еще не в порядке. Ди Стефано, у которого прекрасный голос, к сожалению, напрасно форсировал развитие своего дарования. Вы слышали «Тоску» с ди Стефано и Каллас под управлением ди Сабата? Так вот, Каварадосси он пел слишком рано. А дебютировал ди Стефано так, что казался чудом. В «Миньоне», которую я слушала в «Ла Скала», он заставил меня плакать. У нас был величайший тенор — Аурелиано Пертиле. Он не имел такого голоса, как ди Стефано, но у него была великолепная школа. Он пел с Тосканини и «Силу судьбы» и «Андре Шенье»...

Баритонов наших вы знаете: Гобби, Брускантини, Каппуччилли... Правда, Гобби нравится мне больше в партиях характерных, таких, как Фигаро, Яго.

Из басов на первом месте сегодня, пожалуй, стоит Гяуров. Блестящий певец! Есть еще Христов. Он большой художник, артист! Называя имена басов, я невольно вспоминаю Шаляпина. Гениальный интерпретатор! Многое делал произвольно, но все оправданно. Он первый открыл нам бойтовского Мефистофеля. Потом Бориса... Никто больше не достиг таких вершин.

Шаляпин оказал влияние на все стороны деятельности оперного театра, будучи новатором и в вокальной трактовке партии, и в гриме, и в костюмах своих героев, и в мизансценах, даже в декоративном оформлении. Великий мастер! Он любил меня. Называл «Тотарелло». Я пела с ним в «Севильском ци-

рюльнике» в «Ла Скала». Потом в США мы пели в театре на девять тысяч мест и обходились без микрофона. Не то, что наши теперешние эстрадные «звезды», поющие в американской манере. Конечно, их репертуар предполагает совершенно иную постановку голоса, но, с моей точки зрения, у современных итальянских певцов, исполнителей легкой музыки, вообще нет никакой постановки. Тот, кто поет эстрадный репертуар с классически поставленным голосом, не нравится нашей публике. И это, на мой взгляд, естественно: нельзя петь и оперную арию и эстрадную песенку в единой манере.

Возвращаясь к главной теме нашего разговора, хочу повторить: хорошая школа освобождает голосовой аппарат. А когда голос правильно воспитан, можно браться за любой репертуар, независимо от национальности композитора, и петь с необходимой для данного сочинения экспрессией».

В книге «Голос над миром» по вопросам основных вокально-технических правил Даль Монте пишет следующее:

«Дыхание берется глубоко и плавно. При этом происходит расширение брюшного пресса. Но глубины дыхания нельзя добиваться за счет поднятия плеч. Тренировать дыхание следует осторожно, мало-помалу усложняя исполняемые вокализы. При этом подбородок должен быть слегка опущен, губы и язык не напряжены. В то время как подбородок должен оставаться неподвижным, хотя и не скованным, верхняя часть лица должна быть подвижной, скулы несколько приподнятыми (последние, явно фантастические высказывания, очевидно, связаны с личными ощущениями автора книги. — *И. Н.*). Когда певец берет высокие ноты, у него появляется такое ощущение, словно он неудержимо хочет зевнуть.

При исполнении гамм и арпеджио голосовой аппарат (вероятно, имеется в виду гортань. — *И. Н.*) должен оставаться свободным, но не неподвижным».

На стр. 273 своей книги Даль Монте добавляет:

«Приходится иногда напоминать абсолютные правила классической школы, такие, как свободный (разрядка моя. — *И. Н.*) подбородок, легкая и глубокая эмиссия дыхания, глубокое носовое дыхание с опусканием диафрагмы ниже реберной дуги, а не брюшное, присущее в последние годы многим певцам; отчетливое произношение, поднятие мягкого нёба, мягкие губы, легированный и свободный вокализ» (в понятие «вокализ» Даль Монте включает все вокально-технические упражнения — *И. Н.*).

Придавая огромное значение пению «вокализов», Даль Монте сообщает: «В начальной стадии обучения весьма полезны простые гаммы, а затем хроматические, сначала в одну, а позже в две октавы, арпеджио в стиле *legato* и *staccato*, трио-ли и, наконец, особые каденции для укрепления дыхания» (при

формировании высоких нот артистка всегда применяла «крепкое» дыхание, о чем сообщает на стр. 214 книги «Голос над миром». — *И. Н.*).

По мнению Даль Монте, наиболее распространенные в (классическом итальянском) пении гласные — полуоткрытые *А* и *О*. Но важное значение для тренировки и развития голоса имеет также французское «*iu*».

Приводя на стр. 10 ряд ценных вокально-технических упражнений, Даль Монте советует их петь на полуоткрытом гласном *А* в тесситуре, зависящей от типа голоса и степени его развития.

Высказывания Даль Монте, несмотря на их сравнительную краткость, представляют для вокалистов несомненный интерес. В них затронуты наиболее волнующие певцов вопросы.

К сожалению, далеко не все ее советы являются бесспорными, подтвержденными положительными примерами вокально-исполнительской деятельности.

Как известно, Даль Монте сравнительно рано оставила оперную сцену (в 1943 году, в возрасте 45 лет), что было вызвано, по свидетельству Б. Джильи, ошибкой, допущенной этой выдающейся певицей в определении своих природных возможностей.

Очевидно, в молодости голосовой аппарат был податлив, и Даль Монте преодолевала технические трудности колоратурного пения. Но, как только молодость прошла, природа жестоко отомстила, и артистка в расцвете лет, несмотря на свой огромный опыт, высокую общую и музыкальную культуру, большую вокально-сценическую одаренность, не смогла продолжать карьеру ведущей колоратурной оперной и концертной певицы.

Нам посчастливилось слушать концертное выступление Тоти Даль Монте в Московском Доме ученых во время ее приезда в Москву в 1956 году. В это время певице было 58 лет. В своем концерте она исполняла преимущественно лирические произведения с тесситурой, не превышавшей *ля* второй октавы. Пела Даль Монте для своего возраста неплохо, но по тембру голоса и техническим возможностям явно чувствовалось, что это действительно не колоратурное, а лирическое сопрано.

Касаясь отдельных вокально-методических советов Даль Монте, следует остановиться на следующих дискуссионных утверждениях.

Даль Монте указывает, что во время пения у певцов «резонатор должен быть только головным». Из высказываний опытных педагогов и исследований крупных ученых известно, что в процессе пения принимают активное участие три основных резонатора: грудной (подсвязочный), ротоглоточный и головной (надсвязочные). В зависимости от типа голоса, тесситуры и характера исполняемых произведений формирование певческого звука

должно осуществляться с преимущественным использованием одного из указанных выше резонаторов, но не только головного.

Вызывает также сомнение правильность рекомендуемого Даль Монте для всех певцов приема певческого дыхания, при котором во время вдоха «несколько поднимается грудь и подтягивается живот». Большинством современных выдающихся певцов, педагогов и ученых подтягивание живота во время пения не рекомендуется (подробнее об этом см. высказывания члена-корреспондента Академии медицинских наук СССР, профессора М. Сергиевского, изложенные на стр. 473 нашей книги).

Особенно же дискуссионно высказывание Даль Монте в отношении неподвижного положения гортани во время пения. Из исследований ученых, опыта выдающихся певцов и педагогов известно, что у большинства певцов гортань во время пения находится ниже ее естественного (нерабочего) положения и что недопустимо насильственное удержание гортани в абсолютно неподвижном положении.

На состоявшемся в 1954 году всесоюзном совещании по вопросам вокального образования в отношении положения гортани во время пения было принято решение: рекомендовать певцам применять ее свободное положение.

Всесоюзная конференция по вопросам вокального образования, состоявшаяся в 1966 году, вновь подтвердила необходимость руководствоваться основными вокально-методическими установками, принятыми на всесоюзном совещании 1954 года.

Последние научно-объективные исследования советских и зарубежных ученых также подтверждают, что искусственно удерживать во время пения гортань в абсолютно неподвижном состоянии нельзя.

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

РУССКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА

М. И. ГЛИНКА

(1804—1857)

Гениальный русский композитор М. И. Глинка был замечательным певцом и преподавателем пения.

В его бессмертных песнях, романсах и операх, в очень ценных упражнениях для развития голоса (построенных на интонациях, близких русской народной музыке) и в кратких, но весьма содержательных вокально-методических указаниях выражены и определены важнейшие принципы отечественной вокальной школы, развитой талантливыми учениками и продолжателями глинкинских традиций до высочайшего уровня (Шаляпин, Собинов, Нежданова и другие).

Своим вокальным мастерством Глинка — певец и педагог — заложил основы русского реалистического исполнительства.

В ценных высказываниях современников Глинки — Стасова, Одоевского, Шестаковой, Кукольника, Петровой-Воробьевой, Леоновой, Энгельгардта и других — имеется ряд сведений о его педагогическом и вокально-исполнительском мастерстве.

Чрезвычайно интересны «Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке» А. Н. Серова, опубликованные в третьем томе его «Критических статей» (1895).

В своих воспоминаниях Серов писал:

«Могуче-гениальный как творец музыки, он был столь же гениален и в исполнении вокальном.

...В Глинке счастливейшим образом сочетались дары природы, которые необходимы в своей совокупности для истинно изящного пения, но обыкновенно распределяются поодиночке между совсем разными людьми и делают оттого идеал

истинного певца величайшей редкостью, а именно: дар хорошего (по крайней мере, довольно красивого, довольно сильного и гибкого) голоса; талант к управлению голосом, уменье технически им распоряжаться, — уменье, развитое обдуманностью и наукой, — и, наконец, в-третьих, высшее художественное понимание музыки, ее духа, средств и цели, до самой их глубины недоступных для организаций менее артистических, и, наконец, — высшее совершенство декламации и музыкального исполнения вообще».

В опубликованной Музгизом в 1950 году книге «М. И. Глинка» (сборник материалов и статей под редакцией Т. Ливановой), в которой напечатана незавершенная работа академика Асафьева «Слух Глинки», Б. В. Асафьев указывает: «К счастью, А. Н. Серов в своих «Воспоминаниях о Михаиле Ивановиче Глинке» сохранил аромат глинкинской живой интонации в подробнейшем рассказе о Глинке — певце собственных романсов. Передать столь совершеннейшее изложение Серова немыслимо, пришлось бы цитировать почти каждую страницу, там все ценно и только там можно получить конкретное представление о русской школе пения, устои которой полагал Глинка всей вокальной культурой своего творчества и личной передачей» (разрядка моя. — *И. Н.*).

Из других работ советских исследователей весьма полезно ознакомиться с замечательным трудом Б. В. Асафьева — «Глинка» (Музгиз, 1947, 1950) и статьей В. Багадурова «Глинка как певец и вокальный педагог», приведенной в вышецитируемой книге «М. И. Глинка» (Музгиз, 1950).

Овладев в совершенстве вокальным мастерством, Глинка охотно передавал свои знания другим. Преподавание пения хотя и не было основной «профессией» Глинки, но на протяжении всей его зрелой творческой жизни занимало в ней довольно значительное место.

Глинка преподавал пение в придворной певческой капелле, в институтах, в театральном училище и давал уроки на дому. У него занимались и ему были весьма обязаны своими достижениями «дедушка» русских оперных певцов О. А. Петров, знаменитый баритон С. С. Артемовский, М. М. Степанова (первая Антонида и Людмила), А. Я. Петрова-Воробьева (первый Ваня и Ратмир), тенор А. П. Лодий (Нестеров), известная оперная и концертная певица Д. М. Леонова (меццо-сопрано) и ряд других талантливых русских певцов и певиц.

Горячо интересовавшийся вокальным искусством, Глинка, кроме практической работы с певцами, уделял большое внимание вопросам разработки новой методики постановки голоса и составлению вокально-технических упражнений. Нам сейчас известны написанные им для О. А. Петрова «Упражнения для

усовершенствования голоса» с краткими методическими пояснениями, аналогичные упражнения, написанные, как предполагают, для певицы А. Н. Кашперовой, «шесть контральтовых *этюд*», написаные для сестры Натальи Ивановны, шесть не вполне законченных вокализов для высокого голоса и ряд других вокальных упражнений.

Оценка вокальных упражнений Глинки, данная учеником О. А. Петрова Н. И. Компанейским * в его предисловии к изданию этих упражнений, представляет большой интерес, поэтому приводим здесь некоторые отрывки из указанного предисловия:

«Мысли великих людей, хотя и не относящиеся непосредственно к деятельности, прославившей их имя, всегда дороги потомству. Взгляд же на искусство пения гениального творца русской оперы М. И. Глинки, прекрасного певца и учителя пения, современника плеяды певцов, оставивших после себя славную память, должен быть не только интересен, но и драгоценен для каждого русского певца.

Между всеми русскими оперными композиторами М. И. Глинка был единственный, который знал искусство пения в совершенстве **, о чем красноречиво свидетельствуют его мелодии исключительно вокального характера, вылившиеся, как у певца, подобно созданным народным творчеством. Авторитет М. И. Глинки в искусстве пения так велик, что одно его слово в выборе надлежащего метода отодвигает на задний план все сомнения.

...М. И. Глинка был действительно посвящен во все тонкости искусства пения того примечательного феноменальными певцами времени. Он был вполне компетентный судья вокального искусства. То обстоятельство, что Глинка не сделался профессиональным учителем пения, не посвятил себя этому ремеслу, не исключает возможности допустить, что его познания в этой области, практические и теоретические, были много выше, чем у... прочих профессоров и сочинителей объемистых школ пения.

«Упражнения для усовершенствования гибкости голоса» были написаны М. И. Глинкою для великого русского оперного

---

* Н. И. Компанейский (1848—1910) — музыкальный теоретик, публицист, автор ряда работ по теории музыки и музыкальной акустике (рукописи) и биографического очерка об О. А. Петрове. «Упражнения для усовершенствования голоса» М. И. Глинки впервые были опубликованы Компанейским в «Русской музыкальной газете» (1903, № 47).

** Следует отметить, что А. С. Даргомыжский также успешно занимался преподаванием пения и активно участвовал в создании русской вокальной школы. Своей многогранной творческой деятельностью огромный вклад в дело развития русской вокальной школы вложили М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский и другие композиторы. — *И.Н.*

певца О. А. Петрова, которого он посвятил во все... подробности своего метода.

...Глинка познакомился с Петровым по возвращении из заграничного путешествия в зиму 1835/36 года, когда О. А. был уже знаменитый оперный певец, приводивший публику в восторг исполнением таких трудных партий, как Бертрам и Каспар.

...Петров сразу понял, что в немногих строках этюдов Глинки заключается необходимого певцу материала более, чем в сотне страниц школ пения итальянских маэстро, и начал ревностно изучать их под руководством автора. Он не только ставил их бесконечно выше этюдов всех итальянских школ, но глубоко был убежден, что, пока будет их петь, сохранит свой голос насколько возможно *.

Его вера в их значение оправдалась. Он не расставался с ними в течение 40 лет и имел возможность петь на сцене на 72-м году жизни, за три дня до смерти, удрученный тяжкою многолетнею болезнью. Кажется, подобное явление в истории оперы — единственное, и оно не требует комментариев. Так как этюды написаны для Петрова (на что имеется дословное указание: «Вам бы я советовал» и т. д.), то необходимо прежде всего принять во внимание его голосовые средства, чтобы каждый певец мог транспонировать этюды в зависимости от своего диапазона. О средствах этих говорит сам Петров — «голос мой простирался на две с половиною октавы — от *до* [большой октавы] до *соль*$_1$ грудью».

Глинка характеризовал голос Петрова словами «могучий бас». Этюды, написанные для феноменального могучего баса... для обыкновенных певцов не годятся; их следует транспонировать в зависимости от диапазона певца. Между тем из рассмотрения этюдов [выясняется], что предел тонов для упражнения не превышает одной октавы, то есть $^2/_5$ всего диапазона Петрова. Отсюда должно сделать заключение, что, по мнению Глинки, упражнения следует петь не во всем диапазоне, как предписывают прочие школы, а лишь в пределах $^2/_5$ его.

В рассуждениях, предпосланных к этюдам, сам Глинка говорит: «...по моей методе». Из этих слов видно, что М. И. Глинка в своих этюдах проводил особый метод, отличный от методов других учителей.

В чем же выражается этот метод, настолько не похожий на другие, что Глинка называет его своим? На этот вопрос имеется категорическое разъяснение в этюдах.

«По моему методу, — говорит Глинка, — надобно сперва усовершенствовать натуральные тоны (то есть без всякого усиления берущиеся)». Вот

* Упражнения Глинки Петров применял и при занятиях со своими учениками. — *И.Н.*

эти-то несколько слов в корне должны изменить взгляд на преподавание пения. Во всех школах пения упражнения расположены по плану, ничем не отличающемуся от школ для инструментов: скрипки, фортепиано и других, а именно: они начинаются «вытягиванием» тонов от нижнего предела вверх, через все регистры, по прямой линии до тонов высшего предела и затем обратно. Например, для меццо-сопрано — от *до*$_1$, повышая постепенно на тон, а иногда и на полтона, идя вверх по прямой линии до *фа*^{2}, и затем обратно. Эти упражнения во всех школах пения, так же как и для инструментов, считаются элементарными — ими открывается курс.

Метод этот вполне точно можно характеризовать словами: инструментальный, прямолинейный... или вытягивающий тоны снизу вверх.

Метод Глинки предписывает усовершенствовать сперва натуральные тоны, в данном случае только $^2/_5$ всего объема голоса. Предел и наименование сих тонов Глинка поясняет словами: «без всякого усилия берущиеся». Для голоса Петрова предел этот был указан Глинкой в объеме одной октавы, для голосов обыкновенных — он менее октавы, для голосов же слабых и неразвитых — он должен обниматься всего несколькими тонами. Только усовершенствовав эти натуральные тоны, говорит Глинка, «мало-помалу потом можно обработать и довести до возможного совершенства и остальные звуки»... Следовательно, к натуральным тонам, без всякого усилия берущимся, следует присоединить тоны с ними смежные других регистров, которые берутся с усилием, но не сразу, а расширяя голос постепенно.

Метод этот можно [также] характеризовать словами: вокальный, концентрический, так как здесь упражнения развиваются от тонов натуральных, центра голоса, на которых держится спокойная речь человека, к тонам, окружающим центр голоса.

...Внешний вид этюдов [Глинки] поражает своею ясностью и простотою и еще раз подтверждает, что все великое — просто, мысль гения чиста. Нотные фигуры этих этюдов можно найти в любой школе, но нигде они не встретятся в данной группировке. Здесь примечателен не вид отдельных фигур, а логическая последовательность их и целесообразность каждого упражнения.

Этюды состоят из двух частей:

1) изучение движений голоса по смежным ступеням и в интервалах в пределе октавы и

2) морденты и трели.

Часть I состоит из 18 упражнений, фигуры коих выходят постепенно одна из другой, концентрически расширяя диапазон голоса.

№№ 1 и 2 — Движение голоса по смежным ступеням в пределах терции.

№ 3 — Подъем и спуск голоса на терцию.

№ 4 — То же, что и № 1, — группеттообразно.

№ 5— Подъем и спуск голоса на кварту.

№№ 6, 7 и 8 — То же, что № 1, — трелеобразно.

№ 9 — Подъем и спуск голоса на квинту.

№ 10 — То же, что № 1, в пределах кварты.

№ 11 — Подъем и спуск голоса на сексту.

№ 12 — То же, что № 1, в пределах квинты.

№ 13 — Подъем и спуск голоса на септиму.

№ 14 — То же, что в № 1, в пределах сексты.

№ 15 — Подъем и спуск голоса на октаву.

№ 16 — То же, что № 1, в пределах гармонической (малой. — *И. Н.*) септимы.

№ 17 — Подъем и спуск голоса на секунду...

№ 18 — Диатонические гаммы.

Часть II состоит из мордент и трелей, чистота и определенность коих достигается постепенным увеличением скорости...

Особенность этих этюдов, бросающаяся в глаза, — отсутствие аккомпанемента. Поскупился ли Глинка временем или затруднился сочинить гармоническое сопровождение голосу? Ни то, ни другое. Он сознавал, что во время упражнения аппараты голоса и слуха должны координироваться, взаимно направляться к искомым тонам. Аккомпанемент мешает этой естественной координации, подсказывает темперационные тоны или того хуже — модуляционные, мешает развитию верного вокального слуха и замедляет атаку звука.

Достойно внимания, что из 18 упражнений 8 номеров посвящены интервалу терции, что составляет почти 44% всех упражнений первой части. Сделано это не зря; такой метод имеет глубокий смысл. Терция есть самый легкий (вслед за октавою и квинтою) для слуха гармонический интервал, и потому координация его с движением голоса должна лечь в основу вокального искусства. Кроме того, при движении голоса по смежным ступеням в пределах терции он поднимается и опускается вокруг центра, что необыкновенно способствует уравнению голоса. Только после 4 упражнений в пределах терции, когда певец достаточно укрепится в сознании ощущения каждого тона горлом и слухом, вводится новый интервал, упражнение (№ 5) в подъеме и спуске голоса на кварту, и затем следуют три упражнения (№№ 6, 7, 8) опять в пределах терции. Это возвращение к терциям имеет смысл. Между этими упражнениями [пятое] находится почти в середине, — оно служит рельефным масштабом для определения гармонической чистоты терции, потому при пении следующих упражнений терция ощущается горлом гораздо точнее. Эта система: чередование подъема и спуска голоса на высший интервал с движением голоса по смежным ступеням в пределах низшего интервала, проведена настойчиво во всех упражнениях, а именно — в №№ 9, 10 , 11, 12, 13, 14, 15, 16.

Конечно, каждая группа новых упражнений присоединяется к прежде пройденным постепенно, когда голос и слух достаточно укрепятся в предыдущих движениях. После изучения всех интервалов в пределах октавы Глинка предлагает упражнение (№ 17) в подъеме и спуске голоса на секунду, которое, по его мнению, труднейшее. Около этого упражнения сделано примечание:

«Эта этюда более всех содействует уравнению голоса, она требует чрезвычайного внимания, чтобы брать вторую ноту, равною силою с первою, и прямо попадать на тон не тянувши».

В школах для инструментов и во всех школах пения изучение интервалов начинается с секунды, а в наиболее глупых — даже с полутонов.

Только Глинка отнес изучение этих интервалов к концу курса, как наиболее [трудных].

И в этом методе сказалась чуткость к истине. Глинка был прав как наблюдательный учитель, и взгляд его имеет строго научное основание. Рациональный метод строится на усвоении легчайших движений и переходе от них к труднейшим со строгою постепенностью.

Голосовые движения находятся в прямой зависимости от слуха, а потому легкость нахождения голосом интервалов следует в порядке гармонического сродства тонов, а не по ступеням диатонической гаммы, то есть в порядке I, III, V, IV, II, VII, а не I, II, III, IV, V, VI, VII.

...Основная идея метода Глинки, как видно из его примечаний и расположения упражнений, заключается в том, что сила и свобода звуков внешних регистров приобретается укреплением и уравнением тонов центрального регистра (среднего). Этот метод не допускает упражнений, требующих вредного напряжения голоса. С какой осторожностью Глинка относился к упражнениям в звуках высокого регистра, можно судить по следам, сохранившимся в автографе этюдов. Там есть упражнение (см. № 18) с тонами выше *ре*, которое зачеркнуто рукою Глинки.

Ему казалось, что упражняться в этих тонах вредно даже такому могучему и феноменальному голосу, каким обладал Петров.

...Глинка категорически говорит, каких можно ожидать результатов от его метода, а именно: он утверждает, что «гаммы эти, петые с означенными ниже наблюдениями, уравняют голос

так, что при пении мотива ни одна нота не вскрикнет, а все будут равны, кроме тех... кои самим вам заблагорассудится взять сильнее». Результат заманчивый не только для обыкновенного певца, но и для первоклассного артиста. Если авторитетное имя М. И. Глинки в том ручается, то чего же более? Прочие методы пения такого результата не достигают, о чем свидетельствуют факты.

...Глинка, так хорошо [знакомый с результатами] методов различных школ... доказал, что певцам всех рангов, с первого и до последнего дня, необходимо упражняться в укреплении и развитии одних и тех же основных вокальных движений, из комбинации коих может образоваться большинство вокальных мелодий. Что может быть проще и справедливее этой истины? Никакая школа не может предвидеть все частные случаи и не должна на них останавливаться, отнимая время, необходимое для основных упражнений, которые певец обязан изучать ежедневно.

Анализ этюдов Глинки показывает, что его метод построен на рациональном основании. Сущность его состоит в предварительном укреплении натуральных тонов (берущихся без всякого усилия) и затем присоединении к ним мало-помалу остальных звуков, раздвигая голос постепенно от центра в обе стороны. Руководствуясь сим методом, легко убедиться, что чем определеннее и сильнее будут делаться тоны среднего регистра, тем незаметнее, теснее с ними сольются тоны смежных регистров и будут звучать свободнее и светлее. Они замечательно уравнивают регистры, укрепляют голос, полируют его, возвращают утреннюю свежесть, сообщают ясный и светлый тембр, выверяют голос, содействуют свободной дикции, не сползая с тонов. Ввиду указанных особенностей этюдов, каждый певец, начинающий или оканчивающий свою карьеру, найдет в них средства для развития необходимых певцу качеств голоса и сохранения их до глубокой старости...» *

Дополняя приведенные высказывания Компанейского о вокальном методе Глинки, интересно выяснить, какую цель преследовал основоположник русской классической музыки и национальной школы художественного пения, давая указания Петрову «тянуть гаммы на литеры *А* (итальянское)», то есть слегка округленное русское *А*?

Как известно, в русском, интонационно чрезвычайно богатом, языке существует несколько фонетических разновидностей звучания *А*: от крайне светлого (открытого) — до чрезмерно округленного (закрытого), от слабо произносимого (проходящего) — до полнозвучного акцентированного (ударяемого).

* РМГ, 1903, № 47.

«Итальянское *А* произносится всегда, как русское ударяемое *А*» *, следовательно, слегка «прикрыто», отчетливо и полнозвучно, чего и добивался Глинка от своих учеников.

Глинка, ни на минуту не забывавший фонетических и музыкально-интонационных особенностей русского языка, знал, что при легком «прикрытии» и полнозвучном произношении гласный звук *А* (а вместе с ним и остальные гласные) получит требующуюся для правильного художественного пения «высокую певческую позицию», голос приобретает вокальную активность, «опертость звука на дыхание», ясность дикции, нормальное певческое *«вибрато»* и нужную для хорошо поставленного голоса умеренную округленность, а следовательно, и усиленную гармоническими обертонами более красивую тембровую окраску.

Как справедливо отметил Компанейский, в отличие от многих западноевропейских вокальных педагогов, рекомендовавших при занятиях пением чуть ли не с первых уроков применять упражнения диапазоном в полторы октавы и более (инструментальный прием преподавания, дающий в большинстве случаев отрицательные результаты), Глинка следовал совершенно иному методу.

Этот метод теперь является основой почти всех лучших вокальных школ, но в начале XIX века он был в Западной Европе мало известен. Наряду с Глинкой его применял популярный композитор, певец и вокальный педагог А. Е. Варламов, автор первой русской печатной школы пения.

Не менее важное отличие от большинства западноевропейских школ представляет также указание Глинки «в начале обучения пению не делать *крещендо*, как тому учат старинные учителя, но, напротив, взяв ноту, держать ее в равной силе (что гораздо труднее и полезнее)».

Действительно, если просмотреть вокальные руководства первой половины XIX века, то в большинстве из них мы найдем указания филирования звуков чуть ли не с первых уроков.

Практика показала, что филирование звуков в начальный период обучения пению часто приводит к отрицательным явлениям. Для русской же вокальной школы, характерной особенностью которой является большая напевность, эти указания Глинки имеют особо важное значение. Ведь если певец не научится легко и непринужденно держать ноты «в равной силе» (петь в прямом понимании этого слова), то он не овладеет одной из важнейших основ художественного пения — красивой кантиленой.

С манерой пения без должной опоры на дыхание (фальцетное напевание) М. И. Глинка также вел активную борьбу.

* Проф. И. Гливенко. Руководство для изучения итальянского языка. М., 1923.

Так, например, известно, что, несмотря на огромный успех популярного в то время итальянского певца Рубини, Глинка, замечавший в его пении крупный дефект — злоупотребление беззвучным фальцетом,— резко критиковал эту манеру пения.

В своих «Записках» М. И. Глинка так характеризует пение Рубини:

«Образ его пения еще в Италии я находил изысканным, в 1843 году преувеличение дошло до нелепой степени. Он пел или чрезвычайно усиленно, или же так, что решительно ничего не было слышно; он, можно сказать, отворял только рот, а публика умственно пела его *ppp*, что, естественно, льстило самолюбию слушателей, и ему ревностно аплодировали» («Записки». Изд. «Academia», 1930, стр. 285).

Указания Глинки: «Все голоса вообще имеют два сорта звуков или нот: одни, которые берутся без всякого усилия, другие, которые требуют если не усилия груди, то непременно напряжения горла»,— в свете современных экспериментальных фонетических и физиологических исследований становятся также совершенно понятными.

Под «напряжением горла» Глинка подразумевал не то ненормальное напряжение мышц гортани и других частей певческого аппарата, свидетелями которого мы часто являемся при слушании несовершенных певцов, а очевидную необходимость некоторой активизации всего голосового аппарата и, в частности, мускулатуры надгортанных полостей.

Касаясь отдельных вокально-технических указаний Глинки по поводу исполнения его упражнений, следует отметить, что выражения Глинки: «не отбивать горлом» и «связывать не тянувши, а прямо, вторую равно, как и первую ноту»,— означают: 1) плавное пение без придыхания (то есть без употребления горловых призвуков *«га, га, га»* и т. п.) и 2) пение ряда звуков, равной силы и окраски без *portamento* и некрасивых «подъездов».

Антихудожественное пение с «подъездами» вызывало справедливые упреки Глинки. Он весьма настойчиво делал указания своим ученикам: «прямо попадать на ноту» (то есть петь плавно, интонационно верно и без «подъездов»), «не тянуть при переходе из одной ноты в другую» (то есть делать плавный перенос звуков с одной высоты на другую, без глиссандирования *).

Современными исследованиями установлено, что первоначальное певческое звукообразование, так называемая «атака звука», в значительной степени определяет последующее слуховое восприятие тембра голоса и чистоту его интонации.

* Из письма Глинки к Булгакову известно, что, занимаясь с Д. М. Леоновой, Глинка замечал у нее крупный недостаток—наличие «некоторого цыганского шика», с которым Глинка упорно боролся.

Вот почему указание Глинки «прямо попадать на ноту» имеет исключительно важное значение для певцов, так как оно предусматривает чистоту интонации и правильное тембровое формирование голоса.

Недавно найдены в архиве композитора В. Н. Кашперова упражнения для сопрано, написанные Глинкой, как предполагают, для А. Н. Кашперовой (жены композитора Кашперова), с которой Глинка занимался в Берлине в 1856 году. Следует отметить, что эти упражнения и методические к ним пояснения, в основном, соответствуют упражнениям, написанным Глинкой для Петрова в 1835—1836 годах. Однако важное отличие последних представляет наличие ряда новых упражнений (№№ 1 и 6, а также а, б, ж). Имеются и некоторые другие различия: например, последнее упражнение из составленных для Петрова сделано им для сопрано предпоследним. Тесситурой второго номера (соответствующего четвертому упражнению из написанных для Петрова) Глинка вновь подчеркивает необходимость постепенного «концентрического» развития голоса. В отличие от «петровских» упражнений, написанных в тональности *До* мажор и начинающихся, как правило, с ноты $до_1$, упражнения, составленные для сопрано, написаны в тональности *Фа* мажор и очень часто начинаются (или же заканчиваются) нотой $ми_1$, а упражнение № 11, начинаясь с ноты $ми_1$, заканчивается нотой $ре_1$.

Начало или окончание сопрановых упражнений грудными нотами $ми_1$ и $ре_1$ (то есть тонами, примыкающими к среднему регистру) способствует сглаживанию звуков грудного и среднего регистров, что, видимо, и предусматривалось Глинкой. Указание «не слишком отворять рот, а держать его в натуральном полуоткрытом положении, как то бывает в разговоре», противоречащее общепринятому более широкому открыванию рта (в особенности при формировании высоких тонов — в частности $ми_2$—$соль_2$), носит, очевидно, частный характер и, по всей вероятности, сделано Глинкой певице, чрезмерно широко или очень округло открывавшей рот и гримасничавшей во время пения.

В методических замечаниях к данным упражнениям Глинка настойчиво требует заниматься с большим творческим вниманием, которое постепенно должно перерастать в привычку. Он прямо указывает, что «петь четверть часа со вниманием более значит, чем четыре часа без оного».

Особенно советует Глинка следить за отсутствием форсировки и точностью интонации, «ибо не сила, а верность составляет главное в музыке».

Одновременно Глинка рекомендует петь свободно («не громко и не тихо»), не допуская усталости голосового аппарата, «ибо оная ничего, кроме порчи голоса, не произведет».

Далее Глинка указывает, что ряд упражнений для сопрано (№№ 2, 4, 6, 8, 10 и 12) требует систематического их применения («повторять ежедневно»), и предупреждает, что только постепенностью («временем, а не вдруг») можно приобрести способность исполнения более трудных пассажей.

Как и в примечаниях к упражнениям для баса, Глинка и здесь рекомендует все упражнения петь ровным звуком (без *crescendo*) и, в основном, в медленном темпе (время от времени Глинка советует пробовать петь упражнения и в более быстром темпе; но — независимо от успешности или неуспешности этих опытов — следует обязательно возвращаться к пению в медленном движении).

Касаясь полемики между профессором В. А. Багадуровым (см. его «Очерки по истории вокальной педагогики». Музгиз, 1956, стр. 142) и автором статьи «Школа пения» Глинки», опубликованной в журнале «Советская музыка» (1953, № 9) В. Богдановым-Березовским, автор книги должен отметить, что присоединяется к мнению Багадурова,считавшего ошибкой опубликование Богдановым-Березовским упражнений Глинки, составленных для сопрано, без указаний в нотном тексте ключевого знака *си-бемоль* *. Далее автор полагает, что исполнение медленных упражнений вполне допустимо и методом сольфеджирования (то есть пения с названием звуков), но не только сольфеджирования, как необоснованно указал В. Богданов-Березовский (при занятиях с Петровым Глинка предпочитал вокализирование на гласный звук *А*, о чем имеется прямое его указание в методической записке, но — насколько автору известно — он никогда не запрещал и сольфеджирования медленных упражнений).

Творческое прочтение «Школы пения» Глинки обязывает применять индивидуальный подход к использованию того или иного упражнения в зависимости от природных данных и степени подготовленности учащихся.

Принцип постепенности развития голоса от нот, не требующих усилия, чередование медленных и быстрых упражнений помогают выработке нужного для певцов хорошо развитого дыхания, тренируют весь голосовой аппарат и как следствие этого — способствуют значительному расширению диапазона.

Подчеркивая огромнейшую роль М. И. Глинки в развитии русской реалистической школы пения, академик Б. В. Асафьев писал: «Все отзывы современников о мастерстве, стиле и глубокой художественной выразительности его пения говорят, в сущности, об одном: что, как и в своем «Сусанине», Глинка в своем вокальном искусстве нашел путь к великому русскому реализму и закрепил этот

* Об этом см. стр. 595.

путь, вызвав и встретив среди выдающихся артистов, своих современников, зачинателей и продолжателей его, глинкинского, дела» («Глинка». Музгиз, 1947).

Продолжая и развивая глинкинскую линию реалистической школы художественного пения, талантливые русские певцы-актеры, в особенности Ф. И. Шаляпин, довели вокально-сценическое мастерство до наивысших пределов, ставших образцом для мирового искусства.

Искусство художественного пения по Глинке, Петрову, Хохлову, Ершову, Шаляпину, Собинову, Неждановой и целому ряду других выдающихся отечественных певцов-актеров «нечто большее, чем блеск bel canto» (Н. Озеров); при наличии высокой вокальной техники оно глубоко содержательно, сугубо реалистично и подлинно народно!

Подчинив вокально-виртуозные средства задаче правдивого, глубоко психологического раскрытия художественного образа, русская школа пения указала всему вокальному искусству истинный путь дальнейшего развития.

Тщательное изучение истории развития и теоретических основ отечественной школы художественного пения и правильное понимание кратких, но весьма содержательных методических указаний Глинки помогут молодым певцам скорее овладеть надлежащей вокальной техникой и усовершенствовать свой голос.

* * *

Ввиду исключительной ценности высказываний А. Н. Серова о вокально-исполнительском мастерстве Глинки, приводим отрывки из статьи Серова «Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке».

«...Михаила Ивановича Глинку... знали близко весьма многие из русских литераторов и артистов...

В свою очередь, был приятельски знаком с Глинкою, в последние пятнадцать лет его жизни, имея счастье очень часто слышать его как вокального исполнителя собственной его музыки и как импровизатора еще в лучшую его эпоху (в 1842—1844 гг.)... я ставлю себе долгом дать... отчет о великом русском музыканте...

Вскоре по выпуске моем из училища, зимою 40-го года, на 41-й, я в первый раз увидел и услышал знаменитого композитора Глинку в обществе. Это было на большом вечере у А. Д. К-ва (служившего тогда в театральной дирекции).

В щегольски убранных комнатах бездна гостей, между ними много артистов — Алланы, Брессан, Верне, Голланд, Брейтинг, Ферзинг, Леонов, О. А. Петров, А. Я. Петрова и другая инте-

ресная чета — М. И. Глинка с женою. Рассматриваю эту чету с величайшим любопытством. Оба роста миниатюрного. Она — молоденькая женщина чарующей красоты. Он — лет за тридцать... брюнет с бледно-смуглым, очень серьезным, задумчивым лицом, окаймленным узкими, черными, как смоль, бакенбардами; черный фрак застегнут доверху; белые перчатки; осанка чинная, горделивая. Вот раздвигается толпа — Глинка спокойно и все очень серьезно, без малейшей улыбки, подходит к роялю и за руку ведет А. Я. Петрову. Она поет что-то итальянское. В самом простом аккомпанементе всегда виден истинный артист. Глинка аккомпанировал мастерски. Петрова пела, как всегда, восхитительно. Я ловил каждый звук с жадностью. После итальянской каватины (кажется, Арзаче из «Семирамиды» *) несравненный голос, которого нельзя было слышать без глубокого душевного волнения (что бы ни пела А. Я. Петрова, один тембр ее голоса западал прямо в душу), поет незнакомую для меня музыку, трогательную, бесподобную. В плавной тягучей, выразительной мелодии какое-то слияние итальянской неги с унылостью, томностью, тоскливостью чисто славянскою. Это был романс Глинки «Сомнение», чудно спетый голосом... и чудно аккомпанированный самим автором!

Я начал догадываться, что в романсах Глинки целый мир впечатлений самых поэтических и для меня... вполне новых.

Наслаждениям этого незабвенного для меня вечера суждено было идти *crescendo*.

После романса «Сомнение», который в пении А. Я. Петровой выходил страстным, патетическим монологом, она спела еще «Колыбельную песню» Глинки (слова Н. В. Кукольника)...

...После танцев, в которых и Глинка участвовал, под блестящие звуки своего полонеза, своей музыки из оперы [«Иван Сусанин»] — Глинка сделался поприветливее и поразговорчивее; необыкновенно умные глаза его блистали ярким огнем; он улыбался, шутил в разных углах зала с окружавшими его дамами, которые неотступно просили его спеть что-нибудь. Наконец, он согласился. Все окружили рояль тесною толпой.

Он пел «Не называй ее небесной» (слова Павлова), разумеется, без нот (свою музыку он почти никогда иначе не играл и не пел, как на память).

Пение самим Глинкою его собственной музыки для меня было событием. Всякий, кто знает романс «Не называй ее небесной», весьма любимый тенорами, согласится, что это — ловко написанная, очень грациозная, красивенькая мелодия, но как будто несколько легкая в своем миловидном стиле и, в отношении к такой легкости содержания, как будто несколько монотонная, бесцветная и растянутая. Таким и мне представился этот романс после, когда я стал дома просматривать его ноты или слушал в исполнении не автором.

* Опера Россини. *(Прим. ред.)*.

Но в тот вечер, когда я вообще впервые эти звуки услышал, и в устах самого Глинки, эта музыка была для меня полным очарованием, никогда мною до того не испытанным и ни с чем не сравнимым.

Великая тайна великих исполнителей в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, влагают туда целый новый мир ощущений из своей собственной души, оставаясь, между тем, в высшей степени объективными, и даже чем сильнее эта объективность, тем больше и новизны является каждый раз в осуществлении данной роли, данной музыки.

Роль,— хотя бы из шекспировской пьесы, музыка,— хотя бы самого Бетховена, в отношении к гениальному исполнению только эскиз, очерк; краски, полная жизнь произведения рождаются только под обязательною властью исполнителя. Так было с Мочаловым, с Мартыновым... так было и с Глинкою... Тайною: с первых звуков переселить слушателя в ту особенную атмосферу, которая составляет задачу исполняемой музыки, в то особенное настроение духа, которое вызывается поэтическим смыслом пьесы, и держать слушателя под магнетическим обаянием от первого звука до последнего — этою магией Глинка обладал в высшей степени.

Романсы и песни его, по самой музыке,— прелесть в большей их части. Многие из этих произведений должны занимать в общей истории искусства высокое место, наряду с лучшим, что создано Францем Шубертом, всесветно знаменитым именно своими песнями... Тем не менее надобно заметить, что одни ноты этих романсов и песен — не больше как мертвая буква. При верной даже декламации слов в пении (что так редко встречается в певцах и певицах) — все это еще далеко не то, чем была эта самая музыка в устах автора! Можно прямо сказать: кто не слыхал романсов Глинки, спетых им самим, тот не знает этих романсов... (разрядка моя.— *И. Н.*).

Голос Глинки был тенор, не особенно высокий (впрочем, до верхнего *ля,* иногда и *си-бемоль*), не особенно красивого тембра, но чисто грудной, звучный, иногда на высоких нотах металлически резкий и во всем регистре необыкновенно гибкий для страстного драматического выражения... Иногда являлись звуки с тембром несколько носовым, только это приходилось всегда так кстати, что даже не могло считаться недостатком; произношение слов самое явственное, декламация вернейшая, превосходная. Глинка «отчеканивал» в своем пении каждое слово.

Поэзия его исполнения — повторяю — непередаваема! Как все первостепенные исполнители, он был в высшей степени

«объективен», погружался в самую глубину исполняемого, заставлял слушателей жить тою жизнью, дышать тем дыханием, которое веет в идеале исполняемой пьесы; оттого в каждой фразе, в каждом слове был характером, воплощением; оттого увлекал каждою фразою, каждым словом.

Чем были в его устах стихи:

С ней мир другой, но мир прелестный...
С ней гаснет вера в лучший край...
Не называй ее небесной
И у земли не отнимай!..

Это был истинный порыв пылкой влюбленности в чарующую, чувственную прелесть женщины. Это было так же тепло и страстно, так же неподражаемо изящно, как колорит в какой-нибудь тициановской Венере.

Эпизод:

Вглядись в пронзительные очи:
Не небом светятся они;
В них есть неправедные ночи,
В них есть мучительные дни... —

получал в устах Глинки силу сцены драматической. Это был укор обличения — в слове «пронзительные» слышалась та пронзающая душу вибрация, которая иногда звучит в оркестре, в трубах и тромбонах, грозным сдержанным аккордом на *forte*, но из-под завесы укора сквозила пламенная страстность, отдание всего себя обожаемым прелестям — «она преступна; она — демон; но она диво красоты — и нет меры моему обожанию».

За яркими вспышками влюбленного пламени — томный полусвет чувства, сосредоточенного в себе самом, внутреннее, тихое упоение своею любовью — и припев:

Не называй ее небесной, —

является каждый раз как будто новым, получает новую силу убедительности от переливов чувства в каждой новой строфе...

Как все истинные артисты, Глинка был темперамента, по преимуществу, нервного. Малейшее раздражение, тень чего-нибудь неприятного вдруг делали его совсем не в духе; среди общества, которое было не по нем, он, даже приневоливая себя, решительно не мог музицировать. Напротив, в кругу людей, искренно любящих музыку, горячо ей сочувствующих, без всяких дальнейших претензий,— в кругу лиц, довольно образованных, но как нельзя более далеких от условного, холодного этикета и пустой церемонности великосветских гостиных, — Глинка дышал свободно, свободно весь отдавался искусству, увлекал всех, потому что сам увлекался, и чем дальше, тем больше увлекался, потому что увлекал других. Каждый актер, каждый певец, каждый виртуоз знают о великой силе симпатии

в слушателях, о магнетическом токе, который естественно образуется между артистом и вполне симпатизирующею ему аудиторией...

Кроме романсов «Сомнение» и «Не называй ее небесной», о которых у нас уже была речь, Глинка пел множество новых тогда своих произведений, только что явившихся в свет в 38-м, 39-м и 40-х годах.

Были тут две жемчужины музыкальные, вызванные двумя жемчужинами поэтическими, два вдохновенных романса Глинки, вызванные вдохновенными словами Пушкина: «В крови горит огонь желанья» (1839) и «Я помню чудное мгновенье» (1838).

Изумительно яркая, кипучая страстность пылала в каждом звуке коротенькой мелодии: «В крови горит огонь желанья». Во втором куплете: «Склонись ко мне главою нежной», этот восточно-пылкий призыв любви быстро сменялся столько же восточным тихим томлением неги. Совсем иной характер! Музыка была нисколько не похожа на первый куплет; между тем, на самом деле, музыка во второй строфе — повторение первой строфы, без малейшей перемены, нота в ноту!

Как же это делалось? В этом тайна истинной выразительности.

Пораженный новизною такого эффекта декламации музыкальной, я как-то заметил об этом Глинке (после, когда мы ближе и ближе с ним познакомились). Он отвечал: «Дело, барин, очень простое само по себе; в музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение. Учителя пения обыкновенно не обращают на это никакого внимания, но истинные певцы, довольно редкие, всегда хорошо знают все эти ресурсы».

Целая, чудно законченная, замкнутая в себе поэма любви высказывалась в романсе «Я помню чудное мгновенье».

Композитор следит за каждою мыслью поэта, рисует каждую строфу отдельною картиной, не нарушая, между тем, цельности формы в ее простой пластичности. Строфа:

«Шли годы. Бурь порыв мятежный»,

и следующая:

«В глуши, во мраке заточенья»,

буквально передавая в музыке поэтический смысл стихов, минорными и диссонансными гармониями выражают настроение души, темное, печальное, безотрадное, пока опять блеснет и засияет своим кротким светом та, которая уже являлась певцу,—

Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Это отрадное возвращение к свету после тягостного мрака, это радостное «пробуждение души» дает музыке одну из самых ей вполне доступных и драгоценных задач. Музыка тут совершенно в своей стихии, и разумеется, что под властью такого могучего заклинателя жизни звуков, как Глинка, впечатление мысли и исполнения выходило очаровательное!

К повторению начальной музыки под слова предпоследней строфы, чудною «кодою», финальным разгаром увлеченья присоединяется заключительная строфа:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь!

Если в обыкновенном даже лишь бы не совсем плохом исполнении последняя эта строфа имеет силу увлекательную для всех сколько-нибудь восприимчивых к музыкальной красоте,— что же это выходило в устах самого Глинки? Каждое слово романса было воплощением глубоко поэтической мысли и выливалось легко, свободно в своей артистически изящной грации и простоте формы...

Особенно часто и с особенною охотою Глинка певал тогда свои романсы на слова Кукольника (написанные в 1840 году и изданные под общим заглавием: «Прощание с Петербургом»)...

Болеро «О дева чудная моя» в исполнении Глинкою было невыразимо красиво в своем рельефном ритме. Здесь опять резким контрастом оттенялся второй куплет от первого... Выразительность выливалась свободно, а промелькивание ревности среди упоения любовью, просвечивание счастья разделенной любви среди ревнивых опасений придавали целой пьеске горячий, тревожный, сильно волнующий душу оттенок. Между тем в общем повороте этот романс выходил чем-то легким, скорее чуть-чуть шутливым, нежели мелодраматическим.

Внешний эффект этого романса в исполнении его автором выходил, быть может, сильнее всех прочих.

Совершенно в другом роде наивная песенка «Жаворонок»:

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...

...Вдохновенный романс «Давно ли роскошной ты розой цвела», кроме поэтического своего смысла, выходил, в пении Глинки, живым воплощением красоты собственно тенорового звука, апофеозой нежности страстной, чувственной пленительности, которая должна составлять главное свойство и характер тенора, голоса юношеской влюбленности...

В таком же мягком, но еще более томном колорите был выдержан... романс «Как сладко с тобою мне быть...» — Глинка, создав на эти слова такую прелесть, вовсе не был доволен текстом, особенно последнею строчкой каждой строфы: «При виде тебя».

В разговоре со мной он просто смеялся над этой строчкой, а на мои восторги от музыки и исполнения этого романса прибавил, что ему, собственно, не следовало бы петь этой кантилены. «Она задумана для особого сорта мягких теноров — tenori di grazia,— к которым я себя не причисляю».

Как все великие исполнители... Глинка не ставил для себя условных границ между так называемым трагическим родом, или сентиментальным, или комическим. Идеалом его была драматическая правда в музыке, верность идеи, которая служит задачею каждого отдельного произведения. Где надобилась страстность, пение Глинки было страстно до пафоса; где чувства, по смыслу пьесы, сдержанны, сосредоточены в самих себе — там и в пении его господствовал кроткий полусвет; где, наконец, задача была комическою, там Глинка являлся и комиком восхитительным, комиком русским, то есть несравненно высшим против комизма в других национальностях.

В Глинке счастливейшим образом сочетались дары природы, которые необходимы в своей совокупности для истинно изящного пения, но обыкновенно распределяются поодиночке между совсем разными людьми и делают оттого идеал истинного певца величайшей редкостью, а именно: дар хорошего (по крайней мере, довольно красивого, довольно сильного и гибкого) голоса; талант к управлению голосом, уменье технически им распоряжаться — уменье, развитое обдуманностью и наукою, и, наконец, в-третьих, высшее, художественное понимание музыки, ее духа, средств и целей, до самой их глубины, недоступной для организаций менее артистических, и, наконец,— высшее совершенство декламации и музыкального исполнения вообще.

«Попутная песня» представляла талант Глинки как исполнителя с двух разных сторон. Так и задумана автором для этого контраста:

Дым столбом, кипит, дымится пароход!
Пестрота, разгул, волненье,
Ожиданье, нетерпенье, —

все это быстро, живо, скороговоркой, как в стиле *«parlando»* итальянских комических опер (nota e parola).

Потом — вдруг облачко меланхолии, мечтательности:

Нет, тайная дума быстрее летит,
И сердце, мгновенья считая, стучит.

В тексте здесь нет и сотой доли того, что есть в нотах этой грациозно-задумчивой мелодии,— а в нотах опять нет и тени того, что было в очаровательном исполнении автором. Он был очень далек от приторно-сладкой манеры, которою иные певцы, особенно тенора-селадоны, потчуют слушателей, считая леденцовую или паточную приторность единственным способом для музыкального выражения чувств нежных.

Глубокая музыкальность, художественный вкус и верность смыслу в м а л е й ш е м оттенке придавали пению Глинки совершенно особенный характер и в нежно-мелодических местах его прелестных романсов.

П е с н я И л ь и н и ш н ы (из драмы Кукольника «Князь Холмский»):

Ходит ветер у ворот,
У ворот красотка ждет, —

в устах Глинки была образчиком русского юмора в музыке. Господствовало выражение тонкой плутоватости; вместе с оттенком простоты и добродушия, которое никак не вяжется с тонкостью и лукавством, например, в комизме немецком или французском. Там уже одно из двух: или простота, или лукавство,— а русский юмор как нельзя лучше мирит эти крайности:

Дунул ветер, и А в д е й
Полюбился больше ей;
Стоит дунуть в третий раз,
И полюбится — Т а р а с!

Глинка в слове А в д е й, в слове Т а р а с с иронической усмешкой как будто рисовал фигуру и характер этого Авдея, этого Тараса. «Имя» превращалось в личность, в живого человека...

Довольно часто Глинка певал одно из произведений своей юности — романс «Победитель», написанный в 1832 году в Милане, на слова Жуковского:

Сто красавиц светлооких
Председали на турнире.

По рисунку и по выразительности мелодии это вовсе не сильная вещь, но в пении Глинки выходило ярко колоритною прелестью...

Тут Глинка являлся певцом блестящим и исполнял колоратуру так, что и Рубини тогда, а теперь Кальцолари вряд ли победили бы этого «Победителя».

Замечательно, что Глинка никогда в то время не пел ни строки из своей оперы [«Иван Сусанин»]. На вопрос мой об этом он отвечал: «Не по голосу мне, барин...»

Из чужой музыки он пел только одну вещь — романс графа Михаила Юрьевича Виельгорского «Любила я»; но пел этот милый романс с таким же увлечением, с такою же страстностью, как самые страстные мелодии в своих романсах.

В последней строфе на слова «О незабвенный» он делал вариант, а именно брал мелодию гаммой с верхнего *соль* и доводил этим выразительность до восторга любви, просветленного идеализмом.

В одном из разговоров с Глинкою, где я выражал изумление мое перед таким совершенством исполнения, перед таким увлечением, почти всегда доходящим до апогея, до экстаза,— Глинка мне заметил:

«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 раза, счастливого — если хотите — «оттиска» или «экземпляра исполнения» и с т е р е о т и п и р у ю все эти подробности раз навсегда.

Потом уже каждый раз только о т л и в а ю исполнение в заранее готовую форму. Оттого я могу казаться в высшем экстазе, когда внутренне я нисколько не увлечен, а спокойно повинуюсь только желанию моих слушателей. Каждый раз снова увлекаться!.. Это было бы невозможно...»

Глинка среди молодежи сам очень любил протанцевать несколько кадрилей и мазурку. С начала вечера, обыкновенно, он жаловался, что не в духе, не в расположении петь, и бывал вообще неразговорчив и невесел. Потом, после нескольких кадрилей... делался и разговорчив, и в самом отличном расположении духа; зачастую сам вперед объявлял: «Кажется, барин, что сегодня *си-бемоль* будет», то есть, что он так чувствует себя в голосе, что возьмет высокое *си-бемоль*; и иногда, без всяких просьб, сам усаживался за фортепиано и пел часа два, почти без перерыва...

Весною 1842 года в репертуаре исполненных Глинкою пьес стали чаще и чаще являться номера из оканчиваемой им тогда оперы «Руслан и Людмила»...

На одном вечере у Л., спев несколько романсов, Глинка сказал: «Теперь я вам спою « т о с к у».

— Какую «тоску»? Чью «тоску»? — спросили мы хором с жадным нетерпеньем.

— Из моего «Руслана», романс Гориславы.

— Кто же эта Горислава? В поэме Пушкина нет этого имени.

— На афише будет стоять: Горислава, пленница Ратмира. Вот слушайте, вышло, кажется, недурно.— И он пел, и мы таяли от наслажденья!

После, то есть в том же году, на театре, и через много лет, в разных концертах, в том числе однажды в исполнении Полиною Виардо, довелось слышать эту арию, и с оркестром, и в пении, более или менее близком к совсем хорошему, но,— повторяю это тысячи раз! — «в общем» впечатлении было вовсе не то, как в исполнении этой грациозно-меланхолической и чисто славянской кантилены самим гениальным ее творцом.

Причина понятна: он сам осуществлял свой идеал своим пением, где мастерски владел всеми средствами выразительности, драматической правды,— главной и единственной задачи всякой истинной музыки...

В пении самим Глинкою его музыки задача и ее воплощение, разумеется, совпадали, сливались, и выходило — диво!

Даже замена бесподобнейших красок очаровательно цветистой оркестровки бедным, однообразно-бесцветным звуком фортепиано, магического при исполнении Глинкою, не отнимала красоты у музыки, потому что Глинка умел силою своей музыкальности претворять фортепианный аккомпанемент в аккомпанемент оркестра, умел бесконечными оттенками силы, выразительности, светотени уравновесить отсутствие колорита....

С изумительным искусством Глинка всегда уловлял тонкую черту, которая отделяет сильно страстное драматическое «пение» от декламации «говоренной», «рецитируемой».

Так, слова Гориславы:

Ревнивый пламень затая,
Не я ль с покорностью внимала,
Когда, для неги в тишине,
Платок... был брошен не ко мне!

Драматическая правда в этом месте допускает так называемый трагический «шепот», почти требует этого эффекта.

Разумеется, он и был в исполнении Глинкою; но глубокая музыкальность артиста не дозволяла ему переступить за черту истинно изящного. «Пение» и в этих словах оставалось «пением», никогда не переходило в декламацию немузыкально произнесенного слова.

При всей горячей страстности этого романса, общий его тон, в исполнении Глинкою, был чрезвычайно нежен и томно-грациозен. Болезненная, шопеновская тоскливость в повороте

мелодии и ее гармонии, с бесчисленными... уступами, именно в игре и пении Глинки находили настоящее свое выражение. Деликатность полусвета и полутени — одна из господствующих сторон в красотах глинкиной музыки вообще, и «тоска» Гориславы, в своих мягко-женственных изгибах, вышла одним из лучших, самых сердечных его вдохновений. Певал он эту арию с особенною любовью и погружал всех нас в восторг.

Другим капитальным образчиком чудес еще незнакомой для нас оперы была — баллада Финна — без речитатива: «Добро пожаловать, мой сын», а прямо от ритурнеля широкими аккордами перед словами:

Любезный сын, уж я забыл
Отчизны дальной угрюмый край.

...Глинка весною 1842 года певал эту балладу охотно и довольно часто (она приходилась совершенно по его голосу, а сила декламации никогда не утомляла его), но нам все мало казалось. Нельзя... было вдоволь налюбоваться всеми этими красотами, которые в исполнении автором, конечно, выступали ярче, рельефнее, нежели после, в исполнении на театре, хотя там был оркестр со своими новыми чудесами... Баллада не выходила нисколько отрывком из большого целого, отдельною сценою из оперы; напротив, это был цельный, замкнутый в себе мир впечатлений, целый эпос, целая судьба человека, к которому возбуждалось полное сочувствие!

Актерским дарованием Глинка обладал, как я уже замечал, в самой высокой степени. С первых звуков:

Любезный сын, уж я забыл... —

он превращался в Финна и рассказывал нам повесть любви, как будто это все с ним самим случилось.

В строфе:

Ах! и теперь один, один, —

Глинка протягивал слово «Ах!» долгою ферматой; но это не была ничуть нота, протянутая вокалистом; это был вздох из глубины сердца,— вздох, в котором сосредоточилась вся горькая участь Финна. В голосе Глинки звучали слезы (точно, как в «Прощальной песне» на словах: «у струны лиры разрываю». Глинка переменялся в лице, становился бледен от внутреннего волнения). О, если б и на сцене оперной могли почаще являться такие исполнители-художники, совсем, донельзя сливающиеся со своею задачей! Такие, чтобы могли «воплощать» характер, а не «нарочно» «петь свою партию» и «играть свою роль»! Драматизм, выразительность были в Глинке так сильны, что слушать эту музыку как музыку, как звуки не было ни малейшей возможности...

Весною 1843 года в Петербург приехал Рубини, давший несколько концертов и несколько спектаклей итальянских... Громадная европейская слава предшествовала знаменитому тенору, и, разумеется, много было о нем толков во всех слоях петербургского общества. Глинка и над «Иваном Ивановичем» Рубини подтрунивал, как изредка подшучивал и над Листом.

«Иные находят, что Рубини — «Юпитер олимпийский» в искусстве пения; для меня он по большей части карикатурен — именно в том, от чего все в восторг приходят».

Так говорил Глинка несколько раз мне и при мне, и тем более напирал на такой оригинальный приговор, чем больше замечал, что из его уст ждут какого-нибудь приговора...*

К парадоксальности мнений Глинки невозможно было привыкнуть. Он постоянно удивлял неожиданностью своего взгляда.

Например, сильно порицая Рубини за аффектацию в исполнении арии дона Оттавио в моцартовом «Дон-Жуане» (в этом порицании было много чрезвычайно верного), Глинка несколько раз повторял, что во всей опере, как ее давали тогда итальянцы, были только два порядочных исполнителя: Виардо (Церлина) и Артемовский (Мазетто).

Иногда Глинка доходил до прежней веселости и игривости, до прежнего чисто артистического расположения духа.

Певал опять многие романсы свои с большим увлечением и прибавил к своему репертуару новую прелесть: мазурку на слова Мицкевича «К ней» («Когда в час веселый»).

Напечатан этот романс в тоне *соль:* Глинка, по требованиям своего голоса, пел его на полтора тона выше — в *си-бемоль.* Одушевление, пылкая декламация при словах: «Но глазки сверкнули живее кристаллов» — артистическая законченность всего романса в его «донельзя влюбленном» выражении были поразительны, хотя автор считал эту музыку — безделушкою, шалостью, написанною в полчаса...

Перед маленьким кружком слушателей... да иногда двух-трех из своих родственников, Глинка вдохновенно певал новое свое вокальное произведение — «Песнь Маргариты» из гетева «Фауста»...

Как он сам исполнял этот дивный романс, об этом, я думаю, и распространяться незачем после тех примеров, которые приводились прежде...

---

* См. цит. выше отрывок из «Записок» Глинки. Несмотря на огромный успех Рубини, Глинка замечал в его пении крупный дефект — злоупотребление фальцетом и отсутствие опертого на дыхании *mezzo voce.*

Из воспоминаний современников М. И. Глинки известно, что он уже в то время владел и техникой прикрытия звуков, первое применение которой обычно приписывается Дюпре. — *И.Н.*

(В последнее время «Песнь Маргариты» получила в Петербурге даже некоторую популярность от прекрасного и частого исполнения Д. М. Леоновою, которая разучила этот романс также под руководством самого автора)» [48–53].

А. Е. ВАРЛАМОВ

(1801—1848)

После вокальных упражнений и методических к ним пояснений основоположника русской реалистической школы художественного пения М. И. Глинки, «Школа пения» А. Е. Варламова занимает в отечественной вокально-педагогической литературе одно из почетнейших мест.

Популярный композитор, автор многочисленных песен и романсов, сыгравших значительную роль в развитии русской музыки, А. Е. Варламов родился в Москве 28 ноября 1801 года.

Еще в ранние детские годы он проявил большие музыкальные способности, успешно пел в церковном хоре и неплохо играл на скрипке.

Десятилетним мальчиком Варламов был определен в состав певчих Петербургской придворной капеллы, которой руководил Д. С. Бортнянский.

Мальчик, обладавший красивым дискантом и проявивший большие музыкальные способности (кроме игры на скрипке он научился довольно прилично играть на фортепиано, гитаре и виолончели), быстро сделался солистом капеллы и любимцем Бортнянского, лично руководившего его музыкальным и вокальным образованием.

После «спадения» детского голоса Варламова 18-летним юношей перевели на службу в Гаагу, на должность регента и учителя певчих русской посольской церкви.

В этот период у Варламова появился небольшой тенор. Педагогические занятия в ранние юношеские годы, вынужденное пение разными голосами в непосильной тесситуре, вероятно, отрицательно сказались на не вполне еще окрепшем голосовом аппарате Варламова, который, по свидетельству его современников, в дальнейшем «восхищал всех своею методою при слабейшем и едва внятном теноровом органе своим декламированием столько же, сколько пением своих дивных вдохновений» («Русский архив», 1897, т. III).

В 1823 году Варламов возвратился в Петербург и начал давать уроки музыки и пения, а также выступать в концертах, преимущественно с исполнением своих песен и романсов.

В начале 1829 года Варламов при поддержке нового директора Петербургской певческой капеллы Ф. П. Львова, назначенного на этот пост в 1825 году после смерти Бортнянского, был

принят учителем сольного пения в придворную капеллу. По отзыву Львова, «Варламов имеет тенор не сильный, но поет с чувством и с весьма хорошей методой,— все, что надобно для обучения отдельному пению или что называют *solo*».

В дальнейшем с Варламовым занимались пением не только любители, но также и профессиональные певцы. Имеются сведения, что у него занимался и выдающийся тенор Большого театра А. Бантышев. «Школа пения» А. Варламова, изданная впервые в 1840 году, несмотря на наличие некоторых неясностей и отсутствие крайне важных для современных певцов сведений по истории развития отечественного художественного пения доглинкинского периода, представляет большую ценность.

Ряд высказываний Варламова свидетельствует об оригинальности взглядов и большой эрудиции автора. Приводим некоторые из них:

«Чтобы при обучении пению поступать не безотчетно, необходимо нужно основывать его на точном знании дыхательного и голосового механизма и почерпать основные правила из физиологии сих органов»[3].

Как и Глинка, рекомендовавший заниматься преимущественно на натуральных тонах, «без всякого усилия берущихся», Варламов также предлагал «начинать пением в продолжение получаса средних звуков, которые не требуют никакого усилия».

Как уже указывалось, в первой половине XIX века принцип формирования голоса от середины диапазона в методической литературе почти не был известен, приоритет его установления, безусловно, принадлежит Глинке и Варламову.

Варламов особенное внимание обращает на «округлость» звуков и необходимость в дальнейшем при выравнивании голоса «скрещивать» регистры:

«Очень полезно перемешивать между собой различные тоны, распространяя их на многие ноты — как высокие, так и низкие...»

Признавая наличие в женских голосах трех регистров: грудного, среднего (меднума) и головного, а в мужских — двух: грудного и головного, — Варламов указывает: «Совершенное соединение сих различных переходов, то есть неприметность перехода от одного регистра в другой, составляет существеннейшую часть в пении».

В разделе «Об уравнении голоса» Варламов советует дискантам (сопрано), переходя к соединению грудного и среднего регистров, смягчать последний грудной звук и усиливать первый звук среднего регистра, чтобы установить между ними равенство. При соединении среднего регистра с головным необходимо, наоборот, усиливать последний звук «среднего голоса»

и смягчать «голос головной», от природы более резкий и сильный у женских голосов.

Тенорам, напротив, Варламов рекомендует при переходах смягчать последний звук грудного и укреплять первый звук головного регистра, который он иначе называет «фистулой» (fausset), употребляемого для расширения диапазона голоса «до двух и более октав».

Трудно сейчас с уверенностью сказать, что подразумевал Варламов под понятием «фальцета-фистулы» *.

«Фальцетом» прежде часто назывался особый, «искусственный» (прикрытый) способ звукообразования, по утверждению некоторых исследователей вызывающий больший расход воздуха, чем «открытый» грудной звук. Следовательно, «фальцет» времен Глинки и Варламова — это не теперешнее понятие «фальцета-фистулы», не требующего большой затраты дыхания **.

В период составления Варламовым «Школы пения» в России, как и на Западе, был уже известен способ пения звуком, именуемым теперь «прикрытым грудным», позволяющим значительно расширять границы мужских голосов и делать незаметным соединение грудного и головного регистров.

Известно, что Глинка пел грудным прикрытым звуком до верхнего *си-бемоль*. Ученики его, Петров и Артемовский, исполняли труднейший оперный репертуар, требовавший наличия однородного голоса диапазоном не менее двух октав.

Несмотря на некоторые недостатки, «Школа пения» Варламова представляет, как уже говорилось, большой интерес, и ряд оригинальных его указаний и до настоящего времени не утратили своей актуальности.

Ниже приводятся важнейшие отрывки из первой части «Школы» ***.

«О пении вообще.

Пение требует особенных занятий и образования, потому что в естественном состоянии эта способность мало имеет приятно-

---

* Небезынтересно здесь отметить, что головной регистр называл «фистулой» также и известный русский музыкальный деятель С. Дехтерев в опубликованном им в 1805 г. переводе «Правил гармонических и мелодических» («Regole armonice») В. Манфредини, хотя в итальянском оригинале головной регистр называется фальцетом (falsetto).

** «Фальцет», в современном понимании этого слова, означает совсем иной способ звукообразования.

По данным профессора Ф. Ф. Заседателева («Научные основы постановки голоса»), при «фальцетном» звукообразовании принимают участие только края голосовых связок и отсутствует полное их смыкание, благодаря чему певческий звук не обладает достаточной силой и прочими показателями хорошо поставленного голоса.

*** Автор данной книги счел себя вправе уточнить некоторые неясные выражения Варламова, а также заменить более современными отдельные слишком устаревшие слова (например, «фортепианист» и пр.).

сти и только от подражания (хорошим примерам. — *И. Н.*) и частых упражнений она улучшается; а искусство и методическое изучение ее совершенствуют.

Совершенство пения состоит в двух качествах: в изяществе и выразительности.

Исполнение в пении бывает более или менее совершенно от приятности голоса, верности слуха, гибкости голосового органа, образованности вкуса и практических упражнений в этом искусстве.

Одной приятности, которой всегда сопровождается (хорошее. — *И. Н.*) пение, достаточно, чтобы доказать, сколько наслаждений и даже существенной пользы могут приобрести от упражнений в сем искусстве те, кторые займутся им умеренно и надлежащим образом...

О способе преподавания.

...Не всякий скрипач и пианист может быть учителем пения... Учитель пения необходимо должен быть сам певцом, и притом хорошим, и тогда только от его преподавания можно ожидать успехов.

О летах, в которые надобно учиться пению.

Некоторые учителя несправедливо утверждали, будто обучение пению, начатое до совершеннолетия, бывает гибельно для голоса и вредно для здоровья. Опыт доказал противное.

Ученик может упражняться в вокализации с самого юного возраста; через это он приобретет более силы и гибкости; надобно только, чтобы учитель поступал благоразумно и соблюдал предосторожности, которых требует орган, еще не совсем установившийся.

Приготовив предварительно слух учащегося к ощущению музыкальности, уча его механически (очевидно, практически. — *И. Н.*) и шутя (легко. — *И. Н.*) при помощи фортепиано почти до семи лет, когда он выучится открывать рот и придавать ему форму, наиболее способную для произведения звука, надобно заставлять его петь не спеша и при медленном такте (очевидно, темпе. — *И. Н.*) не целые гаммы, как обыкновенно делается, но только ноты, которые он будет выпевать без труда. Надобно дать ему полное понятие о расстояниях от одного тона гаммы до другого и заставлять его верно схватывать интервалы как соединенные, так и раздельные. Должно соблюдать предосторожность, чтобы такого рода упражнения продолжались не более четверти или получаса в день, смотря по тому, каковы пьесы, и чтобы не повредить груди, то есть легких и частей, от них зависящих. В противном случае от этого могут произойти весьма вредные последствия.

Следуя сим путем, можно при посредстве воли приобрести исподволь способность управлять мускулами, которые, достигнув совершенного развития, будут иметь более гибкости и силы.

Сей-то гибкости и упругости обыкновенно не имеют люди, начавшие учиться пению поздно; мускулы, остававшиеся в бездействии, тем более сопротивляются воле, что достигли полного своего развития...

Смею даже утверждать, что недостаток голосов... происходит более всего от ненадлежащего направления, которое дают голосовому органу детей; оттого, что очень часто самые счастливые органические способности истребляются от упражнений, которые не только что преждевременны и превышают собою силы учащихся, но большею частью несообразны с вокализациею, которая совершенно отличается от вокализации, свойственной неорганическому (музыкальному. — *И. Н.*) инструменту.

Итак, хорошая вокализация, соединенная с правильным дыханием, составляет основу в искусстве пения...

О положении корпуса.

Лучшее положение при пении есть то, которое более всего способствует свободному голосообразованию и не утомляет певца. Всякое положение, отнимающее у организма его силы, а у тела его естественную непринужденность, — всегда вредно. Учащийся должен петь стоя, без телодвижений и держаться прямо...

О раскрывании рта.

Учащийся заранее должен привыкать к естественному раскрыванию рта. При пении пусть на лице его выражается улыбка, но он не должен ни слишком много, ни слишком мало раскрывать рот, чтобы избегнуть горловых и носовых звуков, которые бывают обыкновенно следствием той или другой из этих погрешностей...

Язык в нормальном состоянии должен естественным образом, без малейшего затруднения, укладываться так, чтобы мог слегка касаться нижних зубов.

Не надобно сжимать зубы и сближать губы, придавая им некоторую напряженность. От этого может произойти сжатие в подбородке и челюстях, а это затрудняет и утомляет до крайности. Также недопустимы движения головой, ртом и подбородком ни в простом пении, ни при исполнении трелей или других трудных украшений; такой недостаток вредит голосу и делает неприятным лицо певца.

Упражнения. Певческие упражнения состоят из разнообразных гамм, из небольших упражнений (exercices), составленных с той целью, чтобы посредством их облегчить переходы из одного тона [тональности] в другой и развитие голоса, [а также] сольфеджий, вокализаций и других пьес, расположенных постепенно, сообразно встречающимся в них трудностям, дабы они могли мало-помалу служить руководством к хорошему пению.

Сольфеджировать [петь сольфеджио] — значит, соединяя звуки, произносить в то же время названия нот: *до, ре, ми* и прочие, им соответствующие.

Вокализировать — значит, не называя нот, петь с помощью данной гласной. Сольфеджиями или вокализациями называются певческие пьесы без слов, которые поются двумя способами, как сказано будет ниже.

Гаммы, состоящие из связных звуков на гласную *А*, составляют самое полезное упражнение для желающих петь хорошо *.

Сольмизацией (сольфеджированием — *И. Н.*) называется такое упражнение, с которого обыкновенно начинают все обучающиеся музыке, чтобы понятие о слогах *до, ре, ми* и прочих соединялось в уме с понятием об относящихся к ним интервалах; потому что сии слоги помогают им помнить интервалы. Это в то же время может служить приготовительным упражнением в произношении.

Вокализация, которая составляет середину между сольмизацией и пением, имеет целью усовершенствовать голос в отношении материальном. Она делается более над гласными звуками, нежели над согласными, потому что над согласными нельзя сделать больше одной ноты, не произнеся их снова...

Самая способная (удобная. — *И. Н.*) из гласных есть *А*, за ней следуют *О* и *Е*. Другие не так звучны и располагают к носовому или горловому звуку... Полезно пропеть каждую из гласных как можно громче, но без малейшего принуждения.

Искусные певцы и певицы вокализируют каждое утро, чтобы развить и укрепить голос. Хорошая вокализация служит прочным основанием в искусстве пения; надобно упражняться в ней как можно более.

О продолжительности упражнений. В этом отношении нельзя назначить общих правил: все зависит от телосложения (здоровья и выносливости. — *И. Н.*) учащегося.

Главное состоит в том, чтобы распределять время так, чтобы петь чаще, но понемногу... и благоразумно сменять упражнения отдыхом.

Ежедневные упражнения должны продолжаться не более двух часов...

Время можно распределять следующим образом:

Утром. Два упражнения в гаммах: для одного — пять минут, а для другого — десять; потом два упражнения в сольфеджиях или вокализациях: для одного — четверть часа, а для другого — полчаса. Надобно наблюдать, чтобы после каждого из этих упражнений давалось четверть часа на отдых.

---

* Для русских певцов эти указания имеют особо важное значение, так как гласная *А* в русском литературном языке является преобладающей. — *И.Н.*

После обеда. Десять минут на гаммы и четверть часа на небольшие упражнения; потом четверть часа и полчаса на сольфеджии и вокализации, с соблюдением десятиминутного отдыха после каждого упражнения.

Учащийся отнюдь не должен чрез меру длить своих упражнений и петь с усилием (особенно высокие ноты и вообще такие, которые не под силу его природному голосу).

Об объятности голоса. ...При развитии объятности (диапазона. — *И. Н.*) голоса надобно поступать весьма благоразумно и вначале довольствоватьтя тем, чтобы учащийся допевал гамму до той ноты, которую может легко взять, а впоследствии можно прибавлять по полутону вверх и вниз, но с надлежащей осторожностью.

Правило. Вначале заниматься только образованием голоса в его природном пространстве. Заставлять учащегося петь только такие пьесы, которые соразмерны с его голосом, и не обременять его слишком высокими напевами.

Когда природный голос достаточно укрепится, то распространить такое упражнение на два полутона, которые прибавятся к верхним и нижним тонам, и придавать им круглость, силу и полноту природных звуков.

Следуя сей методе, можно сделать значительные успехи, не повредив голосового органа.

О дыхании. Дыхание есть действие, состоящее из двух переменных движений: вдыхания, вбирающего воздух в легкие, и выдыхания, возвращающего его обратно. Так как певческие звуки происходят во время выдыхания, то образование голоса есть явление, зависящее от выдыхания, и потому-то умение сбережения воздуха составляет одну из важнейших частей певческого искусства.

Действие дыхания должно совершаться нечувствительно (без форсировки. — *И. Н.*), плавно, без резких движений без шума и без сильного выпускания воздуха, содержащегося в груди.

...Бывает, что превосходные музыканты, обладающие верным и нежным слухом, при всем том поют фальшиво. Это происходит оттого, что грудь у них слаба, дыхание неверно и голос дрожащ. Если они не употребляют достаточное дыхание, чтобы возвысить звук до надлежащей степени, то остаются на низких звуках, если же, напротив того... слишком усиливают дыхание, то звук, происшедший от сего (чрезмерного. — *И. Н.*) усилия, бывает выше, нежели должно. Таким образом, пение их в обоих случаях бывает неверно.

Из сего следует, что продолжительное (очевидно, правильное.— *И. Н.*) дыхание есть одно из важнейших преимуществ певца, и потому должно стараться приобрести его прилежными упражнениями.

...Первые упражнения в искусстве дыхания должны клониться к тому, чтобы развить, укрепить грудь как посредством обыкновенного выпевания нот, [так и] без издавания голоса, упражняясь только в том, чтобы брать скоро и без шума и удерживать дыхание не более, как на десять или пятнадцать секунд; впоследствии же можно продолжить до двадцати и т. д.

Правила. Всякую музыкальную фразу непременно должно исполнять одним дыханием; вдох же делать только тогда, когда мера указывает на естественные моменты отдыха. Если же фраза так длинна и утомительна, что ее нельзя исполнить одним дыханием, в таком случае ее разделяют и делают полудыхание после одного из членов или трудных мест фразы и, если можно, на нотах нисходящих. Места, в которых непременно должны разрешаться вдохи, следующие:

1) кадансы, или окончания фраз;
2) паузы, или места молчания;
3) моменты, предшествующие задержаниям (ten.), трелям и продолжительным пассажам.

Полудыхания допускаются:

1) перед синкопами и после отрывистых нот;
2) после исполнения продолжительной ноты;
3) после [одной из частей] и сильного места фразы.

В особенности должно избегать вдоха:

1) во фразе, у которой нет естественного разделения;
2) на средине слова;
3) после диссонанса, за которым следует его разрешение.

Всякая неукороченная фраза произведет более эффекта, нежели фраза, в которой разделение слишком заметно и которое этим самым обнаружит слабость или неопытность певца.

О голосах фальшивых. ...Если он [ученик] всегда понижает, заставляйте его петь в тоне мажорном. Если же он повышает, то чаще заставляйте его петь в тоне минорном.

Наблюдайте также, чтобы в первом тоне он не налегал слишком много на кварту и слишком мало на терцию и сексту; а в тоне минорном — не налегал бы тихо (слабо. — *И. Н.*) на большую сексту и слишком сильно на терцию и малую сексту.

Петь с усилием, принуждать голос идти вверх или вниз и заботиться более об обширности, нежели о верности голоса, — вот верные средства испортить слух и петь не в голос... (разрядка моя. — *И. Н.*).

О голосах горловых. Горловой тембр происходит большей частью от неправильного положения языка, коего основание, находясь близ глотки, производит в ней ощутительное сжатие и придает голосу принужденный [зажатый] и неприятный звук. Причиною такого недостатка бывает иногда и слишком горизонтальная растяжимость рта...

Об исполнении. Состояние души имеет непосредственное влияние на голосовой орган и есть главная причина голоса... из этого следует, что пение, в благородном значении слова, есть язык сердца, чувства и страсти.

Чтобы этот язык действовал сильно, надобно, чтобы произношение его было чисто и разборчиво, разнообразно своею выразительностью и руководимо хорошим вкусом.

Учащийся во все время своего учения должен тщательно сообразовываться с правилами произношения, которое составляет существенную часть пения. Надобно совершенно понимать слова и посредством каждой ноты отличать усвоенный ею слог. Независимо от сольфеджий и вокализаций, чрез употребление которых образуется произношение, учащийся должен заниматься чтением вслух громко и не спеша, стараясь явственно выговаривать слоги, отдельно взятые...

Правильный выговор ноты и слога придает пению более ясности и силы, нежели всевозможные усилия. Вообще должно давать столько голосу, сколько нужно, чтобы быть понятым; даже с голосом не слишком обширным можно произвести большой эффект; надобно только заставить себя слушать.

Музыка, рассматриваемая как язык, имеет свои ударения, свою пунктуацию, свою фразеологию, свою просодию и разного рода слог — словом, свою грамматику и пиитику; учащемуся необходимо ознакомиться с сими частями.

Изучая теорию, он узнает музыкальную фактуру; анализ укажет ему на соотношения и соединения различных периодов, из которых составляется мелодическая фраза.

...Выразительность в исполнителе состоит в том, чтобы уметь правильно судить о сочинении и исполнять его во вкусе и слоге, столь сообразных с намерением автора, чтобы они сохранили и в надлежащем виде обнаружили красоты его сочинения.

Чтобы петь выразительно, пусть исполнитель как орган поэта и композитора живо представит себе чувства, которые должен передать, пусть он проникнется всем, что внушает это чувство, пусть поддается всему, что его производит; пусть последует за всеми движениями его воображения и, когда он будет растроган, когда все, что он хочет выразить, перейдет в его сердце, тогда пусть он воспевает свои ощущения: он наверное возбудит в своих слушателях то внутреннее чувство, посредством которого внешнее ощущение, основанное на слухе, передается сердцу».

* * *

Как ни ценны первая (теоретическая) и вторая (вокально-техническая) части «Школы пения» А. Е. Варламова, но особенного внимания заслуживает ее третья часть — «Десять упражнений». Эти упражнения, представляющие собою талантливо на-

писанные сольфеджио-вокализы, наряду с аналогичными упражнениями Глинки, являются прекрасным учебным материалом для развития музыкальности и усовершенствования гибкости голоса [42].

ВАЖНЕЙШИЕ РУКОВОДСТВА ПО ИСКУССТВУ ПЕНИЯ, СОЗДАННЫЕ В РОССИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX — НАЧАЛЕ XX века

После пособий по искусству пения М. И. Глинки и А. Е. Варламова важнейшими трудами по вокаловедению, написанными русскими авторами до 1917 года, следует считать руководства Бронникова, Додонова, Кржижановского, Мазурина, Ниссен-Саломан, Карелина, Прянишникова и Сонки.

Не имея возможности в данной книге сделать подробный критический разбор работ вышеуказанных авторов, рекомендуем интересующимся ознакомиться с ними непосредственно по первоисточникам или по довольно обстоятельному критическому разбору их доктором искусствоведческих наук, профессором В. А. Багадуровым в его книге «Очерки по истории вокальной методологии», ч. III, 1937 и 1956 годы.

Первый и единственный русский «Учебник пения» П. К. Бронникова (1891), одобренный советом профессоров Петербургской консерватории, представляющий собой опыт компиляции методических указаний Гароде, Лаблаша, Гарсиа, Дюпре, Панофки, Чинти-Даморо, Ваккаи, Пансерона и других, составлен авторитетным в свое время профессором Петербургской консерватории.

По важнейшему вопросу художественного пения — дыханию — Бронников рекомендует применять староклассический прием грудного дыхания: «Вздохнуть, втянув сперва в себя брюшную полость и оставляя вздуваться одну только грудь; подобное дыхание будет хотя на первое время несколько затруднительно, но зато будет отвечать всем требованиям искусства пения, то есть оно даст долгое, продолжительное выдыхание, и звук получит вибрацию и силу».

«Руководство к правильной постановке голоса, развитию и укреплению голосовых органов и изучению искусства пения», ч. I (1891 и 1907) и ч. II (практическая) (1895), А. М. Додонова, одобренное советами профессоров Петербургской и Московской консерваторий, представляет собой труд известного русского певца и педагога, ученика Гарсиа и Ламперти, долгое время являвшегося премьером московского Большого театра. У Додонова учились выдающиеся русские певцы, в частности Л. В. Собинов, отчасти Дм. Смирнов и другие.

Требовательный к певцам, П. И. Чайковский в «Музыкальных фельетонах и заметках» не раз отмечал положительные стороны вокального мастерства Додонова.

В газете «Русские ведомости» 5 сентября 1872 года он писал: «Мужской персонал оперы заявил себя в «Рогнеде» с весьма хорошей стороны. Из трудной партии Руальда, написанной с явным расчетом на высокие грудные ноты Никольского, г. Додонов выпутался с большим успехом. Этот артист обладает приятной дикцией и большим вкусом в фразировке...»

В этой же газете 17 сентября 1872 года по поводу возобновления оперы «Руслан и Людмила» Чайковский писал: «В роли Финна г. Додонов был хорош безукоризненно: такого отличного выразительного исполнения трудной баллады второго действия я еще никогда не слышал».

По отзывам современников, А. М. Додонов отличался истинной неутомимостью в исполнении труднейших оперных партий как лирического, так и драматического характера. Он участвовал иногда в двух спектаклях в день и не чувствовал утомления.

На сцене Большого театра Додонов пел до 54-летнего возраста. Оставив театр, он занялся педагогической работой и начал писать воспоминания, из которых впоследствии образовалось «Руководство к правильной постановке голоса».

Во второй части руководства Додонов сообщает, что Н. Г. Рубинштейн, обратив внимание на пестроту и условность практикуемых методов преподавания пения и неудовлетворительность достигаемых результатов, неоднократно высказывал мысль о необходимости выработать один общий метод, основанный на научных началах, с тем, чтобы к этому делу были привлечены компетентные лица — как теоретики, так и практики. Признавая, что теория и практика русского пения имеют свои национальные особенности, А. М. Додонов старался сделать посильный вклад в дело создания русской школы пения.

Профессор Багадуров, подробно анализируя руководство Додонова, констатирует, что, к сожалению, намеченные А. М. Додоновым цели создания единых основ русской национальной школы пения им не выполнены. «Руководство Додонова, — пишет профессор Багадуров, — отражает в себе, главным образом, принципы новой французской школы (Гарсиа, Фор и других) с некоторым добавлением итальянского влияния, которое, впрочем, более сказывается в теоретических соображениях автора». Переходя же к практическому изучению, автор всецело основывается на французской школе. «Но все же, — говорит В. А. Багадуров, — теоретически это стройно составленная система, и применение ее на практике должно доказать ее целесообразность».

Автор весьма интересной книги «Вокальное искусство» (1909) К. Н. Кржижановский учился пению у профессора Кравцова в Киеве и у Прянишникова в Петербурге, а затем в Италии у Буцци, Джиральдони и у знаменитого баритона Котоньи.

Как певец Кржижановский на оперной сцене работал сравнительно недолго, но, сделавшись оперным режиссером и впоследствии суфлером Большого театра, он одновременно выдвинулся как видный преподаватель пения.

Под его руководством работали многие певцы, из которых следует упомянуть известных артистов Большого театра Л. Д. Донского, Л. М. Клементьева, И. В. Грызунова, С. Е. Трезвинского и других.

Кржижановский являлся убежденным сторонником необходимости создания теоретических руководств по пению на базе естественно-научных дисциплин. Будучи хорошо знаком с крупнейшим русским анатомом Д. Н. Зерновым, пользуясь его указаниями, Кржижановский тщательно изучил ряд естественно-научных дисциплин, связанных с вокальным искусством.

Следствием теоретических исследований и большой практической работы Кржижановского с певцами явились его две книги: «Причины упадка вокального искусства» (1902) и «Вокальное искусство» (1909). Последняя работа была задумана автором как большое историко-теоретическое пособие, но, к сожалению, она осталась незаконченной.

Книга Кржижановского «Вокальное искусство» написана живым языком и читается с большим интересом.

Кржижановский до конца оставался убежденным сторонником «старой» классической школы, лучшими представителями которой он считал Гарсиа, Лаблаша и отчасти Ламперти.

Он с большой настойчивостью доказывал нецелесообразность внедрения грудобрюшного дыхания, отстаивая применявшееся прежде грудное дыхание как наиболее правильное.

Основные недостатки вокальной школы Кржижановский видел в том, что «громадная учебная работа, продолжавшаяся ранее обычно 8—10 лет, теперь, к сожалению, оставлена, и систематический труд обучения считается ненужным, а учащиеся думают, что все дело заключается в каком-то секрете, который можно найти у того или иного учителя пения» (важнейшими требованиями старой классической школы, как известно, были: систематичность занятий, вокализация и пение упражнений).

«Гаммы и вокализы» служили голосовой гимнастикой, с помощью которой укреплялись голосовые мышцы, почему певцы несли трудную карьеру и нередко сохраняли голоса до глубокой старости. В настоящее же время упражнения, гаммы и вокализы не пользуются вниманием ни у учащихся, ни у педагогов — отсюда все недостатки современной школы».

Эти высказывания крупного русского теоретика и практика вокала и в настоящее время имеют весьма актуальное значение.

«Методология пения» (1902—1903) К. М. Мазурина представляет крупнейшее явление в русском вокаловедении.

По окончании физико-математического и историко-филологического факультетов Московского университета Мазурин долго и тщательно изучал пение и теорию музыки в России и за границей: у Джиральдони, Додонова, Лавровской, Барцала, Зибера, Гольдшмидта, Манчио, Рейнгардта, Поля, Ламперти и других известных преподавателей. Посещая старинные западноевропейские библиотеки и книгохранилища, Мазурин собрал ценный историко-методологический материал по искусству пения. Важнейшие труды Мазурина — «К истории библиографии пения» (1893) и «Методология пения» (том I, 1902 и первый выпуск II тома, 1903).

В «Методологии пения» Мазурина приведены изложения и переводы отдельных важнейших сочинений по истории и теории пения и музыки, в частности переводы трудов классиков вокала Каччини, Този, Манчини и других.

Несмотря на общую громоздкость и неравноценность своего материала, «Методология пения» Мазурина еще долгое время будет служить ценным историко-теоретическим пособием для лиц, интересующихся вопросами вокаловедения и истории музыки. Фактологическое значение этой работы трудно переоценить.

Мазурин являлся убежденным сторонником раздельной подготовки преподавателей пения и певцов-исполнителей, для чего настаивал на «необходимости специального учреждения — преподавательско-певческого института».

Заканчивая первый том «Методология пения», он писал: «...Если каждый работник вправе ожидать какого-нибудь результата от своего труда, то я не имею большего желания, как подвинуть настоящей книгой осуществление в России преподавательского института. Только в создании такого вижу я выход из безурядицы в деле первоначального преподавания пения, собственной постановки голоса, без правильности которой не может быть и речи об искусстве пения. При наличности хорошего певческого материала в России можно только удивляться отсутствию так называемой русской школы пения, то есть школы, независимой от влияния Запада. Пора позаботиться о своей самостоятельности!..» (разрядка моя. — *И. Н.*).

«Новая теория постановки голоса» В. Л. Карелина (1912).

В. Л. Карелин (1869—1926), занимаясь в Разумовской сельскохозяйственной академии, одновременно брал уроки пения у А. И. Николаева, а затем у А. Д. Кочетовой.

По окончании Разумовской академии В. Л. Карелин был принят в оперу С. И. Мамонтова, где в течение трех лет пел ответственные теноровые партии. За это время он два раза ездил совершенствоваться в Италию. Позднее Карелин был приглашен в Петербург, в Мариинский театр, где пел до 1917 года. В годы революции он переехал в Ташкент, там основал Ташкентскую консерваторию, был ее первым директором и затем профессором сольного пения.

В последние годы своей жизни В. Л. Карелин несколько отошел от научно-педагогической работы, так как работа по организации ташкентской оперы и обязанности главного режиссера отнимали у него много сил и времени.

Книга В. Карелина «Новая теория постановки голоса» является попыткой построения научно обоснованной школы пения.

Критикуя общеустановившиеся взгляды на вопросы дыхания, положения гортани и резонаторы, Карелин выдвинул ряд оригинальных учений и пытался доказать, что, в отличие от южных народов, имеющих от природы высоко расположенную гортань, для жителей северных областей пение с низко опущенной гортанью нецелесообразно. Карелин доказывал, что для русских певцов, «сохраняя положение высоко стоящей гортани, обусловливающее собой образование наиболее красивого тембра голоса, для достижения нежного тона необходимо атакировать или начинать звук при выдыхании с постоянным давлением сверху на переднюю часть гортани.

При такой атаке звука передняя часть гортани (кадык) всегда должна быть ниже задней».

По мнению Багадурова, «теория Карелина хороша уже тем, что она заставила вокальную педагогику перенести свое внимание (с вопросов дыхания. — *И. Н.*) на другой не менее важный фактор голосообразования (положение гортани), а затем, когда к нему присоединился третий — резонанс, мы получили возможность формулировать понятия о постановке голоса, как координированную работу трех факторов голосообразования — дыхания, гортани и резонаторов. Работа Карелина вложила в это определение очень заметную долю.

...В ней есть заблуждения, но основной принцип ее — пение на высоко стоящей гортани — для русской вокальной педагогики во многих случаях чрезвычайно ценен» («Очерки», ч. III).

Книга И. П. Прянишникова «Советы обучающимся пению» написана выдающимся русским певцом и педагогом, воспитавшим большое количество замечательных вокалистов.

Ипполит Петрович Прянишников родился в 1847 году в Керчи, в семье морского офицера.

Служа офицером флота, Прянишников одновременно обучался пению у частных педагогов. Незаурядные вокальные данные позволили ему в 1873 году поступить в Петербургскую консерваторию, в класс профессора Корси. Через год Прянишников отправился в Италию, где продолжал повышать свое вокально-техническое мастерство у разных педагогов, и прежде всего — у известного профессора Ронкони.

В 1876 году Прянишников успешно дебютировал в Милане в опере Доницетти «Мария ди Роган». С 1876 по 1878 год певец выступал на различных итальянских оперных сценах. Несмотря на выгодные приглашения в лучшие европейские и американские театры, Прянишников в 1878 году возвратился в Россию и после дебюта на сцене петербургского Большого оперного театра в опере А. Рубинштейна «Демон» был зачислен в состав солистов этого театра.

В течение восьми лет Прянишников со все возрастающим успехом выступал на оперной сцене, исполняя главные баритональные партии.

На сцене петербургского Большого оперного театра Прянишников явился первым исполнителем партий Онегина, Лионеля (в «Орлеанской деве») и Мазепы в операх П. И. Чайковского.

По отзывам многих современников, Прянишников обладал превосходным драматическим баритоном, отлично владея актерским мастерством. В музыкальных очерках газеты «Голос» (№ 93 за 3 апреля 1878 года, статья «Новый русский баритон») Г. А. Ларош подчеркнул выдающиеся вокальные и сценические данные И. П. Прянишникова.

Отмечая большой успех первого представления на сцене петербургского Большого театра оперы «Евгений Онегин» (в письме к Н. Ф. фон Мекк 22 октября 1884 года), П. И. Чайковский писал: «Исполнением и отношением ко мне дирекции и артистов я очень доволен. Лучше всех были Павловская и Прянишников».

В 1886 году Прянишников переехал в Тифлис, где работал в течение нескольких сезонов в качестве ведущего певца, режиссера и управляющего казенной оперой.

В 1889 году Прянишников сделал первую в России попытку организации в Киеве оперного товарищества, в котором он был исполнителем, главным режиссером и художественным руководителем.

Это товарищество с большим успехом поставило ряд новых русских и зарубежных опер, в частности «Пиковую даму» Чайковского, «Князя Игоря» Бородина, «Майскую ночь» Римского-Корсакова (опередив на год постановку этих опер в Москве), а также оперу Леонкавалло «Паяцы» (в переводе Прянишникова).

Через три года оперное товарищество вместе с его руководителем вынуждено было из-за отсутствия помещения переехать в Москву.

По свидетельству многих музыкальных деятелей, в частности профессора Н. Кашкина, Прянишников в своих московских постановках стремился к большой художественной правде и реалистичности оперных спектаклей.

Кроме огромной работы с солистами, исполнявшими главные роли, Прянишников как режиссер-новатор уделял большое внимание массовым сценам и исполнителям второстепенных партий. Хор в спектаклях оперного товарищества, возглавлявшегося Прянишниковым, в отличие от хоров большинства оперных театров того времени, не только пел, но и жизненно-правдиво действовал на сцене.

Затратив большие средства на постановки ряда фундаментальных русских опер — таких, как «Иван Сусанин» Глинки, «Каменный гость» Даргомыжского, «Князь Игорь» Бородина, «Майская ночь» Римского-Корсакова, «Евгений Онегин» Чайковского, «Демон» Рубинштейна, — и не получив финансовой помощи от городских организаций, оперное товарищество вынуждено было после годичной работы в Москве прекратить свою деятельность.

В оперном коллективе Прянишникова начали свою артистическую деятельность многие известные в дальнейшем русские певцы и певицы: бас Антоновский — прекрасный исполнитель Кончака в «Князе Игоре» и Головы в «Майской ночи», тенор Михайлов-Стоян — замечательный Левко в «Майской ночи» и Владимир Игоревич в «Князе Игоре» (впоследствии — организатор и директор первой национальной болгарской оперы в Софии), сопрано Цветкова — выдающаяся исполнительница труднейшей партии Ярославны и ряд других.

Еще в бытность свою на сцене петербургского Большого оперного театра, несмотря на большую исполнительскую работу, Прянишников занимался над развитием голоса с рядом молодых артистов этого театра — Мравиной, Славиной и другими.

В дальнейшем, после ликвидации оперного товарищества, Прянишников, поселившись в 1893 году в Петербурге, полностью отдался вокально-педагогической деятельности, продолжавшейся до последних дней его жизни, до 1921 года.

В апреле 1896 года состоялось первое публичное выступление учеников Прянишникова.

Известный музыковед Н. Финдейзен поместил в «Русской музыкальной газете» (1896) статью по поводу этого выступления, в которой писал: «Не будь довольно жесткого (хотя и неизбежного) однообразия программы, сплошь занятой одной вокальной музыкой, одними дуэтами, ариями и романсами, не будь, наконец, самого профессора на эстраде вместе с учениками, — едва ли кто-либо мог принять вечер, устроенный И. П. Прянишниковым 6 апреля в зале кредитного общества, за испытание учеников. Скорей всего он походил на настоящий

и далеко не заурядный концерт. Полагавшие встретить действительно испытание — ошиблись, получив в достаточной мере наслаждение.

Все это только доставляет очень большую честь И. П. Прянишникову, который оказался таким же превосходным профессором, каким прежде был артистом-певцом.

...Я помню то прекрасное впечатление, которое получал прежде от исполнения г. Прянишниковым тех или других партий в русской опере.

Это было часто высокое удовольствие. Такое же удовольствие я испытывал, когда слушал учеников и учениц г. Прянишникова, с артистического поприща перешедшего к педагогической деятельности. Это публичное испытание показало действительно богатые результаты.

Не стану вдаваться в подробную оценку голосов всех выступавших в концерте учениц и учеников И. П. Прянишникова, это было бы преждевременно. Отмечу, что выдающимися голосами оказались гг. Агнивцев (тенор), Смирнов (баритон) и затем г-жи Иваницкая (сопрано) и Эдина (меццо-сопрано). Мужские голоса представляли превосходный голосовой материал, столь же прекрасно обработанный; оба женских голоса почти столь же богаты и поставлены отлично. Подобным ученикам можно предсказать очень светлую будущность.

Вообще все исполнители главным образом поразили: тщательной и правильной постановкой голоса... и удивительно ясной и толковой дикцией. Последняя, так хорошо свойственная певцу Прянишникову, — в полной мере передалась и его ученикам. Школьность, вымученность, урок — все это совершенно отсутствовало в исполнении. Чувствовалась разумная свобода, безусловно, требуемая музыкальной педагогикой...»

Предсказания Финдейзена в отношении светлой будущности учеников Прянишникова полностью подтвердились. В дальнейшем Бакланов, Большаков, Агнивцев, Смирнов и ряд других певцов были приняты на сцену ведущих русских оперных театров, где успешно исполняли первые партии.

Кроме указанных выше артистов: Мравиной, Славиной, Агнивцева, Антоновского, Михайлова-Стояна, Эдиной и А. Смирнова, Прянишникову как педагогу и режиссеру полностью или частично обязаны: Антарова, Гончаров, И. Ершов, Звягина, Катульская, Миров, Нечаев, Пикок, Сараджиева, Сениус, Тугаринова, Палибина и много других известных оперных и концертных артистов.

Накопив большой вокально-исполнительский, режиссерский и педагогический опыт, Прянишников в 1899 году опубликовал книгу «Советы обучающимся пению», в которой просто и ясно изложил важнейшие вопросы теории и практики художественного пения.

«Советы обучающимся пению» Прянишникова выдержали несколько изданий и сделались настольной книгой многих ведущих певцов и вокальных педагогов.

Прошло более полувека со дня выхода в свет первого издания книги Прянишникова, но большинство его высказываний остались актуальными и для настоящего времени.

Из отдельных наиболее важных указаний И. П. Прянишникова следует отметить следующее:

«Хотя звук образуется в гортани, но певец не должен этого чувствовать; если существует хоть маленькое ощущение гортани, значит, звук поставлен неправильно (разрядка моя. — *И. Н.*). Поющему должно казаться, будто звук образуется не в голосовых связках, а в груди и потом упирается в твердое нёбо у передних зубов».

В художественном пении мужских голосов Прянишников допускает лишь один регистр, подразделяющийся на открытый и закрытый тембры. Средний (смешанный) регистр женских голосов, по мнению Прянишникова, «отчасти похож на мужской закрытый голос и есть как бы искусственно выработанный из соединения грудного с головным регистром».

«При грудных звуках, — указывает Прянишников, — надо чувствовать как бы две точки опоры звука: одну — в груди, другую — в твердое нёбо у передних зубов». Это правило одинаково для мужских и женских голосов.

Для образования верхних закрытых нот у мужских голосов Прянишников рекомендует «передвинуть точку упора воздуха с передней части твердого нёба более назад, но сохраняя грудной оттенок, то есть продолжая чувствовать упор звука в груди».

По вопросу положения языка Прянишников пишет: «Язык должен при пении всех гласных букв лежать плоско, совершенно неподвижно», и далее добавляет: «Кончик языка должен чувствовать заднюю поверхность нижних зубов, а середина и корень языка изменяют положение».

Перед издаванием звука Прянишников рекомендует представлять мысленно интонацию и характер звука.

В отличие от первого своего учителя Бронникова, Прянишников рекомендует дыхание грудодиафрагматическое: сделав полный (но не форсированный) вдох, задержать его на мгновенье и выпускать воздух как можно медленнее, наблюдая, чтобы грудь не спадала, а процесс выдыхания совершался исключительно диафрагмой и нижними ребрами.

Как известно, подобные приемы рекомендуются многими современными советскими и иностранными исследователями вокаловедения (Аспелундом, Багадуровым, Бартоломью и другими). Весьма ценны указания Прянишникова о способах филировки: «По мере уменьшения запаса воздуха и стихания звука не следует сдерживать дыхание напряжением грудной клетки и диафрагмы и вообще не задерживать дыхание усилием, а давать выходить ему свободно. Поющему остается лишь постепенно закрывать голос, переводить его в голову до полного перехода в *mezzo voce*.

...При *decrescendo* сила выдыхания должна оставаться неизменной, и тогда звук, по мере уменьшения количества воздуха в легких, будет стихать сам собой». (См. также статью С. Мигая, стр.462 данной книги — *И. Н.*).

«Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани» С. М. Сонки (Москва, 1886).

С. М. Сонки родился в 1853 году. После окончания университета (по факультету естественных наук) он занимался пением с Ф. Ламперти.

В 1876 году он дебютировал в опере «Риголетто» в заглавной роли. В течение последующих восьми лет Сонки пел в Неаполе, Венеции, Флоренции, Лондоне, Нью-Йорке и других городах. «По совету Ламперти, а также по личным обстоятельствам он оставил карьеру певца и посвятил себя исключительно вокально-педагогической деятельности.

Сонки детально изучил анатомию, физиологию и акустику голосового аппарата, занимался ларингологией у миланского профессора Лябуса, методологией пения в Париже у профессора пения Обридье, в Вене — у Рокитанского и других»[23].

В 1885 году Сонки открыл курсы пения в Милане. В 1888 году он был приглашен профессором пения в московское Филармоническое музыкальное училище. В 1891 году ввиду перевода его жены (подготовленной им к оперной сцене) из московского Большого театра в быв. Мариинский театр, Сонки переселился в Петербург, где занимался научной и педагогической деятельностью до последних дней своей жизни.

Книга Сонки «Теория постановки голоса» выдержала восемь изданий, каждое издание дополнялось автором новыми данными. Особенно много дополнений он сделал в последней, девятой переработке (к сожалению, неопубликованной).

Заботясь о поднятии русского вокального искусства, Сонки совместно с Финдейзеном и Зилоти в 1908 году организовал «Общество друзей музыки» с вокальной секцией, а в 1911 году он организовал специальное «Вокальное общество», главной целью которого было поднятие вокального искусства. В обоих упомянутых обществах С. М. Сонки был председателем правления.

После 1917 года Сонки читал лекции и доклады по своей специальности и вел активную общественную деятельность. В 1925 году он организовал при ленинградском Центральном Доме искусств научно-вокальную секцию, к работе в которой

привлек 85 вокальных педагогов, а также 20 научных работников по физиологии, ларингологии, рефлексологии, психологии и акустике. В 1928 году эта секция была реорганизована в самостоятельное научно-вокальное общество, а С. М. Сонки был избран почетным председателем этого общества.

В 1936 году ленинградское научно-вокальное общество было преобразовано в «автономную научно-вокальную педагогическую секцию общества ларингологов». В эти годы он написал новый научный труд: «Образование голоса вообще и певческого звука в особенности», который, к сожалению, не был издан [23].

Критический разбор интересной книги С. М. Сонки «Теория постановки голоса», служившей ценным пособием для певцов нескольких поколений, сделан профессором Багадуровым в его «Очерках по истории вокальной методологии». Рекомендуем ознакомление с последним печатным изданием книги Сонки и более подробным критическим ее разбором профессора Багадурова непосредственно по первоисточникам, имеющимся почти во всех специальных библиотеках.

«ШКОЛА ПЕНИЯ» Г. НИССЕН-САЛОМАН

(1819—1879)

Природа дала тебе голос
Чудеснейшего звучания.
Но она дала тебе и еще большее:
Одухотворенное пение.

Г. Х. Андерсен

В русской вокально-методической литературе весьма солидное место занимает «Школа пения», написанная известной певицей и педагогом Генриеттой Ниссен-Саломан.

Родилась Ниссен в Швеции в 1819 году. Начальное музыкальное образование она получила в родном городе Готенбурге, где обучалась у превосходного органиста Георга Гюнтера, организатора местной певческой академии, которую окончила с отличием и юная Генриетта Ниссен. В 1839 году молодая певица переехала в Париж и сделалась любимой ученицей М. Гарсиа-сына, у которого изучала теорию и практику вокального искусства. Некоторое время Генриетта брала уроки фортепианной игры у Ф. Шопена.

После завершения музыкально-вокального образования Ниссен в 1848 году дебютировала в парижской Итальянской опере и, несмотря на исключительно сильный состав певиц театра, была принята в состав солисток.

Сенсационным было экспромтное выступление Ниссен в 1844 году в роли Розины в опере «Севильский цирюльник» Россини.

Роль Розины в парижской Итальянской опере в то время бессменно исполняла знаменитая колоратурная певица Персиани. Неожиданная болезнь Персиани и ее заместительницы Гризи вынудила директора театра за час до начала спектакля обратиться к Г. Ниссен, никогда до того не исполнявшей данной роли и готовившейся к ответственному концертному выступлению. Исключительная вокально-музыкальная одаренность Ниссен помогла ей без единой репетиции успешно заменить заболевшую Персиани. С тех пор труднейшая партия Розины сделалась лучшей ролью в репертуаре Генриетты Ниссен, обладавшей крепким сопрано, позволявшим ей исполнять самые разнообразные партии — от чисто колоратурных до сугубо драматических.

В последующие годы Г. Ниссен с большим успехом гастролировала в качестве оперной и концертной певицы в крупнейших европейских городах.

В 1850 году Г. Ниссен вышла замуж за датского композитора Зигфрида Саломан и вместе с ним предприняла ряд артистических путешествий.

По приглашению А. Г. Рубинштейна в 1860 году Ниссен-Саломан переехала на постоянное жительство в Петербург и, одновременно с выступлениями на концертной эстраде, приступила к педагогической деятельности в «Публичных курсах пения». С открытием в 1862 году в Петербурге первой русской консерватории Ниссен-Саломан сделалась профессором этой консерватории, где с небольшими перерывами работала до самой смерти (1879).

За время многолетней педагогической деятельности в Петербурге Ниссен-Саломан подготовила целую плеяду выдающихся русских певиц и вокальных педагогов. Ей полностью или отчасти были обязаны: Лавровская, Рааб, Левицкая, Крутикова, Каменская, Бичурина, Калаш, Вурцель, Гейрот, А. Фострем, Цванцингер, Гете-Левицкая, Полякова, Ирецкая, Фосс, Клемм, Гренина-Вильде, Харитонова-Палечек, П. Петерсон, Веревкина, Марцинкевич, Полонская, Гааке, Минквиц, Прохорова-Маурелли, Небельская, Константинович, Панаева, Эбелинг, Джунковская, Симанская-Бронникова и ряд других.

По просьбе А. Г. Рубинштейна Ниссен-Саломан в последние годы жизни написала «Школу пения», которая была издана Бесселем в 1880 году. В настоящее время книга Ниссен-Саломан сделалась библиографической редкостью. Ввиду большой ценности высказываний Ниссен-Саломан, приводим наиболее интересные цитаты из теоретической части ее «Школы» (отрывки даются по заново отредактированному русскому переводу с французского).

«...Я не преследую цели настоящим сочинением вполне заменить недостаток хороших объяснений и правил для изучения пе-

ния; к тому же я глубоко убеждена в том, что в вокальном искусстве ничто не в состоянии заменить пользы личного преподавания.

Изучение развития голоса всегда интересовало меня. Еще во время моей сценической деятельности... я занималась преподаванием пения. В бытность мою профессором Петербургской консерватории, так же как и в моем позднейшем частном преподавании... я имела возможность сделать богатые наблюдения в этой области. Хотя многие меня просили записать их, — я долго не решалась на это, понимая тяжесть задачи... Но годы, посвященные мною изучению развития голоса, разносторонние знания, собранные мною практически благодаря непрерывной наблюдательности, пути, признанные мною — по зрелом размышлении — целесообразными и приведшие к положительным результатам, — все это заставляет меня надеяться, что... я в состоянии дать указания и правила, не бесполезные как для преподавателей, не имеющих еще необходимой опытности, так и, в особенности, для учениц, желающих серьезно учиться. Сверх того, быть может, не лишен интереса систематический и прогрессивный ряд упражнений, по своему размещению отличающийся от стереотипного порядка, встречаемого в других школах. ...Ввиду существующих многочисленных правил и упражнений, находящихся почти во всех руководствах по пению, было бы... невозможно открыть тут что-либо новое. Соединяя их с моими замечаниями и опытом, я употребляю для достижения желанной цели лучшее из существующего, в пользе чего я могла убедиться в продолжение долгой деятельности. Во всяком случае, я следую примеру предшественников, которые, выбирая лучшее в сделанном до них, продолжали строить новое на фундаменте существовавшем (разрядка моя. — *И. Н.*).

...Уже давно признано, что русский народ во всех его слоях одарен превосходными способностями к музыке, подтверждением чего является, например, такое сокровище, как его народные песни. Россия, сверх того, богата голосами, по преимуществу меццо-сопрано, контральто и басами... Печально, что, кроме немногих исключений, преподавание пения почти везде ведется плохо, тогда как в других музыкальных областях имеются отличные профессора или по крайней мере педагоги, обладающие достаточными сведениями. По этой причине пропадает бесследно множество чудесных голосов... часто случается, что самые лучшие голоса попадают в руки неумелых и неопытных учителей и только позже [эти люди] обращаются к хорошему учителю... Тогда нередко приходится терять множество... труда и драгоценного времени, чтобы исправить недостатки первоначального [неправильного] преподавания, и то только в случае, когда голос не исчез уже совершенно безвозвратно...

I. ВВЕДЕНИЕ К ПРЕПОДАВАНИЮ ИСКУССТВА ПЕНИЯ ПО ПРЕИМУЩЕСТВУ ДЛЯ ЖЕНЩИН

...Фортепиано, служащее для аккомпанирования (при уроках и при занятиях учениц на дому), должно быть настроено не только верно, но также и по надлежащему камертону. Не следует пользоваться инструментом, стоящим у стены, так как звук тогда немедленно отражается от последней. Комната со слишком хорошим резонансом тоже невыгодна, мешая проверять отчетливость пассажей, особенно беглых, и безупречную чистоту интонации.

Вредно ученицам, занимающимся пением, играть много на фортепиано, а равно исполнять большие, трудные фортепианные пьесы, требующие [больших] усилий; в обоих случаях страдает один и тот же о́рган — голосовой аппарат *. Утомительны для голоса (а стало быть и вредны)... слишком продолжительные занятия сольфеджио, а также пение в хоре.

Во время обучения, особенно вначале, следует петь без перерыва только несколько минут; отдыхать надо сидя, не разговаривая много. Не следует, особенно вначале, петь и дома более 2—3 минут подряд. Рекомендуется держать возле себя часы, иначе, желая скорее сделать успехи, ученицы легко переходят назначенное время. Эти короткие упражнения нужно повторять до 6—7 раз ежедневно, постоянно отдыхая после каждого раза. Первое упражнение дома лучше всего делать натощак утром, до чая **. Не следует никогда петь сейчас же после еды или после долгой игры (или игры трудных пьес) на фортепиано, точно так же как и наоборот — не играть много [или трудные пьесы] после пения. Утомленный, напряженный, дрожащий голос укрепить трудно, по большей части — невозможно, поэтому необходимы возможно большие предосторожности. Утомление, ослабление голоса или голосовых связок может произойти не только от скверного обучения, но быть и естественным последствием чрезмерно ревностных стараний ученицы прогрессировать как можно быстрее. Вообще следует больше обращать внимания на качество, а не на количество: всякое излишество — даже излишество прилежания и старания — может для певиц иметь дурные последствия, нередко удалять от цели, а не приближать к ней.

Ученицам рекомендуется простой, укрепляющий стол, в особенности — хорошие, свежие, без особенных приправ, мясные

---

* В свете современных исследований Е. Н. Малютина, Р. Юссона и других — о чем будет сказано в дальнейшем — приведенные высказывания имеют огромное значение. — *И.Н.*

** Это утверждение, безусловно, дискуссионно. — *И.Н.*

блюда, яйца всмятку, вообще питательные кушанья. Кислые, жирные, пряные блюда, масло, сыр в большом количестве, также миндаль, орехи и тому подобные сушащие горло плоды — не годятся.

Весьма полезна регулярная ежедневная прогулка (если только не очень холодно, сыро и туманно), но без больших разговоров на свежем воздухе. Ложиться спать и вставать надо возможно раньше. Следует тщательно избегать повторяющихся ночных бодрствований.

В известные дни каждого месяца ученицам лучше не петь совершенно, в особенности, когда этот период сопровождается нервным возбуждением, страхом и т. д.

Преподаватель должен внимательно следить за тем, чтобы никогда не утомлять ученицу; лучше не заставлять ее петь, если голос кажется нездоровым — вследствие ли простуды, усталости или каких-либо других причин: пение тогда вредно.

Одежда должна сообразоваться с климатом, быть достаточно теплой, чтобы предохранять от простуды. Шею лучше держать по возможности свободно, не закутывая. Шею и грудь укрепляет омывание холодной водой утром и вечером, перед сном и после него. Вообще предписанные правила об одежде надо изменять сообразно суровости или мягкости погоды, но все перемены должны делаться с надлежащей осторожностью: надо, например, постепенно оставлять теплое платье, к которому привыкли.

Молодые девушки вовсе не могут учиться пению без вреда для здоровья раньше достижения ими полного физического развития, точно так же как молодые люди — ранее перелома их голоса, то есть между 16 и 17 годами для обоих полов *. У молодых девушек голос до этого периода, по большей части, слишком нежный, детский (бывают, конечно, исключения). Надо обращать внимание на развитие грудной клетки так же, как и на все телосложение... Голос всегда находится в тесной связи с общим развитием организма... Однако органы зачастую заметно развиваются под влиянием хорошо направленного обучения пению.

II. ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ОБЩЕЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Я предполагаю, во всяком случае, что ученица достаточно подготовлена в музыкальном отношении, что она знает ноты, лады, деление [длительности], такт [метрику], необходимейшие ключи, прилично играет на фортепиано и читает бегло ноты с листа.

---

* Это замечание считается в настоящее время дискуссионным. — *И.Н.*

Хотя в сущности достаточно знания двух ключей, почти исключительно употребляющихся в наше время — ключа Соль (скрипичного) и ключа Фа (басового), но полезно владеть и другими ключами... Также полезно во всех отношениях и желательно знание гармонии — употребления и разрешения аккордов (трезвучий, септаккордов, нонаккордов и т. д.) и основательное знание интервалов. Хотя многие, даже знаменитые, артисты сделали карьеру, не имея... рекомендуемых здесь знаний... но эти исключения (в большинстве случаев являющиеся результатом чисто технической виртуозности, хотя и доведенной до степени блестящего совершенства) могут доставить солидно образованному музыканту только преходящее наслаждение. Таких примеров в образец брать не следует... Блестяще одаренные от природы, эти артисты, несмотря на их исключительное положение, не могут и не должны служить предлогом для поверхностных, небрежных занятий. Певец, знающий свое искусство и хорошо одаренный природой, в состоянии доставить бесконечно более разнообразные и продолжительные наслаждения. Если же он теряет голос и не годится для театральной карьеры, ему остается, по крайней мере, как плод его прежних занятий, возможность занять место менее блестящее, но столь же почетное — место учителя пения.

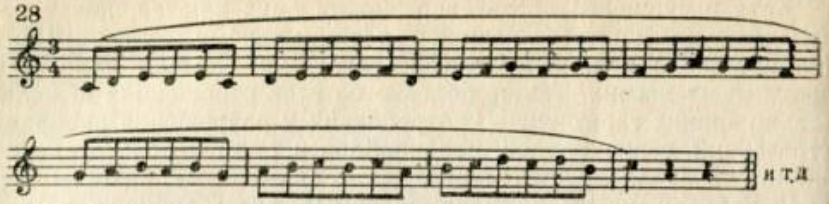
III. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ПРОФЕССИОНАЛЬНОМУ ПРЕПОДАВАНИЮ ПЕНИЯ

Когда ученица достаточно отдохнула до начала урока, дышит свободно, без труда, — ее надо поставить против учителя, сидящего за фортепиано, несколько правее от него. Не следует ставить ученицу сзади учителя, как это нередко делается: последний должен внимательно наблюдать за положением рта ученицы, как и вообще за выражением ее лица, за всей ее осанкой, за тем, чтобы она не приучалась к неприятным и некрасивым подергиваниям мускулов или к некрасивым гримасам...

Так как все... упражнения должны быть исполняемы наизусть — подобный способ чрезвычайно развивает память и музыкальный слух, — то следует наблюдать, чтобы ученица со своего места не могла узнать по видимым ею клавишам инструмента тоны упражнения, играемого учителем, что мешало бы укреплению слуха и памяти.

Этот способ занятий очень прост: учитель сыграет упражнение медленно и отчетливо один раз; ученик в скором времени достигает возможности спеть сыгранное совершенно верно, без ошибок. При прогрессирующих упражнениях в диатонической восходящей или нисходящей гамме, как, например:

28



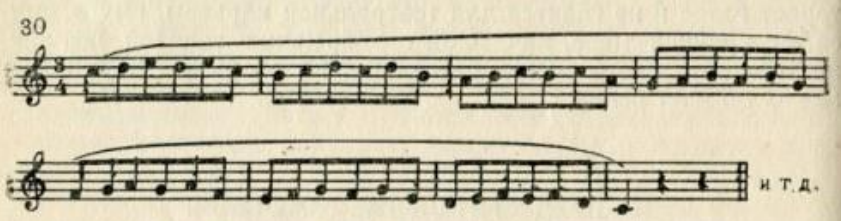
достаточно сыграть только первый такт:

29

Далее ученица легко исполнит упражнение во всей его целости.

Так же и в нисходящем упражнении:

30



было бы бесполезно играть более одного, первого такта.

Положение тела должно быть непринужденно; ученица несколько опирается на левую ногу, но ни к чему не прислоняется, руки ее сложены за спиной, но не сжаты. Такое положение тела позволяет грудной клетке выступать свободно, а дыханию — действовать нормально. Голову держать надо прямо... Рот открывают естественно и достаточно, без принуждения, давая свободный проход звуку... Язык должен оставаться по возможности в горизонтальном положении, слегка [прикасаясь] к нижним зубам. Следует наблюдать, чтобы во время пения он не поднимался в задней части рта к горлу, так как тогда он закрыл бы... совершенно его отверстие, не давая свободного выхода звуку. Никогда не должен подниматься и кончик языка: звук сделался бы нечистым, неотчетливым. Если, как нередко случается, звук кажется неприятным, горловым, то следует убедиться, не... свертывается ли язык перед задней частью рта (перед полукруглым его отверстием) или не закрывает ли он язычок, спускающийся с нёба. Если почему-либо будет трудно удостовериться в этом, следует заставить ученицу спеть с открытым ртом какой-нибудь низкий звук на *A*: отверстие горла станет немедленно свобод-

ным, и глаз может увидеть тотчас же истинную причину замеченного недостатка.

...Упражнения никогда не следует петь вполголоса, но только полным звуком, потому что первая манера в действительности больше утомляет голос (не следует ее смешивать с пением *piano*); но нельзя, конечно, и насиловать голос.

Следует также избегать «искания» [«нащупывания»] голосом верного звука. Ученица должна приучаться с самого начала усваивать проигранный на фортепиано звук мысленно, и только тогда вполне твердо и уверенно брать его голосом. Как всякая гимнастика укрепляет мускулы тела, так и [правильное] пение — гимнастика, проведенная надлежащим образом, — действует укрепляюще на органы, производящие звук: на горло и грудь. Преподаватели хорошо знают из своей практики, что надлежащее и осторожное обхождение позволяет голосу значительно развиваться в полноте, силе и объеме.

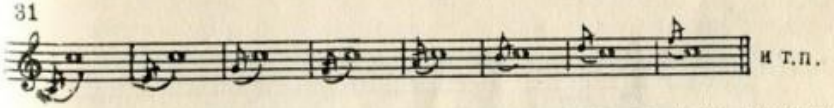
...Не только бесполезно, но и вредно чрезмерное старание увеличивать насильственно силу голоса на уроках или при упражнениях на дому. Как уже замечено, голос становится звучнее и сильнее только благодаря постепенности упражнений... Можно помогать природе нормально развивая ее, но нельзя безнаказанно ее насиловать.

IV. ОБРАЗОВАНИЕ ПЕВЧЕСКОГО ЗВУКА

Правильное образование [певческого] звука — манера [формирования] его — представляет часто большие трудности. Надо научиться производить его естественно и легко, как будто он образовался сразу... без приготовления, не затрагивая других звуков и без видимых усилий.

Возьмем какой-нибудь звук, положим $до_2$. Большая часть начинающих возьмут его следующим неправильным образом:

31



затрагивая еще и другие звуки выше или ниже, то есть иногда исходя еще из других звуков, высших или низших. Точно так же будут браться и иные звуки, причем ученица вовсе не замечает неправильности; напротив, часто ее даже трудно убедить в последней. Чем выше взятый звук, тем чаще замечаешь такую невыносимо дурную манеру — брать звук, проходя через другие. Такое скверное образование звука нередко, однако, встречается у певцов и певиц вполне готовых, иногда даже знаменитых. Надо иметь много терпения, чтобы уничтожить подобную, слиш-

ком вкоренившуюся привычку... Следует [несколько раз] повторять один и тот же звук и таким образом приучаться к верному его образованию.

V. О ПРЕПОДАВАНИИ ПЕНИЯ

В начале урока, прежде чем переходить к другим упражнениям, ученица должна тренироваться в верном звукообразовании, долго выдерживая звуки; надо обращать внимание... на то, чтобы все они имели одинаковую силу и выдержанность.

Прежде всего надо открыть рот надлежащим образом и тогда только отчетливо спеть на *А* какой-нибудь звук, например $до_1$... Педагогу часто приходится самому показывать несколько раз... [правильное] образование звука, прежде чем ученица будет в состоянии это сделать; желательно, чтобы ученица повторила несколько раз [говорком] (без пения) один и тот же звук, например $до_1$, следующим образом:

32

(или *«га»*, *«га»*, *«та»*, *«та»*, *«па»*, *«па»*). Отчетливое произношение согласной облегчает выговор [формирование] гласной.

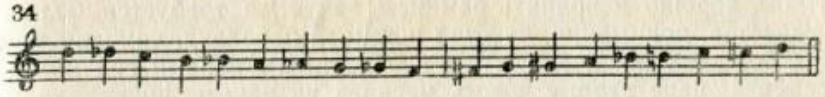
Звук в пении должен быть произведен сразу, так же как производится звук при ударе в колокол...

В нижеследующем упражнении следует позаботиться о том, чтобы ученица издавала звук всегда несколько позже звука, взятого педагогом на фортепиано: педагогу необходимо строго контролировать верное и точное образование звука, что невозможно при одновременной игре и пении. Делается это примерно так:

33

Некоторые педагоги предпочитают развивать голос, двигаясь сверху вниз, то есть начиная с фальцетных (средних, медиума. — *И. Н.*) тонов $си_1$ или $си\text{-}бемоль_1$ и переходя вниз к грудным тонам; однако же огромное большинство следует противоположной манере, ведя голос снизу вверх. Последний способ, вообще, признан лучшим. Я думаю, однако, что в этом отношении невозможно установить твердого правила: встречаются голоса, для которых [целесообразнее именно первый] способ; ...преподавателю следует решить — какой метод следует избрать в данном случае. Главной целью всегда останется формирование однородных, одинаковых по качеству, звуков различных регистров, так же как и укрепление нижних звуков фальцета [медиума]:

34



чтобы они постепенно получили возможную для них силу, а не оставались бы, как часто случается, слабыми, тощими, чрезмерно закрытыми или сдавленными... делая голос неровным... неприятным для слуха. Есть голоса, [натуральное звучание] которых имеет в себе что-то ломкое, детское, скрипящее, кричащее, почти вульгарное. Однако постоянным, упорным старанием можно ликвидировать, если не вполне, то в значительной мере, такие природные или искусственные (от дурной манеры) недостатки. Непонятно, как иные преподаватели могут небрежно относиться к этим недостаткам, как они могут выпускать учеников, у которых беглость достаточно развита... тогда как звук и характер голоса сохранили [указанные выше изъяны].

Для сопрано, особенно вначале... упражнения не должны идти выше $соль_2$. Для контральто и для голосов, сравнительно более ограниченных по объему, следует выбирать диапазон упражнений, соответствующий им.

...Чрезвычайно важно, чтобы упражнения пелись во всех тонах, заключающихся в диапазоне голоса ученицы: это особенно полезно для чистоты интонации и ровности голоса. Я заметила, что не только ученики, но и преподаватели пренебрегают этим обстоятельством иногда потому, что не умеют транспонировать. Мною написаны упражнения, переложенные в разные тональности в восходящем и нисходящем полутоновом порядке... между ними можно выбирать наиболее подходящие к диапазону голоса ученицы:

Очень редко можно встретить голос такого объема, который допускал бы исполнение всех данных упражнений...

...Любители, как и многие педагоги, думают ошибочно, что романсы можно считать «легкими упражнениями»... Между тем, чтобы хорошо исполнить романсы, зачастую требуется больше искусства, понимания, чувства и тонкой передачи, чем для многих больших арий. Я считаю необходимым первый год или по крайней мере первые шесть месяцев не давать ничего, кроме нижеприведенных упражнений. Позднее вместе с упражнениями (которые всегда должны петься на каждом уроке) я заставляла петь — и с гораздо большей пользой, чем романсы, — классические арии... трудность которых постепенно росла вместе с успехом учащегося. С этой целью я советую давать нетрудные арии, что вместе с тем способствует и развитию вкуса... понимания классической музыки (впрочем, легкие и простые романсы хороших композиторов, при известной степени прогресса в учении, не исключаются)».

Далее Ниссен-Саломан приводит список произведений иностранных композиторов, рекомендуемых ею при обучении пению (см. издание Бесселя, 1880, стр. 15—16).

VI. ГОЛОСОВЫЕ РЕГИСТРЫ

«Женский голос обладает тремя (вернее же — только двумя) регистрами, которые, будучи хорошо образованными (в смысле сглаживания. — *И. Н.*), все же существенно отличаются по тембру. Грудными звуками (звуками грудного регистра) называются звуки нижнего регистра, доходящие до *фа*$_1$, иногда — по обстоятельствам — и выше: до *соль*$_1$ и *ля-бемоль*$_1$. Тоны, лежащие выше, принадлежат к фальцетным (среднему регистру, или медиуму. — *И. Н.*); тоны, идущие выше фальцетных, называются головными. Последние, однако, слабо отличаются от фальцетных, почему, в сущности, и следует выделять только два главных регистра (отличающихся друг от друга характерным для каждого тембром): грудной и фальцетный (состоящий из медиума и головного регистра. — *И. Н.*).

Грудные звуки редко встречаются вполне обработанными от природы; чаще всего их надо вырабатывать... искусственно. Тем не менее они абсолютно необходимы всякому голосу, ибо дают ему непреодолимую чувственную прелесть; ...без них голос лишен силы и драматического колорита. Иногда их легко [сформировать], иногда же они появляются в результате только долгих и постоянных упражнений. Сначала они отличаются грубым, жестким характером, но постепенно смягчаются, делаясь такими же нежными и приятными, как и звуки остальных регистров. Когда тоны этого регистра хорошо обработаны и отделаны, они бывают похожи на низкие тоны прекрасного, звучного голоса мальчика или на высокие, красивые звуки тенора.

...Обработка этого регистра требует максимальной осторожности и осмотрительности, так как она действует на голос утомительнее, чем обработка других регистров. Поэтому сначала звуки грудного регистра надо петь недолго (но систематически) и с большими промежутками. Вообще, в этом случае ученице надо отдыхать чаще обыкновенного, так как грудные тоны — это, в большинстве случаев, те же, на которых мы говорим; в результате в первое время [обработки] даже разговорный голос ученицы становится жестче и грубее, почти так же, как голос мальчиков при наступлении периода возмужалости.

Рот в данном случае не должен открываться слишком широко, потому что тогда легко могли бы образоваться так называемые гортанные звуки. Позднее, при продолжении занятий, можно (как было уже замечено) с выгодой повысить тоны грудного регистра, особенно у контральто — до *фа-диез*$_1$, *ля-бемоль*$_1$; вначале же следует, однако, строго придерживаться должных границ, не идя выше *фа*$_1$.

...Некоторые педагоги с самого начала доводят тоны грудного регистра до *соль*$_1$ и даже выше, но, по-моему, это не только бесполезно, но даже вредно. Конечно, бывают и здесь исключения... Есть голоса, которые от природы имеют грудные тоны, достаточно высокие и хорошего тембра. Но зато есть голоса, у которых нельзя касаться грудных нот выше *ми-бемоль*$_1$ или *ми*$_1$, так как может пострадать тембр.

Чтобы достигнуть [характерных особенностей] тембра грудных нот, нужно прежде всего заставить ученицу ясно усвоить слухом их звучание. Педагогу нужно пропеть неоднократно эти ноты. Конечно, от этого ученица еще не в состоянии будет правильно формировать грудной регистр, но, однако, шаг вперед будет сделан.

Лучше всего грудные ноты развивать следующим образом: от низкой грудной ноты переходить к соседней, высшей, и так постепенно восходить по ступеням; при этом надо, чтобы первая

нота удовлетворительно исполнялась тембром грудного регистра сначала на гласную *А*. Ученица должна продолжать эту ноту с одинаковым тембром и силой; точно так же она должна хорошенько связывать ее со следующей по высоте так, чтобы не было провалов между двумя грудными нотами.

Упражнения в грудных нотах надо вести следующим образом:

36

Гласная *А* [произносится] совершенно чисто, открыто, решительно; не надо произносить: *«ма»*, *«на»*, *«м, на»*, *«оа»*, *«уа»* и т. д. Звук должен быть произведен, как замечено выше, гортанью сразу. Необходимо следить, как и вообще при произведении всякого звука, чтобы рот открывался надлежащим образом еще прежде формирования звука; чтобы последний выходил свободно и ясно, не был ни гнусавым (носовым), ни гортанным. Исполнение этих требований, несмотря на кажущуюся их легкость, достигается у некоторых учениц весьма трудно. Погрешности в образовании звука выступают ясно, когда упражнения (особенно — вначале) исполняются сперва на *А*, потом на *Е* (...если бы упражнения пелись со словами, погрешности были бы более скрыты). Когда ученица начинает формировать звуки на *А* достаточно хорошо, следует начать петь упражнения и на другие гласные...

Далее надо спеть все гласные на звуке одной высоты...

Наконец, надо осмотрительно, но энергично заниматься следующими упражнениями:

37а

б

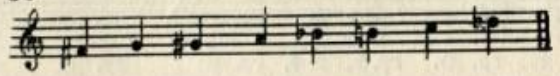
в

Звуки фальцетного регистра

(то есть среднего, или медиума. — *И. Н.*)

Звуки этого регистра следующие:

38



В начале занятий они нередко имеют в себе что-то жидкое, бесцветное, почти детское. Сперва надо пробовать упражняться в них на *А*, *ОУ* и *О*, употребляя при этом темный тембр голоса (timbre sombree); если звуки окажутся чрезмерно закрытыми, то следует исполнять их на *А* открытое, употребляя при этом светлый тембр...

Относительно дыхания следует заметить, что вначале для этого регистра надо иметь в запасе большое количество воздуха (очевидно, имеется в виду применение грудобрюшного дыхания. — *И. Н.*) — неудобство, исчезающее впоследствии при правильных занятиях.

VII. СОЕДИНЕНИЕ ГРУДНОГО И ФАЛЬЦЕТНОГО РЕГИСТРОВ

Когда звуки грудного регистра отработаны, переходят к упражнениям, [сглаживающим соединение] грудного и фальцетного

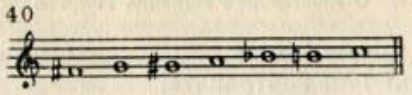
(среднего.—*И. Н.*) регистров. Необходимо, прежде всего, чтобы ученица в грудных звуках не переходила *ми*$_1$ или, самое большее, *фа*$_1$. Эти ноты должны быть границей грудного и фальцетного регистров. Разница в тембре обоих регистров... вначале столь заметна для слуха, что чувствуется перерыв между ними... нечто вроде известного «йодельн» (jodeln) у швейцарцев, тирольцев и других горцев, только мягче и без гортанных звуков. Нелегко передать отчетливо словами процесс, долженствующий обусловить слияние двух регистров. Ученица, прежде всего, должна многократно слышать, как педагог или кто-либо другой сливают оба регистра, чтобы понять, что требуется и как нужно сделать требуемое. Надо при нижеследующих упражнениях наблюдать внимательно за тем, чтобы грудной звук не был оставляем раньше, чем он укрепится твердо в памяти с фальцетным звуком (стало быть, раньше, чем этот последний взят), с которым ему надо слиться. Конечно, нельзя искать голосом необходимый фальцетный звук; нельзя также оставлять [перерывов] между двумя звуками. Ученица должна уверенно взять звук грудного регистра с его надлежащим тембром и затем сразу — звук фальцетного регистра уже с его тембром (столь отличающимся от тембра грудного регистра) и тогда уже выдерживать последний неизменно:

39 („гр."-означает „грудной звук";„ф."-фальцет"[медиум])

Когда плавность перехода достигнута, то подобное упражнение делают в обратном порядке, переходя от звуков фальцетного регистра к грудным звукам. Надо рекомендовать крайнюю осторожность и умеренность в употреблении этих упражнений, несмотря на их пользу и необходимость: они слишком утомляют голосовой аппарат. Случается даже, что... в начале этих упражнений появляется кашель или хрипота, быстро исчезающие при небольшом отдыхе или после того, как горло освежилось... глотком воды.

После того как грудные ноты сформировались, случается нередко, что низкие фальцетные звуки:

40

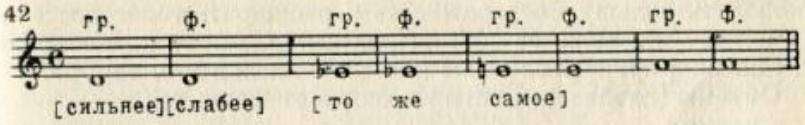


по своей звучности и по продолжительности выдерживания оказываются слабее высоких грудных звуков:

41

точно так же, как один и тот же звук оказывается гораздо сильнее, будучи взят грудью, а не фальцетом:

42

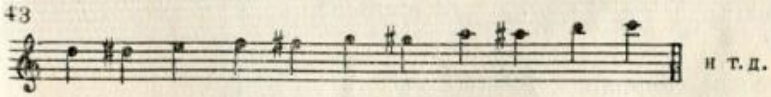


В этом случае следует так вести голос, чтобы фальцетные тоны постепенно приобретали глубину, силу — качества, [свойственные] грудным тонам. Надо только остерегаться ослаблять грудные тоны ради [сближения] со слабыми фальцетными. Фальцетный голос — если только он не имеет неприятного, пронзительного, крикливого характера — никогда не бывает достаточно силен и звучен. Таким образом, важной задачей педагога является укрепление слабых (фальцетных) тонов, но никак не ослабление сильных (грудных)...

Звуки головного регистра

Звуки этого регистра (di testa) следующие:

43

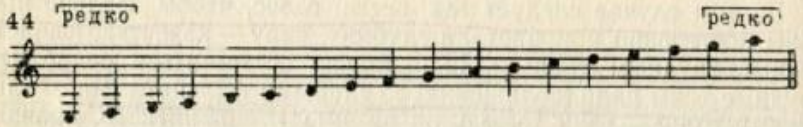


Очень высоких звуков головного регистра, как было замечено выше, следует вначале касаться редко, даже... [если] эти звуки от природы весьма легки; вообще, только в редких случаях можно переходить *соль*$_2$.

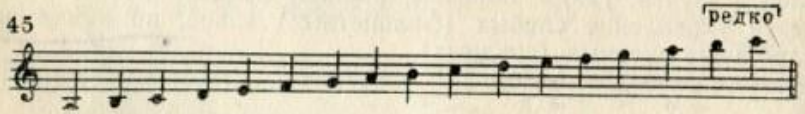
По объему женские голоса разделяются на 4 вида:
1) низкий альт или контральто;
2) меццо-сопрано;
3) сопрано...;
4) высокое сопрано.

Границ объема каждого рода голоса нельзя определить с полной точностью. [Тип голоса точнее определять, исходя из] тембра и из большей или меньшей интенсивности тона. Нередко встречается контральто, обладающее несколькими тонами сопрано, точно так же и наоборот — попадаются сопрано с несколькими альтовыми нотами внизу, причем ни тот, ни другой голос не теряют своих характерных свойств. Только очень опытное ухо... может [безошибочно] различить род голоса. Попадаются нередко голоса вначале незначительного объема, которые при [правильных] занятиях расширяются... и вообще усиливаются. Но надо соблюдать большую осторожность и расширять голос постепенно, потому что видимое обогащение нередко происходит за счет [ухудшения] природных тонов или свойственного им тембра.

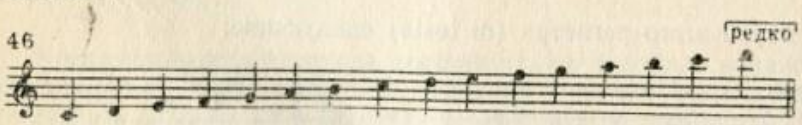
Объемы [диапазоны] четырех видов женских голосов:
Контральто:



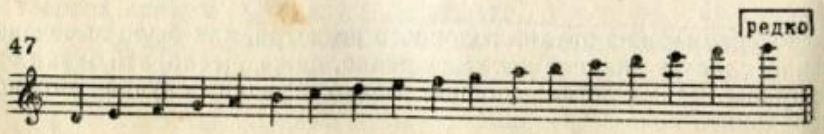
Меццо-сопрано:



Сопрано:



Высокое сопрано:



Здесь даны только общепринятые объемы различных видов женских голосов: известно, что бывает множество исключений и вариантов как в нижнем, так и в верхнем регистрах. Уже было замечено, что классификация главным образом основывается на характерном тембре голоса.

VIII. ТЕМБР

В пении различают два тембра: светлый и темный. Как [это бывает] относительно многих вещей, принадлежащих к области искусства, — словами описать их разницу невозможно. И в этом вопросе [решающую роль играют] только опыт и хорошо развитый музыкальный слух...

Все тоны [того или иного] диапазона могут быть спеты светлым тембром, благодаря которому они кажутся яркими, звучными, как бы стальными. Темный тембр (сомбрирование) дает голосу во всем его объеме несравненно более силы, [а] грудным нотам сообщает округлость, приятность и полноту... Надлежащее употребление этих существенно отличающихся друг от друга оттенков тембра имеет огромнейшее значение для выразительности, для передачи разнообразных душевных аффектов: горя, радости, ненависти, любви, ласки, хитрости и т. п.

IX. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ВЕРНОСТИ ИНТОНАЦИИ, ДЫХАНИЯ И ПРОИЗНОШЕНИЯ СЛОВ

Три момента являются особенно трудными при занятиях пением даже и для... одаренных от природы [лиц]: верная интонация, свободное управление дыханием и правильное произношение слов...

Верность интонации есть первое условие пения; поэтому педагог обязан тотчас же в начале занятий обратить исключительное внимание на развитие слуха ученика...

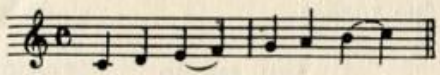
Надо принимать следующие предварительные [меры] для достижения... верности интонации:

1) нужно петь как можно яснее и выше... вводный тон каждой тональности [VII ступень гаммы], в противном случае звук этот обыкновенно кажется слишком низким:

2) звуки ступеней диатонической гаммы, заключающих в себе полутон... должны петься возможно ближе один к другому, так как иначе расстояние между ними окажется слишком большим.

В диатонической мажорной гамме, как известно, полутоны находятся между III и IV и VII и VIII [I] ступенями:

49



Подобно тому как VII ступень (вводный звук) стремится перейти в I, так и III ступень диатонической гаммы [стремится в IV, ибо] может быть рассматриваема как вводная к этой ступени гаммы: поэтому-то [VII и III ступени] надо петь как можно выше. Можно обобщить это правило и рекомендовать при всех восходящих интервалах-полутонах нижний их звук петь возможно выше:

50

Точно так же при всех нисходящих [малых секундах] верхний их звук следует петь по возможности ниже:

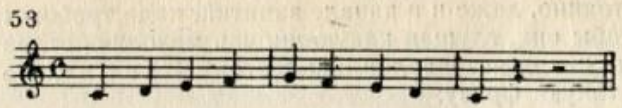
51

Прежде чем специально говорить о хроматической гамме, нужно уже теперь заметить, что для достижения совершенной верности интонации при кратких хроматических пассажах полезно свести их мысленно к ступеням соответствующей диатонической гаммы, в особенности же к гармонии, принадлежащей этим ступеням. Например, пассаж:

52

после снятия добавочных полутонов окажется состоящим из следующих основных ступеней:

53



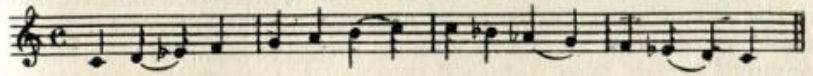
...В пении возможны интервалы несколько меньше полутонов; поэтому ученики при пении хроматической гаммы часто не достигают верно ее верхней или нижней заключительной ноты.

Особенно трудно бывает учащимся [интонировать следующие ступени] нисходящей (диатонической мажорной) гаммы (обозначены в примере крестиками):

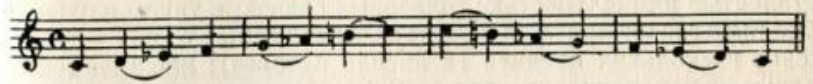
54

Эти ступени поются обыкновенно слишком низко, отчего вся гамма звучит фальшиво. Еще труднее достигнуть безупречной верности интонации в восходящей и нисходящей... минорной гамме *:

55а



б



При пении нисходящей мажорной гаммы следует также обратить внимание на верность интонации первых трех звуков:

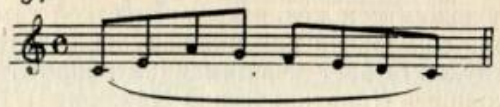
56

иначе вся гамма опять-таки будет звучать фальшиво. Верности интонации более всего помогает точное знание интервалов и постоянное, основательное упражнение в них...

* В данном случае, судя по примеру, Ниссен-Саломан имеет в виду мелодическую и гармоническую минорные гаммы. (*Прим. ред.*).

...Постоянно, даже и в начале занятий, надо требовать от учеников, чтобы они, слушая какую-нибудь мелодию, отдавали себе отчет — из каких интервалов она состоит. Положим, что учитель сыграет такую фразу:

57



Учащийся должен сразу определить, что она начинается интервалом большой терции, за которой следует кварта и т. д....

[Однако] я усердно рекомендую... [прежде всего] практическое усвоение интервалов, достигаемое [только лишь] постоянными упражнениями: [одного] теоретического знания интервалов — не достаточно. (В целях наиболее скорого и верного практического освоения различных интервалов Ниссен-Саломан рекомендует ряд прогрессивно построенных упражнений, приведение которых в настоящей книге не представляется возможным. Рекомендуем ознакомиться с ними по первоисточнику или другому аналогичному пособию. — *И. Н.*).

...Вообще надо особенно [тщательно] наблюдать за безупречною чистотой интонации. Следует точно выяснить, зависит ли нечистое пение от небрежности, недостатка внимательности, поспешности или же от врожденного недостатка... слуха. Иногда причиной могут быть [общая] усталость или временное нездоровье. Словом, надо обстоятельно искать причину [неточности].

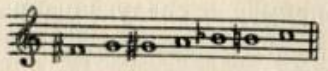
...Хуже, если неверность интонации обусловлена физической усталостью или [слабостью] голосовых связок; в таком случае необходимо совершенное спокойствие, абсолютный отдых в продолжение нескольких месяцев (а иногда и более); [рекомендуются] разные укрепляющие средства. Все это время ученица должна не только не заниматься пением, но даже не брать отдельных звуков, не говорить много, не читать вслух и т. п.; в дальнейшем только занятия, проводимые крайне осторожно, могут привести постепенно к благоприятным результатам. По большей части в усталости же или чрезмерном напряжении голосовых связок лежит причина и постоянной [ненормальной] вибрации голоса.

...Нередко в начале первого периода занятий с грудными тонами ноты, лежащие ниже предельного [переходного] тона *фа*$_1$, то есть:

58

получаются недостаточно чистыми... При восходящих и нисходящих гаммах они кажутся слишком низкими, тогда как лежащие с ним рядом звуки фальцетного регистра:

59

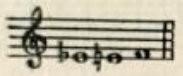


оказываются слишком высокими. Это явление чаще всего заметно тогда, когда одни и те же звуки берутся попеременно грудным и фальцетным регистрами (при этом грудные тоны представляются низкими, а фальцетные — высокими)...

Обратив внимание ученицы на этот недостаток, следует немедленно заняться исправлением его. Начиная от ноты *ре*$_1$ и выше, отверстие глотки надо открывать шире и свободнее.

В нижеследующем упражнении звуки:

60



необходимо петь темным (сомбрированным) тембром фальцета и постепенно переходить на светлый тембр грудного регистра, и потом точно так же постепенно переходить опять на прежний (темный) тембр фальцета. Это трудный, но чрезвычайно полезный [прием], которым рекомендуется вначале пользоваться осторожно:

61

Особенно трудно делать это упражнение на тонах обоих регистров, близко лежащих от их предельной [переходной] ноты *фа*$_1$.

Далее следует упражняться, беря звуки, лежащие ниже этого предельного [переходного] тона, попеременно то грудным, то

фальцетным регистрами. Эти упражнения делаются сперва медленно, но потом темп можно постепенно ускорить.

Мы уже говорили о необходимости петь возможно ближе друг к другу звуки полутонов диатонической гаммы. Это же правило следует соблюдать и при чуждых гамме [хроматических] полутонах, например в следующих пассажах:

62а

б

[Звуки, отмеченные ×, следует петь возможно выше].

...Есть также голоса, которые... отличаясь чистотой интонации, не могут, однако, брать верно... некоторые тоны, на что, разумеется, педагог должен обратить особенное внимание. Вообще в отношении интонации педагог должен быть беспощадно строг.

С самого начала занятий надо приучать учениц [несколько] акцентировать... [верхние] ноты в каждой фразе, медленной или быстрой; без этого пассаж или гамма выйдут недостаточно отчетливыми:

63

Надо отчетливо слышать высокие тоны каждой пропетой фразы. Понятно, что такая акцентировка не должна переходить в манерность и что с течением времени... интенсивность ее [должна] постепенно уменьшаться.

X. ГАММА

Диатоническую мажорную гамму надо изучать во всех тональностях... начиная каждый раз с новой ее ступени...

...При начале каждой гаммы или упражнения [ученице рекомендуется] указывать, сколько грудных нот придется ей взять. Например, в восходящей гамме До мажор придется взять четыре грудных ноты и четыре фальцетных, а в нисходящей — [то же самое, но в обратном порядке]:

64

...Построение гаммы [каждый раз со следующей, более высокой ступени] обусловливает постепенное и ровное уменьшение числа грудных звуков и такое же увеличение числа фальцетных...

65

...Позднее при упражнениях в нисходящих гаммах в быстром темпе не надо делать смену регистров на первой ноте грудного регистра ($фа_1$), предписывавшуюся до сих пор для пассажей в медленном темпе, но следует удерживать сколько можно более регистр фальцета, бывший исходной точкой:

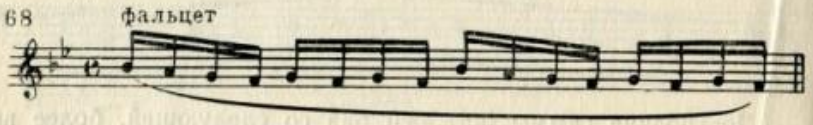
66

Точно так же и в других упражнениях при быстром темпе... не надо постоянно менять регистры. Если с грудного регистра перешли на фальцет, то на нем следует и оставаться:

67

Аналогично, начавши с фальцета, следует уже оставаться на нем, вовсе не трогая грудного регистра:

68



Акцентировка

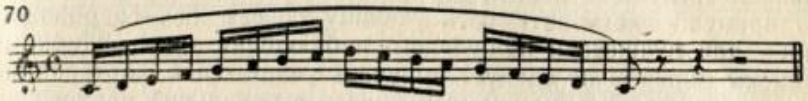
Твердо петь надо не только первую ноту каждого пассажа, но и все остальные ноты следует оттенять известным образом, заботливо, однако, связывая их вместе. Каждый звук должен быть [исполнен ритмически] совершенно точно... Ряд следующих один за другим звуков должен [производить] впечатление жемчужного ожерелья, где все жемчужины плотно прилегают одна к другой... В нисходящей гамме ровности звука достигнуть труднее, чем в восходящей. Тут нужно позаботиться о том... чтобы звуки, если можно так выразиться, не «ускользали» бы от поющей... не «катились» [бы] слишком быстро. Пассажи этого рода, особенно в начале занятий, следует петь несколько медленнее, акцентируя довольно значительно каждую ноту, не расширяя горла и не увеличивая силы голоса:

69

Особенно надо обратить внимание на первые (высокие) и последние (нижние) ноты. Сначала следует петь упражнения — я настаиваю на этом строжайшим образом — медленно, потому что многие вещи кажутся легче удающимися в быстром темпе. Вообще не следует никогда оставлять без немедленного исправления и без указания средств к исправлению любую неточность, например... [некрасиво] взятые звуки, неверную инто-

нацию и прочее. Следует... приучать учениц... не задерживать и не увеличивать длительность [первой и последней] нот — ошибка, которую иногда трудно исправить. Так, например, подобные пассажи:

70



учащиеся склонны петь следующим неточным образом:

71

Часто также звуки не связываются как должно и поются неровно, [с задержками], причем изменяется характер и ритм фразы. Например, фразу:

72

поют так:

73

При трудных упражнениях в беглости следует наблюдать, чтобы учащиеся строго соблюдали такт, не «перескакивая» через встречающиеся паузы...

...Часто бывает, что учащиеся, особенно в начале занятий, бессознательно... меняют во время пения гласные... Чаще всего слышится гласная *А* вместе с *О*, [то есть] *АО* и *Э*, например:

74

XI. ФОРТЕПИАННОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ

...Употреблять [применять] фортепианный аккомпанемент при обучении пению [нужно] легкий и простой, однако музыкально

правильный. Преподаватель в этом случае в состоянии следить с полным вниманием за ученицей; между тем слух последней заранее привыкает к хорошей, естественной гармонии. Очень важна строгая ритмичность аккомпанемента. Аккомпанемент не должен заглушать пение. Весьма полезно педагогу от времени до времени заставлять петь ученицу совсем без сопровождения — для лучшего и полнейшего наблюдения за ее ошибками. Никоим образом не следует приучать учащихся к фортепианному сопровождению, идущему в унисон с вокальной партией упражнений.

XII. МИНОРНЫЙ ЛАД

На минорный лад... обычно обращается (настолько) мало внимания, что для него не дается никаких упражнений; однако эти упражнения не только полезны, но просто необходимы. Упражнения в минорных гаммах (восходящих и нисходящих) я уже потому считаю нужными... для развития слуха учащихся, что... [они помогают освоить трудный] интервал увеличенной секунды, встречающейся во второй, гармонической форме минорной гаммы:

75

Считаю особенно полезным... петь всевозможные быстрые пассажи одновременно также и в минорном ладе; всего лучше перемежать их с упражнениями в мажорном ладе, так чтобы мажорное упражнение, [сыгранное педагогом], тотчас же было спето ученицей в миноре без приготовления и без [фортепианного сопровождения]; и наоборот — сыгранное минорное упражнение следует повторить тотчас же в мажорном ладе. Педагог не должен при этом помогать ни игрой на фортепиано, ни своим пением... Это подобно внезапной транспонировке:

76

Едва ли нужно указывать, что не все упражнения возможно переводить из минора в мажор и наоборот. Педагогу, конечно, предоставляется свобода выбора пригодных для этой цели упражнений.

XIII. ПЕРЕНОС ГОЛОСА—*PORTAMENTO*

Portamento... называется плавное соединение какого-нибудь звука с другим, высшим или низшим...

Прежде под названием *portamento* подразумевали... связывание в медленном темпе двух тонов, удаленных один от другого по крайней мере на интервал терции.

Portamento обозначается... знаком связки [лигой]. Связывание тонов, например, одного какого-нибудь звука с другим — высшим или низшим — происходит таким образом, что окончание, последнюю ритмическую часть одного, связывают с началом, с первой ритмической частью другого, [проходя] по всем оттенкам силы (*crescendo* и *decrescendo*). При этом первый звук оставляется немного раньше, чем следовало бы по его действительной длительности, и тотчас же связывается со следующим звуком, который тоже берется немного раньше, чем это следовало бы по ритму:

77

При восходящей интонации делается *crescendo;* при нисходящей — *decrescendo.* Упражнение в таком *portamento* [можно облегчить], если эти звуки петь с их итальянскими названиями или со слогами, начинающимися с твердых согласных:

78

...Надо приложить много стараний для того, чтобы ученик научился хорошо связывать два звука. Очень редко, даже у певцов опытных или знаменитых, приходится слышать хорошо исполненное *portamento,* когда два звука, едва, [почти неприметно], отделяясь друг от друга, в то же время как бы сливаются один с другим.

XIV. ДЫХАНИЕ ПРИ ПЕНИИ

Одно из важнейших условий в пении — это умение владеть дыханием. [Верное певческое дыхание] действует благотворно и на здоровье учащихся: правильный вдох и выдох — лучшее средство для укрепления легких. Конечно, много зависит от толкового, правильного обращения с дыханием; при дурных указаниях и тут можно сделать зло и даже нередко вполне расстроить здоровье... Неправильное дыхание дает звуку особый простуженный тембр — явление, [наблюдаемое] часто и в причине которого понимающий дело [педагог] не может сомневаться долго. Дыхание должно производиться без видимого усиления, не должно быть замечаемо ни слухом, ни глазом посторонних (плечей поднимать не следует)... оно не должно останавливать или искажать каким бы ни было образом ритм исполняемой пьесы.

Вдох надо делать, втягивая слегка плечи, держа грудь свободно... голову — прямо, живот — слегка втянутым, начиная с впадины желудка (или, по крайней мере, не выпячивая его слишком вперед). Легкие при таком положении тела наполняются воздухом медленно, без усилий, и тогда выдох можно сделать тоже медленный, вполне по желанию певца. Искусство медленного дыхания получило... итальянское название respiro. Позднее надо будет упражняться также и в коротком и быстром дыхании (mezzo respiro у итальянцев *).

[Во многих] из известных мне методов обучения пению обращается слишком мало внимания на дыхание... Между тем учитель должен с первых же элементарных упражнений обратить на этот пункт пристальное внимание, потому что в этом случае (как и во многих других) трудно исправлять уже вкоренившиеся недостатки (например, тяжелое, заметное дыхание иногда похожее чуть ли не на храпение). Если... позволять ученику дышать часто и по произволу, например после каждой фразы (как бы коротка она ни была), он так привыкает к этому, что впоследствии ему будет чрезвычайно трудно исполнять длинные, непрерывные фразы на одном дыхании; а между тем в пении существует [множество] случаев, где все зависит от хорошего, незаметного и долгого выдоха [*legato*].

Как голос делается сильнее, обширнее, звучнее благодаря хорошо проводимым техническим занятиям, так же точно вследствие упражнений усиливается и дыхание; оно делается более послушным, позволяя ученице... управлять им вполне сознательно и побеждать трудности, казавшиеся непреодолимыми; оно позволяет достигнуть таких эффектов, о которых сначала трудно составить себе и понятие. Позже (а сообразно с обстоятельствами, может быть, и с самого начала) следует приучать ученицу дышать так быстро, как только возможно, не позволяя ей ни под каким предлогом ради дыхания [останавливаться] во время пения... прерывать произвольно... музыкальную фразу. Потом уже можно соразмерить быстроту темпа, смотря по [индивидуальной] способности учащегося. По этой же причине темп в начале упражнений берется относительно медленный; ускоряют его только постепенно — по мере того как... ученица приобретает навыки долгого выдоха, а следовательно — и возможность быстро менять дыхание. Поэтому следует обратить внимание на то, чтобы каждое упражнение выдерживалось сначала и до конца в одном и том же темпе. Если... ученица станет бессознательно задерживать или ускорять темп, тогда надо начать снова и пропеть все упражнение с самого начала медленнее... Необходимо, однако, сперва убедиться — в чем лежит причина неуспеха: в неумении делать долгий выдох или же в недостаточной натренированности горла; после этого принимают те или другие меры, смотря по необходимости...

В противоположность некоторым школам пения, где о дыхании говорится либо поверхностно, либо сравнительно поздно... я считаю весьма важным... с самого начала занятий обращать должное внимание на правильное распределение и постепенное развитие дыхания...

Правильное дыхание... должно дать ученице возможность петь долго и беспрерывно, не запасаясь новым дыханием; таким образом, благодаря правильной и заботливой гимнастике легких, короткое и затруднительное дыхание может сделаться сильнее, продолжительнее [и свободнее]. Однако тем, у кого от природы нет долгого дыхания, надо развивать его постепен-

---

* В своем замечательном произведении «Lart du cnant» Жюль Одибер советует следующее:

«Вдох. Опереться локтями так, чтобы тело поддерживалось руками и держало бы плечи неподвижными; открыть рот так, как нужно для буквы *А*; вдохнуть быстро большое количество воздуха, расширяя то, что называют впадиной желудка.

Выдох. Поставить зубы на нижнюю губу, как бы для того, чтобы сказать букву *В*, поддерживать, сколько можно, образование этой согласной, оставляя воздух выходить до тех пор, пока не появится вновь звук гласной». (Исходя из содержания этой сноски и других высказываний, можно сделать вывод, что Ниссен-Саломан была все же сторонницей применения косто-абдоминального (грудобрюшного) дыхания, при котором во время вдоха расширяются нижние ребра и стенки живота. — *И.Н.*).

но, с большими предосторожностями. Чтобы не утомлять бесполезно голос, можно упражняться в глубоком вдохе и в медленном выдохе воздуха без пения, повторяя эти упражнения несколько раз в день.

Надо приучать учеников с самого начала брать глубокое дыхание перед каждой длительной нотой, перед каждой новой длинной музыкальной фразой, так чтобы они сами чувствовали наполненность своих легких. Следует также приучать их возможно долее удерживать дыхание во время пения, не выпускать его сразу, но по возможности медленно, ровными количествами, почти так, как будто бы [речь] идет о постоянно ровном, правильном вдохе...

Быть может, кому-нибудь покажется, что при подобных требованиях внимание учителя распыляется с самого начала занятий на слишком много пунктов. Я, однако, не требую ничего такого, чего бы не испробовала сама путем опыта; громадная польза всего этого несомненна... ...Надо еще заметить, что, едва ученики начнут петь пьесы со словами, сейчас же следует настаивать, чтобы они ради дыхания никак не прерывали целости [словесной] фразы: последняя... составляет одно целое с музыкально-ритмической фразой. Как бы ни казались просты и естественны эти [указания], но часто случается, что даже весьма [известные] артисты и артистки не соблюдают их...

При необходимости выдерживать слишком долго звук или спеть чересчур длинную фразу опытные певцы могут менять дыхание... бесшумно, незаметно даже для внимательного слушателя; таким образом, связность фразы не нарушится; но здесь требуется большое искусство и некоторое умение управлять дыханием.

Если сам ученик затрудняется определить наилучшее место для взятия дыхания и тем самым — перерыва словесной фразы... то его следует заставить ...громко и со смыслом прочитать [словесный] текст. То, что при чтении представляется неразрывным, не должно быть разрываемо и при пении. В подобной фразе, например:

было бы неверно брать дыхание перед или после восьмой, отмеченной крестиком. Всю эту фразу нужно спеть на одном дыхании. Смены дыхания в пении могут быть вообще сравнены со знаками препинания в разговорной речи... Подобно тому как в обыкновенной разговорной речи совершенно законченное по мысли построение отделяется от другого точкой (роль которой

для мелодии выполняет совершенная каденция), точно так же в мелодии существуют краткие моменты отдохновения (например, несовершенные каденции), равнозначные двоеточию или точкам с запятыми в разговорной речи; наконец, моменты, где мелодия «останавливается» на еще более краткие мгновения [мелкие цезуры], можно сравнить с [речевыми] запятыми.

Если без [особой] необходимости нельзя делить словесную фразу дыханием, то еще менее возможно делить... какое-нибудь слово...

Дыхание всегда берется за счет последней, только что спетой ноты. У нее... отнимают немножко ее ритмической длительности, тогда как следующая за ней нота исполняется строго в ритме

...Все же иногда необходимо брать дыхание, не заботясь о правилах — например, непосредственно перед очень долго выдерживающейся нотой или перед длинным пассажем, — так как все-таки важнейшая цель певца — полностью выявить достоинство и красоту музыкальной фразы.

Филирование звуков

Работу над филированием начинают обыкновенно поздно, после того как уже пройдены всевозможные [упражнения и] вокализы для развития голосовой техники. Я, однако, [думаю], что эту работу можно начать раньше, именно тогда, когда... голосовые регистры достаточно обработаны и ученица владеет ими. Таким образом, упражнения на филирование следует начинать немедленно после упражнений в гаммах и почти одновременно с вокализами; это чрезвычайно способствует красоте и благородству голоса, развитию и укреплению верности интонации, а также и укреплению дыхания...

Филировать легче на высоких звуках, чем на низких, особенно в грудных тонах. Последние надо брать сначала *pianissimo* в фальцетном регистре и потом, постепенно усиливая до *fortissimo,* переходить в грудной регистр; затем точно так же, начиная от сильнейшего *tortissimo* в тембре грудного регистра, следует ослаблять звуки и постепенно переходить в *pianissimo* фальцета. Но так как это умение достигается не скоро (особенно потому, что главное условие тут — исполнение всего на одном дыхании), то филированием надо заниматься как мозаичной работой; именно, следует разделить весь процесс на отдельные [этапы] следующим образом: от сильного звука к слабому, от слабого — к сильному, от тембра грудного регистра — к фальцетному, от фальцетного регистра — к грудному и т. д.

Только уже позже, когда на всех этапах приобретена [будет] надлежащая опытность, надо соединить все эти моменты (и постепенно) в одно общее целое. Следует при этом обращать особенное внимание на [максимально] возможную ровность дыхания и безупречную чистоту интонации (чтобы при *crescendo* <шла слишком высокая, а при *decrescendo*> — слишком низкая интонация или наоборот). Малейшее [отклонение от чистой интонации] не должно быть терпимо: его исправляют тотчас же. Только лишь тогда, когда это упражнение будет безупречно во всех частностях, тогда его можно исполнять во всем объеме...

Начиная с *pianissimo* лучше всего [при филировании] употреблять темный тембр, переходя при *fortissimo* на светлый тембр, в котором голос и достигает своего наибольшего блеска...

Я считаю необходимым в упражнениях на филирование не идти сначала выше ноты *соль*$_2$. Точно так же рекомендую после того, как все упражнения будут проделаны на *A*, проделать их и на другие гласные. (Во второй части «Школы пения» на страницах 71—83 Ниссен-Саломан приводит ценные упражнения в филировании звуков. Ознакомиться с ними рекомендуем по первоисточнику. — *И. Н.*).

XV. ДИКЦИЯ В ПЕНИИ

...Упражнения в развитии дикции я считаю нужным перемежать, по возможности, с другими упражнениями... Дикционные упражнения [включают в себя два момента]: сильное акцентирование согласных и сильное акцентирование гласных. Первые будут произноситься с помощью языка, зубов, глотки и губ; гласные же будут исполняться в светлом или темном тембре...

Для пения — еще более, чем для разговорной речи... — требуется врожденная способность произносить буквы *P* и *C* ясно, чисто и отчетливо; неприятная картавость *P*, шепелявость *C*, происходящие от [разных дефектов речевого аппарата], редко уничтожаются совсем [даже при усердных стараниях].

...Произношение [согласных] должно быть приготовлено и [как бы] несколько [подчеркнуто]; это — без сомнения — самый верный способ достигнуть отчетливого и правильного их произношения. Не следует опасаться слишком большого «налегания» на этот способ, так как если [особо] старательный выговор согласных в комнате кажется иногда преувеличенным, то в большом концертном зале или в театре он едва покажется достаточным; к тому же надо принять в расчет робость певицы, сценическую игру и другие причины, часто влияющие на силу и [ясность] произношения. Конечно, обязанность артиста — соразмерить как силу своих голосовых средств, так и — в особенности — [характер произношения] согласных, смотря по величине

помещения, содержанию и размерам сочинения. [Безусловно], нет необходимости петь простой романс с такой силой голоса и выразительностью произношения согласных, как какую-нибудь большую драматическую арию, так как в противном случае эта манера могла бы показаться не только излишне аффектированной, но и просто смешной; точно так же разница очень велика — идет ли исполнение в небольшой комнате, концертном зале или в огромном театре. Вообще для изучения этого столь важного отдела искусства пения [необходимы] те же правила, что служат и для упражняющихся в ораторском или драматическом искусстве... — но только в еще большей степени...

Если для пения чрезвычайно важно отчетливое и ясное произношение простых согласных, то тем более важно произношение двойных согласных.

Не надо, однако, никогда забывать, что в пении главное внимание должно быть обращено преимущественно на возможную красоту звука, на тембр голоса, чему все остальное должно подчиняться. Поэтому ученики должны [помнить], что хорошее, звучное произношение гласных и в особенности согласных — как бы это ни было необходимо — все-таки не должно идти за счет ухудшения [звучания] голоса...

XVI. ВОКАЛИЗАЦИЯ

Вокализацией... (колоратурой) [вообще] называют возможность исполнять [ровно], отчетливо и чисто всякие пассажи во всевозможных темпах, вплоть до быстрейших. Буквально же вокализацией называют пение... упражнений на гласные. Как уже замечено выше, эти упражнения можно исполнять постепенно на все гласные... на всем протяжении голоса, во всех степенях силы, во всех оттенках фразировки, в обоих тембрах и в различных регистрах...»

В разделе XVII своей «Школы» Ниссен-Саломан разъясняет вокальное произношение гласных и согласных итальянского языка.

В разделах XVIII—XX содержатся ценные высказывания по вопросу исполнения быстрых пассажей, рулад и различных украшений (аподжатур, мордент, группетто и трелей). Приведение нотных примеров и рекомендуемых Ниссен-Саломан упражнений в настоящей книге по техническим причинам невозможно. Интересующихся отсылаем к первоисточнику.

Весьма большую ценность представляют высказывания Ниссен-Саломан (в XXI разделе) об исполнении хроматических гамм.

Приводим некоторые цитаты из этого раздела.

XXI. ХРОМАТИЧЕСКИЕ ГАММЫ

«Если трудно достигнуть безупречной чистоты интонации в диатонической гамме, где перемежаются тоны и полутоны... то еще труднее добиться ее в хроматической последовательности звуков, где [содержатся] только полутоны, вследствие чего [часто] теряется чувство определенной тональности, то есть «верная почва». Поэтому хроматические гаммы требуют особенной заботливости. Нередко при длинных хроматических гаммах полутоны звучат либо у́же, либо шире, чем нужно...

...В пении, [как известно, вполне возможны] интервалы... меньшие полутона; это обстоятельство затрудняет начинающих [вокалистов] и мешает достижению безупречной интонации в хроматической гамме.

Потому-то я и считаю необходимым обстоятельное изучение интервалов и в особенности интервала малой секунды (полутона). При [исполнении] восходящей хроматической гаммы обычно интонируют октаву, [то есть тринадцатый звук гаммы], слишком низко; поэтому ноты, имеющие диезы или бекары, надо петь возможно выше, чтобы больше приблизить их к следующему тону...

Напротив, в нисходящей хроматической гамме тоны, имеющие бемоли, должны быть взяты по возможности ниже, то есть ближе к соседним тонам, во избежание опасности [слишком высокого звучания] заключительной ноты...

Изучение хроматических гамм можно облегчить, исполняя их в медленном темпе, а при длинных пассажах обязательно деля их на небольшие группы и акцентируя вначале первую ногу каждой группы...

80а

[орфография подлинника]

б

Следует рекомендовать ученикам [перед исполнением хроматического пассажа]... установить точное число заключающихся в нем полутонов, распределить их [равномерно] ритмически, — чтобы можно было исполнять строго в такт, — и кончить упражнение на сильном времени.

XXII. ВАРИАНТЫ, ИЗМЕНЕНИЯ И УКРАШЕНИЯ В ОПЕРНЫХ АРИЯХ, ДУЭТАХ И ПРОЧЕЕ

Большее или меньшее украшение или изменение мелодий при исполнении оперных итальянских арий... считалось [ранее] особенным искусством. [Эта традиция в какой-то степени жива еще и сейчас]*.

При этом необходимо следующее:

1) чтобы украшения соответствовали духу и характеру данного сочинения и хорошо вязались с ним, не искажая намерения композитора;

* Речь идет о середине XIX в. — *И.Н.*

2) чтобы они были выбраны со вкусом, удобоисполняемы и эффектны;

3) чтобы они употреблялись музыкально, умеренно, придавая больше прелести сочинению и вместе с тем ярко выявляя виртуозность исполнителя.

[Некоторые] украшения и варианты, представляющиеся как бы прелестными узорами, [вышитыми по канве первоначальной мелодии сочинений Беллини, Россини, Доницетти], являются освещенными традицией, но... насколько мне известно, эти украшения, [принадлежащие таким превосходным певцам, как Паста, Малибран, Зонтаг и другие], никогда не были напечатаны. Я убеждена, что опубликование их было бы встречено благоприятно певицами, начинающими карьеру, точно так же, как и преподавателями пения... И это тем более, что многие не имели случая часто слышать этих знаменитых артисток. В искусстве есть известные традиционные «секреты» [и приемы], в особенности — в деле виртуозности; их до сих пор никто не позаботился собрать, привести в порядок и издать, так как труда на это пришлось бы употребить немало.

Давая здесь выбор тщательно собранных и приведенных в порядок [традиционных] украшений и каденций, я должна, однако, сказать... что... они должны быть выбраны и исполнены с самым тонким вкусом и умением. Вовсе не следует употреблять без разбора все находящиеся в моей школе варианты. Педагог и молодая певица должны сами выбрать те варианты, которые наиболее близки характеру ее голоса, соответствуют индивидуальности (и, конечно, содержанию произведения. — *И. Н.*).

...При всяком повторении вещи [итальянского композитора] хорошей певице не следовало бы применять одни и те же украшения, напротив — менять их, придумывая их лично или выбирая что-либо из [освещенного традицией]. Всего лучше и благоразумнее, если артистка... (сначала) споет мелодию в оригинальном ее виде и употребит добавочные украшения уже только при повторении на «бис».

...Даже в том случае, когда молодая певица считала бы лишним для своей будущей карьеры жанр колоратурного пения... то и тогда ей было бы чрезвычайно полезно ознакомиться с [собранными мною вариациями] как с этюдами и как со свидетельством известной манеры пения *.

Однако еще раз подчеркиваю, что насколько я нахожу возможным и даже желательным использование украшений в итальянском репертуаре, настолько же считаю долгом энергично протестовать против «покушений» не только итальянских, но и других артистов, не стыдящихся распространять манию фиоритур на моцартовских «Дон-Жуана», «Свадьбу Фигаро» и другие оперы классического направления, чем они дают яснейшее доказательство ограниченности их ума и музыкального вкуса.

* В третьей части своей «Школы» (изд. Бессель, 1880) Ниссен-Саломан на стр. 406—439 приводит ряд интересных вариантов украшений. — *И.Н.*

* * *

К высотам искусства нужно идти с неослабевающим мужеством. Я буду считать себя щедро вознагражденной за работу, если исполнится мое искреннее желание — помочь молодым педагогам и ученикам в их трудных занятиях, [направленных на достижение этой почетной цели][208]».

КАМИЛЛО ЭВЕРАРДИ

(1825—1899)

Быть учеником Эверарди — значит постичь все лучшие стороны итальянского bel canto.
А. В. Неждановa. Из «Воспоминаний о старых русских певцах»

На долю К. Эверарди, ученика Гарсиа и Ламперти, выпала огромная роль в деле подготовки плеяды крупнейших русских певцов. Напомним, что, по словам самого Ф. Шаляпина (в его книге «Страницы из моей жизни»), последний имел единственного преподавателя по пению — бывшего артиста Большого театра тенора Усатова, занимавшегося у К. Эверарди *.

Корифеи русского вокального искусства — Тартаков, Славина, Павловская, Салина, Дейша-Сионицкая, Смирнова, Зарудная, Звягина, Каменская, Климентова, Тамарова, Боброва, Фигнер, Ф. Стравинский, Донской, Бочаров, Лодий, Кошиц, Лосский, Габель, Самусь, Супруненко, Любин, Образцов, Давыдов, Майборода, Медведев, Бестрих и их талантливые ученики — Г. Пирогов, Ершов, Д. Смирнов, Камионский, Боначич Каракаш, Андреев, Морской, Секар-Рожанский, Цесевич, Днепров, Сперанский, Ханаев, Лемешев и ряд других — обязаны полностью или отчасти деятельности Эверарди как певца и педагога.

Родился К. Эверарди (Evrard) в городе Динане в Бельгии. Первоначальное образование он получил в Льеже по инженерной специальности, но стремление стать певцом заставило его поступить в Парижскую консерваторию. Здесь Эверарди учился у Поншара, Габенека и Гарсиа. Экзаменационной комиссией в

* «Я всегда внимательно и с любовью слушал поучения этого человека (Усатова. — *И.Н.*), который, вытащив меня из грязи, бескорыстно отдавал мне свой труд, свою энергию и знания» («Страницы из моей жизни»).

составе Мейербера, Галеви, Обера и других виднейших музыкальных деятелей при окончании консерватории ему была присуждена награда первой степени. Голос у Эверарди был огромного диапазона, позволявшего ему блестяще исполнять труднейшие баритональные (Фигаро в «Севильском цирюльнике») и одновременно басовые партии (в частности, Мефистофеля в опере «Фауст»).

Уже будучи известным артистом, Эверарди продолжал учиться у Гарсиа и Ламперти.

После блестящих гастрольных выступлений в лучших европейских театрах в 1851—1857 годах он начал выступать в Петербурге, где пел в течение многих лет (до 1873 года).

С 1868 года он ведет (в Петербургской и затем в Киевской и Московской консерваториях) педагогическую работу, которую продолжает до конца своей жизни.

Умер К. Эверарди в 1899 году и похоронен был, согласно его желанию, в любимом им хуторе Талошница, около ст. Серебрянка (бывшей Петербургско-Варшавской ж. д.).

Несмотря на иностранное происхождение и полученное за границей образование, К. Эверарди бóльшую часть своей артистически-педагогической деятельности (свыше 40 лет) посвятил России.

Его вокальная школа по существу является русской вокальной школой, построенной на русском вокальном материале. Своей плодотворной сценическо-педагогической работой в России он заслужил имя выдающегося русского вокального педагога.

Несмотря на большую общую культуру и законченное высшее музыкальное образование, Эверарди, подобно своему другу, знаменитому тенору Дюпре, был убежденным сторонником эмпирической школы. Этим, очевидно, и объясняется тот факт, что, располагая богатейшими теоретическими и практическими познаниями в области пения, он не оставил никаких печатных трудов. В беседах с учениками он не раз отмечал исключительную ценность руководств Гарсиа и Ламперти, в особенности учебника Гарсиа. Не имея принципиальных разногласий с требованиями и взглядами этих выдающихся маэстро, Эверарди, очевидно, не считал нужным выпуск своего руководства.

Методы преподавания Эверарди и его школа, сложившаяся под влиянием крупнейших знатоков вокала — Поншара, Габенека, Гарсиа, Ламперти и Нодзари, основанная на огромном творческом и педагогическом опыте, — для нас чрезвычайно интересны.

Из бесед с его учениками — В. М. Зарудной, В. А. Лосским, О. О. Бестрихом (профессором Харьковской консерватории) и в особенности из бесед с М. М. Ипполитовым-Ивановым, хорошо знавшим Эверарди и методы его преподавания, автор дан-

ной работы пришел к убеждению, что в изданной в 1924 году книге «Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство» ученик последнего Л. Вайнштейн, в основном, верно изложил творческие принципы и методы преподавания Эверарди.

Приводим отдельные наиболее интересные цитаты из этой книги:

«Ученики у Эверарди начинали с простейших упражнений: сперва на одной ноте, потом шли секунды, терции и т. д. Очень любил он пассажи и октавы. Особенно следил maestro за правильным переносом звука сверху вниз в октавах. *Portamento* вниз надо было исполнять так, чтобы голос не скользил быстро, ибо тогда получается, как говорил Эверарди, уже не *portamento*, а *vomitando* (рвотное).

Не могу сказать, чтобы он, как то делают иные педагоги, отдавал предпочтение *piano* или *forte*. Упражнения пелись на всякий лад, но Эверарди часто говорил: «Я понимаю, почему ученики не любят петь *piano*, ибо оно гораздо труднее, чем *forte*, но они не знают, что на сцене, при известном равновесии между градациями звука, получаются чудеснейшие эффекты. Сплошное *piano* или сплошное *forte* монотонны и потому быстро надоедают. Певец должен помнить это и уметь пользоваться и *piano* и *forte*: только тогда он произведет впечатление на публику, только тогда пение будет настоящим bel canto». Когда ученик пел *forte* там, где не следует, его неизменно останавливал грозный окрик maesrto: «Что ты *ревет*, как *бик*!» или: Что ты *кричит*, как извозчик!»... При правильном распределении звуковой силы певец даже с небольшим голосом всегда понравится больше крикуна с хорошими голосовыми средствами.

Арий, в которых без большого крика... не обойтись, например балладу Нелюско (сцена на корабле), Эверарди не любил и редко позволял петь ученикам. «Это после будете петь сами, когда станете артистами, а теперь не надо, теперь будем работать над кантиленой, над bel canto».

Кантилене Эверарди уделял наибольшее внимание, и в этом отношении его взгляд вполне совпадал с мнением всех лучших итальянских педагогов. Подобно Ламперти, он всегда говорил: «Филируйте звук, пойте *legato* и старайтесь, чтобы звук как бы лился, плавно и свободно — это и есть bel canto; слушайте хороших скрипачей и виолончелистов и подражайте их плавному, тягучему звуку. «Увы, — говорил maestro, — раньше инструменталисты подражали кантилене таких певцов, как Кресчентини, Фаринелли, Каффарелли, Рубини, а теперь все наоборот, и это лишь потому, что в упадке вокальная техника...»

Вокальной технике Эверарди придавал огромное значение. Все без исключения ученики должны были упражняться в гаммах, пассажах, трелях, *staccato* и прочее. «Я понимаю, — говорил он, — что теперь, особенно для мужских голосов, в совре-

менном оперном репертуаре почти нет почвы для тех технических трудностей, которые приходилось преодолевать нам. Сейчас опера в значительной степени «один разговор на музыке». Но тем не менее я нахожу, — продолжал он, — что и теперь без вокальной техники обойтись нельзя. Как, например, баритон может спеть Фигаро, если техники у него нет? Да, сверх того, технику надо развивать еще и потому, что она поддерживает голос, сохраняет его звучность и гибкость».

Особенно любил Эверарди трель, которую старые итальянцы называли «квинтэссенцией всякой колоратуры», ибо она придает кадыку верность и силу. Трель, конечно, должна была быть очень точной, на двух нотах, а не vibrato на одной, что строго преследовалось. «Это не трель, а «козел»,—говорил он о vibrato. Когда-то, по славам maestro, vibrato с постепенным замиранием было общеупотребительно, особенно в серенадах, в унисон с аккомпанементом гитары и мандолины, но теперь все это оставлено. В противоположность мнению Ламперти и других, Эверарди хотя и признавал, что лучше, если трель природная, [однако, считал, что] выработанная трель, так называемая «трель беглости», не уступает природной, но требует только очень упорной и долгой работы. Знаменитая Паста, с которой Эверарди пел, природной трели не имела, но ее «трель беглости», над которой она работала шесть лет, не уступала, по свидетельству maestro, природной трели таких певиц, как Зембрих, Герстер и других.

Говорил Эверарди и о злоупотреблении трелью, чем особенно грешила в XVIII веке знаменитая болонская школа Pistocci (вернее, его учеников — Bernacci, Pasi и других). Тогда, действительно, везде и всюду вставляли пассажи и особенно трели, что, конечно, бессмысленно.

Сам Эверарди был громадным мастером беглости... Нас, учеников, всегда поражала техника Эверарди: его безукоризненные трели, пассажи, *staccato*, гаммы, а главное, легкость и уверенность, с которой престарелый maestro проделывал эти вокальные чудеса. Когда я как-то высказал ему по этому поводу удивление и назвал технику его совершенной, то Эверарди махнул рукой и сказал:«Да, у меня неплохая техника, но что она значит в сравнении с техникой, например, Рубини, Тамбурини, которых я еще слышал, не говоря уже о великих певцах XVII века? Ты «мальшик» (то есть мальчик), — добавил он, — и почти ничего хорошего не слышал, а называешь мою технику совершенной — это комплимент». А между тем Эверарди мог быть опасным конкурентом даже для таких колоратурных див, как сама Аделина Патти, о чем я заключаю из его же воспоминаний. Он повздорил с очень капризной Патти и решил, что ее надо проучить, сбить с нее спесь. И вот на генеральной репетиции «Севильского цирюльника» Эверарди, который всегда

пел Фигаро (партнершами его были Патти, Нильсон, Лукка, Требелли и другие), встретился с капризной знаменитостью в дуэте второго акта. После слов: «Р... о... Ро... з... и... зи... Рози... и... н... на — Розина» — баритон и сопрано начинают вместе трель, которую затем, как водится, баритон обрывает, уступая Розине первенство. И вдруг, о ужас, Эверарди, обладавший громадным дыханием, не уступил и перепел Розину. Патти испугалась и слезно просила «дорогого Камилло» таких фокусов в спектакле не делать и ей уступать, на что Эверарди, конечно, охотно согласился. «Я сделал это, — говорил maestro, — только для того, чтобы Патти не была такой гордой и капризной, ибо я женских капризов терпеть не могу».

Невнимание учащихся к развитию беглости искренно огорчало Эверарди: «Они не понимают, — говорил он, — что техника необходима для пения... Где вы видели, — добавлял он, — хорошего пианиста или скрипача без техники? А певцы думают, что беглость и техника излишни, и в этом они горько ошибаются».

Для развития вокальной техники Эверарди рекомендовал сольфеджио Conconne, Panofka... Panserono, Bordogni, Viardot, Markesi и другие. «Все известные вокализы и сольфеджио составлены на один лад, — говорил он, — и важно не то, какими именно упражнениями пользоваться, а важна работа». Замечу, что, подобно Ламперти, Эверарди отдавал преимущество вокализам перед сольфеджио, считая их более полезными для развития техники.

После нескольких месяцев работы (приблизительно пяти, шести) Эверарди, если его просили учащиеся, охотно разрешал петь легкие, преимущественно итальянские, арии и романсы. Но горько ошибались те ученики, которые думали, что арией легче угодить maestro, чем вокализами. Наоборот, требования еще повышались, ибо, помимо правильности звука, он следил еще за дикцией, фразировкой и добивался художественного исполнения, а это было очень и очень нелегко. Даже учеников старшего курса Эверарди мог держать на одной арии много уроков... Тартаков рассказывал мне, что он проходил с Эверарди партию Риголетто ровно год, причем требования maestro не раз доводили его до слез. Зато, говорил Тартаков, это едва ли не лучшая моя партия: так она отделана и изучена...

«Дикция и фразировка почти столь же важны, как и кантилена», — говорил Эверарди, и требования его в этом отношении были очень велики....

Ритмическая точность требовалась безусловно, особенно если арию пели во второй, третий раз, причем ученик должен был петь наизусть и «не думать о нотах и словах», а только об исполнении. Не выучившие урока часто изгонялись...

Следует заметить, что Эверарди, конечно, очень ценил в учениках музыкальность, но в то же время не советовал даже

прилично играющим на фортепиано аккомпанировать себе. «Во-первых, — говорил он, — лучше, полезнее петь стоя, чем сидя; во-вторых, среди певцов очень мало действительно хороших пианистов, а дилетантский аккомпанемент вреден и ведет лишь к тому, что вещь разучивают плохо, с ошибками».

Он не придавал также преувеличенного значения навыку читать ноты, хотя лично читал ноты с листа, как книгу. «Такой навык, конечно, очень облегчает разучивание партий, но, увы, — добавляет он,—я заметил, что ученики, легко читающие ноты, совсем не склонны к работе над отделкой роли. Для этого требуется известная сила воли и любовь к искусству, а ученик или артист, которые могут любую партию разучить в несколько дней, считают излишним работать над деталями, что, однако, необходимо... Я всегда предпочту такому певцу другого, относительно менее музыкального, но более прилежного и вдумчивого...»

К слову сказать, у самого Эверарди слух был абсолютный, музыкальность громадная, но на фортепиано он не играл и аккомпанировал себе только аккордами...

К природным и благоприобретенным голосовым дефектам Эверарди относился двояко: к первым терпимо и даже снисходительно, а ко вторым очень строго. Природные дефекты, например горловой оттенок голоса, он старался устранить упражнениями. Таких учеников, у которых была... «каша в горле», он заставлял петь вокализы на букву *О*, но если и это не помогало, то маэстро безнадежно махал рукой и говорил: «Ничего не поможет, разве если хватит терпения работать очень, очень долго».

Он придерживался взгляда, что легкий горловой оттенок некоторых нот, если вообще ученик поет хорошо, не такая уже беда, особенно если звук сам по себе красив. По его словам, у знаменитого тенора Mario были в голосе две-три ноты с таким оттенком. Желая избавиться от этого дефекта, Mario обратился к своему коллеге и другу Эверарди, авторитет которого признавали все итальянские артисты. «Я попробовал, — рассказывал Эверарди, — и дал ему несколько уроков, но потом решил, что это бесполезно и чудного голоса Mario нельзя трогать...» *

Многое прощалось, если Эверарди видел у певца талант. Так, например, он очень любил известного тенора М. Е. Медведева и неоднократно говорил: «Жаль, что он поет *на горла* и делает подъезды к нотам, но я ему все прощаю, он... большой

---

* Как известно, П. И. Чайковский высоко ценил талант Марио. В «Музыкальных фельетонах и заметках» он отмечал наличие поразительных гениальных порывов могучего таланта, какие встречаются в немногих, редких, исключительных художниках, как Виардо, Арто, Темберлик, Марио (стр. 54). —*И.Н.*

артист». Зато к благоприобретенным недостаткам, происходящим от небрежности и невнимания учеников, Эверарди относился очень строго. Следовала резолюция: «Делать, как я хочу, или уходить вон из класса!»...

В свое время много говорили о том, что Эверарди будто бы предъявляет непомерные требования, рвет голоса и что у него могут учиться только лица с большими голосами. Он знал об этих толках и относился к таким разговорам со свойственным ему ироническим пренебрежением. Иногда только он, намекая на кривотолки, говорил: «Небольшой, но хороший, умный голос, лучше, чем большой, но глупый. У моей ученицы Силиной был небольшой голос, но это был не голос, а сокровище, клад... У тенора Супруненко тоже голос небольшой, но пел он хорошо». Я лично могу подтвердить, что Эверарди очень бережно относился к голосам и не требовал непременно большого звука. Конечно, он, как, полагаю, и все педагоги, предпочитал работать с людьми, одаренными природой большими, благородного тембра голосами, но, с другой стороны, Эверарди всегда говорил, что голос далеко не все...

Мало того, Эверарди говорил, что даже певцы с неважными по тембру голосами могут иметь большой успех, и приводил в пример знаменитого артиста, а потом известного педагога Ronconi, который силою своего громадного таланта и блестящим умением петь заставлял публику совершенно забывать о качестве звука. «Такого Риголетто, как Ronconi, не было и не будет», — добавлял maestro.

А вот еще пример, нам более близкий, о котором я говорю со слов Эверарди. Много лет тому назад к нему на экзамен в консерваторию явился молодой морской офицер. Это был Н. Н. Фигнер. Голос его Эверарди не понравился, что, впрочем, и немудрено. Лица, слышавшие Фигнера, конечно, помнят, что голос певца был весьма неважного, некрасивого тембра, но все помнят также, как великолепно Фигнер владел голосом и какой это был большой артист. Эверарди неохотно принял Фигнера в свой класс, но затем очень быстро с ним расстался, ибо Фигнер позволил себе предложить вопрос: «Буду ли я знаменитым певцом?» Такого самомнения Эверарди не терпел и откровенно сказал Фигнеру, что петь на сцене он, вероятно, сможет, но что голос у него неважный, и потому его «будущая знаменитость» под большим сомнением. Фигнер обиделся и уехал в Италию, где через пять или шесть лет, путем громадного труда, приобрел большую вокальную технику, а затем и репутацию выдающегося артиста. Дальнейшая блестящая сценическая карьера Фигнера в России всем известна. «Я ошибся, — говорил Эверарди, — а Фигнер был прав. Голос у него все-таки неважный, но зато он большой артист и к тому же громадный и умный работник, что делает ему честь. Но

кто же мог предвидеть, что он такой прилежный, — добавлял maestro, — я привык к тому, что мои... ученики все почти ленятся, а Фигнер — это исключение...»

По мнению [многих] педагогов, тембр, окраска звука — дар природы и изменению не подлежит. Эверарди придерживался другого взгляда. Он говорил: «Да, существенно тембр изменить нельзя, но его можно до известной степени улучшить. И это потому, что наш резонатор (полость носа и рта) не однородная масса... Если направить воздушную струю в одно место резонатора, то получается один тембр, [если] в другое — иной и, возможно, лучший».

Дело певца — работать и отыскать такое направление воздушной струи, при котором получается наилучший для данного голоса тембр... Но тот или другой тембр должен быть однороден на всем протяжении голоса, и если, например, середина или низы имеют одну окраску звука, а верхние ноты резко отличаются от них по тембру, то это Эверарди считал дефектом. Как будто поет не один человек, а два, и это очень нехорошо, — добавлял он. Замечу, что такой дефект был в молодости у известного тенора Алчевского, но потом, под влиянием школы Решке *, почти исчез...

Громадный знаток вокальных эффектов, Эверарди на уроках иногда показывал ученикам старших классов такие приемы, которые придавали исполнению особенный колорит. Позволю себе привести примеры. Я уже говорил о том, что Эверарди обращал сугубое внимание на ясное и отчетливое произношение гласных и согласных. Вот два специальных эффекта, которые он любил применять. Первый — это выделение согласных путем удвоения (два *М*, два *Д*, два *С*), конечно, там, где это требуется смыслом текста. В балладе Мефистофеля о золотом тельце («Фауст») Эверарди всегда указывал на необходимость удвоить букву *С* так, чтобы эта согласная «свистела, как змея», в слове «сатана». «Это характерно, — говорил он,—и придает словам Мефистофеля зловещий оттенок». «Но,— добавлял он, — надо, пользуясь этим эффектом, знать меру, ибо иначе получится смешное впечатление. А меру при выделении согласных должно подсказать певцу его художественное чутье»... Другой любимый и, кажется, вполне оригинальный эффект—по крайней мере я о нем в литературе упоминаний не встречал — это в быстром колоратурном пассаже, в котором все гласные взяты закрытым звуком, вдруг одну только ноту взять совершенно открыто. «Эта нота должна блеснуть, как ракета или как... молния из-за туч, — говорил Эверарди, — и должна осветить весь пассаж, всю фразу». Этот очень эффектный прием применялся, например, в арии короля Филиппа из оперы «Дон Карлос». В пассаже на слова «che Dio puo sol veder», который надо было петь темным, закрытым звуком, вдруг ярко открывается одна нота — *ми-бемоль* ([на] слове sol), что очень характерно и обрисовывает клокочущую в сердце короля затаенную злобу...

Говорили, что будто бы Эверарди предъявлял какие-то особые требования не только... к силе, но и к диапазону голоса.

Это сугубая неправда. Он часто упоминал, что в прежние, давно прошедшие времена люди с диапазоном меньше двух октав вообще не учились пению, но он хорошо знал, что теперь таких голосов немного. Но все же певцы могут быть (Malibran или Catalani), у которых в голосе было три октавы или даже три с половиной, как, по свидетельству Моцарта, у Лукреции Лугари, выступавшей в Париже в 1770 году...

Повторяю, никаких исключительных требований к диапазону голосов своих учеников Эверарди не предъявлял, но всегда требовал, чтобы всякая доступная ученику нота была на месте, то есть правильно поставлена в смысле звуковом.

Здесь уместно будет сказать, что у самого Эверарди голос по диапазону тоже был исключительный, больше двух с половиной октав, и потому он с одинаковой легкостью пел басовые и... баритональные партии.

Так, например, он пел Дон-Жуана, Лепорелло, Мазетто, де Невера и Сен-Бри, Фигаро, дона Базилио и Бартоло. Исполняя Мефистофеля, Эверарди в терцете третьего акта иногда позволял себе брать в унисон с тенорами — и какими! — с Тамберликом и Кальцолари — *си-бемоль*, или же вставлял *си-бемоль* в песне о портере в опере «Марта».

Голос Эверарди... которого я слышал только в классе, и притом в возрасте 70 лет, поражал учеников не столько массивностью или особой красотой тембра, но какой-то присущей [лишь] ему энергией и выразительностью звука. Недаром Стасов, ярый противник итальянской оперы, которая, по его мнению, мешала самобытному развитию русской, предлагал итальянцев упразднить, но оставить «при русской опере» одного только Эверарди как незаменимого Фигаро, Дон-Жуана и Мефистофеля... Партию Фигаро Эверарди проходил с самим Россини, а Мефистофеля — с Гуно... Эверарди суждено было создать Мефистофеля в петербургской Итальянской опере, затем он много лет неизменно пел его с разными знаменитыми Маргаритами, Фаустами и Валентинами. Тогда Маргариту пели с ним Барбо, Патти, Нильсон, Лукка: Фауста — Кальцолари, Марио, Тамберлик, а позже Мазини; Валентина — Грациани и Котоньи. Слава Эверарди — несравненного, по выражению Стасова, Мефистофеля — была так велика, что пока Эверарди

* Решке — ученик Котоньи — по национальности поляк, известный певец, впоследствии профессор Парижской консерватории. — *И.Н.*

не покинул сцену, ни один итальянский бас не решался выступать в Петербурге в его коронной роли. Особенно удивительно, по силе выражения и буквально дьявольскому сарказму, Эверарди проводил сцену у церкви и серенаду четвертого акта...

Я уже упоминал, что, по мнению Эверарди, классической страной пения, благодаря ее благородному климату, всегда была... Италия. Но не меньшее значение придавал он и языку певца...

На первый план, в смысле благозвучия и равновесия между гласными и согласными, Эверарди ставил, конечно, итальянский язык, язык bel canto.

Затем следует французский, в котором, однако, много носовых двугласных «еп» и «оп», хотя они и удобны для высоких нот. Испанский язык хорош для пения, но в нем его гортанное *X*.

Из всех славянских языков Эверарди особенно ценил русский и считал его очень удобным для пения...

Несмотря на всю авторитетность, Эверарди никогда не стремился к подавлению в учениках индивидуальности. Наоборот, он сердился, когда некоторые ученики старались рабски копировать его манеру исполнения.

«Надо всегда самому думать и работать, иначе это не артист, а совсем «*обезьян*», который передразнивает своего maestro».

Самостоятельное творчество, особенно в области вокального нюанса, его радовало. «Это хорошо: ты *думала, чувствовала*, есть sentimento, есть душа. А пение без *душа* никуда не годится». Когда поет душа, надо делать «*физиономи*», то есть, другими словами, настроение должно отражаться на лице в мимике певца... «Только никаких преувеличений... — говорил он, — ибо всякое преувеличение смешно».

Лишь в одном случае, за время моего шестилетнего ученического стажа, Эверарди прибегнул к приему, который называется «учить с голоса». Он тщетно объяснял ученице какой-то вокальный оттенок, она не понимала, и Эверарди злился. Вдруг он позвал на помощь свою супругу Клеопатру Дмитриевну: «...Надо показать, как это спеть. Она (то есть ученица) меня не понимает... пусть поет, как «*папагай*».

К слову сказать, супруга maestro... Клеопатра Дмитриевна, урожденная Лысенко, была одной из его лучших учениц и блестяще, с медалью, окончила Петербургскую консерваторию, но на сцене, по семейным обстоятельствам, не пела...

...Учеников всегда удивляла способность Эверарди увлекаться исполнением.

Когда он был в духе, то без конца пел со всеми учениками и ученицами: с сопрано и тенором — фальцетом, с басом и баритоном a piena voce *. Он увлекался сам и увлекал нас. «Надо чувствовать, надо переживать, надо *думала* (то есть думать), ты Риголетто, а ты Дон-Жуан, ты Рауль, а ты Розина, Джильда, и изображать данный персонаж, иначе в пении нет жизни, а только звуки, звуки». В самом maestro была в высокой степени развита способность перевоплощения. На наших глазах он с легкостью и молодой горячностью входил в роль то, например, Розины, то Мефистофеля, и всегда с бесконечным совершенством.

Пел он на своем веку с величайшими мировыми артистами, и все их вокальные нюансы сохранялись в памяти maestro, как книги в громадной библиотеке. Нередко слышали ученики за уроком, что вот эту вариацию делала такая-то знаменитость, здесь Duprez делал фермату, а Нурри не делал и т. д. и т. д. Словом, Эверарди был живым кладезем... и архивом вокальных и сценических эффектов.

Позволю себе изложить воспоминание об одном уроке... Мне пришлось петь выход Валентина и затем молитву. Спел, кажется, недурно, но Эверарди молчит, не хвалит и не ругает, значит, чем-то недоволен. После нескольких минут молчания он изрек: «Это не то, это звук, это ноты... нет *душа*, ты не молился за *сестра*, а только пел музыку. Надо молиться, надо *думала*: я солдат, я иду на войну, сестра одна, нет защиты, и я молюсь. *Поняла?* Надо повторить...»

Немало удивляла нас живость движений Эверарди. Я пел выходную арию Фигаро с игрой, то есть должен был, приплясывая, вылетать из соседней комнаты с гитарой в руках. Конечно, у меня ничего не выходило. Тогда Эверарди схватил гитару, заплясал, запел и спел с пляской всю арию так, что мы диву дались: откуда у 70-летнего старика такая энергия и бодрость? Помню, что финал арии Эверарди взял в бешеном скором tempo, которого я больше не слыхал ни у кого, даже у Баттистини, причем все фиоритуры выходили у него ясно и отчетливо. Закончив арию блестящей верхней нотой, Эверарди повалился на диван от усталости и на наши восторги, тяжело дыша, отвечал: «...это что, теперь старик, а когда-то я пел хорошо, и меня хвалил сам Россини!»...

Особенно интересно было, когда с ним проходили партии не ученики, а артисты, хотя в таком случае нам присутствовать не полагалось, ибо и с артистами Эверарди не церемонился. Мне лишь случайно пришлось слушать, как он показывал партию Отелло артисту Киевской и потом Московской оперы Кошицу. Это было бесподобно в смысле оттенков, но бедному Кошицу страшно доставалось. Особенно трудно ему было в дуэте с Яго, которого пел Эверарди. Голос у Кошица был

* Полным голосом (*ит.*).

большой и красивый, но рядом с голосом Эверарди казался детским. Помню также, что maestro уличил Кошица в незнакомстве с трагедией Шекспира, которую Эверарди знал чуть ли не наизусть.

В другой раз с ним занималась сама «дива» Марчелла Зембрих, которая с блестящим успехом концертировала тогда в Киеве. Когда я узнал, что Зембрих будет у Эверарди, то решил во что бы то ни стало послушать и, с позволения супруги maestro, притаился в соседней комнате. Эверарди заперся с Зембрих в зале, а я, едва дыша, слушал. Сперва Эверарди сидел за роялем, а Зембрих пела гаммы, пассажи, трели. Лились каскадом чудные звуки ее дивного голоса, но тем не менее Эверарди останавливал, что-то показывал и сам проделывал ту же колоратуру фальцетом, а за ним повторяла Зембрих. Потом за роялем сидела уже Зембрих (прекрасная пианистка), играла, а Эверарди напевал различные вариации сперва из партии Розины, а потом Травиаты. Слышались имена Патти, Виардо, Паста. Зембрих аккомпанировала себе и повторяла одну вариацию за другой. Могу уверить, что это было чудесно! Когда Зембрих уехала и Эверарди увидел меня, то погрозил пальцем и сказал: «А, ты *слушала*? Какой у нее удивительный голос, громадная техника и музыкальность, но не говори никому, уже есть дефекты и надо работать».

Вообще Эверарди был того мнения, что всякий певец, даже знаменитый, должен после сезона отдохнуть, а потом поработать с хорошим профессором, чтобы настроить голос, как настраивают фортепиано.

Посещение Зембрих отнюдь не удивило maestro, ибо признавая его педагогический авторитет, у него брали уроки выдающиеся артисты Итальянской оперы. Так, например, у него, когда он был еще на сцене, в Вене в течение двух лет брала уроки знаменитая Паулина Лукка, тогда лишь начинающая свою блестящую сценическую карьеру...

По отношению к сценическому воплощению Эверарди тоже предъявлял немалые требования. «Каждый жест, каждое движение должны быть продуманы и прочувствованы», — говорил он «Надо работать, но так, чтобы публика не замечала нашей черновой работы. Раз артист на сцене, то все исполнение должно быть согрето огнем вдохновения и искреннего увлечения, ибо только тогда мы можем покорить публику». По словам лиц, видевших Эверарди на сцене, а также по отзывам современных ему критиков, он был великолепным артистом, в исполнении которого гармонически сочетались и прекрасный голос, и абсолютная музыкальность, и продуманное, полное воодушевления воплощение сценических типов. В старинных рецензиях об Эверарди я нашел отзыв о нем знаменитой Alboni, в свое время лучшего в мире контральто, которая часто выступала с ним. Alboni говорила, что она немного боится петь с Эверарди, ибо он расстраивает ей нервы: играет и поет так, что ей иногда кажется, что все, происходящее на сцене, — действительность и им пережито. Это лучшая похвала в устах такой артистки!»

* * *

Каковы же были основные принципы и методы школы Эверарди?

Из сведений, почерпнутых от учеников К. Эверарди — В. М. Зарудной, В. А. Лосского, О. О. Бестриха*, и книг Л. Вайнштейна («Камилло Эверарди») и М. Дейша-Сионицкой («Пение в ощущениях», 1926) можно сделать следующие основные выводы.

Дыхание Эверарди признавал грудобрюшное. Первые уроки начинаются с элементарных пояснений процессов дыхания. Нормальные (естественные) процессы дыхания должны применяться и при пении. Только при пении дыхание требуется в несколько раз более сильное и продолжительное, чем обычное. При вдохе расширяется грудная клетка, но без поднятия плеч, с одновременным расширением ребер, областей под ложечкой и живота. Вдох для пения требуется глубокий, выдох — плавный и продолжительный. Пение всегда требует «опоры на дыхании». От неправильного дыхания происходят основные дефекты пения: некрасивое тремолирование, нечистая интонация, заглушенность тембра и т. п. ** Молодые певцы обычно имеют тенденцию к повышению благодаря форсированному дыханию. Пожилые певцы, наоборот, от расслабления тонуса дыхательного аппарата склонны к понижению.

Для выработки правильного певческого дыхания, помимо ежедневных занятий с преподавателем пения, рекомендовались также физические упражнения для развития глубокого вдоха и плавного выдоха.

Дыхание во время пения должно производиться через нос и рот. Одного дыхания через нос на практике бывает недостаточно (особенно во время коротких пауз, требующих сильного и

* О. О. Бестрих (чех по национальности) — бывший артист Петербургского оперного театра, впоследствии профессор пения. В период пребывания Бестриха в Харькове, будучи его учеником, мне неоднократно приходилось слушать его высказывания о методах и особенностях школы Эверарди (подробнее о Бестрихе и его педагогической деятельности см. в книге: М. Д н е п р о в. Полвека в оперетте. М., «Искусство», 1961).

** По воспоминаниям Салиной, Эверарди «заставлял делать глубокий вдох, расширяя живот, бока и грудь, затем набранное дыхание... задержать в области мечевидного отростка грудной кости и, медленно оттуда выдыхая, начинать петь, опирая звук в той же точке, где сначала задерживалось дыхание» (Н. В. С а л и н а. Жизнь и сцена. ВТО, 1941)

продолжительного дыхания), но преимущество всегда остается за этим первым.

Перед тем как издать звук, полезно почувствовать «полузевок»: это помогает гортани занять естественное для пения (то есть несколько опущенное) положение и не допускает обычное для неопытных певцов сжатие глотки, передающееся автоматически и гортани, благодаря чему звук получается также зажатый.

Атака звука должна быть энергичной, но без пересмыкания связок, интонация — точной. «Подъезды» не допускаются, как манера «дешевого» пения и дурного вкуса.

Подбородок (нижнюю челюсть) при пении нужно держать по возможности неподвижным (но без утрировки). «Если подбородок ездит, то ездит и звук».

Рот каждый певец должен открывать по-своему, стремясь к наиболее красивому звуку. Требование обязательной улыбки и оскаливания верхних зубов — «глупо». Выражение лица, а следовательно и положение рта, должно соответствовать тому состоянию, которое певец передает. Нельзя, улыбаясь, изображать печаль и страдание.

Упражнения с закрытым ртом Эверарди не признавал: «С закрытым ртом певцы не поют». Для приобретения звучного и яркого, слегка округленного тембра рекомендовалось пение слов «mamma mia».

Правильно поставленный голос должен быть на среднем смешанном) и верхнем регистре обязательно «прикрытым», для чего необходимо скрещивать грудной регистр с головным. Характерные выражения Эверарди: *«ставь грудь на голова»* или *«ставь голова на грудь»* — означали: при пении грудных нот обязательно примешивание высокого головного звучания, и, наоборот, при пении высоких головных нот нужна грудная опора звука.

Начинать смешивать головное звучание с грудным («надевать шапочку на звук») нужно ранее предельных переходных нот. Конкретно: для высоких голосов (теноров и сопрано) требуется применять прикрытие звуков несколько ниже $фа_1$, для других голосов — соответственно еще ниже.

Нормальное пение — это пение, «прикрытое на открытой основе» (то есть в меру округленные звуки при широко открытой глотке и свободно функционирующей гортани). Художественное пение «белым» звуком недопустимо, но певец должен на переходных и верхних нотах уметь пользоваться и светлым тембром. Этот прием также бывает необходим для передачи отдельных эффектов.

Начальные упражнения должны вестись на среднем, более естественном, диапазоне. Пение предельно высоких или низких нот допустимо лишь после выработки средних.

Для сглаживания регистров необходимо пение пассажей снизу вверх с усилением звуков; и наоборот, следует начинать с более сильных звуков (твердой атаки) при пении упражнений сверху вниз.

Без овладения беглостью (техникой) художественное пение немыслимо. При занятиях Эверарди рекомендовал упражнения для развития голоса Гарсиа, Ламперти, Панофка, Виардо, Конконе, Бордоньи и других авторов. Для начальных упражнений наиболее желательно пение экзерсисов Гарсиа и Ламперти, методически более разработанных. В особенности полезно пение хроматических упражнений. Выработка беглости (колоратуры) и трели обязательна для каждого певца, но техника не должна быть самоцелью. Цель — красивое и осмысленное пение, построенное на свободно льющемся (кантиленном) звучании.

Репертуар при начальном обучении должен быть преимущественно классический.

Выбирать произведения следует наиболее мелодические, это способствует красивому пению. Дикция должна быть безупречной. Без ясного произношения не существует художественного пения.

Учиться пению только по книгам нельзя. Нужно слушать хороших певцов. Но копирование, даже и выдающихся, недопустимо, так как каждый певец обычно имеет свои неповторимые характерные особенности. В этом преимущество человеческого голоса перед инструментом.

При пении упражнений Эверарди применял гласные *А, Э, И, О, У* с соответствующим «итальянизированием» русских *А, Е, И*; последние должны быть приближены: *Е* к *Э*, *И* к *Ы* (среднее звучание); звук же *А* должен быть слегка округлен, как в словах «mamma mia».

Упражнения нужно вести на всех гласных, но преимущество всегда отдавалось гласной *А*, произносимой, как уже указывалось, «открыто на прикрытой основе», что достигается пением при свободно открытой (незажатой), но вокально активной глотке и несколько опущенной (непроизвольно) гортани.

При пении высоких нот звуки должны быть направлены в голову, но без излишнего — носового звучания (ощущение «маски», то есть высокого звучания).

Главное место для направления грудных звуков — это твердое нёбо. Подаче звука «вперед» иногда способствуют гласная *И* и согласная *Л*, — почему полезны упражнения на: *«ла» «лэ», «ли», «лё», «лу»*, а также: *«ля», «ло», «лю», «ле», «ли»*.

Ниже приводится ряд выдержек из книги «Пение в ощущениях» М. Дейша-Сионицкой — одной из лучших и известнейших учениц К. Эверарди. Эти выдержки представляют известный интерес.

«Эверарди говорил своим ученикам: *«Держи большую го-*

лову, когда поешь» (то есть представляй мысленно высокое звучание. — *И. Н.*)...

...Твердое нёбо в момент вдыхания должно как бы приподняться и образовать купол или свод. Конечно, фактически твердое нёбо приподниматься не может, но получается такое ощущение. Купол, образующийся при вдыхании вверху, у основания носа, надо держать твердо, не делая его вялым или плоским до окончания ноты или фразы на всех звуках. Чем выше нота, тем больше и шире купол, который должен выдвигаться вместе с верхней челюстью и лобной костью вперед и крепко держать звук вверху (головой)...

Откройте рот, вдохните быстро воздух расширенными ноздрями в головные пазухи так, как если бы вы вдохнули запах чудной розы. Это движение поможет вам образовать из твердого нёба купол или выдвинутую вперед дугу (ощущение); в тот миг, когда вы будете вдыхать воздух в головные пазухи, вы почувствуете, что диафрагма сокращается (живот идет вперед). Приготовив таким образом дыхание, задержите его на мгновение, оставив горло совершенно свободным, атакуйте звук сверху, как бы выдыхая носом воздух, который вы взяли в голову, или держите это дыхание крепко головой и пойте только им (ощущение).

Старая итальянская школа говорит, что самые низкие ноты должны звучать, как самые высокие, в голове...

Звук, поставленный низко по позиции, глубокий, тяжелый, требующий форсированного дыхания и гортани, часто кажется поющему большим и компактным, потому, что такой звук находится близко от евстахиевых труб... Но это ошибка. Такой звук, обыкновенно глухой и тяжелый, еще в маленьком помещении может произвести впечатление, но в большом зале и на сцене он звучать не будет. При такой позиции звука верхние резонаторы не работают, и голос, будучи лишен легкости, блеска, не понесется в пространство.

И наоборот, звук, поставленный на высокой позиции, при правильной работе верхних резонаторов и дыхания, будет далек от евстахиевых труб. Он, не требуя большой затраты сил и напряжения горла, будет казаться певцу недостаточно сильным. Между тем именно такой звук будет звучать сильно, легко и свободно во всяком помещении, как бы велико оно ни было...

Главное, чем надо руководствоваться, это — легкостью и звонкостью звука, не форсировать диафрагматического дыхания, не напрягать горла и стараться, чтобы звучала... голова (верхние резонаторы. — *И. Н.*).

Первое время будет казаться, что звук хотя звонок и легок, но мал и находится впереди, далеко от вас. Не надо смущаться этим. Это показывает, что звук в правильной позиции и служит залогом того, что он вырастет и разовьется...

...Певцу необходимо выработать сильное и продолжительное дыхание, но силой диафрагматического дыхания нельзя злоупотреблять и напирать им на горло, так как это сообщает крикливость звуку и способствует дрожанию его...

Пренебрежение колоратурным пением приносит большой вред певцу. Немцы, увлекшись драматическим пением и форсированием диафрагматического дыхания, принесли большой вред вокальному искусству».

Насколько соответствуют процитированные высказывания М. Дейша-Сионицкой указаниям самого Эверарди, сейчас сказать трудно, но, как уже отмечалось, она была одной из любимых учениц К. Эверарди и долгое время являлась украшением русской оперной сцены [39, 89].

УМБЕРТО МАЗЕТТИ

(1867—1919)

После смерти К. Эверарди директор Московской консерватории В. И. Сафонов в 1899 году отправился в Италию для приглашения нового профессора пения.

Ознакомившись с методами преподавания известного педагога Мазетти, в основном совпадавшими со школой К. Эверарди, В. И. Сафонов пригласил Мазетти занять освободившуюся в Московской консерватории должность профессора пения.

Умберто Мазетти был всесторонне развитым музыкантом. Он окончил композиторский и фортепианный факультеты и имел солидную вокальную подготовку. Обладая от природы небольшим голосом (лирическим тенором), он умело им пользовался и не без успеха выступал в камерных концертах.

В Московской консерватории Мазетти преподавал до последних дней своей жизни.

За двадцать лет работы в Москве им было подготовлено большое число замечательных русских певцов и педагогов, из которых наиболее известны имена А. В. Неждановой, В. В. Барсовой, Н. А. Обуховой, М. В. Владимировой, А. П. Киселевской, Е. М. Поповой, Е. А. Милькович, В. Н. Политковского, С. Н. Стрельцова, Б. Н. Бугайского, Н. М. Бравина, А. Л. Доливо, М. С. Куржиямского и других.

К числу учеников Мазетти принадлежат известный композитор и дирижер, организатор Ансамбля песни и пляски Советской Армии, народный артист СССР, лауреат Государственной премии профессор А. В. Александров (окончивший в 1913 году Московскую консерваторию по классу пения у Мазетти и по классу инструментовки — у Василенко).

В 1912 году Умберто Мазетти издал «Краткие указания по

пению моим ученикам». Эти указания составлены им для учеников, уже посвященных в основы постановки голоса.

Вот содержание этих указаний:

«1. Необходимое условие пения — умение сознательно управлять дыханием. Петь следует «на дыхании».

2. Дышать надо спокойно, плавно, медленно, бесшумно и настолько глубоко, чтобы стенки грудной клетки могли как можно больше расширяться.

3. Шумное дыхание не только крайне неэстетично, но сверх того и утомительно для голосовых связок.

4. Дыхание должно быть диафрагматическим, так как только при нем гортань остается естественной и эластичной.

5. Вдыхание надо делать раньше, чем израсходуется действующий запас воздуха в легких.

6. Брать дыхание необходимо, главным образом, через нос, для того чтобы не сушить стенок горла.

7. Выдыхание следует совершать с возможно меньшим усилием, бережливо управляя количеством воздуха, необходимого для производства звука. Это — обязательное условие для приобретения легкости голоса.

8. От правильности выдыхания зависят сила звука и его длительность.

9. Работа над [правильным] расходованием дыхания есть главное условие правильной постановки голоса.

10. Следствием излишней торопливости, а также и излишней медленности выдыхания является сдавленный звук.

11. *Forte* требует... увеличения, а *piano*... — уменьшения силы выдыхания.

12. При пении положение шеи и плеч должно быть спокойно-естественным. Всякое резкое движение вредит голосовому органу.

13. При выдерживании одной ноты и при нескольких нотах на одной гласной рот и подбородок надо держать неподвижно.

14. Подбородок вообще не должен выдаваться.

15. Губы складываются в улыбку (без жеманства). Верхние зубы слегка видны.

16. Необходимо избегать сильного опускания нижней челюсти, в особенности при высоких звуках. Неумеренное опускание суживает отверстие горла и тем уменьшает полноту звука.

17. Весьма важно, чтобы гортань и нижняя челюсть были эластичны. Только при этом условии горло не чувствует никакого напряжения. Ощущение сжатия горла во время пения — недопустимо.

18. Язык должно держать слегка вогнутым посредине.

19. При издавании звука столб выдыхаемого воздуха должен быть направляем к своду полости рта, в точку, лежащую позади передних зубов.

20. Необходимо стремиться к тому, чтобы голос был чист и свободен от малейшей примеси носовых и горловых оттенков.

21. Для начальных упражнений следует предпочесть гласную *А*, обращая внимание на то, чтобы не исполнять ее ни слишком закрытым, ни слишком открытым звуком. После *А* переходить к *О* и *Е*.

22. Поющий для приобретения ровности и однородности звука и выработки соответствующей ему голосовой [легкости] должен внимательно следить за характером своего звука.

23. Каждое напряжение для увеличения силы голоса идет в ущерб голосовому органу. Кто кричит — тот губит голос. В особенности пагубно злоупотребление высокими нотами.

24. Пение должно совершаться с такой же легкостью, как разговорная речь.

25. Следует избегать пения с так называемым «подъездом», на что должно быть обращено особое внимание при изучении *portamento*.

26. Развивать голос следует во всей возможной, но в то же время и естественной для него полноте, расширяя объем голоса как в сторону низких, так и [в сторону] высоких звуков.

27. Надо стараться, чтобы голос стал ровным, гибким, подвижным, устойчивым и плавным.

28. Четыре главных типа вокальных упражнений это: выдержанные ноты, гаммы, арпеджио и украшения (группетто, трели и прочее).

29. Упражнения начинаются вокализацией, то есть пением без названия нот.

30. Выработка подвижности требует прирожденной способности.

31. Лица с подвижными голосами могут приступать к вырабатыванию трели, для чего существуют следующие правила: начинать медленно, стараясь не двигать ни языком, ни губами, ни подбородком. Трель должна образовываться в гортани независимо от толчков грудной клетки.

32. Упражнения надо всегда изучать полным голосом, но отнюдь его не напрягая. Как форсировка, так, наоборот, и слабость голоса одинаково вредны тем, что препятствуют правильному развитию мышц гортани.

33. Для усвоения правильной интонации и звуковой плавности крайне полезны восходящие и нисходящие гаммы, а также хроматические ходы.

34. Начинающий не должен никогда заниматься долее 10—15 минут, и притом — с частыми перерывами.

35. Чтобы следить во время пения за выражением лица и избегать гримас, необходимо вначале пользоваться зеркалом.

36. Надо научиться управлять всеми оттенками голоса, для чего рекомендуется следующее упражнение: на одной ноте, в

одно дыхание и с одинаковой силой постепенно переходить от открытого звука к закрытому и обратно.

37. Необходимо выработать величайшую ясность произношения слов, в особенности при sotte voce *, так как это имеет огромное значение для выразительности пения. Надо, однако, остерегаться крайности, особенно в вещах колоратурных.

38. Хорошо ставить звук и в то же время отчетливо произносить [слова] — вещь очень трудно исполнимая, однако совершенно необходимая. Достигается это следующим образом: гортань на полном дыхании непрерывными и ясными колебаниями рождает звук, и в то же время органы произношения придают этому звуку формы согласных и гласных.

39. От исполнения требуется ясность и выразительность.

40. Ясность исполнения зависит от отчетливого соблюдения метра и ритма, оттенков и фразировки.

41. Выразительность, заключающаяся в верной передаче чувств и настроений, есть венец вокального искусства. Чтобы достичь выразительности, необходимо уметь понимать исполняемое.

42. Преувеличенная выразительность становится карикатурой. Надо быть простым и правдивым.

43. Речитатив требует правильного ударения на словах, разнообразия в оттенках и, кроме этого, должен исполняться почти всегда полным голосом.

44. Качества, необходимые для артиста:

а) музыкальные познания,
б) совершенство в интонации,
в) свободное дыхание,
г) легкость голоса,
д) умение владеть звуком при усилении и ослаблении, соответственно выражаемым чувствам,
е) ясное и точное произношение,
ж) изящество вкуса,
з) музыкальная память».

К изложенному добавим одну важную деталь: А. В. Неждановa, на протяжении почти двух десятилетий работавшая под непосредственным руководством Мазетти, выполняя указания своего профессора о дыхании, старалась производить последнее спокойно, бесшумно и глубоко, но без обычно наблюдаемого у других певцов выпячивания живота. Благодаря этому приему Антонина Васильевна, пользуясь грудодиафрагматическим дыханием, стремилась петь на опертом, но без излишнего напряжения расходуемом дыхании. По ее убеждению, чрезмерное выпячивание живота вызывает перенапряжение диафрагмы, утрату ее эластичности и, как следствие, — форсированное звучание.

* Пение вполголоса (*ит.*). — *И.Н.*

Желающим детально ознакомиться со школой выдающегося педагога Московской консерватории У. Мазетти, с его взглядами на вокальное искусство и методами развития голоса рекомендуем обратиться к высказываниям его учениц В. В. Барсовой и М. В. Владимировой на Всесоюзной конференции по вокальному образованию 1940 года (Музгиз, 1941) [172].

ВОКАЛЬНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ ПРОФЕССОРА КИЕВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ Е. А. МУРАВЬЕВОЙ

(1867—1939)

Ввиду большого значения деятельности Е. А. Муравьевой для развития советской вокальной школы и отсутствия печатных трудов, освещающих методику и практику ее педагогической работы, автор книги «Искусство пения», пользовавшийся в 1934—1937 годах консультациями Елены Александровны, обратился к ее ученикам — бывшим ведущим солистам Большого театра СССР А. А. Бышевской и Б. Ф. Бобкову — с просьбой воспользоваться для опубликования в печати имеющимися у них рукописями Муравьевой.

К сожалению, в их распоряжении оказались лишь рукописный экземпляр тезисов доклада Елены Александровны, прочитанного ею на вокальной конференции 1937 года, наброски «Памятной тетради», сделанные ею для Бышевской и Бобкова в 1936 году, а также отдельные письма, в которых Муравьева высказывалась по волновавшим ее вопросам вокального искусства.

Ниже приводим текст тезисов доклада Муравьевой, важнейшие высказывания из «Памятной тетради» и выдержки из письма, написанного в 1937 году. Приводим также 12 вокальных упражнений, рекомендованных Муравьевой для ежедневных занятий Бышевской и Бобкову. Вообще же Муравьева пользовалась огромным количеством различных вокальных упражнений (Глинки, Варламова, Додонова, Ламперти, Ниссен-Саломан, Эверарди, Маркези, Бона, Лютгена, Гарсиа, Панофки, Конконе, Зейдлера и других), применявшихся ею в зависимости от индивидуальных данных ученика и его состояния в момент занятий.

Опубликовывая вокально-методические высказывания профессора Е. А. Муравьевой, составленные по ее рукописям, необходимо отметить, что Елена Александровна в кратком своем докладе и «Памятной тетради» почему-то не зафиксировала основ-

ного своего метода воспитания певцов, проводившегося ею на практике.

Исходя из известного высказывания Карла Маркса: «Существенная форма духа — это радостность, свет...»*, Муравьева рекомендовала своим ученикам перед началом занятий внушать себе состояние радости, способствующее формированию красивого, одухотворенного звучания. С помощью этого метода многие ее ученики (Козловский, Гайдай, Бышевская, Златогорова, Руденко, Воликовская, Захарченко, Колодуб, Бобков, Богданов и другие) добились огромных успехов и до солидного возраста сохранили выразительность, свежесть и «лучезарность» звучания голоса.

В своем докладе на Всесоюзной вокальной конференции 1937 года Муравьева сказала, в частности, следующее:

«...Воспитать певца высшей квалификации, с готовым для производства голосовым аппаратом, владеющего совершенной техникой исполнительства и самостоятельным методом в проработке вокально-музыкального материала, умеющего правильно вскрыть и воспроизвести идейно-художественную сущность произведения, — задача очень трудная.

Задача воспитания высококвалифицированных певцов является особенно сложной еще и потому, что вокалисты, в большинстве случаев, начинают заниматься пением в возрасте 20 лет и более, будучи при этом музыкально мало подготовленными; к тому же часто бытовые условия (отсутствие помещения, инструмента и т. п.) лишают их возможности систематически работать над повышением своей квалификации.

Главная же забота педагога-вокалиста заключается в том, чтобы воспитать у своих учеников способность к глубокому анализу и самостоятельность в работе.

Ответственность за воспитание певцов, обучающихся в музыкальных учебных заведениях, возложена на педагогов-вокалистов, а для того чтобы они могли по-настоящему отвечать за результаты своей работы, нужно создать такие условия, чтобы работа педагогов-вокалистов была центральной, связующей и контролирующей все другие подсобные дисциплины и производственную практику молодых вокалистов (включая и работу в театрах и концертных организациях).

Педагог-вокалист обязан неустанно и зорко следить за вокально-музыкальным, сценическим и общим развитием своих учеников, за их режимом и самостоятельными занятиями.

---

* «Существенная форма духа — это радостность, свет, вы же делаете единственно законным проявлением духа — тень; он должен облачаться только в черное, а ведь в природе нет ни одного черного цветка» (цитируется по статье Гр. Александрова «Источник радости и вдохновения», опубликованной в газете «Правда» от 15 апреля 1962 г., приводится в сокращенном и отредактированном виде).

Одним из главных условий успешной работы педагога-вокалиста является строгая последовательность в развитии и укреплении голосового аппарата ученика на основе внимательного изучения его психофизической индивидуальности и особенностей структуры.

У всякого инструменталиста есть готовый музыкальный инструмент, которым он владеет с детства, а певец должен сам создать свой «инструмент» — конечно, под внимательным наблюдением и руководством педагога. Певческий «инструмент» — «инструмент» очень сложный и нежный, при порче он может быть только «подправлен» (подлечен), а не заменен, что, несомненно, отрицательно отразится на его будущей работе.

Вся сумма певческих упражнений — от элементарных до наисложнейших — и освоение вокального репертуара должны в результате привести к образованию певческого... тона, красивого тембра, живого и выразительного, лишенного посторонних примесей, естественного, красочного, гибкого, содержательного, свободно льющегося, способного выразить самые разнообразные настроения...

Считаю крайне неправильным добиваться у всех учеников определенного положения головы, рта, языка, нижней челюсти и т. п., поскольку характер каждого произведения требует соответствующего тембра и соответствующей мимики. Ученик в процессе работы должен овладеть всеми видами тембра, обусловленными разнообразными положениями артикуляционного аппарата, иначе его пение сделается однотонным и будет носить характер штампа. Борьба со штампом является одной из сложнейших задач педагога-вокалиста. Нужно всегда учитывать индивидуальные особенности ученика и его природные данные.

Только после [основательного] воспитания голосового аппарата ученика необходимо активизировать работу над усовершенствованием его вокально-исполнительской техники.

Трудно бегло перечислить все моменты, имеющие существенное значение при воспитании голосового аппарата. В первую очередь сюда относится умение владеть нормальным певческим дыханием.

Певческое нормальное дыхание — это дыхание неперегруженное, с открытым ртом, слегка приподнятой головой, приподнятой нёбной занавеской, с расширенной глоткой (зевок), готовой певческой позицией и [мысленным] мышечным ощущением подачи данного тона.

При вдыхании надо ощущать гармонический тон, чтобы подача звука была абсолютно точна.

Основным типом певческого дыхания я считаю комбинированное грудобрюшное (косто-абдоминальное) дыхание (Бышев-

ской Муравьева рекомендовала применять нижнереберно-диафрагматический тип дыхания. — *И. Н.*). Однако певец должен уметь владеть всеми типами дыхания, [кроме ключичного], в соответствии с исполняемым произведением и характером голосовых данных.

Постепенное и осторожное развитие дыхательных мышц производится путем специальных певческих упражнений. Развивать певческое дыхание без фонации считаю бесполезным, так как главная задача состоит в том, чтобы сочетать дыхание со звуком. [Слишком] сильно развитое дыхание (например, у спортсменов) в пении оказывается непригодным.

Основой пения являются кантилена и интонационная точность подачи тона, а условием хорошей кантилены служит безукоризненное звучание и точность гласных и согласных, правильное сочетание слогов и слов, при котором не рвется мелодическая линия.

Совершенная филировка — признак хорошо выработанного голоса, но с непоставленным (неготовым) голосом филировкой следует заниматься весьма осторожно (сначала необходимо выдерживать тон одинаковой силы), так как при этом вместо органического *crescendo* обычно получается «нажим» (пересмыкание связок), а вместо *diminuendo* — размыкание связок, беззвучие и сипота.

Взаимодействие хорошо развитых головного и грудного резонаторов является необходимой предпосылкой для правильного звукообразования...

Развитие мышц гортани путем специальных упражнений на *staccato*, различные диатонические и хроматические ходы, выработка беглости (наряду с кантиленой) — основа работы всех без исключения типов голосов.

С самого начала занятий я развиваю слуховые восприятия ученика, воспитываю у него вокальный и гармонический слух, дающие возможность восприятия и анализа певческого тона, создания всевозможных тембровых красок.

С первых же уроков я привлекаю учеников к активному восприятию всего слышимого в классе, заставляя их анализировать ошибки и достижения друг друга. Во время уроков у меня в классе всегда сидит определенная группа учеников, которых я «ввожу» в работу. Только таким путем можно добиться от ученика самостоятельности, развить у него стремление к углубленному анализу своей работы и активизировать творческий подъем.

Подбор репертуара имеет огромное значение, так как [правильный] репертуар способствует развитию голоса, а главное — развивает художественный вкус ученика.

Обращаю особенное внимание на необходимость более широкого использования народной песни как материала, чрезвычайно подходящего для развития у учащихся звуковой и эмоциональной стороны...»

В том же году Е. А. Муравьева прислала А. А. Бышевской и Б. Ф. Бобкову письмо, в котором затронула ряд интересных для всех вокалистов тем, имеющих важнейшее значение. Приводим отрывки из этого письма:

«...Преклоняюсь перед всем советским движением, перед новой культурой, перед тем, куда вас, мои родные, ведут! И вы, вы работайте, берегите свои голосовые аппараты, развивайте свою технику, идите вперед, не останавливайтесь на достигнутом; пусть с головы до пят захватит вас настоящее искусство: это — жизнь, это — счастье! Вы даете народу отдых и культуру! Как надо ценить каждый момент своего выступления на сцене, как надо побольше читать литературы, больше увлекаться искусством, жить в звуках, создавать образы, настроение!.. Тренируйтесь постоянно, пойте разные произведения, а не только гаммы, а то это [будет приводить к механичности]... ведь тогда и не будешь знать, к какой вещи [применить] данную вокальную технику. Эх, как жаль, что я от вас далеко!..

Подумайте... как вас не берегут (не пишу о Москве, о Большом театре, а пишу вообще об оперных театрах, [филармониях] и консерваториях»! К сожалению, вокалистов нет во главе организаций искусств, почему к вокалистам и не умеют относиться с точки зрения должной гигиены, ухода за голосовым аппаратом, «струны» которого, если они погибнут, нельзя возобновить!..

Вечером — спектакль, а утром — репетиция, а после спектакля иди домой (за исключением премьеров) пешком, разгорячась, уставши. А где санатории для вокалистов, где должный уход, где опытные врачи-ларингологи, души, массажи, специальное питание и уход вообще? Мне кажется, что современные певцы сами... не берегут себя, не говорят о гигиене пения, быть может потому, что сами не понимают... что тембр и выносливость, и вся их будущность зависят от того, в каких условиях будет находиться певец. Как себя тренируют и берегут физкультурники! А Борюшка (Бобков. — *И. Н.*) идет петь, как сам говорил мне, даже не упражняясь, так как нет для этого времени ввиду большой занятости в театре. Этого нельзя допускать! Это невозможно!

Бережете ли вы свои голоса? Кстати, Шура (Бышевская. — *И. Н.*), не дыши пудрой с сильным запахом * — от этого «садится» голос. Не будь долго в накуренной комнате — можешь приобрести катар глотки. Не курите сами даже в шутку.

Не разговаривайте много и не говорите на улице, [в особенности — в холодную и ветреную погоду]. Надо, чтобы голос всегда был прозрачным и достаточной силы...»

* Великая русская певица А. В. Неждановa также не рекомендовала вокалистам употреблять духи и косметику с резким ароматом. — *И.Н.*

«Памятная тетрадь» Е. А. Муравьевой, составленная для А. А. Бышевской и Б. Ф. Бобкова

(в сокращенном и отредактированном виде)

«Никогда не уходите на репетицию, [спектакль или концерт], не упражняясь дома. Перед выходом из дома надо себя «настроить» и подготовить к предстоящей работе.

Утром, после завтрака, необходимо «умыть» голосовой аппарат путем исполнения вокальных экзерсисов. Петь надо подряд не более 10—15 минут («голосовой массаж»), затем — небольшой отдых, и только потом работа...

Обращайте внимание на устойчивость тона. Не допускайте «подъездов». Следите за прозрачностью и чистотой звука. Горло (зев) во время пения должно быть свободным и «открытым», мягким, язык должен лежать спокойно. Струю воздуха (звуковые волны. — *И. Н.*) направляйте в резонатор. Воздух (неотработанный, незвучащий. — *И. Н.*) не должен просачиваться через голосовую щель. Не допускайте перебора дыхания...

Не смешивайте понятия: «закрытая голосовая щель» и «открытое горло» (то есть при «закрытой» голосовой щели во время пения нижняя часть горла — зев — должна быть слегка расширенной — *И. Н.*). (совпадает с мнением Л. Бартоломею)

Разнообразие тембров зависит от того или иного направления струи воздуха (звуковых волн. — *И. Н.*), положения рта и резонаторов.

Гласные формируются во рту, а не в горле.

Строй, тональность и резонаторы надо [мысленно] ощущать до подачи певческого тона.

Не выключайтесь во время музыкальных пауз из тональности и общего настроения, не теряйте певческой позиции и готовьте дыхание во время пауз. Пойте мысленно все прелюдии, интермедии и реплики [партнеров], чтобы ответить «в тон».

Ощущайте постоянно движение нёбных занавесок (дужек) и маленького язычка (Муравьева не разделяла мнений о том, что при пении вход в носовую полость должен быть полностью закрыт. — *И. Н.*).

Артикуляция губ при пении должна быть нормальная, не резкая, щёки — мягкие (то есть ненапряженные. — *И. Н.*). Мимика лица должна соответствовать задуманному характеру звука. Малейшее изменение мимики лица меняет характер тона. У вокалиста все соединено воедино.

Внимательно слушайте себя [и других] и глубоко анализируйте услышанное. Анализ, а не подражание — вот основа искусства.

По мере повышения тона направляйте звуковую струю все выше и выше (то есть «как бы в голову». — *И. Н.*).

Перед верхней нотой или фразой с верхней нотой надо [позиционно] повысить звук и не фонировать сильно предыдущую фразу [ноту].

Повторяю: во время вдоха горло должно быть широко открыто, то есть следует, как бы «вдыхать» горлом, но осторожно, с певческой позицией, с совершенно «готовой» в сознании нотой; надо «близко» (вперед к верхним зубам) подавать струю воздуха и «близко» произносить слоги.

Между отдельными фразами не надо закрывать горла; к концу фразы (выдоха) горло также не должно закрываться.

Произношение слов на одной ноте: когда связки дали тон, надо только произносить языком и губами слова, не прекращая звука, не толкая дыхания, не атакуя каждую ноту, не двигая («не сжимая». — *И. Н.*) горла.

Разговаривать в жизни и на сцене также нужно на певческой позиции, то есть на дыхании. Надо всегда говорить легко, «близко», на дыхании, тогда разговор не будет вас утомлять, сохранится «высокая» позиция и вообще надолго сохранится голос. (Муравьева успешно занималась не только с певцами, но также и с известными артистами драматических театров, в частности с народными артистами СССР Марьяненко, Сердюком и рядом других. — *И. Н.*).

При разучивании оперных партий (и других вокальных произведений) надо вначале все учить без голоса. Когда все выучено и найден верный тон при декламации, — тогда надо петь голосом и искать звук, [наиболее точно отражающий характер данного произведения или роли].

Полезно петь с закрытым ртом («мычание». — *И. Н.*) и сейчас же продолжать звук с открытым ртом, сохранив направление звуковой струи. Но надо иметь в виду, что ноты с закрытым ртом не должны звучать в горле, почему пение с закрытым ртом требует наибольшего контроля со стороны педагога.

Необходимо сконцентрированный звук направлять к верхним зубам, формируя:

Горло ○ (широким); звук ○ (округленным); губы 0 (вертикально)

Очень полезен «массаж» (вокальные упражнения. — *И. Н.*) на гласную *У*. Если певица не пела несколько дней, обычно у нее на гласном *У* связки «не смыкаются» (относительно).

Надо тренироваться ярко говорить [впереди звучащим голосом] с закрытыми зубами.

«Тушить» [заканчивать] певческий звук нужно не закрытием рта, а «гортанью», то есть голосовыми струнами.

При движении [голосовых] мышц нужно не терять ощущений резонаторов и столба дыхания.

При пении экзерсисов и вокализов необходимо тембр сохранять одинаковым во все время пения.

Чистое, яркое «*А* итальянское» (неплоское) надо формировать во рту, а не в горле, используя [верхний] резонатор, но без носового оттенка. Звук *А* надо формировать примерно таким, каким он звучит в итальянских словах «mare» (море) или «madre» (мать).

Когда тянется длинная нота, ее надо все время [мысленно] подтягивать в верхний резонатор.

Во время пения не надо опускать голову, так как это вредно отражается на звуке.

Очень полезно петь упражнения (гаммы) с точками для развития движений голосовых связок и дыхания.

Необходимо ежедневно петь длинные ноты, но немедленно прекращать занятия, если хотя немного изменится тембр голоса в худшую сторону.

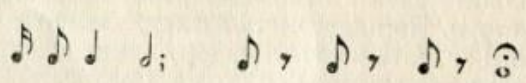
Начиная с ноты *ре-бемоль*$_2$, необходимо звук отделять от грудного резонатора, оставляя только грудное «отзвучивание».

«Открывая» звук, то есть делая его более «светлым», нужно менять только положение рта (губы и щеки), но не направление звуковой струи; «прикрывая» звук, не надо загонять его «назад» или «запрокидывать».

Правильно поставленная нота (звук) сама будет сколько угодно филироваться и тянуться.

В начале занятий надо работать и над короткими звуками:

81



Когда несколько раз повторяете *фа-диез*$_2$, то каждый раз эту ноту надо мысленно «повышать».

Вновь напоминаю, что основа вокального мастерства — правильно сформированные на центре продолжительные звуки.

Потом развивают верхи... Верхние ноты труднее брать на отдельно взятом дыхании (например, в каватине Фауста или в арии Аиды перед высокими *до* нельзя брать дыхания. — *И. Н.*).

Гласные *У* и *А* имеют совершенно одинаковое звучание (то есть одинаково образовываются в гортани и лишь различно формируются артикуляционным аппаратом. — *И. Н.*).

Напоминаю, что от правильного звучания первой ноты зависят все последующие (в особенности — высокие) ноты!

Петь надо всегда на полном, «глубоком», но не форсированном дыхании (Е. А. Муравьева указывала, что при занятиях с

начинающими певицами надо особенно следить, чтобы они «не перебирали» дыхания и «не замыкали» его. — *И. Н.*).

При соединении двух резонаторов (грудного и головного. — *И. Н.*) необходимо поднимать нёбную занавеску при каждой следующей более высокой ноте...

Колоратурные пассажи надо петь *pianissimo*, головным тоном и движением [голосовых] мышц, не посылая [большого] дыхания. Например:

82

Вообще же надо петь на полном дыхании, на правильной певческой позиции — творчески приподнято, не выключаясь из задуманного образа, почему нельзя петь более 10—15 минут подряд, так как (нервная система. — *И. Н.*) дыхание и голосовые мышцы при этом утомляются.

Во время звучания [отдельной] ноты нельзя делать [резких] движений нижней челюстью. Помните, что слова формируются только языком и губами, а голосовые связки функционируют при фонации гласных и согласных автоматически, от первоначальной атаки звука.

При формировании *ре-бемоль*$_1$ — *ми-бемоль*$_1$ надо активизировать головной резонатор, чтобы эти ноты не были у вас [чрезмерно] «грудными» (необходимо учитывать, что Бышевская обладала мощным драматическим сопрано, а Бобков — крепким лирическим тенором. — *И. Н.*)».

Далее Е. А. Муравьева записала в «Памятной тетради» интересные методические указания к исполнению вокализов Панофки (№№ 1—14 соч. 81), содержание которых будет приведено в подготавливаемой к печати отдельной монографии, посвященной этой замечательной воспитательнице многих выдающихся советских певцов.

В качестве примера приводим ее указания к первому вокализу Панофки:

«Надо непременно сначала сыграть последние или первые 1 — 2 такта, чтобы ощутить тональность.

Для сопрано и тенора исполнять в тоне *До*. Здесь особенное внимание надо обратить на чистоту гаммы. Перед этим вокализом надо поупражняться в гаммах в диапазоне октавы (*ре*$_1$ — *ре*$_2$ и т. д.) или ноны (*до*$_1$ — *ре*$_2$ и т. д.).

Чем выше гамма, тем выше направляется струя воздуха (у сопрано уже от *ре-бемоль*$_2$), а *ми-бемоль*$_2$ непременно отде-

ляется от грудного резонатора и направляется «в голову» (преобладание головного тона).

Быстрота пассажей этого вокализа требует большой подвижности голосовых мышц. Петь надо непременно высоким, легким, головным тоном.

Яркость тона зависит от формы рта, струя воздуха высоко направляется в верхний резонатор.

Петь надо вначале на гласный *А* (вокализируя), потом — отчетливо называя первую ноту в каждой следующей четверти (сольфеджируя):

Все время сохранять певческую позицию; дыхание полное, но не форсированное...

Когда гамма идет вверх, надо уже в первой основной ноте мысленно представлять звучание верхних.

Мысленно крепко держать тонику, не выталкивать воздух из легких в быстрых пассажах, чтобы не было слышно придыхательного «*га*» или «*ха*» (*ha*). Если слышны придыхательные звуки, это означает, что между «голосовыми струнами» проходит «неотработанный» воздух.

Надо ощущать движения мышц маленького язычка и нёбных дужек.

Маленькие пассажи, отделенные паузами, надо петь обязательно на одно дыхание — это приучает сохранять высокую певческую позицию; развитые дыхательные мышцы дают устойчивость тона и облегчают филировку звука (диафрагма — главная дыхательная мышца).

Во время исполнения вокализа № 1 Панофки надо сохранить большую связность нот (*legato*)».

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ТЕОРИИ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Л. Р. РАБОТНОВ

(1879—1934)

В 1934 году скоропостижно скончался крупный русский ученый-ларинголог и фониатр, автор (совместно с профессором А. Ф. Ивановым и К. А. Орлеанским) известного учебника по болезням уха, горла и носа, доктор медицины Л. Д. Работнов.

В 1932 году был опубликован труд «Основы физиологии и патологии голоса певцов», явившийся результатом 25-летней научно-исследовательской работы Л. Д. Работнова. При помощи экспериментальной фонетики им было обследовано дыхание 1000 человек, из них около 200 певцов, и проведено физиологическое обследование 300 певцов разной квалификации, в том числе: Шаляпина (?), Степановой, Мигая, Озерова, Алексеева, Бурлака, Богдановича и ряда других.

В 1935 году, уже после смерти Л. Д. Работнова, вышла небольшая его брошюра «О фонографической записи голоса певцов». В итоге большой и кропотливой исследовательской работы над валиками фонографических записей голосов профессиональных певцов Работнов пришел к подтверждению высказанных им ранее взглядов. Он подверг критике прежние теории физиологии голосообразования и выдвинул новые гипотезы:

1) о важнейшей роли для певческого голосообразования мускулатуры бронхов и трахеи;

2) о вредности чрезмерного наполнения легких воздухом;

3) об автоматичности всех частей голосового аппарата;

4) о так называемых «парадоксальных» движениях диафрагмы во время певческого дыхания (поднятие при вдохе и опу-

скание при выдохе), наблюдавшихся Работновым у лучших певцов;

5) о вредности резких движений грудной клетки и стенок живота при пении, в особенности быстрого спадания области «подложечки»;

6) о несоответствии субъективных ощущений певцов действительным физиологическим процессам голосового аппарата.

По мнению ряда ученых, а также многих ведущих артистов наших театров, высказывания Л. Д. Работнова заслуживают самого тщательного изучения.

Профессор Е. Н. Малютин, анализируя научное наследство Л. Д. Работнова, заявил: «Высказанные им мысли настолько новы и оригинальны, что требуется дальнейшая тщательная лабораторная разработка с привлечением опыта педагогов. Он оставил много тем для разработки, и его имя будет долго еще упоминаться в специальных работах его последователей».

Известный ученый, ларинголог и певец, профессор Штерн в своем докладе, присланном для прочтения в заседании фониатрической секции русского отоларингологического общества в 1933 году, писал: «Пользуясь случаем, я должен упомянуть о Л. Д. Работнове и его экспериментальных исследованиях певцов. Можно не всегда соглашаться с его выводами, но его исследования содержат до сих пор очень мало затронутые или совсем нетронутые вопросы, и мне кажутся необычайно важными сообщаемые им факты относительно замыкания голосовой щели, формы и положения надставной трубки, а также его попытки путем объективных методов вывести закономерности, играющие роль в голосовом аппарате».

Автор популярной книги «Научные основы постановки голоса», профессор Ф. Ф. Заседателев на вечере, посвященном памяти Л. Д. Работнова в 1935 году, заявил: «Мы, не соглашаясь полностью со всеми утверждениями Работнова, признаем, однако, что такой манерой работы (когда он приступал к разрешению какой-либо проблемы, он прежде всего до основания расчищал тот плацдарм, на коем он хотел строить свою новую теорию... чтобы сильнее приковать внимание к данной проблеме, он дерзостно сметал все) он действительно сумел приковать внимание исследователей ко многим темным сторонам голосообразования и заставил многих из нас изменить свои прежние позиции. Такова, например, проблема гладкой «мускулатуры» (надо иметь в виду, что профессор Ф. Ф. Заседателев был одним из активных оппонентов Л. Д. Работнова).

На заседании Общества физиологов, посвященном памяти великого русского ученого И. П. Павлова, 1 октября 1946 года, профессора Ю. П. Фролов и Ф. А. Андреев в своих выступлениях подтвердили правильность высказываний Л. Д. Работнова

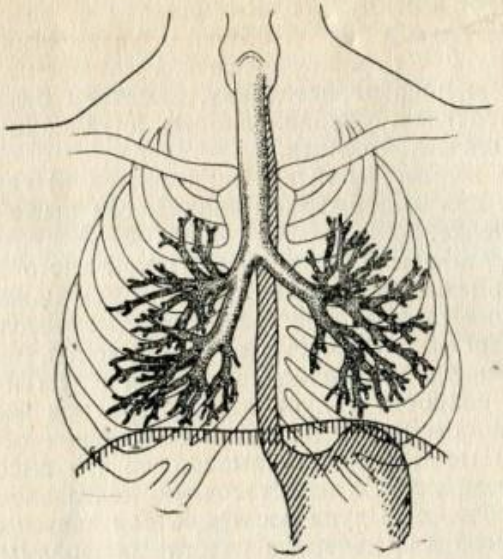


Рис. 7. (*По Л. Д. Работнову*) Схематический рисунок бронхиального дерева. Видны: желудок, пищевод и диафрагма

о важнейшем значении бронхиальной системы для дыхания певцов, спортсменов и людей прочих профессий, связанных с усиленной работой дыхательного аппарата. В докладе Ю. П. Фролова особенно подчеркивалась важность высказываний Л. Д. Работнова о вредности чрезмерного наполнения легких воздухом (см. рис. 7).

Профессор Ф. А. Андреев в своем выступлении заявил, что, работая совместно с профессором Л. Д. Работновым при рентгеноскопии, он действительно наблюдал парадоксальные движения диафрагмы у экспериментируемых певцов.

Общеизвестно, какое важное значение для певцов, как и для каждого человека, имеют здоровые легкие. Но встречается ряд случаев, когда певцы бывают больны двусторонним туберкулезом легких, и, несмотря на тяжелые формы заболевания и производимые вдувания, они прекрасно поют даже в период резкого обострения болезни.

Стоит же певцам заболеть даже незначительным трахеитом или бронхитом — и пение для них становится невозможным. Это лишний раз подтверждает очевидную правильность выводов Л. Д. Работнова о важнейшей роли для голосообразования мускулатуры бронхов и трахеи (что не умаляет, конечно, огромного значения и самих легких).

Усиленно рекомендуя ознакомиться с высказываниями Л. Д. Работнова в его книгах «Основы физиологии и патологии голоса певцов» и «О фонографической записи голоса певцов» непосредственно по первоисточнику, отмечаем отдельные выводы Л. Д. Работнова, опубликованные в указанных книгах, а также в периодической печати.

«Чем резче выражены экскурсии (движения) грудной клетки и подложечки при выдерживании звука, тем выше поднимается кровяное давление.

Незначительные колебания высоты кровяного давления сопровождаются неподвижностью стенок груди и живота во все время держания тона и [свойственны] выдающимся певцам, обладающим большой опытностью в технике пения.

Если вспомнить, что западение стенок груди и подложечки есть признак слабости тонуса диафрагмы при выдерживании тонов, — то на основании данных исследования общего кровяного давления можно сделать вывод, что его высокое стояние заставляет предполагать недостаточную деятельность диафрагмы, и таким образом в руки исследователя дается объективный косвенный способ для контроля участия диафрагмы в поддержании внутрибронхиального давления во время образования голоса.

Исследования показывают, что большинство певцов поет форсированным голосом вследствие развития чрезмерного давления воздуха на колеблющиеся голосовые связки.

...Большинство певцов поет самые высокие тоны при максимальном кровяном давлении, значительно превышающем физиологическую норму, наблюдаемую при физическом труде.

...По отношению к лицам, поющим при полной неподвижности стенок груди и живота и при высоком стоянии диафрагмы, можно говорить лишь о среднем положении гортани, которая, однако, имеет бóльшую склонность опускаться книзу, чем подниматься кверху, что особенно заметно при высоких, блестящих по тембру, звуках: в этих случаях давление в бронхах усиливается не только тонусом диафрагмы, но автоматическим опусканием гортани книзу».

Говоря о наблюдающихся при пении случаях ненормальной «утечки воздуха через не вполне сомкнутую щель», Л. Д. Работнов заявляет: «Однако утечка бывает и там, где при осмотре гортань совершенно нормально функционирует.

Уже давно было замечено, что при пении через голосовую щель каким-то непонятным образом вырывается воздух одновременно с образованием звуковых волн».

В разделе «Схема методики для развития голоса певцов» Работнов дает практические советы исследований утечки воздуха при помощи кимографа и цилиндра с качающимся листочком слюды.

«При так называемом парадоксальном дыхании, когда вдох происходит при почти полной неподвижности брюшных и грудных стенок, и при вдыхательном подъеме диафрагмы мягкое нёбо сильно напрягается и поднимается кверху, а маленький язычок втягивается почти до полного исчезновения.

На неравномерное выдерживание тонуса диафрагмы мягкое нёбо отвечает то подниманием, то опусканием; в этом причина того, почему при пении гаммы кверху в первой октаве нёбо у большинства певцов занимает высокое положение: при переходе к более высокому регистру, когда тонус диафрагмы труднее сохраняется, мягкое нёбо расслабляется и опускается книзу. Только в редких случаях мягкое нёбо, раз поднявшись, остается в этом приподнятом положении на всем диапазоне гаммы в первой и второй октаве.

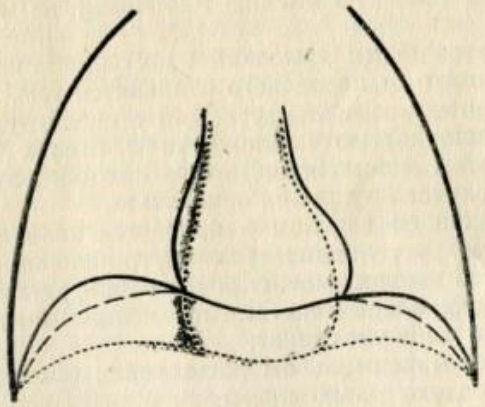


Рис. 8. (*По Л. Д. Работнову*) Схема движений диафрагмы при покойном и глубоком дыхании. Верхняя сплошная линия — стояние диафрагмы в конце выдоха, средняя линия — черточками — стояние диафрагмы в конце покойного вдоха, нижняя — точками — конец глубокого вдоха

...Выпирание передней стенки живота (на уровне пупка) служит признаком перевеса грудного давления над брюшным и слабого тонического напряжения диафрагмы.

...В моменты полной остановки спадения стенок груди и живота голос приобретает особую певучесть, музыкальность и блеск вместе с богатством гармонических обертонов, причем сила голоса может быть доведена до крайнего *fortissimo*».

В разделе «Схема методики для развития голоса певцов» Л. Работнов указывает: «Перейти от обыкновенного типа дыхания на певческое парадоксальное в большинстве случаев —

дело нелегкое и без соответствующих упражнений и, часто, без длительной тренировки невозможное».

Кроме указанного им приема, способствующего мышечной подготовке к парадоксальному дыханию (поднятие рук над головой или отведение их за спину), Работнов рекомендует применение специального пояса — бандажа, устройство которого им подробно описано.

Вдох, произведенный через нос, лучше обеспечивает последующее пение с неподвижными стенками груди и живота, а также недопускание перебора воздуха. Необходимые для пения 500 куб. см воздуха легко набираются через нос или рот. Искусственное втягивание или выпячивание живота или подложечки, а также выставление вперед грудной клетки или малейшее ее напряжение и всякие уловки и сноровки без общей объединяющей связи, по мнению Работнова, не могут быть полезными.

Так называемый им «высокий вдох» приближается к грудному типу, однако от последнего отличается тем, что сопровождается незначительными экскурсиями стенок грудной клетки и полной неподвижностью подложечки и стенок живота. Диафрагма при этом может подниматься или оставаться на месте, но ни в коем случае не должна опускаться.

Одновременно со вздохом напрягается тазовая диафрагма, благодаря чему устанавливается внутрибрюшное давление и поддерживается контакт между обеими диафрагмами.

Видя в бронхиальной системе важнейший фактор голосообразования, Работнов указывает:

«При самом максимальном расширении бронхов количество вдыхаемого воздуха равно примерно объему его при обычном покойном дыхании (если не расширяется грудная клетка и не сдвигается диафрагма), то есть около 500 куб. см. Это максимальный предел для вдоха, благодаря которому устраняется всякая возможность перебора воздуха и перегрузка им дыхательных путей, что, как известно, служит причиной напряженного, бестембрового голоса и неудач при взятии высоких тонов.

...На любой из пяти основных гласных можно вести упражнения, но нужно помнить, что условия давления воздуха в бронхах для каждой гласной неодинаковы: меньше всего оно при *А* и больше всего при *И*; целесообразнее выбирать гласную со средним давлением, следовательно *Е* или *О*. Наибольшая звучность голоса выдерживается на гласной *Е*, она чаще других поется без утечки воздуха» *.

* Частым употреблением гласных *Е* и *Э*, как известно, отличается итальянский язык. Так, например, в начальной фразе solo Каварадосси в опере «Тоска» Пуччини: «E lucevan le stelle ... e olezzava la terra, stridea lusciо dell'orto ...» на протяжении 21 поющегося слога гласный *Е* [*Э*] произносится 10 раз. Наблюдающееся частое употребление гласных *Е* и *Э* в украинском и грузинском языках, как, например, в народных песнях «Лалэ» (грузинской) и «Сонцэ нызэнько» (украинской), не является ли одной из причин их вокальности и большого наличия от природы поставленных голосов среди этих народов? — *И.Н.*

После специально выработанного певческого вдоха певец должен фонировать эту гласную на одном из средних тонов (см. упражнения Глинки), не делая дыхательных усилий, произнося лишь ясно и отчетливо гласную *Е*.

Этот, называемый Работновым «примарный», звук часто не обладает вполне развитыми свойствами певческого голоса, в нем недостает еще нужных высоких обертонов, но по мере овладения дыхательным механизмом голос приобретает постепенно силу, звучность и красоту.

«Лишь только будет установлено, что напеваемая гласная поется при неподвижных стенках груди и живота, можно перейти к следующему более высокому или низкому тону. В короткое время певец овладеет первой октавой. С течением времени переходит к более высокому диапазону. Если не меняется тип подготовительной установки и высокого вдоха, тембр не меняется при взятии более трудных для пения так называемых переходных тонов, а впоследствии и предельно высоких».

Заканчивая раздел «Схема методики для развития голоса певцов», Работнов указывает, что «в схеме не было надобности останавливаться на многих вопросах, которым практики-певцы придают большое значение: о резонаторах, о регистрах, об атаке, об открытых и закрытых нотах и прочее... Разные оттенки голоса, в том числе и закрытые звуки, в большей степени зависят от участия тонуса верхней и нижней диафрагмы, чем от размера или формы полости рта, носа, глотки, бронхиального дерева и прочее. ...Если работа гладкой мускулатуры бронхов и тонус диафрагмы протекают в необходимом контакте... тембр голоса не меняется на всем диапазоне певца: как известно, это обстоятельство певцу ставится в большую заслугу...

Схема почти умалчивает о субъективных ощущениях, получаемых певцом во время издавания звука со стороны разных органов и от мышечного чувства, так как они легко могут направить внимание по ложному пути и неправильно истолковываться; необходимо к этому прибавить, что наиболее сильно воспринимаются ощущения от произвольных движений, второстепенных для голосообразования мышц, с которыми как раз и борется предлагаемая система, между тем как основные факторы, связанные с деятельностью гладкой мускулатуры бронхов, диафрагмы и гортани, сами по себе почти не оставляют следа в сознании».

Учитывая огромный вклад, сделанный Л. Д. Работновым в дело объективного изучения процессов певческого голосообразо-

вания, все же следует отметить, что его исследования не являются завершенной работой. Кроме того, Л. Д. Работнов, пытаясь быть научно объективным, часто делает далеко не всегда объективные выводы; это в первую очередь относится к вопросам дыхания.

Верные высказывания о вредности чрезмерного наполнения легких воздухом используются Работновым в качестве доказательства достаточности средней нормы вдыхаемого воздуха при спокойном дыхании (500 куб. см) и для целей художественного пения, что не совсем верно. Попытаемся разобраться в этом вопросе.

Нормальное дыхание взрослого человека при состоянии покоя совершается 16—20 раз в минуту, следовательно, один полный акт вдоха и выдоха продолжается 3—4 секунды. Средний вдох при спокойном дыхании составляет 500 куб. см; расход в одну секунду равен $500:3\approx167$ куб. см или $500:4=125$ куб. см. По данным доктора медицинских наук Л. Левидова, расход воздуха при пении составляет 50—100 куб. см в секунду (?). Иностранные авторы Стенлей и Шелдон («Scient. American», Dec., 1924, p. 381) и Рисс («Jorn. Acoust. Soc.» 1, 1930, p. 273), много экспериментировавшие в этой области, определяют эти данные гораздо бо́льшими цифрами: Стенлей и Шелдон — 100—400, Рисс — 125 куб. см в секунду (последние данные, очевидно, более правильны).

Исходя из требований, предъявляемых к художественному пению, продолжительность тонирования должна быть 20—35 секунд, а в отдельных случаях доводится до 40—50 секунд (у Ферри — была 50 секунд, а у Патти — 60 секунд).

Следовательно, запас воздуха певец должен иметь:

$20\times50=1000$ куб. см (при минимальном расходе, по Левидову).

$50\times100=5000$ куб. см (при максимальном расходе, по Левидову).

Известно, что примерно такое количество воздуха действительно и набирается при глубоком вдохе.

Следовательно, для того чтобы певец при художественном пении имел возможность тонировать музыкальные фразы продолжительностью не менее 20—35 секунд, ему необходим запас воздуха в 3—4 раза больший, чем при спокойном дыхании. В противном случае мы будем свидетелями пения с весьма частыми разрывами музыкальных фраз. И как бы мы ни стремились доказывать обратное, попытки приведут к не подкрепленным данными точных дисциплин объяснениям, с чем как раз и пытался бороться Л. Д. Работнов.

Разумеется, приведенные мною расчеты грубо ориентировочны. Для более точного определения необходимого объема воздуха при продолжительном тонировании нужен учет целого

ряда факторов, в частности влияния вегетативной нервной системы, натренированности певца и т. п., но все это вместе взятое не даст той огромной разницы, которая получается между нормой, определяемой Работновым (500 куб. см), и фактически расходуемой большинством певцов.

Рекомендуемое Работновым парадоксальное дыхание, якобы наблюдавшееся им у наиболее выдающихся певцов, настолько ново и не укладывается в рамки столетиями сложившихся теоретических учений и практических представлений певцов, что, без дополнительной объективной проверки авторитетной комиссией ученых, педагогов и вокалистов, не может быть принято как абсолютно верное.

Как и в вопросе набирания воздуха, истина, вероятно, заключена в золотой середине, то есть в процессе набирания воздуха певец не должен насильно опускать диафрагму, выпячивать живот и вообще набирать слишком большое количество воздуха. Секрет художественного пения не в количестве набираемого воздуха, а в способе его наиболее экономного расходования.

Ошибочность высказываний Л. Д. Работнова в отношении недооценки значения для пения верхних резонаторов также очевидна.

Доктор И. Левидов в книге «Певческий голос...» весьма обстоятельно доказал неправильность этих высказываний Л. Работнова *.

При всех недоработках и несовершенствах книга Работнова все же является ценным исследованием и первой попыткой установить в отечественном вокаловедении на базе массовых экспериментальных данных основные законы правильного певческого звукообразования [230–239].

---

* Небезынтересно привести здесь случай из практики известного баса — солиста Большого театра СССР, народного артиста РСФСР В. Р. Петрова, подтверждающий влияние верхних резонаторов на качество и диапазон голоса, сообщенный мне последним в период совместных гастролей в 1933—1935 гг.

После заболевания гриппом у В. Р. Петрова появилось как осложнение хроническое воспаление гайморовых полостей. Это было в расцвете его таланта. Все способы лечения в Москве не давали положительного результата. В. Р. Петров «потерял» высокие тоны и не мог исполнять ряд трудных партий—Мефистофеля в «Фаусте», Мельника в «Русалке» и т. п., хотя гортань и связки были в абсолютном порядке.

По предписанию врачей Петров среди сезона уехал в горный район Кавказа. Чистый воздух и соответствующее лечение сделали свое дело. Слизистые оболочки носа и гайморовых полостей были приведены в порядок, и по приезде в Москву В. Р. Петров снова начал выступать в ответственнейших партиях, показывая исключительную мощь и громадный диапазон своего голоса (он легко фонировал высокие *фа* и *соль* при абсолютной свободе и органном звучании средних и предельно низких басовых нот). — *И.Н.*

НОВАЯ ТЕОРИЯ ФИЗИОЛОГИИ И АКУСТИКИ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА (Е. Н. МАЛЮТИН, Р. ЮССОН)*

Годы после второй мировой войны были ознаменованы рядом крупнейших открытий и исследований в различных областях науки. В этом отношении не явилась исключением и наука о певческом голосе. Многие, казалось бы, незыблемые представления о теории физиологии и акустики певческого голоса в настоящее время подвергаются критике и коренному пересмотру. В первую очередь это коснулось представлений о природе певческого голосообразования (теории фонации).

Со времен опытов И. Мюллера (1839) с искусственной гортанью, в которую были вставлены резиновые перепонки, в науке не возникало сомнений в том, что человеческую гортань следует рассматривать как некую упругую мембраноподобную систему, способную порождать звуковые колебания. Механизм звукообразования представлялся следующим образом: под сомкнутыми голосовыми связками образуется некоторое избыточное давление воздуха; это избыточное давление отбрасывает связки в стороны. Под давлением упругих сил, присущих мышечной системе, связки снова возвращаются в исходное положение, и этот процесс повторяется вновь и вновь. В соответствии с числом колебаний связок в секунду над гортанью возникают периодические сгущения и разряжения воздуха, порождающие звуковую волну.

Согласно этой гипотезе или, как ее называют, «миоэластической» теории, первопричиной колебаний голосовых связок являются упругие свойства мышечной ткани. С этой точки зрения поведение голосовых связок приравнивается поведению упругой натянутой струны или упругого язычка в органной трубе. Ни струна, ни язычок не могут колебаться без воздействия внешней силы, отклоняющей их от положения равновесия; в первом случае роль возбудителя колебаний может играть смычок, во втором случае — подсвязочное давление воздуха.

Эта аналогия может быть проведена и дальше: чем сильнее натяжение струны или голосовых связок — тем выше создаваемый ими звук, чем длиннее струна или голосовые связки — тем ниже издаваемый ими звук. Эта аналогия, на первый взгляд, как бы подтверждается фактами. Так, например, средняя длина голосовых связок мужчины — 22 мм, а женщины — 17 мм. Исходя из этого, миоэластическая теория утверждает, что диапазоны человеческого голоса определяются эластичностью мышечных волокон и их строением, то есть размерами голосовых связок и переменным мышечным напряжением.

---

* Глава написана научным сотрудником акустической лаборатории МГК Е. А. Рудаковым.

С точки зрения этой теории роль центральной нервной системы в процессе фонации или певческого звукообразования сводилась, в основном, к роли регулятора мышечных напряжений в гортани и регулятора подсвязочного давления воздуха. С таких позиций процесс фонации представлялся явлением чисто периферическим.

Эта простота и «очевидность» механической теории фонации привели к тому, что миоэластическая теория стала как бы незыблемым и краеугольным камнем науки о певческом голосе; она передавалась без существенных изменений от одного поколения ученых к другому и благополучно существовала приблизительно до 1950 года.

Однако у тех, кто пытался глубже проникнуть в тайны человеческого голоса, эта теория немедленно вызывала целый ряд недоумений.

Действительно, математический анализ действия существовавших механических моделей и схем колебаний голосовых связок сразу же вскрывал, что подобные модели могут создавать только такие звуки, частота которых сравнительно невелика, а, как известно, верхние звуки тенора находятся в области частот порядка 500 кол/сек, а у сопрано — свыше 2000 кол/сек.

Дальше обнаружилось, что размеры голосовых связок далеко не всегда соответствуют типу голоса: тенор мог обладать длинными басовыми голосовыми связками и наоборот. Кроме того, известны заболевания, при которых голосовые связки оказываются неповрежденными, нормально смыкаются и закрывают голосовую щель, больной может создавать нормальное подсвязочное давление. Однако при этом он не может издать ни единого звука, и связки не приходят в колебательное движение, что совершенно необъяснимо с точки зрения механической теории упругости. Если представить себе сомкнутые голосовые связки человека, то совершенно очевидно, что подсвязочное давление должно их отбрасывать в противоположные стороны от средней линии голосовой щели. С точки зрения «механической» теории немыслима, например, такая картина: правая связка уходит от средней линии, а левая — к ней приближается. Однако именно такой тип колебаний связок хорошо известен многим врачам-ларингологам.

Не менее трудно объяснимы с позиций «механической» теории фонации и частичные потери певческих диапазонов.

Наконец, наблюдения показывают, что при фальцете натяжение связок является более слабым, чем в грудном регистре, однако фальцет, вместо того чтобы порождать самые низкие звуки певческого диапазона, позволяет певцу достигнуть предельно высоких звуков.

Этот список противоречий можно было бы продолжить еще дальше.

О несостоятельности классической теории фонации можно судить по отношению к ней крупных ученых. Известному французскому физиологу профессору Л. Ляпи́ку недавно был задан вопрос: «Почему в новом курсе физиологии не отведено место теории фонации?» Профессор Ляпи́к ответил: «Только потому, что по этому поводу мы ничего серьезного не могли сказать...» *

Исторической датой зарождения новой теории фонации, новых взглядов на процессы певческого голосообразования можно считать 1934 год. В этом году руководителем фониатрической научно-исследовательской лаборатории Московской государственной консерватории профессором Е. Н. Малютиным было сделано важное открытие, показавшее, что голосовые связки человека могут приходить в колебательное состояние без участия механических сил, порождаемых подсвязочным давлением воздуха, то есть голосовые связки могут возбуждаться под влиянием процессов, происходящих в коре головного мозга и в центральной нервной системе.

Это открытие устанавливало механизм возникновения колебаний, принципиально отличный от механизма, рисуемого классической миоэластической теорией. Оказалось, что голосовые связки приходят в колебательное движение не под влиянием механических сил, не являются пассивными упругими элементами, вроде струны или резиновой мембраны, а имеют сложную нейтрофизиологическую связь с центральной нервной системой. Открытие профессора Е. Н. Малютина было опубликовано им в 1935 году в статье «Влияние игры на духовых и струнных инструментах на голосовой орган музыкантов». Это открытие в настоящее время за рубежом расценивается как один из решающих факторов, вызвавших появление новой теории фонации. Известный французский ученый Р. Юссон писал по этому поводу следующее:

«Некоторые наблюдения, сделанные Малютиным в 1934 году, показали, что длительные и интенсивные стимуляции слуха могут активизировать моторные ядра X пары черепномозговых нервов (блуждающий нерв) до такой степени, что появляется дрожание краев связок без выдыхательного действия и, конечно, без фонации» **.

Еще раньше, в 1930 году, американским ученым Линдеманом при опытах над собакой было установлено, что частота колебаний электрических потенциалов в возвратном (рекурентном) нерве соответствует частоте звуковых колебаний, создаваемых гортанью собаки. Электрические импульсы или приливы нервного возбуждения носили при этом центробежный характер, то есть шли по возвратному нерву из центральной нервной системы к голосовым связкам.

В то время это важное наблюдение не получило должного истолкования, и из него не было сделано дальнейших выводов, так как считалось невероятным, чтобы центральная нервная система могла создавать импульсы возбуждения таких высоких частот, как певческие звуковые: до 3500 и выше кол/сек.

Однако исследования Линдемана не оказались бесплодными. В период 1950—1957 годов в Парижском университете (Сорбонне) и других научных учреждениях Франции были (во главе с Р. Юссоном) широко поставлены исследования электрической активности возвратного нерва и гортани. В результате применения новых методов электрофизиологии и большого количества экспериментальных работ, проведенных различными учеными, была сформирована новая электрофизиологическая теория фонации, или, как ее называет Р. Юссон, «нейрохронаксическая» теория.

Эта теория в настоящее время не является вполне законченной, она не объяснила до конца многие явления и закономерности, существующие в акустике и физиологии певческого голоса. Но плодотворность и правильность путей, по которым ведутся новые исследования, уже не вызывают сомнений.

В порядке справедливости следует напомнить, что выдающийся русский певец, ныне покойный, профессор Московской консерватории, народный артист РСФСР Н. Н. Озеров еще в 1948 году писал по вопросу природы певческого звукообразования: «...нельзя не указать, что подготовительным моментом в процессе голосообразования является момент нервно-психический, представляющий собой сложнейший психофизиологический акт (приведение голосовых связок по импульсу из мозговых центров в состояние готовности для образования намеченного в сознании звука и последующее его образование по рефлексу подгортанного воздушного давления, точно соответствующего степени натяжения связок), — акт, совершающийся мгновенно, вне поля зрения, и потому не учитываемый акустико-ларингологическим подходом к певческому голосу.

Я полагаю, что научный анализ и учет этого скрытого психофизиологического акта имеет огромное вокально-методическое значение». (См. предисловие к первому изданию книги И. Назаренко «Искусство пения». Музгиз, 1948).

Если вдуматься в содержание приведенных слов и сопоставить эти мысли с выводами идеолога новой французской «нейрохронаксической» теории фонации Р. Юссона, то обнаруживается много общего. Это лишний раз говорит о том, что новая

* Очевидно, по этой же причине в известном учебнике болезней уха, горла и носа, составленном группой советских ученых во главе с академиком П. С. Преображенским (М., 1955), вопросу теории фонации также отведено скромное место.

** См. капитальный труд Р. Юссона «Основные физиологические и акустические явления в певческом голосе», премированный французской Академией наук.

теория, имеющая глубокие русские корни, идущие от научных открытий великого физиолога-материалиста И. П. Павлова, исследований Е. Н. Малютина, Ф. Ф. Заседателева, Л. Д. Работнова и других, должна быть самым тщательным образом изучена и — в случае ее подтверждения — положена в основу учения о природе певческого голоса.

Работы Р. Юссона и его сотрудников в течение последних лет заставили полностью пересмотреть или, вернее сказать, заново обосновать физиологию певческого голоса. «Церебральный генезис» (мозговая природа. — *И. Н.*) колебаний голосовых связок, установленный всем комплексом проведенных работ, вызвал во Франции огромный отклик в многочисленных дисциплинах: физиологии слуха, физиологии мозга, эмбриологии, общей лингвистике, ларингологии, гигиене и воспитании певческого голоса.

Рассмотрим некоторые, экспериментально доказанные, факты, лежащие в основе новой теории фонации:

1. Колебания голосовых связок не создаются исключительно напором воздуха, выходящего из трахеи, и могут возникать при отсутствии подсвязочного давления.

2. Голосовые связки, как и все мышцы, движутся под влиянием импульсов нервного возбуждения, возникающих в коре головного мозга и достигающих гортани по возвратному нерву, являющемуся моторным («двигательным») нервом голосовых связок.

3. Частота электрических потенциалов действия возвратного нерва соответствует частоте колебаний связок и, следовательно, высоте звука.

4. Диапазоны и регистры певческого голоса определяются степенью возбудимости возвратного нерва и мышц гортани. В электрофизиологии возбудимость измеряется особой единицей, называемой хронаксией.

5. Высота звука, создаваемого гортанью, не зависит от величины подсвязочного давления. Изменение силы давления влияет только на интенсивность звука. Математический анализ показывает, что аэродинамические силы, создаваемые подсвязочным воздушным давлением, по крайней мере в десять раз слабее сил, имеющих нейромышечное происхождение. Это достаточно убедительно объясняет независимость высоты звука от изменения подсвязочного давления. (Характерно, что в язычковых трубах, с которыми классические теории сравнивали гортань, имеется прямая зависимость между высотой звука и воздушным давлением).

6. Новая теория фонации вскрыла глубокую зависимость между работой слухового анализатора, слуховыми восприятиями певца и процессами, происходящими в гортани во время фонации.

7. С точки зрения этой новой теории акустика помещения не является безразличной для певца и оказывает на него существенное физиологическое воздействие.

8. Устанавливается факт тесной взаимосвязи и взаимодействия между рото-глоточными резонаторами и гортанью.

* * *

Одним из важных для вокального искусства практических приложений новой теории является научно-объективный метод определения типа певческого голоса, разработанный Шенеем и Юссоном.

По данным Шенея и Юссона диапазон певческого голоса (а следовательно, и тип последнего) зависит от способности возвратного нерва передавать бóльшие или меньшие частоты электрических потенциалов действия, то есть зависят от хронаксии возвратного нерва. Но хронаксию возвратного нерва непосредственно у певцов измерять нельзя. Шенеем и Юссоном была высказана гипотеза, что возвратный нерв и грудино-ключично-сосцевидная мышца имеют одинаковую хронаксию (что и подтвердилось при исследовании певцов парижской Национальной оперы, у которых была измерена хронаксия названной мышцы). Измерения показали, что каждому типу голоса соответствует свое значение хронаксии. Так, например, женские голоса разделяются Юссоном на 19, а мужские — на 17 групп.

Приводим здесь таблицу связи между хронаксией грудино-ключично-сосцевидной мышцы и типами певческих голосов (по Р. Юссону):

Тип мужских голосов	Данные хронаксии	Тип женских голосов
	0,055	Сопрано сверхвысокое
	0,060	Сопрано сверхвысокое
Тенор сверхвысокий	0,065	Сопрано очень высокое
Тенор высокий	0,070	Сопрано высокое
Тенор центральный	0,075	Сопрано центральное
Тенор низкий	0,080	Сопрано низкое
Промежуточный голос	0,085	Промежуточный голос
Промежуточный голос	0,090	Меццо-сопрано высокое
Баритон высокий	0,095	Меццо-сопрано центральное
Баритон центральный	0,100	Меццо-сопрано низкое
Баритон низкий	0,105	Промежуточный голос
Промежуточный голос	0,110	Меццо-контральто высокое
Промежуточный голос	0,115	Меццо-контральто центральное
Бас-cantando высокий	0,120	Меццо-контральто низкое
Бас-cantando низкий	0,130	Промежуточный голос
Бас центральный	0,140	Промежуточный голос
Бас центральный	0,150	Контральто
Бас профундо	0,160	Контральто
Бас профундо	0,170	Контральто

Таким образом, метод хронаксии дает педагогам-вокалистам возможность научно-объективным способом разрешать сомнения — является ли голос учащегося тенором или баритоном сопрано или меццо-сопрано и т. п. — и избежать ошибок, которые нередко приводят к порче и даже полной потере голоса. Сейчас трудно еще говорить о всей практической ценности этого метода. Исследования Шенея и Юссона еще нуждаются во всесторонней проверке. Во всяком случае, Шенеем и Юссоном установлен не подлежащий сомнению факт, что хронаксия грудино-ключично-сосцевидной мышцы оказывается различной для различных типов голосов.

Новая теория фонации находится в периоде становления и, следовательно, будет уточняться по мере накопления нового экспериментального материала и открытия новых фактов. Сам механизм колебаний голосовых связок настолько сложен, что в настоящее время нельзя еще дать законченную картину физиологии и акустики человеческого голосового аппарата.

В опубликованной в 1958 году Институтом психологии Академии педагогических наук РСФСР фундаментальной книге «Механизмы речи» доктор педагогических наук Н. И. Жинкин отметил, что Р. Юссон «убедительными фактами опроверг миоэластическую гипотезу, в связи с чем вопрос об автоколебаниях голосовых связок встал по-новому...

В целом, последовательность развития процесса голосообразования по Р. Юссону может быть представлена так:

Из центра по нижнему возвратному гортанному нерву поступает поток импульсов звуковой частоты. Он определяет каждый период тетанического сокращения поперечных волокон щито-черпаловидных мышц. В этот момент начинается фаза открытия голосовых связок. Во второй фазе подсвязочное давление проникает между двумя связками и заканчивает их раскрытие. Возвращение голосовых связок происходит вследствие упругой эластичности их продольных волокон...»

Оспаривая ряд высказываний Юссона и доказывая, что первый импульс, идущий из коры головного мозга по возвратному гортанному нерву, является лишь сигналом для натяжения голосовых связок, но не источником энергии для колебательных движений, Жинкин заявляет: «Хотя в целом концепция Р. Юссона лишена ясности, полученные им экспериментальные факты и частные выводы являются, безусловно, достоверными и значительными. Наибольшие трудности в установлении общей концепции голосообразования возникают вследствие того, что работа гортани продолжает все же рассматриваться вне связи с другими системами, принимающими участие в фонации, и, прежде всего, с энергетической системой.

Если принципы автоколебаний и кодирования сигналов провести последовательно, то полученные Р. Юссоном факты не

только укладываются в хорошо понятную систему, но и появляется возможность установить связь между работой гортани, фонационным дыханием и рото-глоточным резонатором».

Исследования Малютина, Юссона, Жинкина, гипотеза Работнова и других ученых пока еще только «приоткрыли дверь» в новые, неизученные области вокального искусства. Всесторонне познать их и подсказать вокалистам верный путь в трудном, но крайне важном деле, очевидно, смогут только научно-исследовательские лаборатории, работающие в тесном контакте с учебными заведениями и концертно-театральными организациями.

Кое-что в этом отношении уже сделано. Так, вокальной кафедрой Кишиневской консерватории совместно с кафедрой физиологии Кишиневского университета в 1959 году были проведены исследования типа голоса ряда профессиональных певцов и студентов консерватории методом измерения хронаксии (возбудимости) грудино-ключично-сосцевидной мышцы.

Эти исследования, проведенные физиологами Ф. И. Фурдуй и Е. И. Штырбу, при участии профессора А. А. Гладкова (ларинголог), доцентов С. М. Кохана и Г. А. Ника (биологи), доктора Н. М. Савельева (ларинголог) и составителя данного пособия, показали, что полученные данные хронаксии в большинстве случаев совпадали с таблицей распределения типов певческих голосов, составленной Р. Юссоном.

Дата исследования	Фамилия испытуемого	Данные хронаксии в миллисек.	Тип голоса по Р. Юссону
13/IV—59	Назаренко	0,076	Генор центральный
13/IV—59	Ника	0,120	Бас-cantando высокий
13/IV—59	Фурдуй	0,092	Промежуточный голос
13/IV—59	Грузинский	0,068	Генор высокий
14/IV—59	Царевская	0,076	Сопрано центральное
14/IV—59	Зарифян	0,068	Сопрано высокое
14/IV—59	Евтушенко	0,076	Сопрано центральное
15/IV—59	Коновченко	0,150	Бас-cantando центральный
15/IV—59	Принку	0,076	Генор центральный
17/IV—59	Биешу	0,076	Сопрано центральное
20/IV—59	Дмитров	0,084	Промежуточный голос
20/IV—59	Штырбу	0,065	Генор сверхвысокий
20/IV—59	Голубев	0,076	Генор центральный
20/IV—59	Кутинова	0,076	Сопрано центральное
22/IV—59	Нилипик	0,116	Промежуточный голос
24/IV—59	Перебейнос	0,100	Баритон центральный
24/IV—59	Дубовая	0,069	Сопрано высокое
22/IV—59	Бузату	0,106	Промежуточный голос

Данные хронаксии грудино-ключично-сосцевидной мышцы некоторых певцов — Зарифян, Евтушенко, Чилипик и Бузату — вызывают сомнения и требуют повторных измерений в более нормальной обстановке: исследования, осуществленные в период с 13 по 24 апреля 1959 года, носили экспериментальный характер *.

По сообщению руководителя электрофизиологической лаборатории Государственного научно-исследовательского института уха, горла, носа Министерства здравоохранения РСФСР, кандидата медицинских наук Р. Амирова, опубликованному в журнале «Наука и жизнь» (1959, № 4, стр. 78), проведенные аналогичные исследования возбудимости грудино-ключично-сосцевидной мышцы у некоторых певцов также подтвердили данные Р. Юссона.

* * *

Измерения возбудимости моторной (наиболее возбудимой) точки грудино-ключично-сосцевидной мышцы методом Р. Юссона проводятся следующим образом. К моторной точке этой мышцы с правой стороны (у «правшей») прикладывается датчик (электрод) хронаксиметра, а второй электрод зажимается испытуемым в левой руке. Посылаемые в мышцу электрические импульсы заставляют мышцы (а вместе с ними и возвратный нерв) сокращаться. Хронаксиметр показывает, на каких импульсах возникает заметное для глаза, так называемое минимально объективное, сокращение грудино-ключично-сосцевидной мышцы.

Полученные на конденсаторном хронаксиметре данные, выраженные в микрофарадах, умножаются на 4 для получения значений, выраженных в долях секунды. Перед проведением исследований необходимо хлорировать оба электрода хронаксиметра в двадцатипроцентном растворе поваренной соли. Это предотвращает поляризацию на электродах и создает условия для получения более точных данных хронаксии возвратного нерва и грудино-ключично-сосцевидной мышцы. Рекомендуется делать 3—4-минутные перерывы для того, чтобы избежать переутомления испытуемого.

О своем методе проведения хронаксиметрии Р. Юссон в переписке с Е. А. Рудаковым сообщил следующее:

«...Хронаксия — очень хорошая (и даже, пожалуй, единственная из ныне существующих) характеристика нервной и мышечной возбудимости. Лично я от нее требую характеристики

* Данные о хронаксиметрических исследованиях певцов, проведенных в Кишиневе, составлены по материалам И. К. Назаренко.

возбудимости моторных узлов нервов IX, X и XI, которые образуют в бульбе колонну моторных клеток...

При исследовании множества певцов была установлена объективная закономерность: хронаксия грудино-ключично-сосцевидной мышцы соответствует типу голоса и определяет верхнюю границу диапазона.

Хронаксиметрия грудино-ключично-сосцевидной мышцы не является трудным делом, но все же требует определенных знаний и опыта.

Моторная точка нерва находится в разных положениях у различных индивидуумов. Ее надо искать методическим прощупыванием. Если положение ее будет определено неточно, реобаза может оказаться слишком большой, а хронаксия — слишком маленькой.

Мы измеряли хронаксию у одних и тех же певцов в течение пяти лет. Она оставалась неизменной.

Таким образом, измерения хронаксии, произведенные в надлежащих условиях, остаются характерными для всей жизни певца (?) и позволяют предсказать певческие возможности (в смысле диапазона голоса)...

Сильное влияние на хронаксию оказывает вокальное переутомление (оно уменьшает реобазу и увеличивает хронаксию). Так, например, певица... парижской Национальной оперы обычно показывает хронаксию 0,135, после же исполнения роли Амнерис хронаксия достигла 0,143 и только после двух дней отдыха вновь вернулась к 0,135. В начале вокального утомления дисхронаксия становится всегда односторонней и проявляется всегда на связке более контролируемой (правой у «правшей» и левой у «левшей»). Если вокальное утомление возрастает, то возрастает и хронаксия на обеих связках, причем и тогда увеличение сильнее для стороны более управляемой.

Иногда хронаксию уменьшает повышенная активность щитовидной железы (гормон тироксин уменьшает деятельность рефрактерной фазы).

Кроме указанных факторов, на хронаксию ничто больше не влияет, она, видимо, является конституциональной (врожденной) и устанавливается в возрасте 4 или 5 лет (по данным Бургиона)...»

При проведении хронаксиметрических измерений грудино-ключично-сосцевидной мышцы и сопоставлении полученных показателей с таблицей Р. Юссона (явившейся следствием многолетних исследований большого числа вокалистов) желательно эту работу осуществлять с помощью однотипных конденсаторных аппаратов.

Принципиальная схема хронаксиметра, применявшегося Р. Юссоном, аналогична схеме хронаксиметра (импульсного

раздражителя типа ИР-2), изготовленного московским опытным заводом Академии медицинских наук (выпуск 1951 года). С помощью этого аппарата были проведены уже упомянутые хронаксиметрические измерения певцов в Кишиневском университете в 1959 году.

У. Т. БАРТОЛОМЬЮ

Среди зарубежных исследователей, занимающихся изучением вопросов вокального искусства, одно из ведущих мест принадлежит известному американскому ученому Уилмеру Т. Бартоломью. Опубликованная им в «Журнале американского Акустического общества» (том 6, стр. 25—33, 1934) статья «Физическое определение хорошего качества мужского голоса» сделалась весьма популярной.

В указанной статье Бартоломью высказал соображения, явившиеся следствием изучения около 1000 записей, сделанных при исследовании более 40 мужских и женских голосов различного качества и степени подготовки.

По мнению Бартоломью, хорошие мужские голоса должны обладать следующими основными данными:

1. *Вибрато* с частотой около 6—7 перемен в секунду во всех трех показателях: высоте тона, силе звука и тембра.

2. Общей силой звука. Общая сила певческого звука, по мнению Бартоломью, зависит от более сильного действия связок, свободного выхода [звука] через отверстие, образованное опущенной гортанью, более широким выходом над языком и большей степени резонирования стенок надгортанной полости, связанной с бóльшим их напряжением.

3. Наличием низкой форманты в области 500 гц и ниже*. «По всей вероятности, она возникает в глотке, которая при хорошем звуке значительно расширена и натянута, благодаря опусканию гортани и поднятию надгортанника». Подтверждением «реальности низкой форманты в хороших голосах,— заявляет Бартоломью,— является тот факт, что учитель пения может добиться лучшего качества [гласного] *А*, требуя от учащегося присоединения [гласного] *О*. Гласный *О* имеет более низкую форманту, чем *А*, и, меняя *А* в сторону *О*, мы получаем больший резонанс».

4. Наличием высокой форманты, лежащей обычно между 2400—3200 гц (в большинстве случаев — около 2800—2900 гц независимо от типа голоса, высоты тона, рода гласного или интенсивности звука).

* Подробнее о певческих формантах см.: «О работах акустической лаборатории МГК» и «С. Н. Ржевкин».

Как известно, приоритет обнаружения в хороших голосах высокой форманты принадлежит Бартоломью, по мнению которого она «не была замечена другими исследователями либо благодаря ограниченному частотному диапазону их регистрирующей аппаратуры, либо из-за того факта, что они пользовались для анализа звуков разговорными голосами. Типичный же разговорный голос производится гортанью в ее нормальном, относительно сжатом, положении, благодаря чему уменьшается величина этой высокой форманты, тогда как певческий голос в большинстве случаев является продуктом расширенной и растянутой глотки».

Установив наличие во всех хороших мужских голосах высокой певческой форманты, Бартоломью высказал гипотезу, что источником этой «всегда присутствующей в хороших голосах высокой частоты», без сомнения, является сама гортань.

Рассматривая действия гортани «как трубы, находящейся в трубе», и произведя ряд опытов продувания воздуха через совершенно отделенную гортань животного, а также через искусственную гортань, Бартоломью еще раз заявил: «Опыты неоспоримо подтверждают, что высокая форманта возникает в самой гортани... раньше, чем низкая форманта, а характеристические области гласных прибавляются к тону, и, конечно, прежде, чем мог произвести свое действие какой-либо головной резонанс».

Обратив внимание на факт совпадения «длины эффективной трубки гортани», равной 3 см, с длиной слухового канала (в отношении резонанса которого еще Гельмгольц заявлял, что при частоте колебаний в области 2640—3168 гц замечается повышение чувствительности уха), Бартоломью подчеркивает важность наличия в хорошо поставленном голосе этой высокой форманты, «почти совершенно отсутствующей у плохих певцов».

Проведенные Бартоломью исследования женских голосов показали «те же самые четыре тенденции, что указаны в мужском голосе», за следующими исключениями:

1. Высокая форманта лежит еще выше, в области 3200 гц, соответствуя несколько меньшим размерам гортани.

2. Оказываются хорошими некоторые типы женских голосов, обладающие гораздо меньшей величиной высокой форманты. Колоратурные сопрано иногда вообще не имеют высокой форманты, но считаются хорошим из-за их чистоты и гибкости.

3. В высоком женском голосе имеется заметная тенденция к исчезновению высокой певческой форманты вместе с возрастанием высоты тона.

В 1940 году в том же журнале (том 11, стр. 446—450) У. Бартоломью опубликовал новую статью — «Парадокс обучения пению», в которой, суммируя почти десятилетнюю свою

работу в области исследований певческого голоса, пришел к следующим выводам:

«...Результаты вокальных исследований, начатых нами приблизительно около 1936 года в консерватории Пибоди (в Балтиморе), подтвержденные тщательным изучением противоречивой литературы, созданной преподавателями пения, фонетиками, анатомами, хирургами, акустиками, психологами и другими, были использованы для создания картины того, как предположительно работает вокальный механизм. Эта картина, несмотря на наличие некоторых ошибок из-за неизбежных упрощений или из-за личных тенденций авторов, все же является достаточно точной в существеннейших деталях для того, чтобы применяться как норма при оценке хорошего певческого звукообразования.

Вкратце она является следующей:

Хорошее пение производится при помощи столба воздуха, находящегося под постоянным сжатием брюшных мышц, и при участии давления со стороны грудных мышц, что заставляет голосовые связки колебаться в одном из двух нижеописанных типов колебаний или, в идеале, в сочетании этих двух типов.

При первом типе, применяемом для более низких звуков, обычно называемом «грудным регистром», голосовые связки относительно толсты и колеблются, как пара подушек или как мягкий двойной язычок.

Во втором типе, применяемом для более высоких звуков и обычно называемом «головным регистром», голосовые связки делаются тоньше и натягиваются. Вероятно, только край каждой связки двигается при этом типе колебания, и, вместо полного закрывания во время каждого колебания, голосовая щель, по-видимому, остается несколько открытой, и связки колеблются больше как возбуждаемые «воздушным смычком» струны, чем как двойной язычок.

Звуки, создаваемые голосовыми связками, возбуждают гортанные и глоточные полости (в меньшей степени — полости рта и носа), которые, в свою очередь, изменяют звуки, создаваемые гортанью в соответствии с их натуральными резонансовыми частотами. Эти резонансовые частоты изменяются в зависимости от размеров и величины раскрытия этих полостей, а также от характера их поверхностей.

Однако весь голосовой аппарат должен быть рассматриваем как одно целое, так как не только имеется влияние голосовой щели на резонаторы, но и последние, в свою очередь, влияют на колебания голосовой щели.

Хорошая дикция подразумевает возможность выполнения быстрой артикуляции без потери звучания, важной для передачи смысла слов. Здесь существенную роль играют согласные.

Однако в пении, а часто также и в речи «красивый голос» имеет эстетическое значение. Вокальная же красота... (в понимании западной культуры) предполагает наличие трех элементов: 1) длительных гласных, 2) правильного *вибрато* и 3) интенсивной низкой форманты в области 400—600 кол/сек.

Установка резонаторов, которая дает наилучшее качество голоса, обеспечена в том случае, когда нижняя часть глотки расширяется так, что ее натуральная частота понижается приблизительно от 1000 кол/сек (при очень горловом голосе) до частоты 400—600 кол/сек. В этом случае говорят, что голос надлежащим образом «поставлен», и на данное, основное, его качество накладываются другие, более тонкие, качественные отличия, необходимые для различения гласных.

Когда горло расширено, как при хорошем пении в грудном регистре, то появляется характерная высокая форманта, образованная гортанью и полостью, находящейся между голосовой щелью и аритено-эпиглотным кольцом (так называемым «входом в гортань».— *И. Н.*). Различные высокие частоты были найдены в голосе разными исследователями, изучавшими неподставленные голоса. Однако когда... это были профессиональные певцы или подающие надежды учащиеся, то эти высокие частоты были найдены довольно сближенными и ограниченными пределами от 2400 до 3000 кол/сек (наиболее часто — от 2800 до 2900 кол/сек, то есть около *ми* или *фа* четвертой октавы, а для женщин — немного выше). У сопрано эта картина часто не обнаруживается, так как они употребляют, главным образом, «головной регистр» с более простой структурой звукового спектра; однако указанное выше было найдено у всех хороших контральто. Эта высокая форманта часто ослабляется в силе или даже исчезает на некоторых точках в каждом цикле *вибрато*, но она стремится остаться в том же самом частотном диапазоне, независимо от гласной, основной высоты звука и типа голоса (бас, баритон, тенор, альт). Довольно любопытно то, что та же самая резонансная частота характерна и для слухового канала человека.

Таким образом, мы имеем картину действия голосового механизма, в значительной части могущую быть сформулированной двумя словами: расширенная глотка, так как именно расширенная глотка способствует достижению всех свойств хорошо поставленного голоса. Но если мы предпримем сравнительное изучение вокально-методической литературы, написанной преподавателями пения, ежедневно борющимися за вокальные проблемы и изыскивающими методические приемы и объяснения таковых, мы, конечно, обнаружим в них всевозможные фантазии. Тот, кто имел дело с преподавателями пения и их печатными трудами, обычно встречается с псевдонаукой и с расхождением во мнениях.

Что же касается сходства в некоторых чрезвычайно показательных пунктах, то возможно, что единственная общая для всех методов вещь — это настойчивое требование добиваться так называемого «высокого звучания голоса». Идея «высокого звучания» также присутствует в той или иной форме и в методах, требующих пения, «опертого на диафрагму», и т. п. Точное место желаемого «фокуса» звучания обычно меняется, но все хотят чего-то «высокого», звучащего вне глотки... Имеется группа, настаивающая на том, что резонирование в широкой глотке является принципиально необходимым для хорошего голоса. Другая же группа утверждает, что принципиальной необходимостью при обучении пению является «вывод голоса из глотки». Однако это противоречие только кажущееся, так как в его основе в действительности лежит чисто психофизиологическая проблема.

По-видимому, не вызывающим сомнения является то, что большую часть важной работы преподавателя пения составляет обучение студента пению с широко открытой глоткой; такое положение надо поддерживать, по возможности, до самого высокого предела голоса. Эта постановка «расширенной глотки» (обеспечиваемая расслаблением мышц языка, нижней челюсти и мышц, сжимающих глотку, а также увеличением размера глотки), позволяя гортани опускаться, а стенкам глотки расширяться (как в *начале* акта зевания или глубокого вдоха), является чрезвычайно важной. В добавление к подготовке расширенного глоточного резонатора она позволяет извлекать более сильные звуки и поддерживает нормальное *вибрато* и возникновение высокой форманты, то есть «звонкости» голоса.

Однако для многих сделать это очень трудно. Во-первых, расширенная глотка находится в постоянном конфликте с необходимостью закрытия ее для произношения согласных, во-вторых, широкая глотка вызывает расслабление мощной глотательной группы мышц, которая у многих обычно находится в состоянии частичного сокращения, будучи готовой действовать в полурефлексе глотания». •

Далее Бартоломью описывает работу отдельных мышц глотательного и голосового аппарата и высказывает соображения о важности (для хорошего певческого звукообразования) сохранения приоткрытым прохода в нос, обычно наблюдаемого при произношении согласных *М, Н* и *Н, Г*.

«Способность поддержать проход через нос открытым во время гласных звуков подразумевает [некоторое] расслабление мышц, поднимающих мягкое нёбо... что влечет за собой лучшее вокальное качество.

Становится вполне очевидным, почему преподаватели пения часто применяют... мычащие звуки. Также становится ясным,

почему они так стараются обеспечить «головной резонанс», поставить звук «в маску» или выдвинуть его «вперед», «к зубам» и т. д. Все это происходит потому, что эти приемы обычно [несколько] расслабляют «велюм» (мягкое нёбо и примыкающие к нему мышцы.— *И. Н.*) с тем, чтобы открыть проход в голову и таким образом ослабить или расстроить прочность верхней вилки (от которой зависят подпорки мягкого нёба и другие глотающие мышцы), позволяя ослабленным, тянущим вниз мускулам расширить глотку.

Таким образом, мы встречаемся со странной аномалией носового и головного проходов, в действительности не прибавляющей ничего в смысле полезного резонанса, но косвенно имеющей первостепенное значение в установке резонанса глотки. Из этого парадокса возникает большинство недоразумений — не только между преподавателями пения и учеными, но и между самими преподавателями. ...Ясно, что качество звука всецело определяется без *акустической* помощи полостей, находящихся выше уровня нёба. Мы несколько раз производили опыты, поручая искусному певцу, умеющему управлять мускулами задней части глотки, петь звуком хорошего качества с открытым «велюмом», а затем закрывать его и отсекать, таким образом, головной резонанс. Когда установка глотки поддерживалась расширенной, то получившиеся тоны не могли быть с уверенностью определены опытными слушателями.

Для некоторых учащихся произнесение слова «глотка» опасно, так как вызывает у них страх и непроизвольное сокращение сжимающих ее мышц. Косвенное (мысленное.— *И. Н.*) общее представление «головного резонанса» много безопаснее. Повторные опыты показали, что *попытка* почувствовать головной резонанс часто заметно улучшает звук вследствие описанного психофизиологического влияния и *поэтому может рассматриваться как хороший методический прием.*

Действительное же резонирование звука в головных полостях имеет очень малое значение. Иногда возникает звенящее ощущение в головных полостях во время пения, но оно может быть рассматриваемо больше как результат хорошей общей работы голосового аппарата, чем как привходящая причина.

Если подвергнуть анализу разные педагогические приемы, используемые для улучшения качества звука, то большинство из них окажется прямыми или косвенными средствами для *расширения глотки.* Преподаватели пения, не отдавая себе в том ясного отчета, знают, что такие средства дают положительные результаты.

Таким образом, правильный прием вдоха часто может освободить зажатые мускулы. Челюсти... освободятся от скован-

ности, и дыхание сделается более глубоким. Глотка будет увеличиваться, а гортань — опускаться, потому что легкие, расширяясь во время вдоха, также слегка опускаются и тянут за собой трахею. Чувствуется начало естественного акта зевания или момент его окончания; получается расслабление соответствующих мышц, что помогает поддерживать глотку расширенной. Если же зевота усиливается или перейдет в жесткую фазу, то такой прием имеет сомнительную ценность. Чрезмерное опускание языка также напрягает важный участок группы мускулов, расширяющих глотку, почему и не следует искусственно пытаться поддерживать низкое положение языка во время пения. Попытка представить себе резонирование звука в «носовых полостях» или получить ощущение слабого прохождения дыхания «через ноздри» может помочь необходимому расширению глотки.

Такие вспомогательные средства в первую очередь предназначены для качественного воспроизведения длительных гласных во время пения и — в меньшей степени — в красивой речи.

Голосовой аппарат человека является единственным среди музыкальных инструментов передающим смысловое содержание через слова, а слова, к несчастью для качества вокального звука, содержат согласные. Согласные производятся посредством сужения или более или менее полного закрытия [глотки и рта] в одной или большем числе точек между задней частью языка и губами, и как раз в этом заключается объяснение особой трудности, стоящей перед певцом,— трудности... во многом объясняющей причину недостатка хороших голосов... Так как певец почти всегда поет слова... то нужно часто закрывать глотку или рот и менять положение языка в то самое время, когда необходимо держать то и другое как можно более широко открытым, чтобы получить силу и качество звука. Эти две вещи по своей природе всегда различны. Часто результат является компромиссным, что дает преимущество либо качеству голоса у певцов, либо хорошему произношению — у ораторов и чтецов. Только случайно певец способен приобрести оба желаемых качества, и они обычно приобретаются путем развития умения делать все согласные выразительными, но возможно более краткими, задерживая их произношение, в то время как глотка остается расширенной на гласных так долго, как это возможно. В продолжении всего раннего обучения у некоторых (если не у большинства) учащихся прекрасное качество пения может быть... приобретено не «накладыванием» слишком большого выражения на согласные (в особенности, если они требуют сильного сжатия глотки), а путем отвлечения внимания от глотки, обеспечив ее естественное расширение посредством применения некоторого представления «верха» («купола».— *И. Н.*). Существует бесчисленное количество методов такого представления. Один преподаватель предлагает учащемуся представлять при фонации гласных звучание носовых согласных, другой говорит: «Пойте так, чтобы голова как бы была полна звуком». Известный писатель в рассуждении об обучении мальчиков-хористов советует, «чтобы резонанс был как раз на верхушке черепа», хотя он и не объясняет, каким образом серое вещество мозга должно двигаться, чтобы обеспечить необходимое пространство для возникновения резонанса. И еще один, тоже весьма фантастический, но, может быть, более эффективный по результатам, рецепт: звучание голоса должно всегда чувствоваться «впереди рта, а не полоскаться в горле». Каждый учебник пения может представить многочисленные примеры подобных приемов...

...Если преподаватели пения осознают смысл этой иллюзорной образности... то полезное средство для обеспечения... важной, но неподдающейся непосредственному управлению, расширенной глотки (вместе с нормальным артистическим *вибрато*, из этого обычно вытекающим) представит им возможность применения любого типа образности. Эрудированный преподаватель должен быть знаком со всеми типами педагогических образов (включая различные синтезы форм, размера, материала, окраски или вкуса, от которых мы должны оттолкнуться, когда пытаемся описать качества голоса). Он должен знать также все приемы, полезные для изменения установки голосового механизма; должен быть знаком с ...влиянием разных фонетик и достаточно подготовлен для того, чтобы применить частное средство в каждом отдельном случае.

В то же время ученый должен... учитывать, что профессиональный язык преподавателей пения по меньшей мере... фантастичен (хотя и основан часто подсознательно на очень сложном, но совершенно реальном психофизиологическом фундаменте).

Если среди глубоких разногласий мы найдем хотя бы один пункт... согласия, то минимальное количество правды будет обеспечено. И столь важная для преподавателей пения идея «высокого звучания» путем применения наводящих приемов явится для многих учащихся единственным практическим путем к достижению правильной постановки голоса...» *

Д. Л. АСПЕЛУНД

В июне 1946 года состоялась защита диссертации на соискание степени доктора искусствоведческих наук профессором

* Перевод статей У. Бартоломью сделан научными сотрудниками акустической лаборатории Московской государственной консерватории А. Рождественским, П. Зиминым и Е. Рудаковым под редакцией И. Назаренко.

Московской государственной консерватории Д. Л. Аспелундом на тему «Развитие певца и его голоса», явившейся попыткой обобщения методологических и практических достижений коллектива педагогов вокального факультета Московской консерватории за период с 1926 по 1946 годы.

В указанной диссертации, представляющей капитальный труд, профессор Аспелунд, произведя экскурсы в историю пения, общую и специальную физиологию (в частности, физиологию высшей нервной деятельности), психологию (общую и специальную), фониатрию, фонетику, электроакустику и другие естественно-научные дисциплины, сделал ряд интересных выводов.

Подвергнув критике теоретическое наследие (отечественное и зарубежное) по вокальному искусству, профессор Аспелунд в своих тезисах, зачитанных на Всесоюзной вокальной конференции 1940 года, выступил против «традиционных» воззрений в деле подготовки певцов, в особенности против чрезмерного увлечения «физиологизмом» и преувеличения роли сознательных установок при обучении пению, отстаивая метод комплексного развития начинающего певца и его голоса.

Приводим краткое изложение основных высказываний Аспелунда из указанной диссертации *.

Существует несомненная зависимость певца и его развития от жизни и деятельности в определенной исторической, национальной и классовой среде. Благодаря этому закономерность певческих проявлений обусловлена определенными внутренними законами общественного и, в его пределах, индивидуального развития.

Развитие голоса певца должно идти в неразрывной связи с формированием его творческой личности, с ростом его музыкальной культуры.

Специальная психология пения разработана крайне слабо, благодаря чему из теории пения выпало то звено, которое связывает естественно-научные знания о певческом голосе с практикой педагогики и исполнительства; практика же вокальной педагогики (а также и исполнительства.— *И. Н.*), шагу не могущая ступить без психологии, чисто эмпирически находила и использовала некоторые психологические закономерности.

За последнее время в общей физиологии отношение к психике, к принципиальной объективности и научности психологических данных определенно изменилось (см. труды акад. Павлова, Орбели и других). Значительно укрепилась и советская психология (см. работы Теплова, премированный труд Рубинштейна и других). Все это, вместе взятое, говорит о необходимости и возможности предварительных теоретических обобщений, хотя бы в основных нужных практике вопросах, касающихся психологической стороны певческих процессов (роль ощущений в пении, роль сознания в технической и исполнительской работе певца, вопросы «внутреннего» пения, анализ свойств педагогического воздействия, психологические особенности пения по сравнению с речью и т. п.). Данные современной общей физиологии и психологии, сопоставленные с запросами практики и ее эмпирическим «накоплением», уже позволяют предварительно осветить некоторые основные вопросы, касающиеся пения.

Имеются большие основания для подтверждения гипотезы Работнова о целостности работы голосового аппарата, в частности важнейшей роли при пении гладкой мускулатуры трахеи и бронхов и их автоматической взаимной связанности с деятельностью гортани и т. п.

Установление закономерной связи между акустикой и физиологией пения может произойти лишь на основе использования новейших физиологических воззрений и, в частности, гипотезы Работнова.

Применение смешанно-прикрытого и опертого голосообразования — основа техники современного оперно-концертного пения. Это голосообразование стимулируется гибким сохранением вдыхательной установки, вариации которой обусловливаются индивидуальностью поющего, его развитием и многообразием технических и художественных заданий.

Последние экспериментально-фонетические работы советских и иностранных исследователей подтверждают необходимость различения речевой и певческой фонации. Если певец «настраивается» на декламационную выразительность, то вокальные свойства голоса от этого проигрывают. Происходит как бы «соскальзывание» на речевую манеру. Специфичность певцов по сравнению с актерами драмы огромна. Одним из существенных признаков этой специфики является музыка как основа творчества певца. Музыка связывается с вокальными свойствами голоса, тогда как слово толкает певца на использование речевого автоматизма.

Вокальные свойства голоса по преимуществу связаны с выразительностью музыкальной, а речевые механизмы голосовой функции — со словесным выражением мыслей и чувств человека. Отсюда следует, что, позволяя ученику идти преимущественно по линии декламационной выразительности и даже стимулируя его в этом, педагог не подводит певца к использованию вокальных свойств голоса, а, наоборот, уводит его от этого. Привлечение же основного внимания учащегося к музыкальной стороне произведения, к музыкальной выра-

---

* Диссертация эта в своем оригинальном виде опубликована не была. Ее свободная и сокращенная редакция-переработка, принадлежащая М. Львову, издана в 1952 году. (*Прим. ред.*).

зительности неизбежно должно повлечь за собой большее использование именно вокальных свойств голоса.

Представление музыки локализуется пространственно в голове, чувство же мелодии, ее ощущение, а не только представление вовлекает весь голосовой аппарат пространственно (в смысле ощущений) в область груди, подложечки и т. п. (см. труды Станиславского).

Это ощущение, в зависимости от характера мелодии, ее эмоциональной насыщенности, может локализоваться различно. Но во всех случаях чувство мелодии, а не только ее представление связано с определенной мышечной установкой голосового аппарата в целом.

В гипотезе Работнова, при условии ее развития и приведения в соответствие с последними данными общей физиологии, психология пения может найти отправные моменты, которые позволят правильно осветить психологию певца и ее специфичность.

Работы последнего времени в области электроакустики дают богатый материал для научно-методических обобщений по вокальной педагогике. В этих работах явно намечается связь с психологией и практикой педагогики (Корсунский, Ржевкин, Багадуров, Бартоломью и другие).

Важнейшее значение для правильного певческого звукообразования, как уже указывалось, имеет применение «вдыхательной» установки и чувства «опоры». Большинством современных певцов используется среднее косто-абдоминальное (нижнереберно-диафрагматическое) дыхание. Очень часто начинающие певцы, удерживая вдыхательное положение нижних ребер, считают это певческой установкой. Для последней же необходимо сохранение высокого тонуса диафрагмы во вдыхательной фазе, так как только этим стимулируется активность подсвязочного аппарата (Работнов).

Дыхание более низкого типа, связанное с сохранением вдыхательной установки («опоры»), предохраняет гортанно-глоточную мускулатуру от пересмыкания голосовой щели и от сжатия глотки (дыхание «не запирается»). Сохранение вдыхательной установки одновременно активизирует и напряжение всей массы голосовых губ, и напряжение собственно связок (краев голосовых губ.— *И. Н.*). Кроме того, сохранение «опоры» активизирует и резонаторную функцию надставной трубки. Резонирование «купола» (верхних резонаторов.— *И. Н.*) взаимодействует с резонированием трахеи.

В пределах этого опертого, смешанного и прикрытого голосообразования возможны значительные вариации. При более светлом звучании тип дыхания обычно имеет тенденцию к повышению. Звукообразующая роль связок возрастает, а элемент «прикрытия» уменьшается. При более темном звуке — наоборот: тип дыхания имеет тенденцию понижаться, резонаторная роль надставной трубки — увеличиваться и звукообразующая функция гортани — уменьшаться (принципы компенсации).

Принцип сохранения вдыхательной установки целостно организует голосовой аппарат. Он не противоречит факту преимущественной автоматичности голосовой функции, поскольку скелетная дыхательная мускулатура наиболее ощутима, то есть — в известных рамках — наиболее произвольна. Наконец, этот принцип соответствует гипотезе Работнова, дополняемой за счет новейших данных общей физиологии нервно-мышечной деятельности.

Для активной фиксации дыхательного аппарата во вдыхательной фазе без лишнего напряжения в области гортани и т. п. профессор Аспелунд и, по его уверению, ряд других педагогов Московской государственной консерватории с успехом использовали «опертый бесшумный шепот». Этот прием сосредоточивал внимание учащихся на связанном ощущении активной фиксации дыхательного аппарата во вдыхательной фазе с «куполом» (верхними резонаторами.— *И. Н.*) при одновременном ощущении свободы в области гортанно-шейной и артикуляционной (принцип целостности). Этот прием очень легко усваивается учащимися, так как строится на «привычных» движениях (остановка дыхания, шепот), и крайне эффективен при наведении на ощущение опертого пения. Он же развивает и внутреннее пение (представление мелодии).

Мышечные ощущения тесно связаны с кожной чувствительностью. Если вокалист поет в платье, достаточно плотно прилегающем к нему (но не стесняющем дыхательные движения), то ощущение удержания дыхания будет гораздо яснее и определеннее, так как на помощь мышечному чувству приходит кожная чувствительность, и ощущение делается более острым. С этой точки зрения возникает необходимость критически проанализировать те физиологические аргументы, которые приводятся в защиту поясов, бандажей и прочее (см. Работнов).

Аспелунд правильно констатирует, что певцы, которым не приходилось записываться и слышать себя со стороны, плохо представляют себе свой тембр и манеру пения. Звукозапись может во многом помочь учащимся и педагогам.

Основная роль в звучании голоса принадлежит не столько мышечной работе «впевания», сколько возникновению четкого музыкально-психологического рисунка произведения в памяти и представлении поющего, почему необходимо «восстановить в правах» психологию пения и ожидать от нее большой помощи в деле овладения художественной стороной исполнительства и вокальной техникой. Вопросы психологии в творчестве советских оперных певцов особенно актуальны, поскольку советское

художественное мировоззрение требует от оперных постановок большой идейной насыщенности, художественной правды и реалистичности.

Сознательные установки для начинающего певца не играют столь значительной роли, как обычно полагала «традиционная» школа, потому что произвольны по преимуществу лишь «привычные» движения (Сеченов). В голосовом же опыте начинающего певца отсутствуют нужные правильные «привычки». Вокальный автоматизм учащегося, высвобождаясь из-под речевых напластований, должен постепенно развиваться и стать навыком.

Грубое вмешательство сознания в чрезвычайно тонкую работу голосового аппарата, как, например, произвольное снижение гортани и т. п., не дает положительного эффекта и в практике обучения певцов очень часто вызывает отрицательные результаты (зажатость звука и т. п.). Решающим моментом в педагогическом воздействии на развитие певца является умело подобранный учебный материал (упражнения, вокализы и художественные произведения с текстом).

О певческих ощущениях и об образности певческих выражений профессор Аспелунд говорит, что если образность выражения исходит из правильных, объективно схваченных представлений о реальной и правильной работе голосового аппарата, то она может быть и полезна, особенно если по своему характеру (зрительному, слуховому, мышечному) она совпадает с типом представления ученика. Важно, чтобы педагог мог любое свое образное выражение четко «перевести» на общенаучный язык. Эта возможность будет свидетельствовать о конкретном понимании им реального положения вещей.

Данные современной науки все больше раскрывают исключительную сложность работы голосового аппарата. Из этого, как будто парадоксально, вытекает необходимость максимально просто строить практическую методику, особенно же в области сознательных установок.

Крайне ограничивая детализацию сознательных установок, педагог должен за их счет организовать лишь схему («скелет») певческой установки. Эта схема будет заполняться индивидуальным содержанием за счет «приспособления» голосовой функции к выполнению хорошо рассчитанных музыкально-фонетических заданий (упражнений). Подражание при этом может играть наводящую роль. Координировать же все это должен слух педагога и постепенно воспитываемый слух учащегося.

Влияние фонетики языка является характерной социальной основой развития голоса. Сравнение ряда языков (русского, украинского, итальянского, французского, немецкого, узбекского, таджикского и других), по данным Аспелунда, показывает, что орфоэпически языки имеют подчас значительные отличия в количестве и качестве гласных, согласных (звонких и глухих) и в их динамическом отношении. Так называемые «вокальные» языки (итальянский, украинский) отличаются, наряду с другими, благоприятными для вокальности особенностями, преобладающим использованием гласных *И* и *О* *.

Этот результат предварительных исследований крайне многозначителен и совпадает с данными электроакустического анализа голосов выдающихся певцов (высокая и низкая певческая форманты) **. Гласные *И* и *О*, придавая голосам одновременно звучность и округленность в процессе овладения бытовой речью, способствуют развитию в голосе его вокальных свойств.

Исходя из указанного, Аспелунд на основании своей (и ряда других педагогов Московской государственной консерватории) практики рекомендует применение упражнений на гласные *И* и *О*. По его мнению, использование слогов, включающих гласные *И* и *О*, приспосабливает голос к объективно установленным свойствам хорошего певческого звучания. Последнее, как известно, кроме наличия формант характеризуется еще и наличием закономерного *вибрато*. *Вибрато* является характерной особенностью художественного пения — «порождением опоры», опора же стимулируется гласной *О*. Таким образом, звучность стимулируется гласной *И*, а округлость и опо-

---

* А также особенностями произношения согласного *Г* и большим наличием гласных *Е* и *Э*, способствующих развитию навыков пения «на опоре».

Известно, что для упражнений Работнов рекомендовал выбирать гласный со средним давлением (*Е* или *О*), так как, по его данным, «опыт показал, что наибольшая звучность голоса выдерживается на гласном *Е*, он чаще других поется без утечки».

Немалую роль в вокальности украинского языка играет также и явление частого перехода согласного *В* в гласный *У* и вообще тяготение украинского языка (что заметно даже и в разговоре) к напевности.

Из отрицательных сторон украинского языка с точки зрения целей художественного пения, в особенности при необходимости большой голосовой подвижности, по нашему мнению, следует указать относительно меньшее наличие (по сравнению с русским литературным языком) наиболее нейтрального гласного *А*. При этом гласном, как известно, наблюдается наименьшее подсвязочное воздушное давление, благодаря чему певцы почти всех национальностей поют трудные пассажи и вообще вокализируют преимущественно на этот гласный.

Частое употребление гласного *И*, при его хотя бы слегка неверном звукообразовании, вызывает горловой оттенок голоса, что также легко может стать отрицательной стороной в смысле его вокальности.

Общеизвестный исторический факт огромного вклада Украины (нашей «Италии») для развития отечественного вокального искусства (см. утверждения М. И. Глинки и других) обязывает всесторонне исследовать причины этого явления с целью возможного использования отдельных положительных сторон в деле развития советской вокальной культуры в целом. — *И.Н.*

** О певческих формантах см.: «У. Т. Бартоломью», «С. Н. Ржевкин» и «О работах акустической лаборатории МГК».

ра — гласной *О*. Эффективность этой комбинации Аспелундом проверялась неоднократно.

Использование в упражнениях йотированных гласных повышает строй (позицию) певческой фонации вообще, за счет установки на строй высокой гласной *И* (*И*).

По мнению Аспелунда, принимая во внимание характер изменяемости воздушного давления на разных гласных, более целесообразна следующая их последовательность (при использовании йотированных гласных): *Я, Ё, Ю, Е, И*. Этот расчет строится на том, что воздушное давление в подсвязочном пространстве постепенно повышается от *Я* через *Ё, Ю, Е* к максимально напряженной *И*. Возможность форсированного начала смягчается гласной *Я* с наиболее низким воздушным давлением, тенденция же к выдыханию в конце упражнения парализуется максимальным воздушным давлением на гласной *И*. Последовательность гласных в упражнениях для их нейтрализации также имеет большое значение.

Общепринятая же последовательность идет по пути плавной перестройки артикуляционных укладов (то есть *И, Е, А, О, У* или наоборот — *У, О, А, Е, И*). Педагоги, преимущественно работающие на гласную *А*, употребляют чередование и другого рода: *А, Э, И, О, У* (школа Эверарди.— *И. Н.*).

Утверждение, что «перекрытые» звуки являются результатом «тембровой маскировки» (за счет темных гласных — *О, У*) резкого регистрового перехода, по данным Аспелунда, является вполне основательным.

Типичные для голосов опытных певцов вокальные форманты прекрасно различаются на слух. В певческой практике блеск голоса, обусловленный наличием верхней певческой форманты (2800—3200 кол/сек), носит название «высокой позиции». Округленность же звука связана с низкой формантой (500 кол/сек) — ближе к гласному *О*. Сохранение «высокой позиции» и округленности звука на всем диапазоне свидетельствует о том, что голос формируется правильно, в опертом смешанном звукообразовании. При этом условии не должна иметь место перегрузка середины.

Недостаточно «высокое» или «близкое» звучание, как правило, (в смешанной регистровой функции) зависит не столько от неумения пользоваться резонаторами, сколько от нарушения в нормальной работе звукообразующей части аппарата.

Применение «закрытого» звука («носового», вернее же — пения с закрытым ртом.— *И. Н.*) довольно широко распространено в педагогической и исполнительской практике. Его используют как прием, наводящий на «высокое» звучание. Смысл этого приема, очевидно, обусловлен тем, что при использовании «носового» звучания происходит взаимодействующее «настраивание» работы звукообразующей части голосового аппарата (дыхание — гортань) на резонаторные свойства глотки (носоглотки) и, главным образом, носовой полости, поскольку ротовая полость выключается опусканием мягкого неба и некоторым поднятием корня языка. Педагогическая проверка этого упражнения часто давала положительные результаты, особенно в работе с высокими голосами. Но при использовании этого звучания необходим очень чуткий вокально-слуховой контроль, так как «настройка» может быть очень разной.

Касаясь некоторых основных принципов построения упражнений, имеющих более определенный характер, Аспелунд сообщает, что если говорить о влиянии музыкально-фонетической структуры упражнений на регистровое строение диапазона, то можно отметить ряд устойчивых моментов.

Упражнения, легко запоминаемые, с первого же момента лучше осваиваются и технически. Медленные темпы дают более насыщенное использование голоса, а подвижные — стимулируют легкость звучани. *Staccato* обычно наводит на чувство активности диафрагмы и вообще опертого звука. Подвижные упражнения и *staccato* интересны еще и тем, что они крайне ограничивают вмешательство сознания в механизм голосообразования. Медленное движение в нижней части диапазона вызывает более насыщенное использование грудного регистра. Для центра голоса более характерно смешанное звучание, а для верха — перевес головного.

Упражнения, идущие снизу вверх, стимулируют большее использование грудного регистра; строящиеся сверху вниз — наводят, по преимуществу, на использование головного, а развертывающиеся от центра (см. Глинка) — стимулируют смешанное звучание и определяют все построение диапазона в дальнейшем. (В свете современных научных данных это лишний раз подтверждает исключительную значимость методических указаний Глинки.— *И. Н.*).

Музыкальная структура упражнений связана с физиолого-акустическими свойствами гласных. Так, высокие гласные (*Е, И*) стимулируют работу гортани. Гласная *А* более нейтральна. Низкие гласные (*О, У*) при более твердой атаке тяготеют к грудному регистру, а при мягкой — ведут к использованию опертого, головного и смешанного звучания; *Ы* тяготеет к высоким гласным, но для нее характерен заднеязычный уклад.

Использование «йотированных» гласных смягчает атаку и стимулирует применение головного регистра. Комбинация гласных с предшествующими согласными также смягчает атаку и в связи с этим стимулирует микстовое (смешанное) соотношение регистров.

Фактически каждое упражнение воздействует на голос как своей музыкальной, так и фонетической структурой одновре-

менно. Так, например, обыкновенное арпеджио в октаву, спетое снизу на *А* и на *Я*, будет воздействовать различно. На *А* легче получить грудную окраску. Что же касается использования *Я*, то эта гласная стимулирует смешанное звучание и препятствует форсировке. Практическое понимание «прикрытия» с трудом улавливается начинающими. Упражнение, построенное на последовательности *Я, Е, Я* или, скажем, на слоговых комбинациях *«ма», «мо», «ма»*, будет способствовать возникновению элементарной прикрытости на последней гласной по сравнению с первой. Только во втором случае будет несколько больше выражен элемент сомбрирования.

Беглые упражнения с йотированными гласными, слоговыми комбинациями и сольфеджированием способствуют борьбе с форсировкой. Вообще благодаря тому, что в упражнениях на характер голосообразования влияет и их музыкальная структура и фонетика гласных, педагог может очень гибко воздействовать на недостатки голоса за счет материала. При этом необходимо помнить, что очень большое влияние на правильную подготовку начала звука оказывает музыкальное представление высоты звука и установка на определенную гласную. Для стимулирования не только высокого по позиции, но и опертого звука необходимо, чтобы представление высоты звука, локализующееся в смысле ощущения в верхней части надставной трубки, было связано с ощущением подготовленности дыхательного аппарата именно для начала звука на данную высоту и гласную. Это ощущение обычно локализуется в зависимости от индивидуальности, но чаще всего тяготеет к среднему типу дыхания. Подобное связанное ощущение высоты и опоры, организованное представлением («внутреннее пение»), наводит больше на головное смешанное звучание. При подготовке более светлого грудного звука (в ощущении) чувство опоры связывается с «предчувствием» грудного резонирования. При подготовке более прикрытого грудного звука к этим связанным между собой ощущениям прибавляется чувство «подготовленности» в верхней части надставной трубки («купола»), причем все эти ощущения должны быть организованы чувством интонации, ярким представлением ее высоты и гласной.

Что же касается дальнейшего (после атаки) звуковедения, то оно должно организовываться представлением и органическим чувством музыкального движения. Сознание и чувство музыкального движения стимулируются гармонизацией, подчеркивающей музыкальное движение. Здесь интересно отметить, что это дальнейшее «звуковедение» при овладении навыком должно протекать таким образом, чтобы сознание «забегало» вперед, несколько предваряя действие, как бы опережая его.

Полугласные — *М, Н, НГ, Р, Л* — и звучные согласные смягчают работу гортани. Гортанная функция фактически выключается на глухих согласных и очень смягчается на гласной, которой предшествует согласная (особенно — глухая).

Работа голосового аппарата, при всех модификациях, в основном выступает как целостная. Дыхание — гортань — надставная трубка — функционируют при голосообразовании взаимосвязанно.

Например, гласные *И* и *Е* стимулируют гортанную функцию и связываются с более высоким типом дыхания. Гласные *О* и особенно *У* ослабляют работу гортани и вызывают резонаторную функцию надставной трубки при явном понижении типа дыхания. При этом возникает типичная связь между тенденцией к более низкой «опоре» и резонированием «купола» (верхних резонаторов.— *И. Н.*).

Общеизвестно применение более низких гласных (*О, У*) при «сглаживании» регистров, особенно в мужских голосах. Л. Леман, например, рекомендует использование мягких (йотированных) гласных. Карузо, упражняясь, шел вверх на *О* и *У*.

По данным современной электроакустики, начало звука, процесс его установления кладет свою печать на все следующее слуховое восприятие тембра. Из этого следует, что атака звука в пении играет гораздо большую роль, чем та, которую ей обычно отводила теория. Атака влияет не только на последующее голосообразование в смысле физиолого-акустической работы голосового аппарата,— она же в значительной степени определяет последующее восприятие слушателем тембра.

Грамзапись и слушание «живого» исполнения современных певцов показывают, что они больше всего «прикрывают» верхнюю середину (например, тенора — участок $до_1$ — $соль_1$), а выше идут опять более ярко. Это же в общем делают и женщины.

Видимо, как правило, атака больше всего смягчается современными певцами в середине диапазона (переходные тоны), а выше делается более твердой (см. также указания профессора Егорова). В связи с этим необходимо крайне осторожно подходить к вопросу «освобожденности» дыхания в верхнем регистре. Здесь ни в коем случае не должно иметь место «снимание» с опоры и «выдувание» (бестембровых, флейтообразных. — *Н. И.*) звуков. Только при этом условии звук будет подлинно певческий, с наличием нормального *вибрато* *, звучности

* *Вибрато* — периодическое изменение высоты и силы звука 6—7 раз в секунду, с шириной размаха в среднем около четверти тона в каждую сторону, следовательно, в общем составляющем около полутона (Шаляпин, Карузо, Неждановa, Андерсон и другие) и остающемся постоянным на всем диапазоне, независимо от высоты, силы, длительности и эмоциональной окрашенности звука. Нормальное *вибрато* для художественного пения имеет громадное значение. Увеличение частоты *вибрато* вызывает тремоляцию звука, а уменьшение — качание голоса. — *И.Н.*

и прочее (см.: Корсунский. Диссертация «Акустическое исследование певческого голоса». МГК, 1946.— *Н. И.*). «Освобожденность» дыхания следует понимать в первую очередь как принцип, препятствующий «запиранию» дыхания, столь характерному на переходных тонах у некоторых певцов.

При ходах к верхам правильность исполнения верхнего звука (имеются в виду звуки, приближающиеся к пределам диапазона) в значительной степени обусловлена тем, насколько хорошо прикрыты предшествующие высокие гласные *(И, Е, Ы)*.

По вопросу природы формирования гласных Аспелунд говорит: «Грубо обобщая, можно отметить, что преимущественное использование грудного регистра допускает формирование гласных у опытных певцов без особой зависимости от работы артикуляционного аппарата. Что же касается формирования гласных при преимущественном использовании головного регистра, а тем более фальцета (фистулы), то здесь, наоборот, формирование гласных находится в прямой и очень большой зависимости от правильной настройки артикуляционного аппарата. Совершенно очевидно, что целый ряд промежуточных форм микста будет давать ряд градаций, разно характеризующих соотношение звукообразующей части голосового аппарата (дыхание — гортань) и надставной трубки».

Этот вопрос имеет большое методическое и практическое значение при преодолении целого ряда трудностей, возникающих как в вокально-технической, так и в художественной работе.

«Белый» звук является результатом гипертрофированного использования звукообразующей роли собственно связок при слабом использовании резонаторных возможностей надставной трубки («купола»). «Белый» звук обычно связан с грудным дыханием, при нем «опора» отсутствует.

Так называемый «перекрытый» звук, обычно наблюдаемый в высоком регистре мужских и низких женских голосов, порождается обратным механизмом. Превалирует звукообразующая функция надставной трубки, обычно настроенной на низкую гласную (*О* или *У*), при звуковозбуждающей роли голосовых связок в целом. При этом собственно голосовые связки свою звукообразующую функцию проявляют мало.

Наконец, в звучном, но округленном, смешанном и «прикрытом» голосообразовании хороших певцов мы видим более гармоничное соотношение функций дыхания, гортани и резонаторов.

Отношение сознания опытных певцов к процессу пения в целом ряде моментов не соответствует психике молодых, а тем более начинающих вокалистов (различия в этапах развития).

Сеченов указывал, что произвольно то движение, которое уже освоено, которое «стало привычным под влиянием

жизненной потребности». Он указывал также, что попытки сознания вмешаться в работу мышц «вразброд» только нарушают складность движения, так как почти все движения являются сложными комплексными актами. В связи с этим детальная регулировка механизма невозможна без нарушения согласованности этого движения.

Превратным представлениям о произвольности деталей механизма фонации нанесен, по существу, удар гипотезой Работнова, не говоря уже о тех сложностях, которые могут возникнуть, если в какой-то степени окажется прав Грузинов (см. стр. 435 настоящей работы.— *И. Н.*).

Творчество современных оперных корифеев доказывает, что более грудная и более головная манеры использования опертого-прикрытого и смешанного голосообразования являются как бы двумя основными формами вокальной техники. Между этими крайними формами лежит область бесконечных градаций голосовых красок.

Общеизвестно, что радостные эмоциональные состояния связаны с более высоким типом дыхания, а мрачные — с более низким (Заседателев). Если учащийся, слушая музыку Доницетти и Вагнера, старается ее органически ощутить, то он ясно замечает различную «глубину» воздействия музыки на дыхательный аппарат. Голосовой аппарат и в первую очередь тип дыхания и опора получат разную настройку (более высокую или более низкую). Это повлечет за собой изменение характера звучания голоса и всего исполнения. Различным влиянием на певца органически чувствуемой музыки разных произведений должна быть обусловлена и различная окраска его голоса.

Овладение певческим вокально-техническим навыком определяется «приспособлением» исходных голосовых данных вокалиста к овладению учебным материалом (техническим и художественным).

Этот процесс «приспособления» протекает под контролем вокального слуха педагога и самого учащегося. Ход приспособления определяется музыкально-художественным содержанием дидактического материала и, в частности, его музыкально-фонетическими особенностями.

Поскольку вне музыкально-фонетических заданий не может быть пения, постольку музыкальное воспитание вокалиста, развитие в нем музыкального мышления, чувства музыки и звукового представления («внутреннего пения») играет решающую роль.

Культура вокального слуха должна быть поставлена на первое место и осознанно координирована с другими певческими ощущениями (мышечными, резонаторными и зрительными).

Направление внимания учащегося должно учитывать тип его представления, принцип целостности и преимущественной

автоматичности механизма фонации, индивидуальные особенности вокального характера (голос, этап развития, задание) и решающую роль музыкально-слухового контроля. Методические принципы и приемы должны целостно организовывать голосовую функцию, опираясь на то привычное, что наиболее подходит к требуемому педагогом. Общая методическая линия педагога должна быть достаточно четкой для того, чтобы вести развитие учащегося по определенному пути, но в то же время должна быть настолько гибкой, чтобы не стеснять, а, наоборот, развертывать его индивидуальные возможности (психические и творческие).

Общепсихологический принцип овладения певческими навыками заключается в том, что внимание, направленное *до начала обучения* на цель, *при обучении* переносится на процесс, с тем чтобы по мере автоматизации культурного навыка вновь направиться на цель (на более высокой технической основе). Это должно быть тщательно учтено в вокально-педагогической работе. Но этот общепсихологический принцип должен конкретизироваться в соответствии со спецификой пения.

Вопрос певческой тренировки в традиционных представлениях всегда связывается только с физиологической стороной пения. Певческая тренировка представляется как тренировка мышц дыхания, гортани, артикуляционного аппарата. В тени остается то обстоятельство, что все эти физиологические проявления регулируются нервными центрами, работа которых является физиологической стороной психических процессов поющего. Это обстоятельство должно было бы натолкнуть вокальных педагогов на ту мысль, что основным для овладения певческим навыком является не мышечная тренировка как таковая, а выработка соответствующих двигательных координаций, лежащих в сфере высшей нервной деятельности. При таком взгляде на процесс певческой тренировки на первый план должна была бы выступить психологическая сторона обучения пению.

Д. Л. Аспелунд отмечает, что фортепианная педагогика лет тридцать назад находилась во власти тех же физиологических представлений, которые сейчас еще владеют вокальной педагогикой. В последнее же время для русской фортепианной педагогики чрезвычайно характерен перенос внимания в психологическую область. Внимание фортепианной методики все больше и больше привлекается к тому факту, что звуковое представление, музыкальное мышление имеют громадное влияние на работу двигательного аппарата пианиста.

Ученик Ламперти Дерюжинский сообщил, что знаменитый педагог добивался от своих учеников развития мысленной работы, умения намечать планы исполнения, продумывать его детали и т. п.

Из ряда опрошенных профессором Аспелундом выдающихся певцов *все* (хотя и по-разному) подчеркивали большое значение внутреннего пения в их технической и творческой работе (Нежданова, Степанова, Катульская, Максакова, Озеров, Богданович и другие). Естественно предполагать, пишет Д. Л. Аспелунд, что использование внутреннего пения является своеобразным *спутником мастерства*.

Констатируя, что в современном оперно-концертном пении в основном используется опертое, смешанное и *прикрытое* голосообразование, Аспелунд заявляет, что для звука современных выдающихся мастеров пения прикрытость характерна на *всем диапазоне* (см. «шапочку» Эверарди). Она сохраняется при разных красках голоса — как светлых, так и темных. Такой манерой использования голоса обеспечивается несравненно бо́льшая однородность звучания на всем двухоктавном диапазоне.

Обучение профессиональному пению с детства должно быть базой в развитии советского вокального искусства. Опыт ряда славных веков в истории вокального искусства и жизненный путь старшего поколения мастеров вокала убеждают в этом. Именно в пластичном детстве закладываются основы органичной музыкальной культуры и профессиональной тренировки голоса.

Внимание к охране голоса в общеобразовательной школе и художественной самодеятельности призвано только помочь в этом вопросе, но не решить его.

Невзирая на большую взаимообусловленность, исполнительские и педагогические вокальные школы должны иметь различие, а поэтому не должно быть отождествления исполнительского и педагогического мастерства.

Современная наука, особенно советская, плодотворно развивается на путях взаимосвязанного изучения физиологии высшей нервной деятельности и психологии. Это достигается комбинированным применением как объективной, так и субъективной методики. Последнее позволяет заглянуть во внутренний мир человека. Работники науки должны внимательно относиться к данным самонаблюдения, отбирая все ценное и помогая уточнять выводы. Практики же должны вооружаться естественно-научными знаниями, чтобы *правильно* вести самонаблюдения (Орбели).

Научные исследования с двух сторон приводят к проблеме психофизического единства, то есть к тому положению, которое утверждал Ленин, говоря, что в явлениях сознания психическое и физическое являются сторонами одного и того же процесса.

Если не вскрыть объективные, в частности внутренние, закономерности развития голоса и особенно его вокальных свойств, то все субъективные намерения педагогов неизбежно

будут лежать в плоскости эмпирической «гадательности». Теоретическое предвидение, которое может дать сколько-нибудь устойчивую ориентировку в сложном и длительном педагогическом процессе, без естественно-научных знаний — невозможно.

* * *

Не имея возможности привести здесь другие ценные высказывания Аспелунда, в частности об особенностях работы с национальными кадрами, рекомендуем ознакомиться с ними по первоисточнику, хранящемуся в библиотеке Московской государственной консерватории.

С. Н. РЖЕВКИН

Изучением вопросов акустики и физиологии певческого голоса в Советском Союзе занимаются многие ученые. Одно из почетных мест среди акустиков, сделавших немалый вклад в дело разработки подлинно научных основ теории вокального искусства, принадлежит известному физику, профессору Московского государственного университета С. Н. Ржевкину, опубликовавшему целый ряд работ, посвященных физическому исследованию певческого голоса. С. Н. Ржевкину и В. С. Казанскому принадлежит открытие так называемых нижних певческих формант в области около 500 кол/сек, наличие которых подтверждено впоследствии в работах видных зарубежных ученых: Бартоломью, Вольфа, Стенли и Ситте и других (см. статью «Исследование тембра звука голоса и смычковых музыкальных инструментов», опубликованную В. С. Казанским и С. Н. Ржевкиным в «Журнале прикладной физики», 1928, № 5, стр. 87—103).

В 1936 году С. Н. Ржевкин опубликовал новую фундаментальную работу, посвященную изучению физических явлений в певческом голосе (см. его книгу «Слух и речь в свете современных физических исследований»).

На состоявшемся в 1954 году в Ленинграде в Институте физиологии Академии наук СССР научном совещании по вопросам физиологической акустики С. Н. Ржевкин выступил с содержательным докладом на тему «К вопросу об исследовании певческого голоса».

Несмотря на свою большую загруженность по работе в Московском государственном университете, С. Н. Ржевкин продолжает изучать проблемы акустики певческого голоса; в 1956 году на страницах «Акустического журнала» Академии наук СССР (том 11, вып. 2) он опубликовал новую, очень интересную статью «Некоторые результаты анализа певческого голоса».

В этой статье Ржевкин указал, что в голосе высококвалифицированных певцов отмечается наличие двух резко выраженных певческих формант: «низкой» — в области около 500 кол/сек и «высокой» — в области 2500—3000 кол/сек. Сравнение характеристик хорошо поставленного голоса с голосом неопытного певца показало, что у лиц с непоставленным голосом ярко выраженные высокие форманты отсутствуют, благодаря чему у них отсутствует металличность и так называемая «носкость» звука.

Статья призывает к проведению систематического, надлежаще организованного акустического изучения певческого голоса, имеющего громадное значение в вокально-педагогическом деле.

Ввиду большой ценности для вокалистов высказываний С. Н. Ржевкина, приводим отдельные выдержки из его статьи «Некоторые результаты анализа певческого голоса»:

«...Певческий голос как акустический феномен до сего времени чрезвычайно мало и неполно исследован. Первые важные исследования в этой области были проведены В. Д. Зерновым, который определил силу звука голоса и закономерность ее изменения с высотой у певцов с различной постановкой голоса (Ф. Шаляпин, Г. Пирогов и другие).

В 1927 году мною и В. С. Казанским были произведены, при помощи механического осциллографа, записи голосов ряда певцов; было обнаружено, что для хорошо поставленных певческих голосов имеется характерная область усиления обертонов (певческая форманта), лежащая около 500 гц. Наши данные были подтверждены в работах Бартоломью, а также Вольфа, Стенли и Ситте. Бартоломью обнаружил, кроме певческой форманты в районе 500 гц, еще вторую певческую форманту в области 2800—3200 гц *.

Причина недостаточной изученности акустики певческого голоса кроется в том, что в этой области проводятся лишь отдельные, случайные работы и не ведется систематических исследований. Методы современной акустики применяются в вокальной педагогике (так же как и при изучении певческого голоса в физиологическом и психологическом аспекте) совершенно недостаточно. Обзор работ по изучению певческого голоса последних лет приведен Хеттоном и Беллом. Теории певческого голоса до сего времени не существует. Чтобы создать теорию голоса, необходимо связать анатомо-физиологические характеристики голосового аппарата с получающимся акустическим эффектом. Глубокое акустико-физиологическое исследование певческого голоса является задачей большой сложности и объема.

* См. «У. Т. Бартоломью».

В данной статье мы попытались осветить лишь небольшой круг вопросов, связанных с анализом звука певческого голоса.

Материал, подвергаемый анализу в данной статье, получен в результате записи голосов ряда певцов в одной из студий Московского радиоцентра.

В данной статье приводятся, в основном, подробные данные анализа записей лишь одного певческого голоса — баса Д. (Б. Дейнека. — *И. Н.*), выдающегося певца с весьма красивым тембром голоса, с диапазоном от *соль* большой октавы — 94 гц, до *соль*$_1$ — 386 гц (проведено 47 записей). Для сравнения приводятся некоторые данные записи неопытного певца Р. (6 записей), голос которого, хотя и довольно сильный, имел провал звучности на высоких тонах (выше *ре*$_1$ — 288 гц).

...Результаты анализа мужского певческого голоса... могут быть кратко сформулированы следующим образом:

1. В звуке высококачественного певческого голоса (мужского) наблюдается резкое усиление обертонов в узкой полосе высоких частот, шириной около одного тона... Центр этой полосы лежит в интервале 2500—3000 гц (*ре-диез*$_4$ — *соль*$_4$). Эту характерную область усиления обертонов целесообразно называть верхней певческой формантой.

2. Кроме верхней формантной области, в большинстве звуков хорошего певческого голоса наблюдается низкая формантная область... центр которой лежит между 400 и 600 гц (*соль*$_1$—*ре*$_2$). Эта область имеет несколько бóльшую ширину, чем верхняя (2—3 тона). В звуках гласных *У* и *И*, имеющих низкую речевую форманту, нижняя певческая форманта иногда понижается до 250—400 гц. На предельной (басовой. — *И. Н.*) верхней ноте (*фа-диез*$_1$ — 345 гц) положение нижней формантной области нестабильно.

3. Положение певческих формантных областей на всех высотах одинаково для всех гласных и не соответствует формантным областям гласных в речевом произношении. Речевые формантные области значительно шире, чем певческие, и расположены иначе.

4. Амплитуда гармоник звукового давления в верхней певческой формантной области для гласной *И* всегда больше, чем в нижней (превышение в 2—10 раз). Наоборот, для гласной *У* очень часто сильнее гармоники в области нижней форманты, хотя иногда наблюдается и обратное. Для гласных *О*, *А* и *Е* амплитуда гармоник в обеих областях приблизительно одинакова.

5. Основной тон в певческом звуке на *forte* всегда слабее, чем высшие гармоники. Исключение представляет в редких случаях гласная *У*.

6. Исследование звуков, пропетых *piano*, не показало существенной разницы в спектрах по сравнению с *forte*.

7. Исследование голоса неквалифицированного певца (баритон Р.) с резким тембром показало, что нижняя форманта в звуке разных гласных меняется от 600 до 900 гц. Четко выраженной верхней формантной области не обнаруживается; замечается лишь некоторое общее усиление гармоник в области 2500 до 3500 гц.

Из полученных нами результатов выявляется малая ширина формантных областей певческого голоса по сравнению с разговорным. Это может быть объяснено большей жесткостью (активностью. — *И. Н.*) стенок всех плоскостей голосового аппарата при певческой фонации по сравнению с речевой. Эта жесткость вызвана, по-видимому, напряжением мускулатуры гортани, глотки и полости рта и делает настройку резонансных полостей более острой.

Другая существенная особенность певческого голоса по сравнению с разговорным заключается в том, что певческие формантные области оказываются практически одинаковыми для всех гласных и не соответствуют формантным областям при речевом произношении. В связи с этим возникает вопрос: каким образом при певческой фонации удается обеспечить артикуляцию гласных и дать достаточно четкую дикцию? Этот парадокс можно объяснить, если предположить, что вступительная часть звука гласных (период атаки звука) воспроизводится певцом в соответствии с речевым положением резонансных полостей и таким образом «намечается» истинная артикуляция той или иной гласной, то есть обеспечивается звучание обертонов в соответственных частотных областях. После этого вступительного периода певец должен возможно быстрее перестроить весь голосовой аппарат на певческую позицию, чтобы обеспечить необходимую звучность и силу голоса.

Достаточная быстрота подобной перестройки может достигаться только при большой тренировке, и поэтому лишь квалифицированные певцы могут обеспечить одновременно и четкую дикцию и совершенство певческого звука. Начинающие же певцы, показывая хорошее звучание при упражнениях, легко теряют певческое качество звука при исполнении арий или романсов, особенно в быстром темпе.

Намечающийся, таким образом, вывод о том, что певческий звук (вокал) одинаков по своей физической структуре на всех гласных, имеет весьма важное значение. Он говорит о том, что и физиолого-анатомический механизм певческого голоса также является единым для всех гласных звуков. Это соображение, безусловно, существенно для вокальной педагогики. В нашей работе не исследовалась начальная часть звука гласных; доказательство высказанного нами предположения о быстрой перестройке голосового аппарата певцов требует дополнительных исследований. Наличие сильных обертонов в области верхней

певческой форманты (соответствующей области наибольшей чувствительности уха) несомненно обусловливает ту особую яркость тембра хороших певческих голосов, которую часто характеризуют словом «металличность». Поэтому четко выраженную верхнюю певческую форманту следует считать основным и важнейшим признаком правильно поставленного певческого голоса.

Нижняя певческая форманта (лежащая в области 500 гц), по-видимому, играет менее важную роль, чем верхняя. Она соответствует усилению первых гармоник мужского певческого голоса и, вероятнее всего, обусловливает впечатление «мощности» или «массивности» голоса.

Полученные нами результаты базируются пока на весьма ограниченном экспериментальном материале. Однако они позволили наметить некоторые рабочие гипотезы и пути последующих исследований, которые, по нашему мнению, должны быть проведены в дальнейшем. Результаты этих исследований, несомненно, имели бы большое научное и практическое значение».

РЕНТГЕНОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ СТРОЕНИЯ И ПРИСПОСОБЛЕНИЯ ГОЛОСОВОГО АППАРАТА У ПЕВЦОВ

(Л. Б. Дмитриев)

Таково название кандидатской диссертации преподавателя истории и методологии сольного пения Музыкального института им. Гнесиных Л. Б. Дмитриева, защищенной в 1957 году в Институте физиологии им. И. П. Павлова Академии наук СССР.

В целях дальнейшего исследования физиологии художественного пения методом моментальных профильных рентгеновских снимков гортани и вышележащих отделов голосового аппарата Дмитриев подверг исследованию 52 профессиональных оперных и концертных певца, 11 студентов-вокалистов музыкальных вузов, а также 6 певцов, окончивших консерваторию, но не сумевших достичь полноценного певческого мастерства.

Диссертантом совместно с рентгенологом В. Г. Гинзбургом было произведено более 700 снимков во время пения, речи и спокойного дыхания.

Так, для выявления типичных физиологических приспособлений голосового аппарата, характерных для хорошо поставленного певческого голоса, были исследованы 35 высококвалифицированных вокалистов и среди них — 26 ведущих солистов Большого театра СССР.

В частности, были исследованы: Н. Д. Шпиллер, Е. В. Шумская, З. А. Долуханова, В. Д. Гагарина, Т. Ф. Янко, С. Г. Панова, Е. И. Грибова, Н. И. Клягина, А. А. Иванова, Е. М. Вербицкая, Е. С. Белов, М. Г. Киселев, Д. А. Гамрекели, А. А. Большаков, А. И. Орфенов, В. В. Ивановский, Н. И. Николаев (Болгария), Г. Ф. Большаков, Е. В. Иванов, И. И. Петров, П. В. Воловов, И. П. Михайлов, С. А. Красовский, В. К. Отделенов, Л. И. Исаева, М. М. Щавинский, И. П. Богданов и другие.

Исследования производились следующим способом: певец, стоя в естественной позе с кассетой, прислоненной к его плечу, исполнял фразу из хорошо известной ему арии или романса. Во время исполнения длительного звука делался моментальный снимок в период произнесения гласных *И*, *Ы*, *Е*, *А*, *О*, *У* (на средней части и крайних нотах диапазона голоса, а также при одной и той же ноте, взятой *forte* и *piano*).

Одновременно снималось положение голосовых органов при спокойном дыхании и во время произнесения речевого текста (три гласные разного уклада — *И*, *А*, *У*).

С каждого певца делалось в среднем 14 снимков. Контуры голосовых органов в дальнейшем переводились со снимков на кальку и сравнивались между собой.

Кроме подробного описания и разбора довольно обширного рентгенологического материала, в диссертации о каждом исследованном певце приведены краткие музыкально-биографические данные, в которых отражены: этапы его музыкального и вокального развития, вокально-методические приемы, с помощью которых он развивал свой голос, его певческие ощущения тех или иных технических приемов и т. п.

Рентгеноисследования гортани и вышерасположенных частей голосового аппарата указанных певцов, анализ рентгеноснимков и изучение музыкально-биографических материалов послужили Дмитриеву основанием для следующих выводов:

«...Гортань — орган, способный к значительным смещениям как вверх, так и вниз. Эти смещения во время пения и речи, по сравнению с положением покоя, могут достигать нескольких сантиметров (до 3,5) в каждую сторону.

Пение «поставленным» голосом может происходить как при поднятой, так и при опущенной гортани. Для каждого певца характерна своя установка гортани во время пения, которую он, в основном, сохраняет на всех гласных и на всем диапазоне голоса, независимо от динамики звука.

Отклонения от характерной для данного певца установки, наблюдающиеся на некоторых гласных, никогда не меняют общего характера приспособления и обычно невелики. У певцов с хорошей вокальной школой постоянство уровня гортани при пении, как правило, выражено четко.

Певческая установка гортани не связана ни с ее покойным положением, ни с речевыми приспособлениями. В некоторых

случаях наблюдались обратные отношения между речевым и певческим приспособлением гортани: речь — на повышенной, а пение — на пониженной гортани.

Направление, в котором смещается гортань при пении, в известной мере связано с характером голоса. Все лирические и лирико-колоратурные голоса либо поднимают гортань, либо оставляют ее на уровне покойного положения, в то время как все басы и баритоны ее опускают».

Поскольку наиболее высокие голоса — сопрано — поднимали гортань и тем укорачивали размер рото-глоточного канала, а басы и баритоны ее опускали, вследствие чего длина рото-глоточного канала увеличивалась, Дмитриев решил проверить, не имеется ли зависимость между характером голоса и длиной рото-глоточного канала, которым пользуются певцы во время пения.

Измерив по определенным точкам длину рото-глоточного канала у всех исследованных певцов, Дмитриев получил полное подтверждение своему предположению.

«Поставленные в ряд по признаку длины рото-глоточного канала в пении, все певцы расположились в строгой последовательности также и по виду голоса. Оказалось, что каждый тип голоса имеет определенную характерную длину рото-глоточного канала. Наиболее короткий рото-глоточный канал оказался у лирических и лирико-колоратурных сопрано, затем идут драматические сопрано и меццо-сопрано, после чего следуют мужские голоса: сначала тенора, потом баритоны и, наконец, басы».

Одновременно Дмитриев заметил, что в каждой из этих групп голосов более «низкие» по звучанию голоса (драматические сопрано в сопрановой группе, контральто среди меццо-сопрано, драматические баритоны среди баритонов и т. д.) имеют относительно бóльшую длину рото-глоточного канала. Для того чтобы исключить фактор общей преувеличенности размеров голосового аппарата у мужчин по сравнению с женщинами (а также фактор индивидуального различия размеров голосового аппарата у разных певцов внутри каждой группы) и выяснить с полной очевидностью значение певческих приспособлений гортани, Дмитриев тем же методом измерил длину его в покойном состоянии и сопоставил ее с певческим положением. В результате такого сопоставления оказалось, что смещения гортани приводят обычную «непевческую» длину рото-глоточного канала к характерной для данного типа голоса п е в ч е с к о й длине.

Каждый певец может и поднять и опустить гортань в пении; однако, несмотря на индивидуальные различия в строении голосовых органов, различия в манере пения и вокально-технической школе, певец в конце концов выбирает то положение

гортани, которое обеспечивает ему типичную для данного вида голоса певческую длину рото-глоточного канала. Таким образом, направление и величина смещения гортани определяются необходимостью достижения той длины рото-глоточного канала, которая характерна для данного типа голоса.

«Очевидно, — заявляет Дмитриев, — эта характерная «типовая» длина рото-глоточного канала является весьма важной для хорошего певческого звукообразования, так как квалифицированные певцы сохраняют ее на всех гласных и всем диапазоне».

О большом значении длины рото-глоточного канала говорят также музыкально-биографические данные некоторых певцов. Они подтверждают, что «потеря верной певческой установки гортани вела к ухудшению или потере основных певческих качеств голоса, а приобретение ее вновь — возвращало голос».

Интересные выводы сделал Л. Б. Дмитриев из сравнения длины голосовых связок у разных типов голосов с найденными им «типичными» для того или иного вида голоса размерами рото-глоточного канала. Оказалось, что благодаря певческим смещениям гортани между длиной рото-глоточного канала и длиной голосовых связок достигается определенное соответствие: во сколько раз голосовые связки сопрано короче голосовых связок баса, во столько же раз певческая длина рото-глоточного канала у сопрано становится меньше длины рото-глоточного канала у баса. Полученные данные показывают важность наличия определенного соответствия между длиной голосовых связок и размерами надгортанных резонаторных полостей. Оно типично именно для хорошо звучащих певческих голосов: у певцов с плохим звучанием голоса это соответствие в ряде случаев оказывается нарушенным.

«Найденные нами «типовые» величины рото-глоточного канала, — заявляет Дмитриев, — имеют большое значение для вокальной педагогики, позволяя обоснованно подходить к воспитанию нужного певческого положения гортани».

К очень интересным (правда, весьма дискуссионным) выводам пришел Дмитриев в вопросе установления закономерностей нормального положения надгортанника и входа в гортань (в частности, при пении «прикрытых» нот). По мнению многих авторов (Заседателев, Левидов, Работнов, Фомичев, Гарсиа, Шиллинг, Бартоломью, Пилкэ, Музехольд и другие), при пении «прикрытых» нот и надгортанник приподнимается, а глотка расширяется (практические приемы «полузевка» и т. д.).

Соглашаясь с правильностью классических данных в вопросе о закономерности расширения певцами нижнего отдела глотки (в особенности при формировании «прикрытых» звуков), Дмитриев заявляет, что в результате произведенных им совместно с Гинзбургом исследований удалось установить.

а) значительное отличие положений голосового аппарата во время речи и во время пения;

б) огромное значение для правильного певческого звукообразования феномена с у ж е н и я входа в гортань, наблюдавшегося Кюрри, Тарно и Рэсселом.

«При произнесении речевых гласных надгортанник, следуя за корнем языка, сильно меняет свое положение и тем самым изменяет размеры входа в гортань. В пении положение надгортанника унифицируется, и тем самым форма надсвязочной полости гортани и размеры входа в гортань становятся постоянными. У подавляющего большинства певцов с хорошо звучащим голосом вход в гортань во время пения оказывается суженным на всех гласных и всем диапазоне, независимо от индивидуальных вариантов его ширины при речи и независимо от направления и степени певческого смещения гортани. Это постоянство формы надсвязочной полости гортани и суженный вход в нее сохраняются также и в верхнем, «прикрытом» регистре мужских голосов.

Описанное сужение входа в гортань — характерная черта хорошо звучащих профессиональных голосов. Из 46 певцов у 43 оно было выражено четко и лишь у трех имелось относительно широкое пространство.

В группе шести плохо звучащих, неполноценных голосов сужение входа в гортань было выражено лишь в одном случае, во всех же остальных имелась та или иная степень зияния входа в гортань.

Таким образом, оказалось, что степень сужения входа в гортань имеет непосредственное отношение к основным вокальным качествам певческого голоса. Сужение входа в гортань обычно наиболее сильно выражено при пении *forte*. При пении *piano* у мужских голосов часто наблюдается уменьшение степени сужения.

...На основании наших наблюдений мы могли отметить, что сужение влияет не только на тембр, но и на ряд других певческих качеств голоса: силу, диапазон, «носкость» звука, расход певческого дыхания и другие. Ярко выраженное сужение характерно для певцов с хорошо поставленным певческим голосом, звучащим «оперто», «близко», обладающим звонким «металлическим» тембром, имеющим полный певческий диапазон, значительную силу при малой затрате певческого дыхания. У певцов с расширенным входом в гортань мы отмечали не только отсутствие звонкости тембра, но, как правило, и плохую «опертость» звука, короткое певческое дыхание, недостаточную силу голоса и неполный диапазон. Очевидно, что размеры входа в гортань оказывают влияние на вибраторный механизм гортани, на работу голосовых мышц: в случае суженного входа функциональные возможности гортани выше.

Можно объяснить эту взаимосвязь возникновением в подсвязочной полости гортани акустического сопротивления. Сужая вход в гортань, певец достигает в голосовом аппарате условий, аналогичных с теми, которые применяются в технике в звукоусиливающих устройствах рупорного типа».

По вопросу нормального певческого положения надгортанника и нижней части глотки Дмитриев отмечает:

«Согласно этим [классическим] данным переход к «прикрытому» регистру сопровождается расширением нижнего отдела глотки и переходом надгортанника из наклонного положения в поднятое, причем вход в гортань широко открывается.

Однако если мы действительно всегда могли видеть расширение нижнего отдела глотки при переходе к «прикрытым» звукам, то ни в одном случае нам не удалось заметить поднятия надгортанника и открытия входа в гортань».

Такое различие в данных о поведении надгортанника и размерах входа в гортань, по мнению Дмитриева, следует объяснить тем, что практика «прикрытия» за последние 40—50 лет изменилась, что характер «прикрытия» в наше время стал иным. Если... [классические источники] отмечают, что при «прикрытии» звук становится «матовым», то при современном «прикрытии» он сохраняет свой «блеск». Этому как раз и соответствует суженный вход в гортань, о чем мы говорили выше. Известную роль в возникновении столь противоречивых данных, вероятно, играет разница в условиях эксперимента, а возможно, и специфика национальных школ пения. В нашем эксперименте естественность пения была полностью сохранена — певцы полноценно использовали «опору» певческого голоса, без которой невозможно правильное «прикрытие» звука. Это дает нам право утверждать, что наши данные точно отражают действительное положение голосовых органов при «прикрытии» у современных певцов. Очевидно, что небольшое изменение характера тембра на верхних нотах у современных певцов, которое позволяет их называть «прикрытыми», связано с тем небольшим расширением нижней части глотки, которое отмечается при «прикрытии» как старыми авторами, так и нами».

Не входя в дискутирование по вопросу нормального певческого положения надгортанника и нижней части глотки, следует отметить, что замечание Дмитриева относительно изменения за последние 40—50 лет характера «прикрытия» звуков не соответствует действительности. Живые примеры и сохранившиеся записи выдающихся певцов конца прошлого и начала текущего столетия свидетельствуют о том, что характер прикрытия звуков не изменился. Выдающиеся певцы прошлого: Медея и Николай Фигнер, Ершов, Шаляпин, Собинов, Смирнов, Неждапова, Степанова, Патти, Ансельми, Де Лука, Бончи, Таманьо, Карузо, Баттистини, Титта Руффо, Гальвани, Тетраци-

ни и другие — «прикрывали» средние переходные и высокие тоны так же, как прикрывают их и современные выдающиеся певцы.

В отношении необходимости расширения нижнего отдела глотки большинство выдающихся певцов, педагогов и ученых, занимавшихся исследованием физиологии голосового аппарата, высказывались положительно.

По поводу замеченного ранее некоторыми учеными и проверенного Дмитриевым «феномена сужения входа в гортань» следует напомнить сообщение ученика М. И. Глинки, известного солиста Петербургского оперного театра, тенора П. М. Михайлова о том, что еще в первой половине прошлого столетия Глинка рекомендовал при пении трудных переходных нот активизировать работу мышц глотки.

«...Когда Мих. Ив. меня заставлял брать *фа* и *соль* (переходные тоны. — *И. Н.*) мужественные, я никак не мог, всегда у меня выходило слишком жидко (очевидно, «открыто». — *И. Н.*). Я перед отъездом еще говорил М. И., что когда я суживаю горло (вероятно, вход в гортань. — *И. Н.*) на этих нотах, они бывают у меня мужественнее и приятнее... сильнее. Может быть, вам мое объяснение покажется непонятным, тогда М. И. вам покажет это голосом...

...Когда я беру *ми*, *фа*, *соль*, *ля-бемоль*, у меня горло суживается и звук выходит полный, круглый и очень приятный; притом между этим (микстом. — *И. Н.*) и грудным голосом нет разрыва, а после он столько же хорошо сливается и с чистым головным» (из писем Михайлова к князю Волконскому, оказывавшему молодому певцу материальную помощь при совершенствовании им своего голоса за границей у Рубини, который определял голос Михайлова как una voce graziosissima, то есть как «грациознейший». — *И. Н.*).

Это обязывает советских ученых со всей серьезностью отнестись к изучению феномена сужения входа в гортань, имеющего столь важное значение для правильного формирования певческих звуков; и это тем более важно, что общеизвестна необходимость сохранения при пении нижней части глотки (расположенной рядом со входом в гортань) в расширенном состоянии.

Если подтвердятся высказывания о закономерности феномена сужения входа в гортань, педагогам и певцам предстоит трудная задача отыскания надежных способов регулирования работы этой части голосового аппарата, находящейся вне границ, доступных непосредственному воздействию певца.

Думается, что при правильном управлении «дыхательными» мышцами и в особенности мышцами нижней части глотки (для расширения которой известен простой способ применения «полузевка»), а также при умелом представлении во время пения

«высокого звучания» голоса («купола», «маски» и т. п.) мышцы входа в гортань могут сжиматься и расслабляться рефлекторно, то есть без непосредственного волевого воздействия певца.

Из других интересных высказываний Л. Б. Дмитриева надлежит остановиться на следующих:

«Резюмируя наблюдения за положением и организацией гортани у квалифицированных певцов, следует еще раз отметить стабильность ее положения и певческой организации на всех гласных и всем диапазоне голоса. Это постоянство физиологических условий при образовании хорошего певческого звука нельзя не сопоставить с тембровой его ровностью на всех гласных и на всем диапазоне. Таким образом, акустической стабильности певческого звука соответствует стабильность анатомо-физиологических условий его образования.

Наряду с описанными певческими приспособлениями гортани, меняющими длину рото-глоточного канала и форму его нижнего отдела, при переходе от речи к пению наблюдается изменение формы рото-глоточных полостей, связанное с новыми приспособлениями органов, образующих их стенки. Общие изменения формы полостей связаны с более широким открытием рта, некоторым подъемом головы [?] и понижением положения языка на всех гласных во время пения. Мягкое нёбо, которое в речи не всегда плотно замыкает ход в носоглотку, в пении, как правило, перекрывает его полностью, соприкасаясь с задней стенкой глотки *. Все эти приспособления выражены наиболее сильно при пении высоких нот *forte*, когда певец стремится к наилучшей отдаче вокальной энергии наружному пространству. Рото-глоточный канал является не только местом, где усиливаются определенные обертоны голоса (в связи с чем последний получает окраску той или иной гласной), но и своеобразным волноводом, выводящим звуковую энергию гортани в наружное пространство. Чем правильнее построен волновод и чем больше площадь выходного отверстия, тем лучше условия для выведения голосовой энергии.

...Сравнивая между собой снимки, сделанные при фонации гласного *А* последовательно: во время речи, во время пения на средней части диапазона *mezzo forte* и на высокой ноте *forte* — у каждого исследованного певца можно было отметить

---

* Из доклада доктора медицинских наук, профессора 1-го Московского медицинского института М. Грачевой, сделанного 26 марта 1961 г. на научной конференции по вопросам вокально-хорового воспитания детей, подростков и юношества, известно, что данные утверждения Дмитриева не совсем верны. По сообщению Грачевой, при поднятом мягком нёбе язычок соприкасается с задней стенкой глотки; при этом по бокам от него образуются правые и левые щели, через которые воздух может проникать в носовые полости. Меняющееся напряжение мышц мягкого нёба регулирует ширину этих щелей во время фонации (подробнее см. тезисы доклада М. Грачевой. — *И.Н.*).

соответственно прогрессирующее улучшение акустических условий для проведения и излучения звука рото-глоточным каналом. У хорошо звучащих голосов при фонации *forte* гласного *А* на верхнем участке диапазона форма полостей рото-глоточного канала напоминает правильно построенный, постепенно расширяющийся рупор. У некоторых певцов с плохо звучащим голосом — благодаря особенностям анатомического строения или неверному приспособлению органов рото-глоточного канала — такой правильной рупорообразной формы при тех же условиях не получается. Небольшие размеры носоглотки и высокое твердое нёбо благоприятствуют образованию правильной рупорообразной формы, а большая носоглотка при невысоком твердом нёбе может привести к резким перегибам и дополнительным углублениям в контуре рупора. Значительную роль в образовании правильного рупора играет верно найденное положение мягкого нёба и верхнего констриктора глотки».

Перекликаясь с утверждениями профессора Малютина о большом значении для вокалистов строения твердого и мягкого нёба («Болезни гортани и их лечение», 1912) и новыми исследованиями этого вопроса зубным врачом И. Л. Ямштекиным *, изготовляющим для певцов, имеющих дефекты в строении верхней челюсти, специальные пластмассовые протезы, Дмитриев заявляет:

«Есть основания считать, что в отношении проведения звуковой энергии по рото-глоточному каналу особенно большую роль играют вогнутые его поверхности: задняя стенка глотки и нёбный свод. Проходя по изогнутому волноводу, звуковые волны концентрируются на вогнутой поверхности, распространяются, прилегая к ней. Эта закономерность распространения звуковых волн может быть приложена и к голосовой трубке певца — в отношении энергии, заключенной в высококачественной части спектра голоса.

Оценка значения структуры твердого нёба для певческой функции может быть обоснованно дана с точки зрения этой закономерности; однако при этом необходимо учитывать анатомические отношения, складывающиеся между ним и окружающими органами.

Среди гласных звуков наилучшая рупорообразная форма полостей рото-глоточного канала образуется при пении *А*, *Е*, *О*. При пении гласных *У*, *Ы*, *И*, особенно *И*, хороший рупор не получается из-за невозможности при чистом произношении этих гласных широко раскрыть рот и из-за необходимости таких положений языка, при которых образуются сильные сужения канала. Вероятно, с этим связана бóльшая любовь певцов к

* См. его статью «О влиянии строения нёбного свода на певческий голос» в журнале «Вестник отоларингологии», 1957, № 6. — *И.Н.*

фонации предельных высоких нот *forte* (то есть в условиях повышенных требований к работе гортани) именно на гласных *А*, *О*, *Е*.

Далее Дмитриев, суммируя свои основные выводы, пишет:

«Сравнивая особенности строения и приспособления гортани и органов рото-глоточного канала у певцов с разным качеством звучания голоса, можно отметить, что для профессионалов с хорошим и хорошо поставленным голосом характерно: стабильное положение гортани с суженным входом в нее; длина надставной трубки в пределах, характерных для данного типа голоса; более или менее правильная рупорообразная форма полостей рото-глоточного канала на гласной *А*. У певцов с плохим звучанием голоса наблюдается: как правило, зияющий вход в гортань; часто нетипичная для данного вида голоса длина рото-глоточного канала в пении и — в ряде случаев — неправильная рупорообразная форма полостей рото-глоточного канала. Таким образом, в результате индивидуальных особенностей строения и приспособления, акустические свойства голосового аппарата певцов с хорошим и плохим звучанием певческого голоса различны.

...Обращает на себя внимание тот факт, что у некоторых певцов в покое и речи голосовой аппарат настолько «правильно» построен и организован с точки зрения описанных акустических требований, что почти не требует никаких дополнительных приспособлений для пения. У других же осуществление этих необходимых акустических требований — результат срочных приспособлений, связанных с значительными перемещениями ряда органов. Именно в этом получает объяснение тот факт, что различные певцы достигают профессионального звучания путем различных приемов. Отсюда вытекает необходимость учета индивидуальных особенностей голоса ученика и выявляется весь вред догматических установок в процессе обучения пению» (разрядка моя. — *И. Н.*).

Учитывая то обстоятельство, что фонетика пения, в частности фонетика вокального произношения русских гласных, базирующаяся на научно-объективных материалах, почти не разработана, заслуживают большого внимания высказывания Дмитриева и по этому вопросу, тем более, что они явились результатом изучения значительного количества снимков, сделанных совместно с опытным рентгенологом В. Г. Гинзбургом.

«В связи с тем, — пишет Дмитриев, — что вокальные качества голоса связаны с особым приспособлением гортани и требуют от органов рото-глоточного канала хорошей — по возможности — рупорообразной формы, артикуляция гласных в пении у большинства певцов имеет значительные отличия от их произношения в речи. Основное, что отличает произношение гласных

в пении от их произношения в речи, — это стабильность установки и организации гортани в пении. Артикуляционные положения языка в речи сильно отражаются на уровне стояния гортани и размерах входа в гортань. У мастеров вокального искусства артикуляция различных гласных в пении не сказывается ни на положении, ни на организации входа в гортань, остающихся, в основном, стабильными.

Стабильная певческая организация гортани на всех певческих гласных, очевидно, обеспечивает одинаковую вокальность их, ровность и единый певческий тембр. С изменением установки гортани (поднимающейся или опускающейся в зависимости от соотношения естественной длины рото-глоточного канала с длиной, нужной для данного типа голоса в пении) длина рото-глоточного канала в пении может сильно меняться по сравнению с такой же в речи. Иная длина рото-глоточного канала, иная организация нижней части глотки и более широко открытый рот заставляют и язык иначе приспосабливаться для формирования необходимых при произношении того или иного гласного звука полостей. Как правило, форма языка, типичная для произношения того или иного гласного звука в речи, в основном сохраняется и в пении, но его соотношения со стенками рта и глотки при этом изменяются. В певческих гласных положение языка всегда ниже, чем в соответствующих речевых, и передняя полость гласных в пении соответственно шире. Изменение длины рото-глоточного канала в пении ведет к перемещению места сужения, делящего канал при произношении гласных на две полости. При удлинении канала место сужения перемещается вглубь по каналу, и, например, если на гласном *У* оно в речи осуществлялось спинкой языка и задней частью нёбного свода, то в пении оно образуется между языком и задней стенкой глотки.

В отношении губ у многих певцов наблюдается стандартизация их положения на всех гласных. У некоторых певцов фонация всех гласных осуществляется при активном участии губ, сильно вытягивающихся вперед, в то время как у других они совершенно пассивны (даже на *У*). Можно отметить, что голоса, имеющие «темный» (?) тембр (басы, баритоны, меццо-сопрано), чаще пользуются вытянутыми вперед губками, чем голоса, «светлые» по тембру (лирические и колоратурные сопрано, тенора)».

В диссертации Дмитриева приводится детальное описание формирования гласных русского языка в пении у разных типов голосов при разном уровне певческого положения гортани.

«Как показывают снимки, — заявляет Дмитриев, — у большинства певцов наиболее близко к певческой организации гортань сформирована при фонации речевого гласного *А*. Это положение вполне совпадает с практикой педагогов, чаще всего

употребляющих именно гласный звук *А* для выработки певческих качеств голоса. У некоторых певцов можно видеть достаточно хорошую, близкую к певческой, организацию гортани в речи и на гласных *И* и *У*».

В заключительной части диссертации Л. Б. Дмитриев пишет: «Наши исследования полностью подтверждают мнения О. Рэссела, Р. Кюрри и других исследователей, пользовавшихся рентгеновским методом, что собственные ощущения певца относительно положения его органов в пении, и в частности, о состоянии глотки не совпадают с объективной картиной, наблюдающейся на рентгенограммах. В то время как певец ощущает «широко открытую глотку» и чувствует, что звук льется свободно, легко, в действительности имеет место значительное сужение как входа в гортань, так и глотки (?). Подобное положение ведет к ряду ложных заключений в вокальной педагогике, что может быть устранено путем более широкого применения рентгеновских исследований в изучении вопроса постановки голоса» [298].

О РАБОТАХ АКУСТИЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

В последние годы в работах акустической лаборатории Московской государственной консерватории, наряду с изучением различных проблем музыкальной акустики и теории музыки, уделяется особое внимание вокальному искусству и научному обоснованию методов вокальной педагогики. Помимо проведения оригинальных теоретических и экспериментальных исследований, сотрудники лаборатории изучают и обобщают важнейшие зарубежные работы в области акустики и физиологии певческого голоса и публикуют рефераты в реферативном журнале «Физика» Академии наук СССР.

На состоявшейся в июле 1957 года Всесоюзной акустической конференции с интересным докладом «О некоторых проблемах вокала» выступили научные сотрудники акустической лаборатории Е. Рудаков и Д. Юрченко. Солидаризируясь с высказываниями профессора С. Ржевкина о том, что при воспитании певческого голоса вокалисты недостаточно применяют достижения современной акустики, докладчики осветили некоторые причины существующего разрыва между вокальной педагогикой и достижениями современной науки.

Подобный разрыв, по мнению докладчиков, объясняется в первую очередь тем, что ученые, занимаясь узкоспециальными исследованиями в области физиологии и акустики певческого голоса, не стремятся вместе с тем показать, как эти исследования могут быть приложены на практике, и не разрабатывают специальной аппаратуры для этой цели. Поэтому акустическая

лаборатория Московской консерватории должна не только заниматься изучением тех или иных теоретических вопросов, но и обращать особое внимание на вопросы, которые могут приблизить объективные методы исследования певческого голоса к вокальной педагогике.

Примером этого может служить проблема *вибрато*. В течение ряда лет в акустической лаборатории исследовались различные аспекты этой проблемы. Были разработаны методы и приборы, позволяющие изучать частоту и размах певческого *вибрато*. В результате этих исследований было установлено, что показатели *вибрато* (частота и размах) могут служить важнейшим объективным критерием правильности постановки голоса, правильности и эффективности использования певцом своего голосового аппарата, наконец, надежным диагностическим средством для раннего обнаруживания начинающихся голосовых расстройств.

В работе Д. Юрченко было показано, что для каждого типа голоса (сопрано или меццо-сопрано, тенор или баритон и т. д.) имеются свои определенные характеристики *вибрато*.

Казалось бы, что столь важные результаты должны были бы найти немедленное практическое приложение в вокальных классах. Однако до сих пор педагоги-вокалисты не пользуются объективными методами оценки *вибрато* в голосах своих учеников. Чем же это объясняется?

Дело в том, что разработанные акустической лабораторией аппараты и методы пока слишком сложны и поэтому неприменимы в повседневной практической работе педагога-вокалиста.

Действительно, педагогу в процессе занятий с учеником важно немедленно выяснить, каковы показатели *вибрато* при исполнении учеником того или иного произведения или вокального упражнения. Но чтобы получить такой ответ, педагог должен иметь под руками сложную радиотехническую аппаратуру, должен заняться проявлением фотопленок и последующими сложными измерениями, что посильно далеко не каждому. Поэтому акустическая лаборатория в настоящее время перешла к разработке таких схем и конструкций, которые позволили бы создать портативные радиотехнические приборы, помогающие педагогу-вокалисту в процессе занятий следить за показателями *вибрато* в голосе ученика.

Ясно, что подобные приборы были бы столь же полезны педагогу-вокалисту, как рентгеновские аппараты в практике врача. Очевидно, что пока таких аппаратов не будет, все исследования *вибрато*, проведенные в Советском Союзе и за рубежом, как бы они ценны ни были, будут оставаться вне широкой практической работы вокалистов.

Другим примером важности приближения теоретических исследований к практике является работа лаборатории над темой

«О певческих формантах», проведенная в 1954—1955 годах Е. Рудаковым и Д. Юрченко.

Как известно, впервые изучение певческих формант было проведено в Советском Союзе около тридцати лет тому назад В. Казанским и С. Ржевкиным (1928) и, несколько позднее, в США У. Бартоломью и другими. Эти работы были проведены аналитическим методом, то есть певческие звуки разлагались при помощи анализаторов на составляющие частичные тоны и затем устанавливались закономерности, присущие спектрам хороших певческих голосов. Было установлено, что спектр певческого звука представляет собой не произвольную совокупность частичных тонов, но имеет характерные области, в которых частичные тоны обладают наибольшей энергией. Эти области были названы «нижней певческой формантой» (область около 500 кол/сек) и «верхней певческой формантой» (область около 3000 кол/сек).

У. Бартоломью было отмечено, что частота верхней певческой форманты лежит в области наибольшей чувствительности слуха; им было также сделано предположение, что верхняя форманта придает певческому голосу «яркость» и «металличность», а нижняя форманта — «компактность» и «округлость» звука. Однако эти важные теоретические результаты не были развиты дальше и не нашли практического приложения в вокальной педагогике. Это произошло, главным образом, потому, что не ставился вопрос, как применить эти результаты на практике.

Акустическая лаборатория Московской консерватории в 1954—1956 годах поставила целью — при исследовании певческих формант раскрыть пути использования полученных результатов в вокально-педагогической практике. В отличие от предшествующих исследователей, Е. Рудаков и Д. Юрченко применили не только аналитический, но также и синтетический метод, то есть активно воздействовали на различные области спектра певческого голоса, что позволило получить более точные представления о том, как влияет на голос певца увеличение энергии той или иной формантной области или спектральной компоненты. Методы современной радиотехники позволяют усилить ту или иную спектральную область. Например, певцу, не обладающему достаточной энергией верхней форманты, можно искусственно, в записи или при естественном исполнении (при помощи громкоговорителя, поставленного рядом), усилить ее энергию.

Подобный метод исследования выявил особо важную роль верхней форманты. Было установлено следующее:

1. Усиление верхней формачты допустимо в очень широких пределах, что в какой-то степени совпадает и с естественными физиологическими возможностями певца: в процессе обучения

певца интенсивность верхней форманты может увеличиваться. В процессе исполнения интенсивность верхней форманты вызывает очень яркую тембральную окраску и является поэтому важным средством художественной выразительности. Поэтому сам певец во время исполнения меняет интенсивность верхней форманты.

2. Искусственное усиление верхней форманты в слабо звучащих певческих голосах создает иллюзию хорошей «опоры» звука и превращает их в полноценные профессиональные голоса (при условии, если исходный материал характеризуется приятным тембром).

3. Искусственное усиление всех других областей певческого спектра и, в частности, нижней форманты никаких положительных эффектов не создает и, как правило, воспринимается как неестественное искажение звука. Из этого не следует, что данные области спектра не участвуют в формировании тембра. Это показывает, что наше восприятие тембра певческого звука зависит еще от ряда других — весьма важных — факторов, например *вибрато*, атаки и затухания звука, соотношения интенсивности различных участков спектра и ряда других обстоятельств.

4. Если наличие интенсивной верхней форманты является обязательным условием для хорошего профессионального мужского голоса, то у женских голосов функцию верхней форманты могут выполнять обертоны, лежащие в областях от 1000 до 3500 кол/сек, то есть в области максимальной чувствительности слуха. Физиологическое сходство мужского и женского голосового аппарата создает одинаковые возможности для образования звуковых частот в области верхней форманты. Однако необязательность наличия этой форманты и отсутствие необходимости постоянно поддерживать высокий уровень энергии в этой спектральной области облегчает формирование женского певческого звука. Этим, очевидно, отчасти и объясняется тот факт, что хороших женских певческих голосов значительно больше, чем мужских.

Поведение верхней форманты в женских голосах подчиняется более сложным закономерностям, чем в мужских голосах. Меццо-сопрано, поющие в более низком частотном диапазоне, обладают более интенсивной верхней формантой, чем высокие лирические и колоратурные сопрано. Это подтверждается многочисленными наблюдениями. Поэтому для женских голосов интенсивность верхней форманты может служить некоторым критерием при решении спорного вопроса, следует ли квалифицировать и развивать данный голос как сопрано или как меццо-сопрано.

5. Сопоставление характера колебаний частот верхней форманты с характером колебаний других обертонов певческого

спектра (колебания верхней форманты имеют прерывистый, импульсный характер, тогда как колебания других обертонов дают непрерывную кривую) свидетельствует об особой специфике механизма, создающего эту форманту.

Измерения, проведенные на экзаменах студентов вокального факультета Московской государственной консерватории, показали, что для каждого мужского голоса существует своя характерная средняя интенсивность верхней форманты. Как правило, оказывалось, что более высокими интенсивностями верхней форманты обладают голоса, характеризующиеся лучшими профессиональными качествами. По поведению верхней форманты можно было судить о правильности «прикрытия» звука и о ряде других моментов технической подготовленности певца. Оказалось необходимым введение нового понятия для мужского голоса — коэффициента «носкости» или коэффициента «полетности» певческого голоса, подразумевая под этим отношение верхней форманты к полной энергии звука.

На основании исследований Е. Рудакова и Д. Юрченко научным сотрудником лаборатории В. Шварцем был разработан радиотехнический прибор, позволяющий получать значение коэффициента «носкости» для данного певческого звука. Следует заметить, что средний коэффициент «носкости» имеет характерное для каждого певца значение (например, 20% или 30%), но это не значит, что певец, обладающий средним коэффициентом носкости 30%, всегда при пении использует звук с такой тембральной характеристикой. Изменяя окраску, гласную или интенсивность звука, он тем самым меняет соотношение между интенсивностью высокой форманты и остальными частичными тонами спектра; следовательно, коэффициент «носкости» в процессе исполнения изменяется. Прибор Шварца был назван «индикатором тембра», так как, помимо среднего коэффициента «носкости», он фиксирует любую тембровую окраску голоса и позволяет судить о качестве звучания вообще.

Например, если, исполняя на уроке арию Хозе из оперы «Кармен» Бизе на фразе «Навек я твой, моя Кармен!», певец дает значения коэффициента «носкости» от 25% до 30%, то преподаватель констатирует, что певец нашел хорошее звучание.

На следующем уроке может оказаться, что певец потерял это хорошее звучание и на верхнем *си-бемоль* у него значение коэффициента получается не 25%, а 20% или 35%. Эта фраза звучит либо тускло (20%), либо крикливо, резко (35%), певец неправильно прикрывает звук ит. д. Преподавателю путем образных объяснений или личных показов не так легко помочь ученику найти прежнее звучание; при помощи же прибора сам студент может значительно проще вернуться к нужному показателю и закрепить утерянное было психофизиологическое

ощущение. Прибор облегчает певцу работу над выравниванием гласных, сглаживанием звучания открытых и прикрытых звуков и дает ряд других возможностей.

Е. Рудаковым изучалась проблема так называемой «носкости» певческого голоса, то есть его способности перекрывать оркестр и достигать слушателей в отдаленных рядах концертного или оперного зала. Исследования показали, что для певцов с различным коэффициентом «носкости» ослабление звуковой энергии на расстоянии фактически одинаково и что, таким образом, наша субъективная оценка «носкости» певческого голоса зависит от факторов как объективных, так и субъективных.

Основным субъективным фактором, определяющим «носкость» певческого голоса, является средняя интенсивность верхней форманты или средний коэффициент носкости. Как правило, певцы, обладающие высоким коэффициентом «носкости», обладают хорошей дикцией, большой свободой художественной выразительности; ощущения, что певец напрягается и форсирует звук, обычно не возникает, исполнение захватывает слушателя, и соответственно с этим в зале понижается уровень шумов. Поэтому иногда даже более слабый голос может через оркестр доносить каждое слово и каждый звуковой оттенок, а сильный, но «неносский» голос будет плохо доноситься до слушателя.

Среди прочих проблем, исследуемых акустической лабораторией, есть две, выдвинутые Е. Рудаковым, которые, видимо, имеют большое теоретическое значение и могут привести к пересмотру многих установившихся представлений в области акустики и физиологии певческого голоса.

Сущность первой проблемы сводится к следующему.

Рядом исследователей было установлено, что гортань обладает очень слабой энергетической отдачей, то есть из 100% энергии, затраченной певцом на образование певческого звука, приблизительно только 15—20% превращается в звуковые волны, непосредственно доходящие до слушателя. По мнению этих исследователей, «потерянная» (рассеянная. — *И. Н.*) энергия, поглощенная мышцами и костями человека, идет на образование рефлексов и ощущений, помогающих певцу управлять своим голосовым аппаратом.

Вот что пишет по этому поводу известный французский ученый Р. Юссон в своей книге «Основы физиологии и акустики певческого голоса» (Париж, 1953): «Потерянная энергия, не превращенная во внешние звуковые волны, играет особенную и важную физиологическую роль: в первую очередь она создает внутренние ощущения певца, при помощи которых он управляет качеством своего звука... можно сказать, хотя это и звучит парадоксально, что эта потерянная энергия в физиологии фонации играет роль более важную, чем энергия, достигающая слушателя».

Не оспаривая этого положения, Е. Рудаков вносит в него существенную поправку. На основании проведенных им предварительных исследований и практических наблюдений он делает вывод, что «потерянная» (рассеянная) энергия создает не только внутренние физиологические ощущения, но и производит вполне определенные акустические эффекты, которые, в конечном итоге, формируют и изменяют тембральную окраску голоса.

Новую теорию довольно затруднительно изложить популярно, так как она связана с весьма сложными техническими вопросами современной теории колебаний. Кратко отметим, что эта работа может привести к серьезному пересмотру наших представлений о «вокальных» резонаторах. С точки зрения новой теории грудная клетка рассматривается не как резонатор, отдающий энергию во внешнее пространство, а как внутренний модулятор колебаний, оказывающий определенное воздействие на гортань и надгортанные резонаторы.

Эта работа затрагивает и следующий, очень интересный, вопрос. Известно, что в спектре певческого звука баса (на тонах всей большой октавы, то есть в области 65—130 кол/сек) очень слабо выражена энергия основного тона. Почему же в голосе баса, при таком соотношении обертонов, в действительности формируется низкое звучание? На этот вопрос ученые раньше отвечали, что в ухе слушателя возникают субъективные комбинационные низкие тоны, которые и компенсируют отсутствие их в звуковом спектре, получаемом при объективном электроакустическом изучении певческих звуков.

Новая работа акустической лаборатории Московской консерватории подходит вплотную к разрешению этого сложного теоретического и практического вопроса.

Другая, разработанная Е. Рудаковым, проблема, несмотря на ее связь с такими чисто математическими вопросами, как вариационные принципы механики, также представляет большой интерес для теории и практики вокального искусства.

Сущность этой проблемы сводится к следующему. Законы механики могут быть выражены весьма общим способом в виде «вариационных принципов». Одним из таких принципов является «принцип наименьшего действия». Универсальность этого принципа как физического закона в последнее время была подтверждена А. Эйнштейном, построившим на нем теорию тяготения.

Е. Рудаков ставит вопрос: имеются ли в биологии, физиологии и биофизике какие-либо аналогии этому физическому принципу?

Анализируя многочисленные примеры, Е. Рудаков приходит к выводу, что живой организм, взаимодействуя с внешней сре-

дой, стремится к тому, чтобы при минимальной затрате энергии получать максимальный эффект.

Выполняя какое-либо моторное действие — будь то бросание камня или игра на рояле, пение или речь, — человек бессознательно ведет себя, как счетная электронная машина, решающая вариационные задачи или задачи на максимум и минимум.

Например, после нескольких проб человек находит, что максимальная дальность полета камня обеспечивается, если бросок произведен под углом 45° к горизонту. Это, по существу, решение известной задачи механики на максимум. Данный принцип, по мнению Е. Рудакова, объясняет различие в закономерностях в поведении высокой форманты у мужских и женских голосов.

В области пения, исходя из этого принципа, можно сделать следующие выводы. Сила и качество певческого звука являются функцией многих переменных и зависят от ряда факторов: величины подсвязочного давления, мышечных напряжений, настройки рото-глоточных полостей и т. п.

Максимальный вокальный эффект при минимальной затрате энергии может быть получен только при правильном использовании всех этих переменных величин. Поэтому всякие попытки решить эту задачу, воздействуя только на один фактор — например, дыхание или, скажем, работу гортани, — обречены на неудачу и только приводят к разрушению автоматизма в координации различных рефлексов у певца. Для правильного решения задачи постановки голоса должны быть изучены основные объективные закономерности, имеющие место в голосовом аппарате певца, и только на основании этих закономерностей может быть создана рациональная, научная система постановки голоса.

* * *

В 1961 г. на научной конференции по вопросам вокально-хорового воспитания детей, подростков и юношества, организованной Академией педагогических наук РСФСР в Москве, Е. Рудаков выступил с докладом на тему: «О природе и механизме образования верхней певческой форманты».

В этой работе автор выдвинул новую гипотезу формирования тембра певческого звука, а также по-новому попытался объяснить акустические процессы, происходящие во время прикрытия певческого звука, и трудности, возникающие при овладении этим важнейшим элементом вокальной техники. Эта работа намечает новый метод объективного изучения поведения голосовых связок в процессе прикрытия звука. Новая теория,

в частности, достаточно убедительно объясняет, почему из хороших детских певческих голосов не всегда формируются певческие голоса взрослых.

Автор сообщил, что природа тембра певческого звука (структура звукового спектра) принципиально отличается от природы тембра (звукового спектра) любого музыкального инструмента и что, следовательно, механизм формирования певческого тембра не может быть сведен к одному резонансу рото-глоточных полостей.

В чем заключается это различие?

Первоначальный звук струны или вибратора любого музыкального инструмента, а также первоначальный звук гортани является сложным звуком и содержит в себе до двадцати — тридцати обертонов. По мере увеличения порядкового номера обертона его интенсивность резко уменьшается и, как правило, обертоны от двадцатого до тридцатого имеют почти нулевую величину.

Соединение вибратора музыкального инструмента с декой или надставной трубой (духовые инструменты) приводит к тому, что некоторые обертоны вследствие резонанса усиливаются, и в спектре первоначального звука, вступившего во взаимодействие с резонаторами, появляются области интенсивных обертонов, или форматные области.

Если рассмотреть спектры всех музыкальных инструментов, то обнаруживается, что, несмотря на наличие резонансных полостей, как правило, обертоны после 15—20-го начинают резко убывать и не образуют формантных областей. В общем, спектры музыкальных инструментов имеют достаточно ярко выраженную тенденцию к убыванию интенсивности обертонов по мере увеличения их порядкового номера.

В певческом спектре, как правило, обнаруживается другая картина: интенсивная верхняя форманта нередко лежит в области тридцатого обертона и превосходит по силе все остальные обертоны спектра.

Очевидно, что эта форманта не может создаваться резонансом рото-глоточных полостей, так как расчеты показывают, что подобное резонансное усиление невозможно.

Установлено, что резонансное воздействие рото-глоточного рупора распространяется только на обертоны, частота которых не выше 2000—2500 кол/сек. В соответствии с этим легко заметить, что изменение объема рото-глоточных полостей изменяет положение нижней форманты (область 500 кол/сек) и формант гласных, но не воздействует на положение и интенсивность верхней форманты.

Из этого следует, что обертоны верхней форманты образуются особым механизмом и не определяются целиком резонансом рото-глоточного рупора.

Что же в таком случае представляет собой верхняя форманта певческого голоса, имеющая столь большое значение для многих его качеств?

Анализ и фотографирование певческого звука показали, что если сам певческий звук и его нижняя форманта (500 кол/сек), а также другие обертоны, лежащие ниже 2000 кол/сек, давали обычные непрерывные кривые, то обертоны верхней форманты представлялись в виде прерывистой кривой, свидетельствующей о наличии в составе певческого звука серии коротких периодических звуковых импульсов.

Отсюда можно сделать вывод, что верхняя форманта, говоря образно, представляет собой короткие периодические свистки или коротенькие импульсы очень высокого свистка в четвертой октаве, наложенные на певческий звук, который без этой форманты или свистков сохраняет все особенности музыкального звука, но не имеет достаточной силы и полетности (носкости).

Каким же образом образуются эти импульсы?

В какой-то начальный момент фазы раскрытия голосовых связок между ними возникает маленькое отверстие, через которое прорывается воздух, образуя так называемые «краевые тоны» (примером этого может служить механизм обыкновенного губного свиста); затем — при дальнейшем раскрытии голосовых связок — это отверстие увеличивается, и свист прекращается. В следующий период фазы смыкания на мгновение опять образуется отверстие, благоприятное для образования воздушных вихрей, и снова возникает короткий импульс свистка.

Из опыта со свистом на губах легко заметить, что увеличение силы дутья или давления воздуха не всегда увеличивает силу свиста; чрезмерное усиление может вообще прекратить свист. Точно так же форсирование певческого звука при чрезмерном увеличении подсвязочного давления не всегда сопровождается увеличением блеска голоса, а может привести к громкому, но тусклому крику.

Дальнейшее исследование этого вопроса показало, что правильное прикрытие звука и выравнивание тембра сводится, по существу, к сохранению надлежащей стабильности и интенсивности этих импульсов свиста, то есть сохранению такого режима колебаний голосовых связок, при котором возникают отверстия, создающие вихревые движения.

При полном физиологическом переходе на механизм прикрытого звучания (*фа*$_1$ или *фа-диез*$_1$ у тенора), как известно, щитовидный хрящ наклоняется вниз и голосовые связки вытягиваются. Это значит, что резко изменяются геометрические условия образования «отверстий», образующих вихри. Таким образом, певец, чтобы не петь неприятным открытым или, наоборот, тусклым, глухим звуком, должен — по внутренним ощущениям и при помощи слуха — создать такой режим колебаний голосовых

связок, при котором будет поддерживаться стабильность и необходимая интенсивность импульсов. Умение управлять столь тонкими процессами является одним из труднейших элементов технического овладения полным двухоктавным диапазоном певческого голоса. Правильное вокальное воспитание помогает преодолеть эти трудности, но очень большую роль здесь играют также и индивидуальные анатомо-физиологические свойства певца.

Новая теория и фотографическое изучение процесса формирования импульсов верхней форманты дают возможность объективного изучения особенностей и механизмов прикрытия певческого звука.

Выше нами было отмечено, что внедрение объективных методов исследования в вокально-педагогическую практику во многом затрудняется неприспособленностью электронно-измерительной аппаратуры для работы в областях музыкальной акустики и певческого голоса. Как правило, для исследований в этих областях как в отечественных, так и в зарубежных лабораториях создаются сложные комплексные установки из аппаратуры, выпускаемой промышленностью для других специальных целей — радиотехнических, физиологических и прочих. Такие установки носят уникальный характер и, естественно, не входят в широкую практику. Да и действие их подчас не отличается эффективностью (например, многие анализаторы звуков, используемые ныне для изучения тембра певческого голоса или музыкальных инструментов, имеют градуировки частот через 100 гц, благодаря чему весь диапазон музыкальных звуков оказывается лишь в области ориентировочных оценок). Это вынуждает исследователей певческого голоса производить либо сложные переделки существующих аппаратов, либо применять ряд вспомогательных приборов. Если современная промышленность выпускает множество специализированной аппаратуры для медицинских, физиологических и прочих исследований, то область акустики и физиологии певческого голоса остается по-прежнему забытой.

В период 1963—1966 годов акустическая лаборатория Московской консерватории уделила большое внимание этому вопросу. Под руководством и при участии советского физика Л. С. Термена, создавшего в 1923 году первый в мире электромузыкальный инструмент «терменвокс», был разработан и спроектирован ряд новых приборов и установок, специально предназначенных для целей музыкальнэй акустики.

Многие из этих аппаратов и установок уже находятся в действии и полностью оправдали себя на практике. Отметим два уникальных аппарата для исследования тембра певческого голоса. Современные зарубежные исследователи речи и пения широко используют сконструированный в США электронный

аппарат, известный под названием «видимая речь» («визибл-спич»). Разрешающая способность этого аппарата определяется 17 каналами, пропускающими определенную полосу звуковых частот, содержащихся в голосе или музыкальном инструменте. Новый прибор, созданный в акустической лаборатории Московской консерватории, имеет 70 каналов, благодаря чему разрешающая способность его во много раз превосходит соответствующие зарубежные установки. Еще более интересной и оригинальной конструкцией является автомат-анализатор тембра с разрешающей способностью 2—5 гц, что позволяет производить более детальный акустический анализ певческого голоса и выявлять не только гармонические, но и все негармонические составляющие.

Кроме разработки новой аппаратуры, за этот же период сотрудниками лаборатории был проведен ряд исследований, касающихся различных проблем музыкальной акустики и певческого голоса. В частности, получила дальнейшее развитие и подтверждение теория образования верхней певческой форманты, разработанная Е. А. Рудаковым. Со времен Пилкэ, Шиллинга и Музехольда, исследовавших с помощью рентгеноаппарата механизм прикрытия звука, предполагалось, что положение и движение надгортанника существенно влияет на интенсивность и образование высокой певческой форманты. Так, по Музехольду, переход на прикрытое звучание сопровождается подъемом надгортанника и соответствующим сомбрированием звука. Однако новыми исследованиями установлено, что первопричиной образования верхней форманты и ее интенсивности являются «краевые тоны» («свист» голосовых связок), а не резонансное воздействие рото-глоточных объемов, изменение которых (артикуляция) изменяет интенсивность и частоту формант и составляющих гласных звуков (из этого, конечно, не следует, что для образования «свиста» той или иной частоты не нужны соответствующие резонансные полости). В 1964 году Е. А. Рудаков исследовал голос профессионального певца с удаленным по случаю рака надгортанником. Оказалось, что отсутствие надгортанника не отразилось на интенсивности высокой певческой форманты. Отсюда возник весьма существенный для теории фонации вопрос: какова же роль движений надгортанника и его положения во время речи и пения?

В подготовленной к печати работе Е. А. Рудаков утверждает, что надгортанник является регулятором акустического сопротивления (импеданса) рото-глоточного рупора. Согласно теории рупоров, а также новым работам Р. Юссона, известно, что акустическое сопротивление (импеданс) рото-глоточного рупора определяет энергетическую отдачу голоса, то есть его мощность. Поэтому не случайно Р. Юссон сделал попытку классифицировать разновидности вокальной техники по величине

импеданса, используемого певцом («пение на большом импедансе»).

Уместно отметить, что на большую роль импульсных процессов «свиста» (так называемых «краевых тонов») обратил также внимание и крупнейший шведский исследователь Г. Фант. В своей монографии «Акустическая теория речеобразования», переизданной на русском языке в 1964 году (М., изд. «Наука»), он применял те же аналогии, что и Е. А. Рудаков. На стр. 240 указанной монографии Фант пишет: «Такой именно механизм имеет место при образовании свиста, создаваемого губами или зубами... Акустический эффект в этом случае определяется уже свойствами источника, а не резонатора».

К сожалению, Г. Фант не сделал попытки развить эти положения в отношении практики певческого голоса. Сотрудники акустической лаборатории Московской консерватории изучают эту теорию применительно к практике певческого звукообразования.

Новая теория образования верхней певческой форманты указывает на весьма интересный и отчасти парадоксальный источник «массивности» голоса. По Е. А. Рудакову, массивность голоса определяется не какой-либо одной формантой, например нижней (500 гц), а всей совокупностью нижних обертонов, комбинационными тонами, подчеркивающими основной, и, кроме того, интенсивной верхней формантой, носящей импульсный характер. Здесь может иметь место следующий эффект. Если высокий свист, имеющий, например, частоту 3000 гц, прерывать 110 раз в секунду, то человеческое ухо наряду с высоким звуком будет воспринимать еще и низкий звук — *ля* большой октавы. Поскольку импульсы свиста (верхняя форманта) прерываются или меняют свою интенсивность в моменты смыкания и размыкания голосовых связок, то верхняя форманта оказывается модулированной основным тоном и второй октавной гармоникой, и, таким образом, она оказывается как бы добавочным «носителем» наиболее низких частот певческого голоса, то есть вносит весьма существенный вклад в создание массивности и полноты звука. Если в настоящее время уже достаточно хорошо изучены акустические процессы, происходящие в надсвязочном пространстве (теория рото-глоточного рупора), то роль подсвязочного воздушного пространства экспериментально недостаточно изучена, и гипотеза С. Н. Ржевкина, высказанная по этому поводу еще в 1936 году в его книге «Слух и речь в свете современных физических исследований» (стр. 242), до сих пор остается неподтвержденной.

Речь здесь идет о тех акустических явлениях, которые певцы называют «грудным резонансом». Это название очень неточно отображает реальные процессы, происходящие в подсвязочном пространстве. В действительности же, по мнению Е. Рудакова

и Р. Юссона, происходит следующее: звуковая волна, состоящая из основного тона и высших гармонических составляющих, распространяется в двух направлениях; при этом часть звуковой энергии, проходящая через рото-глоточный рупор, выходит во внешнее пространство (претерпев резонансное и поглощающее воздействие рото-носо-глоточных полостей) и доходит до уха слушателя; другая же часть волны, идущая вниз, теряется для слушателя и поглощается мягкими тканями, хрящами и костями гортани и грудной клетки, создавая в них интенсивные звуковые колебания. Эти колебания создают у певца систему внутренних ощущений, помогающих ему управлять своим голосовым аппаратом (эту систему внутренних ощущений Р. Юссон называет «телесной вокальной схемой»).

Изучение колебательных процессов грудной клетки с помощью вибродатчиков, проводившееся в акустической лаборатории Московской консерватории в 1957—1960 годах, показало, что весь организм певца как бы наполнен звуками разных частот, и практически усилить и снять звуковые колебания можно с любой части тела. Картина распределения поглощенных частот носит весьма сложный характер, имеющий свои особенности у каждого певца. Таким образом, каждый певец имеет свой коэффициент поглощения звуков, характеризующий индивидуальные особенности его вокальной техники, своего рода коэффициент полезного действия своего голосового аппарата. В грудной клетке преобладают гармоники нижней части звукового спектра (области основного тона и нижней форманты), тогда как частоты выше 2000 гц обладают большей направленностью и свободно выходят во внешнее пространство через рото-глоточный рупор.

Кроме того, напрашивается гипотеза, дающая основание рассматривать трахею как открытую с одной стороны резонаторную трубку, способную стабилизировать и усиливать частоты порядка 400—500 гц (то есть в области нижней форманты) и тем самым оказывать влияние на тембр певческого голоса. Однако эта гипотеза должна быть принята с большой осторожностью, так как многочисленные бронхиальные ответвления ставят под сомнение правомерность аналогии с открытой с одной стороны трубкой.

Несомненно, что вопрос о роли трахеи и бронхов как добавочных резонаторов, а также гипотеза С. Н. Ржевкина могут быть полностью разработаны только методами моделирования различных конфигураций вокального тракта, а также построением строгой математической теории взаимодействия надсвязочных и подсвязочных полостей. В этом направлении акустическая лаборатория Московской консерватории намечает проведение соответствующих теоретических и экспериментальных исследований.

О РАБОТАХ ЛАБОРАТОРИИ ФИЗИОЛОГИЧЕСКОЙ АКУСТИКИ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

В соответствии с решением Всесоюзного совещания по вокальному образованию (состоявшегося в 1954 году) об активизации научно-исследовательской работы в ведущих музыкальных вузах, старейшая русская консерватория им. А. Н. Римского-Корсакова (Ленинград) в 1960 году организовала Научно-исследовательскую лабораторию физиологической акустики.

В результате проведения экспериментальных исследований руководитель указанной лаборатории, кандидат биологических наук В. П. Морозов написал ряд работ, адресованных молодым певцам и начинающим вокальным педагогам, а также и другим лицам, занимающимся изучением теории и практики певческого голоса.

В 1965 году ленинградское отделение издательства «Музыка» выпустило книгу В. Морозова «Вокальный слух и голос», созданную на основе материалов его доклада, прочитанного на Всесоюзном семинаре вокальных педагогов, организованном в 1963 году в Москве Министерством культуры СССР.

В книге «Вокальный слух и голос» Морозов доказывает, что «физиологической основой так называемого вокального слуха является взаимодействие самых различных органов чувств человека (слуха, мышечного чувства, вибрационной чувствительности, зрения и других)».

Подтверждая высказывания многих ученых, передовых вокальных педагогов и певцов о том, что слух является главным регулятором голоса при речи и пении, а также исходя из учения И. Павлова «о второй сигнальной системе — способности человека отражать все явления внешнего мира в словах», В. Морозов в своей книге убедительно доказывает, что одним из важнейших методов воспитания певца является умелое критическое «слушание им лучших мастеров вокала», о чем также имеются веские указания выдающихся певцов (в частности, Э. Карузо) и других авторитетных лиц.

В разделах «Загадки музыкального слуха» и «Слух и звонкость голоса», подробно остановившись на рассмотрении вопросов взаимосвязей слуха и звонкости голоса, Морозов утверждает, что звонкость, а также тембр голоса, в результате применения правильных занятий по развитию певческих способностей, должны и могут быть резко улучшены. По мнению Морозова, на звонкость голоса влияет многое: дыхание, резонаторы, положение гортани, но главное, «чего не любит голос,— это насилия над ним, форсирования. Звонкость, достигаемая таким путем, недолговечна, певец быстро утомляется, и звук становится тусклым».

В разделе «Магнитофон — инструмент вокальной педагогики», приведя ряд положительных примеров использования магнитофона для вокально-педагогических целей, автор справедливо ратует за то, чтобы магнитофон, являющийся «акустическим зеркалом», как можно шире входил в учебную и научно-методическую работу наших певцов и музыкантов.

В главе «О мышечном чувстве певца», указав на важность для певца развития мышечного чувства, отмеченного еще И. М. Сеченовым в его работе «Рефлексы головного мозга» (1952, т. I, стр. 71), Морозов сообщает, что «наилучшим певцом оказывается тот, кто обладает как хорошим и впечатляющим слухом (способностью определения и запоминания звуковысотных соотношений без мышечных ощущений. — *И. Н.*), так и тонко развитым мышечным чувством и мышечной памятью».

На основании объективных данных акустико-физиологических исследований и изучения опыта выдающихся вокалистов, на вопрос, следует ли певцу ощущать голосовые связки и работу гортани во время пения, солидаризируясь с большинством опытных педагогов и ученых, Морозов приходит к выводу, что если певец во время фонации начинает ощущать гортань, то «это... первый признак утомления голоса и сигнал к прекращению занятий».

Так как в образовании певческого звука принимает участие не только одна гортань, но главным образом кора головного мозга, а также дыхательная и резонаторная система (от правильной работы которых во многом зависят функции голосовых связок и всей гортани), Морозов рекомендует учиться «управлять гортанью и голосовыми связками косвенным воздействием на их работу».

Учитывая, что методы косвенного воздействия на голосовой аппарат молодого певца являются мощными средствами вокально-педагогического процесса, Морозов подчеркивает, что, применяя то или иное образное выражение, как, например, «представьте, что у вас во рту всегда яблоко» или «представьте, что во время пения вы вдыхаете» и т. п., педагог обязан учитывать индивидуальность ученика (в особенности тип нервной системы. — *И. Н.*) и степень его общего и вокально-музыкального развития.

Отмечая большую ценность исследований советских и зарубежных ученых, установивших, что движения мышц голосового аппарата производятся по «приказаниям» нервных центров и что движения эти обнаруживаются в процессе не только реального пения, но и мысленного пения, Морозов приходит к выводам, что «слушание певца — это значит пение вместе с ним». Поэтому случаи обязательного присутствия на репетициях больных певцов должны быть устранены, ибо слушание утомляет певца (особенно больного) не менее, чем само пение. В этой же

главе Морозов сообщает, что некоторые певцы в результате постоянной тренировки, приобретают настолько развитое мышечное чувство, что по звуку голоса мгновенно определяют технологию его образования.

Это и есть, по мнению Морозова, хорошо развитый вокальный слух.

В главе «Важная роль вибрационного чувства в пении» Морозов сообщает, что в результате проведенных советскими и зарубежными учеными исследований «обнаружилось, что рецепторы вибрационного чувства имеются буквально во всех тканях нашего тела: в коже, в толще мышц, в сухожилиях и хрящах и даже во всех внутренних органах. Большое скопление вибрационных рецепторов было обнаружено профессором М. С. Грачевой в области гортани, особенно в слизистой оболочке подсвязочного пространства и мягкого нёба *. Имеются виброрецепторы и в стенках ротовой полости, богаты ими стенки носовой полости и так называемых придаточных пазух носа: гайморовой, лобной, решетчатого лабиринта. В толще самих голосовых связок, по имеющимся данным, обнаруживается очень мало вибрационных рецепторов. Этим, по-видимому, и объясняется слабая чувствительность голосовых связок к вибрации и их «неощущение» во время пения, несмотря на чрезвычайно сильные вибрационные раздражения, которым подвергаются голосовые связки «по долгу службы».

Рецепторы, воспринимающие вибрацию, по своему виду очень сходны с «приборами» мышечного чувства, а по некоторым данным вибрационные и мышечные рецепторы — это одни и те же образования, способные воспринимать как давление, так и ритмические сотрясения (вибрацию)... Подвергаясь вибрации, рецепторы посылают в центральную нервную систему по нервам настоящие электрические сигналы или разряды нервных импульсов, что и вызывает у нас ощущение вибрации. В сущности, так работают все наши органы чувств, в том числе и глаз, и ухо».

С помощью специально сконструированных приборов для исследования роли вибрационной чувствительности в регулировании голосовой функции, совместно с педагогами Ленинградской консерватории, Морозов удостоверился в том, что:

1. Верхние резонаторы — это «форматоры» гласных. В них формируются легкие звенящие звуки, богатые высокими обертонами, с помощью которых отчетливо прослушиваются как гласные, так и согласные.

2. Нижние резонаторы (область грудной клетки) являются «ренсформаторами», с помощью которых звуки усиливаются и приобретают более компактный (массивный) характер.

* М. С. Грачева. Морфология и функциональное значение нервного аппарата гортани. М., Медгиз, 1956.

3. Звуки, «заснятые» с области гортани, отличаются «резкостью и сильно выраженным горловым тембром».

В свете этих объективных данных становится понятным, почему опытные вокальные педагоги добиваются, чтобы их ученики во время фонации чувствовали «маску», где формируются звуки, богатые высокими обертонами, и одновременно с этим усиливали голос «грудным» резонатором, дающим компактность и мягкость тембра. Как известно, звучание голоса, в котором преобладают резкость и сильно выраженный горловой характер, считается порочным, что и подтверждено объективными исследованиями лаборатории физиологической акустики Ленинградской консерватории.

Интересны также сообщения Морозова об исследованиях Р. Юссона, в которых французский ученый подчеркивает особую значимость в хорошем певческом звукообразовании сильных вибрационных раздражений стенок верхних резонаторов (в частности, задней стенки глотки и поверхности мягкого и твердого нёба певца), вызываемых резонансом высоких обертонов голоса, рефлекторным путем активизирующих работу гортани и голосовых связок.

В разделе «Виброчувствительность, певческая опора и резонаторы» Морозов излагает результаты научно-объективных исследований, подтвердивших большую ценность указаний М. И. Глинки о необходимости во время исполнения вокальных упражнений, в особенности «в начале обучения пению, не делать кресчендо, как тому учат старинные учителя, но, напротив, взяв ноту, держать ее в равной силе (что гораздо труднее и полезнее)».

При помощи специально сконструированного прибора Морозовым, совместно с педагогами Ленинградской консерватории, было обнаружено, что «вибрация грудного резонатора (так же как и верхних резонаторных полостей) у опытных и тренированных певцов выражена сильнее, чем у певцов с плохо развитым голосом». Кроме того, сообщает Морозов, подмечено, что при задании испытуемому «тянуть звук одинаковой силы» у хороших певцов вибрация грудного резонатора во время держания ноты на одном силовом уровне все время возрастает, в то время как у плохих певцов она столь же заметно уменьшается к концу ноты и голос становится безопорным (вялым, безжизненным, неполетным, не имеющим должного вибрато).

В свете указанных научно-объективных данных становятся понятными и особо важными советы Глинки, «взяв ноту, держать ее в равной силе», что, добавляет он, «гораздо труднее и полезнее»

В отношении полемики Глинки со «старинными учителями», рекомендовавшими делать кресчендо при пении упражнений на одной ноте, можно предположить, что для удержания

силы голоса на одинаковом уровне до конца ноты «старинные учителя», очевидно, рекомендовали постепенно усиливать не само звучание голоса, а лишь вибрацию грудного резонатора, что — как теперь стало известно — дает возможность певцам, «взяв ноту, держать ее в равной силе» до конца фонирования, без потери качества звучания.

По недостаточно еще теоретически изученному вопросу певческой «опоры» звука Морозов сообщает, что в это понятие должны входить акустические и физиологические явления, включающие в себя не только условия равномерности и эластичности фонационного выдоха (хотя это условие и является, на наш взгляд, важнейшим и необходимым), но также и условие наилучшего резонирования звука во всех резонаторных полостях голосового тракта, как верхних, так и нижних.

Что же касается роли дыхательного аппарата, то в пении у него две функции: «меха» и «резонатор». Это и порождает соответственно два рода ощущений «опоры», принципиально различных по происхождению: мышечные — каз результат деятельности мускулатуры «мехов» и вибрационные — как результат вибрации «резонатора». Кроме того, имеется еще и третий вид ощущений — ощущение степени воздушного давления в легких и подсвязочном пространстве. Эти ощущения принадлежат по своей природе, пожалуй, ближе к мышечным, так как ими контролируется сила фонационного выдоха и, следовательно, сила голоса».

В разделе «Фантазия и действительность», дискутируя со сторонниками схемы регистрового строения певческого голоса, предложенной Отто Иро, В. Морозов заявляет: «Опыты с регистрацией вибрации разонаторов совершенно отчетливо показывают, что у хороших певцов озвученность грудного резонатора, а следовательно и его участия в образовании звука, ничуть не уменьшается при пении самых высоких нот диапазона голоса.

В то же время незаметно, чтобы при пении даже самых нижних тонов отсутствовало звучание верхних резонаторов, как это предусматривает схема Отто Иро.

«Бесцветный», «тощий», «скрипучий» — вот какими нелестными эпитетами обычно характеризуется голос певца, пытающегося, например, петь в верхнем регистре без всякого участия грудного резонатора. А разве не ясно, что «глухой», «далекий», «утробный» звук есть результат недостаточного использования верхних резонаторов на любом участке диапазона, в том числе и на самых нижних нотах».

Стараясь разъяснить, что же нужно понимать под выражением «грудной резонатор», Морозов пишет:

Многие певцы и даже педагоги под грудным резонатором иногда подразумевают силу мышечной активности грудной клетки, а то и просто силу выдыхательного процесса. Это невер-

но, так как грудным резонатором являются [полости], находящиеся в трахее и бронхах, а не мышцы. Поэтому чрезмерное нарочитое напряжение мышц грудной клетки и живота не только не способствует грудному резонированию, но скорее ему препятствует, так как затрудняет нормальное распределение воздуха в дыхательных полостях во время пения» *.

В главе «Какие еще чувства служат голосу?» автор сообщает, что, помимо указанных выше органов чувств, в пении играет немалую роль зрение.

По мнению Морозова, «зрительные впечатления придают слуховым ярко выраженный эмоциональный характер.

...Несомненно, что зрительные впечатления... способны повлиять и на окраску голоса певца в определенные тембровые оттенки, а у слушателя эти оттенки вполне закономерно ассоциируют со зрительными впечатлениями».

Ссылаясь на практику опытных вокальных педагогов Ленинградской консерватории, советующих своим ученикам для выработки хорошей полетности голоса петь так, «как будто вы стоите не в классе, а в очень большом зале и вам нужно, чтобы ваш голос хорошо был слышен в самых отдаленных его уголках», Морозов сообщает, что эта ассоциация вполне физиологически оправданный прием, хорошо организующий и настраивающий голосовой аппарат певца, мобилизующий именно те рефлексы, которые необходимы для придания голосу хорошей звучности и полетности.

Доказывая немаловажную роль зрения в формировании и восприятии человеческого голоса, Морозов положительно отзывается об изготовленном акустической лабораторией Московской консерватории приборе, позволяющем певцам на делениях шкалы видеть процентное содержание высокой певческой форманты в звуке голоса (и другие ценные показатели.—*И. Н.*) и с помощью этого прибора добиваться более правильного звукоформирования.

«Современная акустикофизиологическая аппаратура, — пишет Морозов, — позволяет выделить и сделать зримыми любые, самые скрытые процессы голосообразования: при помощи рентгена глаз человека проник внутрь тела певца и подсмотрел, как работают мышцы гортани и движется диафрагма во время пения, спектрометр предоставил возможность «увидеть тембр» голоса, интересный прибор французского исследователя

---

* Проведенные в 1930—32 гг. Э. К. Розеновым совместно с певцами, педагогами и врачами-ларингологами исследования также показали, что разгрузка легких от давления сверху грудной клетки, и снизу диафрагмы, облегчает управление грудным резонатором и способствует расширению диапазона певческого голоса (Ф. Заседателев. Научные основы постановки голоса. М., 1935, стр. 60).

Ф. Фабра позволил наблюдать колебания голосовых связок без всякого ларингоскопического зеркала. Эти исследования проливают свет на бывшие когда-то «темными» процессы певческого голоса и даже находят отражение в вокальной терминологии (например, «высокая певческая форманта» и т. п.).

В разделе «Как увидели парадоксальное дыхание» Морозов сообщает, что применение так называемого парадоксального дыхания, впервые обнаруженного Л. Работновым, дает возможность певцам при сравнительно небольшом объеме вдыхаемого воздуха петь продолжительные музыкальные фразы голосом, имеющим наиболее положительные характеристики.

На вопрос: какие же дыхательные движения характерны для опытных певцов? — Морозов отвечает:

«Несмотря на большое разнообразие и индивидуальность этих движений, можно обнаружить здесь и некоторые общие черты. При выполнении [испытуемыми] задания «тянуть звук с одинаковой силой» у опытных певцов, как правило, наблюдается очень незначительный спад дыхательных кривых *.

В разделе «Обоняние» Морозов доказывает необходимость певцам иметь здоровый дыхательный аппарат, в частности нос и верхние дыхательные пути, так как по данным известного отоларинголога профессора В. Ермолаева, хороших певцов с «плохим» (нездоровым. — *И. Н.*) носом, как правило, не бывает.

Большое внимание Морозов уделил способу определения типа певческого голоса. После краткого рассмотрения ранее известных и вновь открытых методов и способов определения типа певческого голоса, автор высказал пожелания, чтобы желающий обучаться вокальному искусству помимо обычных спе-

---

* В опубликованной в 1967 г. изд. «Наука» книге В. П. Морозова «Тайны вокальной речи», сказано, что при обследовании дыхания квалифицированных певцов, проведенном с применением более совершенной аппаратуры «абсолютной неподвижности стенок груди и живота во время пения, наблюдавшейся Л. Д. Работновым, обнаружить не удается».

Высказываясь за необходимость применения певцами очень умеренного вдоха и сохранения при звукообразовании дыхательной установки, Морозов пишет: «Есть основания полагать, что особый характер внешних дыхательных движений у певцов является своего рода средством произвольного управления непроизвольной трахеобронхиальной мускулатурой — ее дыхательными («клапанными») и резонаторными свойствами. Поэтому певцу и небезразлично, каким типом дыхания он пользуется в пении; внешнее дыхание (мускулатура грудной клетки и живота. — *И. Н.*) влияет на внутреннее (легкие, бронхи и диафрагму), а те рефлекторно влияют на состояние гортани, мягкого нёба (рефлекс Работнова) и всех органов артикуляции. Эти рефлекторные взаимоотношения чрезвычайно сложны, многообразны, но закономерны. В дальнейшем изучении этих физиологических закономерностей и кроется разгадка многих тайн певческого голоса; чарующей красоты, кантилены... удивительной силы и неутомимости».

циальных экзаменов подвергался весьма несложным обследованиям в акустико-физиологических лабораториях так же, как сейчас он обследуется у врача-фониатра. По мнению Морозова, «точная аппаратура позволит быстро определить у него длину и толщину голосовых связок, строение верхних и нижних резонаторов, звучание голоса, естественность его тембра, степень разборчивости вокальной речи (дикции) на различных по высоте нотах диапазона и обязательно особенности нервной системы... Тщательное изучение и сопоставление всех этих данных, от которых в той или иной степени, в конечном счете, зависит тип голоса, внесет бо́льшую уверенность в суждения вокальных педагогов, мнения которых сегодня пока что основываются на более или менее богатой интуиции».

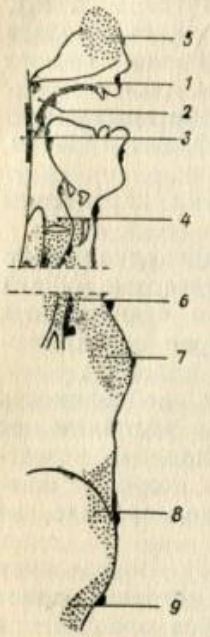


Рис. 9. Схематическое изображение внутренних певческих ощущений (по *Р. Юссону*)

1 — поверхность твердого нёба, *2* — мягкое нёбо, *3* — задняя стенка глотки, *4* — область гортани и голосовых связок. *5* — область лицевых костей черепа. *6* — область трахеи и крупных бронхов. *7* — стенки грудной клетки, *8* — область брюшного пресса и диафрагмы, *9* — нижнебрюшные мышцы и тазовая диафрагма.

В заключительной главе «Взаимодействие органов чувств в пении» для характеристики роли внутренних ощущений автор воспользовался удачным схематическим изображением этих ощущений, предложенным Р. Юссоном.

«Наибольшее значение и локализацию имеют, по его [Юссона] мнению, вибрационные раздражения областей 1, 2 и 3. Говоря о направлении звука «в точку», певцы часто указывают эти области. Область 4 должна ощущаться певцом слабо, несмотря на большую фактическую силу раздражения. Возникновение здесь сильных локализованных ощущений — результат утомления голоса и сигнал к прекращению занятий (разрядка моя. — *И. Н.*). 5-я область ощущений порождается вибрационными раздражениями верхних резонаторов и придаточных полостей носа. Ощущение менее локализованное, чем 1, 2 и 3, но возникновение его сопутствует правильной технике образования голоса. Внутритрахейный отдел 6 собирает вибрационные раздражения и ощущения подсвязочного давления, а область 7 — рассеянные, плохо локализованные вибрационные раздражения. 8 и 9 области — в основном, мышечные ощущения, часто связываемые певцом с опорой дыхания.

К этой схеме, — справедливо указывает Морозов, — следовало бы добавить хорошо ощущаемые многими певцами области межреберных мышц (ощущение вдоха во время фонационного выдоха), а также ощущение спинных мышц, которые связываются иногда с «опорой дыхания».

Как мы видим из этой схемы, — указывает Морозов, — большая часть внутренних певческих ощущений формируется при участии вибрационной чувствительности. В пении виброчувствительность играет несравненно бо́льшую роль, чем в речи. Это объясняется значительно большей мощностью певческого голоса по сравнению с речевым и более сильным воздействием звуковых волн на стенки звукообразующего тракта. К силе и тембру обычной разговорной речи мы не предъявляем особых требований, певческий же звук должен быть прежде всего определенной силы и особого певческого тембра. Вот и выполняется эта задача путем максимального использования всех возможностей голосового аппарата как акустической системы (сила голоса только за счет физической силы опытным певцом не признается).

Чтобы сформировать эту систему, создать мощно, красиво и далеко звучащий инструмент, привлекаются к делу все голосовые резонаторы и даже те, которые при образовании речи не играют большой роли (например, грудной резонатор). Оценка же вибрации этих резонаторов, их озвученности и участия в образовании голоса, как мы видим, целиком обеспечивается вибрационной чувствительностью.

Но певцу мало сформировать сильный и красивый звук внутри голосового тракта: главное — обеспечить наиболее полное выведение этого звука из голосового аппарата или, как говорят акустики, «отдачу» его в окружающее пространство. Выполнение этой задачи оценивает, в основном, слух, но виброчувствительность сильно ему помогает в этой оценке, сигнализируя о том, как вибрируют от звука стенки «рупора», как озвучиваются различные его участки.

Виброчувствительность «помогает» не только слуху, но и мышечному чувству: если мышечное чувство, образно говоря, сигнализирует о том, какие меры приняты или принимаются для образования звука в голосовом аппарате, то вибрационное чувство говорит о том, каков результат этих мер. Слух о том же самом сообщает из внешнего пространства, и виброчувствительность — изнутри голосового тракта. Очень тесное содружество трех органов чувств!»

В разделе «Вокальный слух — это не только слух...» Морозов в кратком изложении суммирует важнейшие положения, высказанные по затронутым в его книге вопросам. Ввиду бо́льшой ценности, для вокалистов заключительных высказываний Морозова, приводим их здесь с небольшими сокращениями.

«Приходится иногда слышать, как музыканты (и значительно реже певцы), с большим уважением говорящие о слухе,

нередко пренебрежительно отзываются о мышечном чувстве, которое в их представлении является более «низким» органом чувств, чем слух. Но, как мы видим, никаких оснований для такого пренебрежения нет. Слух хотя и является важнейшим оценщиком музыкальной и вокальной «продукции» (для него она и предназначается), совершенно не в состоянии один руководить технологией образования голоса. Для этого он обязательно должен «кооперироваться» с внутренними чувствами и в первую очередь с мышечным чувством. Более того: слух даже не является единственным и конечным адресатом, которому предназначается информация, заложенная в звуке. Как мы убедились на многих примерах, важнейшая роль в оценке воспринимаемых ухом звуков принадлежит и мышечному чувству (вспомним, что слушать певца — значит петь вместе с ним!). Значит, мышечное чувство разделяет со слухом, казалось бы, бесспорно, монопольное его право в оценке голоса, контролируя «технологическую» сторону звукообразования. В самом деле, что такое «зажатый» звук, «легкий», «тяжелый», «утробный», «связочный звук», «звук в резонаторах»? Ведь эти термины и целый ряд подобных прямо говорят о технике образования этих звуков, а не об их акустических свойствах, которые, кстати говоря, воссоздаются нашим слухом уже потом, после того, как мы представим себе, каким путем эти звуки формируются! Роль мышечных движений, имитирующих в миниатюре способ образования слышимых звуков и тем самым «помогающих» слуху в оценке звука, для нас должна быть ясна: слуховой анализатор, воспринимая звук, как бы «отдает» часть информации «на рецензию» мышечному чувству.

Зрение — тоже помощник слуха... вспомним зрительные сравнения, которыми так богата певческая терминология («яркий», «солнечный» звук и т. д.). Кстати, о терминах.

Вокальная терминология отличается чрезвычайным многообразием, образностью и красочностью сравнений, а главное — обращением буквально ко всем органам чувств человека. Заимствуется она из очень многих научных областей, но главным образом рождается из субъективных ощущений и представлений певцов о механизмах голоса. Многие из терминов появляются на свет с тем, чтобы тотчас же умереть и никогда больше не прозвучать... другие упорно употребляются только самим автором... третьи постепенно «выходят из моды» и заменяются новыми (вместо «постановка голоса» все чаще употребляется «воспитание» или «формирование», термин «маска» вытесняется термином «высокая позиция»), четвертые еще не утвердились (что лучше: «носкость голоса» или «полетность голоса»?), и, наконец, пятые нашли всеобщее признание и употребление («певческая опора», «высокая певческая форманта»,

«парадоксальное» дыхание и другие). К последним принадлежит, в частности, и термин вокальный слух.

...Вокальный слух — это прежде всего не только слух, а сложное музыкально-вокальное чувство, основанное на взаимодействии слуховых, мышечных, зрительных, осязательных, вибрационных, а может быть, и еще некоторых других видов чувствительности. Сущность вокального слуха не просто в восприятии, но в активном восприятии, соучастии в процессе образования слышимого звука, вернее, в умении осознать и воспроизвести принцип его образования. [Правильно развитый] вокальный слух — основа таланта певца.

Нужно заметить, что «чисто» музыкальная терминология, пожалуй, даже не уступает вокальной в отношении «завоевания» всех органов чувств. Объясняется это, по-видимому, тем, что музыкальные ощущения столь же закономерно связаны с деятельностью всех органов чувств, как и вокальные. Этому также не противоречат ни научные данные, ни высказывания выдающихся деятелей музыкальной культуры. «Словесные характеристики качества тембров, — писал, например, Н. А. Римский-Корсаков, — крайне затруднительны и не точны. Приходится их заимствовать из области зрительной, осязательной и даже вкусовой. Связь представлений из этих якобы чуждых музыке областей с представлениями слуховыми для меня, однако, несомненна» *.

Слух накрепко связывается с мышечными, вибрационными, зрительными и другими чувствами уже в процессе формирования нашего собственного голоса. Но связь эта нисколько не нарушается и при восприятии чужого голоса (а также и музыки).

Еще нужно подчеркнуть одно очень важное обстоятельство: пение, музыка теснейшим образом связаны с эмоциями человека, вернее, сами эти процессы и являются в сущности проявлениями эмоций. Но ведь все без исключения эмоции немыслимы без органов чувств. Недаром же эмоции мы часто называем просто **чувствами!**

Из всего этого мы можем сделать один уверенный вывод: раз образование и восприятие вокальной речи (правильнее бы сказать «певческого голоса». — *И. Н.*) прочно связаны не только со слухом, но и со всеми другими жизненно важными органами чувств (связь эту мы и называем вокальным слухом), то и при обучении певца необходимо обучать не только его слух, но и все другие чувства...»

Приветствуя организацию при Ленинградской консерватории лаборатории физиологической акустики, своими исследованиями

---

* Н. А. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, т. I. М.—Л., 1946, стр. 18.

помогающей педагогам и студентам старейшего музыкального вуза в освоении трудного и теоретически недостаточно еще изученного вокально-сценического искусства, и констатируя происшедшие за последние годы несомненные улучшения в деле воспитания высококвалифицированных певцов в Ленинградской консерватории (подтверждением чего могут служить, в частности, итоги выступлений ее воспитанников на последних всесоюзных и международных конкурсах вокалистов), выражаем надежду, что и другие наши музыкальные вузы всемерно активизируют научно-исследовательскую работу и тем самым помогут педагогам и талантливой певческой молодежи добиться еще больших успехов в столь любимом советским народом искусстве художественного пения.

РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

МАТЕРИАЛЫ КОНФЕРЕНЦИЙ ПО ВОКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ (1925—1966)

В отличие от капиталистических стран, где дело подготовки высококвалифицированных певцов в основном находится в руках частных педагогов, а методы постановки голоса часто держатся в секрете, в СССР почти с первых же дней утверждения Советской власти делаются попытки коллективных усилий создания науки о постановке голоса.

Еще в 1925 году состоялась Всероссийская конференция вокальных ученых и педагогов, принявшая так называемый «Единый метод постановки голоса», выработанный вокально-методологической секцией ГИМН (докладчик Е. Е. Егоров), и «Научные основы постановки голоса» (доклад профессора Ф. Ф. Заседателева), изданные Музсектором государственного издательства в 1926 году отдельной брошюрой. Этот единый метод, несмотря на его несовершенства, в истории советской вокальной методологии занимает определенное место. Одобренный же конференцией 1925 года доклад профессора Заседателева, переработанный им в отдельную книгу «Научные основы постановки голоса», выдержавшую четыре издания, сделался настольной книгой каждого культурного советского певца.

В 1937 году состоялась первая Всесоюзная вокальная конференция, сыгравшая положительную роль как первый опыт совместной работы лучших педагогов-вокалистов Советского Союза, опыт объединения коллективных усилий для поднятия нашего вокального искусства на большую высоту. Однако крупным недостатком конференции 1937 года явилось то, что ее

материалы и решения «не были доведены... до сведения педагогов и руководителей учебных заведений» (Барсова).

Но особенно плодотворную работу проделала вторая Всесоюзная конференция по вокальному образованию, состоявшаяся в 1940 году, на которой были подведены итоги творческих достижений лучших педагогов-вокалистов Советского Союза за два десятилетия их работы.

Принятые этой конференцией решения, если бы их полному осуществлению не помешали тяжелые годы Великой Отечественной войны, несомненно оказали бы огромное влияние на дальнейшее развитие советского вокального искусства.

Материалы конференции 1940 года были изданы Музгизом в 1941 году отдельным сборником. Отсылая интересующихся весьма ценными материалами этой конференции к названному сборнику *, приводим здесь небольшую цитату из выступления народной артистки СССР К. Г. Держинской, по нашему мнению не утратившего актуальности и сейчас.

Отмечая факты большой активности в работе педагогов, певцов, музыкантов и ученых, направленной к цели наилучшего развития советского вокального искусства, а также наличие ряда недостатков, требующих коренных реформ в вокальном деле, К. Г. Держинская заявила:

«Я предлагаю образовать совершенно самостоятельное учреждение при Всесоюзном Комитете по делам искусств, которое должно заниматься только вокально-методологическими вопросами.

Это учреждение должно иметь постоянных работников и консультантов в своем штате — певцов, педагогов, музыкантов, композиторов и т. д. — и по мере надобности привлекать или, вернее сказать, приглашать учащихся.

Во главе этого учреждения, наравне с ведущими работниками от Всесоюзного Комитета по делам искусств, должны стоять представители нашего вокального искусства...

Ведь особенности природы певца совершенно исключительны. Наш инструмент требует к себе необычайно бережного отношения, и никто, кроме самих певцов, не может разбираться в специфических особенностях нашего вокального мастерства.

Предлагаемое мною учреждение должно, по-моему, проводить в жизнь материалы конференций, с ним будет держать связь периферия, которая так нуждается в разрешении ряда назревших вопросов, оно поможет и нашим национальным республикам.

...При наличии такого специального вокального учреждения

* В частности, усиленно рекомендуем тщательное изучение высказываний народных артистов СССР В. В. Барсовой, П. З. Андреева, А. Б. Гольденвейзера, народного артиста РСФСР С. И. Мигая и других.

люди смогут найти ответы на свои запросы. Медлить нельзя. Сколько лет вопросы вокала в целом не сдвигались с мертвой точки! Конференция же показала, что люди думают над этими вопросами, работают, но их никто не объединяет (разрядка моя. — *И. Н.*).

Конкурс вокалистов показал нам очень хорошие, а у некоторых — просто выдающиеся голоса. Мы обязаны в короткий срок ликвидировать наше отставание на вокальном фронте».

Интересную и весьма важную тему затронул в своем выступлении народный артист СССР И. С. Козловский, который говорил о недостаточном внимании музыкальных театров к вопросам акустики.

По поводу все развивающейся тенденции увлечения чрезмерным оркестровым звучанием в музыкальных театрах писалось и говорилось достаточно много. Конференция 1940 года приняла по этому вопросу специальное решение (см. п. 10), и все же, несмотря на это, уже после конференции в некоторых театрах оркестровые площадки были расширены за счет сокращения партера, а места сидения артистов оркестра значительно подняты (вместо технически вполне возможных других способов расширения оркестровых площадок, например путем углубления их под авансцену). Если же оркестр находится на определенной, строго рассчитанной в акустическом отношении, глубине, то звучность оркестра, скажем, при силе исполнения *mf*, в зрительный зал доносится в пределах *p*; с повышением же мест сидения артистов оркестра соотношение резко меняется: при той же звучности оркестра *mf* сила звучания в зрительном зале может доходить до *f*.

Для получения звучности *mf* дирижерам в этих условиях приходится с большими усилиями добиваться *p*, что, как известно, не всегда удается, так как все время играть *piano* артисты оркестра, в особенности представители духовой группы, не могут *.

В связи с изменившимися требованиями к современному оркестру балета назрела необходимость осуществления в оперных театрах технических устройств, которые бы позволяли для балетных спектаклей расширять и поднимать оркестровые площадки, с обязательным возвратом высоты мест сидения артистов оперного оркестра до уровня нормального звучания оркестра в оперных спектаклях.

Равным образом требуют всестороннего изучения и проблемы декоративно-сценического искусства в оперных театрах;

* Как известно, новейшими исследованиями французских ученых (Р. Юссон и другие) экспериментально доказано важнейшее значение для правильного формирования певческих голосов «физиологического воздействия на голосовой аппарат певцов» акустики театральных и прочих помещений (см. предыдущий раздел книги).

в частности — изучение вопросов влияния на вокал чрезмерно «объемных» и «мягких» (бархатных и т. п.), поглощающих звук декораций, так как имеются вполне обоснованные высказывания, что не все современные оперные постановки отвечают нормальным условиям оперных театров.

Эти и ряд других недостаточно изученных и решенных проблем вокального искусства настоятельно требуют организации Всесоюзного вокального центра, где бы научно-объективно изучались и решались принципиальные вопросы вокаловедения, имеющие важнейшее значение для дальнейшего развития искусства пения, и откуда практики вокала черпали бы теоретические и практические указания, обязательные как для певцов, так и для всех лиц, связанных с вокальным искусством (установление нормальной высоты камертона, разработка инструкций, пособий и т. п.).

Ввиду исключительной важности решений Всесоюзной вокальной конференции 1940 года, приводим содержание некоторых из них:

«Вокальное искусство — наиболее распространенный вид музыкального искусства, наиболее доступный для широких масс и в то же время привлекающий к себе лучших музыкантов-специалистов, лучших композиторов всех времен и народов.

Человеческий голос — самый совершенный из всех музыкальных инструментов, но в то же время и самый хрупкий.

...В результате своей работы конференция отмечает ряд положительных достижений в деле подготовки вокальных кадров и ряд еще не изжитых серьезных недостатков.

Наряду со значительным повышением художественной культуры певцов, повышением их музыкальной подготовки, наряду с наличием многих певцов с хорошими, а иногда и с выдающимися голосами, наряду с отдельными вокалистами, обнаружившими значительное вокальное мастерство, — в основном, техническое умение большинства певцов не стоит еще на должной высоте: не выработана техника дыхания и принципы использования дыхания как средства художественной выразительности, не выравнены регистры (у многих певцов не звучит средний регистр), наблюдаются явления тремолирования голоса, форсировка верхних нот и т. д. (разрядка моя. — *И. Н.*).

Нередко репертуар певцов превышает их технические возможности, а эмоциональная выразительность проявляется за счет вокального умения. Над подвижностью голосов работа проводится (кроме работы с колоратурными сопрано) недостаточно.

По отдельным вопросам, затронутым в основном докладе А. Б. Гольденвейзера о вокальном образовании, а также по

вопросам, затронутым в других докладах, конференция выносит следующие решения:

1. Основной задачей обучения вокалиста должна быть подготовка культурного певца-музыканта.

Музыкально неграмотный, невежественный певец не может стать полноценным оперным или концертным певцом, тем более педагогом.

2. В деле подготовки культурных, музыкально подготовленных певцов решающую роль может и должна сыграть музыкальная подготовка обладающих хорошими голосами детей, охрана их голосов и осторожное обучение их сольному пению.

...4. Ввиду того, что голос певца — его музыкальный инструмент — является органом его физического организма, тела, вопрос режима певца, его бытовые условия жизни играют чрезвычайно важную, а нередко и решающую роль.

Необходимо принять решительные меры по уменьшению вокальной нагрузки певца, имея в виду всю вокальную нагрузку студента (работа в специальном, камерном, оперном классах, с концертмейстером, производственная практика и т. д.), с тем, чтобы, повышаясь по мере продвижения студента на старшие курсы, она в конечном счете не превышала двух часов в день.

...При всех консерваториях и при Ленинградском научно-исследовательском институте театра и музыки должны быть организованы фонетические лаборатории, а при училищах — фониатрические кабинеты.

...Наряду с наличием крупных мастеров вокальной педагогики, при наблюдающемся подъеме общей и музыкальной культуры вокалистов-педагогов, общее положение с вокально-педагогическими кадрами далеко не может быть признано удовлетворительным. Если в вузах имеется нередко сильный состав педагогов, то в училищах состав педагогов чрезвычайно неровный, а об общеобразовательной школе, за редкими исключениями, не приходится и говорить. Следует также обратить особое внимание на частных преподавателей пения, среди которых нередко работают лица, не имеющие никаких данных для педагогической деятельности.

...10. Конференция отмечает, что воспитание кадров в наших оперных театрах и концертных учреждениях находится в совершенно неудовлетворительном состоянии. Невысокий художественный уровень исполнения, а нередко и гибель голоса является часто следствием того, что дирижер, не считаясь с возможностями человеческого голоса, вступает в «соревнование» с певцом, давая максимальную силу звучности оркестра.

Необходимо при оперных театрах и концертных учреждениях ввести должность вокального руководителя с самыми широкими полномочиями.

Оперные дирижеры и композиторы должны более детально знакомиться со специфическими особенностями вокального искусства.

...13. Научно-исследовательская работа в области вокальной методологии, несмотря на наличие довольно многочисленных работ, стоит еще на недостаточно высоком уровне. Попытки педагогов подвести научные обоснования под свои приемы оказываются в большинстве случаев псевдонаучными и идут нередко вразрез с их практической работой. Необходимо серьезно заняться пересмотром положений и терминологии в области методики преподавания вокального искусства, отказавшись от понятий устаревших и не выдерживающих научной критики, и совместными усилиями постараться установить по ряду проблем вокальной техники — дыхание, регистры, резонаторы и т. д. — научно оправданные и ясные определения».

В заключительном слове на конференции 1940 года народный артист СССР А. Б. Гольденвейзер сказал:

«В общем же я думаю, что мы имеем все основания бодро и уверенно смотреть вперед и надеяться на то, что недалеко то время, когда советское вокальное искусство займет первое место среди вокального искусства всего мира».

Вскоре после конференции 1940 года, как известно, наступили грозные годы Великой Отечественной войны. И все же, несмотря на военное время, советское вокальное искусство не приостановило своего дальнейшего роста.

На международных конкурсах вокалистов, прошедших в послевоенные годы, советские певцы не раз получали первые премии, что подтверждает правильность высказываний Гольденвейзера о том, что советское вокальное искусство, несмотря на имеющиеся еще крупные недостатки, уверенно идет по пути дальнейшего развития, чему во многом способствуют проводимые совещания и конференции по вопросам вокального образования.

После выхода в свет первого издания настоящей книги в Советском Союзе состоялись ряд совещаний и конференций: Всесоюзное совещание по вопросам вокального образования (в январе 1954 года), научная конференция по вопросам вокально-хорового воспитания детей, подростков и юношества (в марте 1961 года), конференция преподавателей пения высших музыкальных учебных заведений РСФСР (в ноябре 1961 года), конференция преподавателей пения музыкальных училищ РСФСР (в январе 1962 года) и в апреле 1963 года Всесоюзный семинар преподавателей курса «Основы вокальной методики», в котором приняли участие заведующие вокальными кафедрами, ведущие педагоги, врачи фониатры и ряд ученых, занимающихся исследованием вопросов теории вокального искусства и смежных дисциплин.

Важнейшие материалы Всесоюзного совещания 1954 года и научной конференции 1961 года приводятся нами на страницах данного издания.

Выступавшие на конференциях (1961, 1962) и вокальном семинаре (1963) педагоги консерваторий и музыкальных училищ РСФСР отмечали, что принятые на Всесоюзном совещании по вопросам вокального образования в 1954 году решения, в которых были сформулированы основные принципы советской вокальной школы и важнейшие задачи по вокальному образованию, сохраняют значение и в настоящее время; в силу этого указанные конференции не принимали общих резолюций, ограничившись избранием комиссий для выработки предложений в адрес Министерств культуры СССР и РСФСР, для обсуждения итогов последних двух конференций и принятия соответствующих решений по вопросам подготовки вокальных кадров.

Значительным событием в советском вокаловедении явилось состоявшееся в 1954 году Всесоюзное совещание по вопросу вокального образования. Совещанию предшествовала большая подготовительная работа.

Открыл совещание бывший начальник Управления учебных заведений Министерства культуры СССР С. П. Лебедянский.

Отмечая большие успехи, которых добились представители молодого поколения наших вокалистов (в частности, на международных фестивалях), докладчик в то же время подчеркнул, что советское вокальное искусство и вокальное образование все же отстают от культурных запросов нашего народа и что в художественной педагогической практике (как и в области теории вокального искусства) имеются еще серьезные недостатки. Так, например, в педагогической практике до сих пор существует «разнобой» в методике преподавания, имеются существенные недочеты в системе подготовки кадров педагогов, а также в учебных планах и программах консерваторий и училищ. Научно-исследовательская работа в области вокального искусства также не удовлетворяет еще требованиям нашей жизни.

В качестве основных задач совещания тов. Лебедянский выделил следующие:

1. Показ работы лучших вокальных педагогов (как на первоначальной стадии обучения — в музыкальных училищах, так и на более высокой ступени — в консерваториях) и широкое обсуждение результатов этой работы.

2. Разработка мероприятий по улучшению вокального образования в стране.

3. Выработка основных методологических принципов обучения пению (в частности, принципов составления новых учебных программ).

На совещании с докладом «О состоянии и задачах вокального образования в СССР» выступил директор Московской государственной консерватории профессор А. В. Свешников.

Приводим отдельные цитаты из его доклада *.

«...Русская классическая музыка, развивавшаяся на реалистических основах, отражавшая, вместе с отечественной литературой, передовые общественные идеалы и расцветавшая на мелодической почве богатейшего народного песнотворчества, определила дальнейшее развитие стиля русской реалистической вокальной школы, ее средства выразительности, техническую базу, ее своеобразные технические приемы.

Стремясь к разрешению больших эстетических задач, лучшие русские певцы создавали правдивые, типичные образы русских людей; они умели раскрывать лучшие черты характера русского человека, выявлять его нравственную силу и душевную красоту, его моральную стойкость и героический дух, его страстную, неугасимую любовь к родине и готовность к борьбе за передовые идеалы.

Именно в результате глубокого проникновения в идейно-художественное содержание творчества русских классиков, в результате неустанных поисков выразительных реалистических интонаций, способных с наибольшей впечатляемостью, яркостью и силой воздействия донести до слушателя замысел композиторов и требовавших совершенного владения голосом, развивались качества, присущие русской вокальной школе, и самые многообразные средства певческой выразительности, богатейшая палитра интонаций, тембров, эмоциональных красок, тончайших нюансов.

...Одной из характерных особенностей русской вокальной школы является умение русских певцов гибко и органично выявлять и использовать в различных соотношениях, в зависимости от содержания исполняемого, эмоционально-смысловые, выразительные свойства мелодии и речи. Эта особенность русских певцов обусловлена, прежде всего, глубоким идейно-художественным содержанием русской классической оперы, ее существеннейшими стилистическими чертами: ведущей ролью вокальной мелодии как главного средства выразительности и — вместе с тем — особо важным значением речитативно-ариозных форм.

Отсюда — нераздельное единство вокального и речевого воплощения образов как одна из характернейших черт русского вокального стиля. В этом творческом процессе большое значение, как известно, имеет дикция.

---

* Выдержки (здесь и в дальнейшем) даются по тексту отредактированных стенограмм совещания.

Дикция в русской вокальной школе — это не просто ясное произношение слов. Дикция здесь — могущественное средство выразительности, неотделимое от музыки, от пения, неотделимое от вокала в собственном смысле слова. Шаляпинское «петь как говорить, говорить как петь», то есть полное единство музыки и слова как средство выявления содержания — этот высокий стиль музыкальной декламации является одной из особенностей русской вокальной школы.

Выдающиеся русские певцы... никогда не стремились к громкости, к силе голоса как самоцели. Они пользовались характерными тембровыми интонациями, тембровыми нюансами, тембровой экспрессией как гибким и психологически правдивым языком, способным передавать богатейшую гамму переживаний — от тончайших оттенков чувств и мыслей до мощного драматического и героического пафоса.

Нельзя не сказать еще об одной характерной черте русской вокальной школы — о живом пульсе звучания музыки, о свободном дыхании ритма. Не педантичная метрическая точность с акцентами на сильных долях такта, а живое дыхание музыки является законом для русского певца.

От широкой русской песенности, с ее асимметричным ритмом, от ее содержания и от «ритмики и образности русской речи», от смысловых акцентов, «распевания» или «сжимания» гласных, «сообразно смыслу произносимого» (Асафьев) ведет начало эта традиция. Но ничего общего с ритмическим произволом эта традиция, разумеется, не имеет.

Украшения в русском пении никогда не имели самодовлеющего значения, никогда не носили чисто внешнего характера. Виртуозная техника крупнейших русских певцов также полностью была подчинена задачам художественной выразительности, выявлению эмоционально-смысловой сущности исполняемого.

Пытаясь в самых общих чертах сформулировать важнейшие методические основы русской вокальной школы, необходимо, прежде всего, указать на те общепедагогические и музыкально-педагогические принципы, на которых зиждилось и развивалось искусство русских певцов.

Первый — это принцип единства художественного и технического развития певца, полное подчинение технического развития художественным целям.

Потребность в том или ином техническом приеме вызывается художественными задачами, и ими же диктуются способы работы над этими приемами. Музыкальный слух управляет вокальной техникой, ее выработкой. Поэтому развитие художественного вкуса, творческого воображения, развитие музыкального слуха в широком смысле слова является «основой основ» русской музыкальной, в частности вокальной, педагогики.

Второй — это принцип постепенности и последовательности в овладении мастерством пения.

Применяемый Глинкой «концентрический» метод развития голоса, сходный с ним метод Варламова, а также ряд других данных — свидетельствуют о том, что русские певцы не форсировали расширение объема голоса путем преждевременного использования звуков, не являющихся для их природного диапазона свободными, хорошо и естественно звучащими.

Глинка начинал «с натуральных тонов — без всякого усилия берущихся» и лишь постепенно доводил «до возможного совершенства» и остальные звуки.

Русские певцы не форсировали также и развитие силы голоса, заботясь, прежде всего, об его качестве, о красоте, о тембре. Они указывали, что упражнения, как и художественный репертуар, также необходимо усложнять постепенно. При этом упражнения должны способствовать, прежде всего, развитию гибкости и легкости голоса, естественности и свободе звукоизвлечения, развитию естественного свободного дыхания, управляющего голосом. Эти упражнения должны быть направлены и на выравнивание регистров, на выработку плавности переходов из одного регистра в другой, на развитие умения пользоваться разными оттенками голоса.

Отсюда вытекает необходимость в планомерном и постепенном воспитании художественного вкуса и недопустимость использования репертуара, непосильного, в том или ином отношении, учащемуся.

Третий принцип — принцип индивидуального подхода к учащемуся.

Русская прогрессивная педагогика, чуждая штампам, рутине, всегда рассматривала воспитание как творческий процесс. «Педагогика — это искусство», — говорил Ушинский, требуя всестороннего изучения индивидуальных способностей воспитуемого и творческого подхода к их развитию. Эта особенность русской общей педагогики весьма характерна и для музыкальной, в частности вокальной, педагогики.

Не случайно Глинка написал «Упражнения для уравнения и усовершенствования голоса» специально для Петрова, контральтовые этюды — лично для своей сестры Натальи Ивановны, ряд произведений переложил и аранжировал лично для Леоновой. Очевидно, Глинка подходил к каждому певцу индивидуально и давал именно то, что необходимо для данного артиста, для данного голоса (из этого, впрочем, не следует делать того ложного вывода, что Глинка вообще отрицал возможность создания единой общей вокальной школы).

Вспомним также, что Глинка, Чайковский и другие русские композиторы, создавая свои произведения, чаще всего имели

в виду определенных исполнителей, стремились учитывать их индивидуальные особенности.

Наконец четвертый принцип — это принцип постоянного совершенствования.

Выдающиеся русские певцы, обладавшие гениальными природными данными, превосходно понимали, что дарование определяет только возможность достижения успехов, что путь подлинного певца-артиста — это путь постоянного совершенствования, постоянной работы над собой.

И чем талантливее был певец, чем бóльшим признанием народа, бóльшим успехом он пользовался, тем более он был самокритичен, тем более строг в отношении своего режима как физического, так и художественного, тем более упорным и настойчивым становился его труд.

Многие считали, что Шаляпину — благодаря его гениальному дарованию — все легко давалось. Но, как говорил сам Шаляпин: «...никому в голову не приходит простой штуки — сколько и как Шаляпин работает и что ему стоит каждое выступление. По-моему — и вот запомните, это — так: все решает работа!»

Призывая русских певцов к неустанной работе, Шаляпин указывал, что к положительным результатам приводит не всякая работа, а только лишь работа целеустремленная, сознательная, вдумчивая, учитывающая индивидуальность певца, направленная на совершенствование всех имеющихся у данного артиста возможностей. «Только работать, — говорил Шаляпин, — надо умно, понимая, что в тебе и к чему».

При всей индивидуальности каждого из выдающихся представителей русской вокальной школы всех их роднят общие эстетические принципы, общая идейно-художественная направленность: глубокая правдивость и искренность художственной трактовки, умение раскрыть содержание исполняемого и донести его до массового слушателя, яркая убедительность и благородная простота исполнения, отказ от внешней эффектности и манерности, подлинно творческое понимание исполнительского процесса, полное подчинение совершенной техники художественным целям.

Таковы, в самых общих чертах, важнейшие особенности художественного стиля и методических основ русской вокальной школы. Ее прогрессивные традиции развиваются в наше время на новой идейной основе.

...Передовые традиции русской вокальной школы успешно развиваются также выдающимися представителями вокального искусства других народов СССР. В свою очередь, певческая культура братских народов (украинского, белорусского и других) оказывала и оказывает благотворное влияние на развитие русского вокального искусства.

Ведущие принципы русской классической школы пения,

получившие «новую жизнь» на основе социалистического реализма, разработанные в соответствии с учением Павлова и системой Станиславского и обогащенные опытом вокальной культуры других народов, должны стать подлинным фундаментом для дальнейшего развития советской вокальной школы.

Только забвением или незнанием славных традиций русской вокальной школы и замечательных высказываний по вопросам певческого искусства Глинки и Даргомыжского, Чайковского и Римского-Корсакова, а также игнорированием достижений мирового вокального искусства можно объяснить ряд серьезных недостатков, которые существуют в нашей вокальной педагогике. Эти недостатки очень наглядно вскрылись в процессе работы комиссии по переаттестации педагогов-вокалистов.

Переаттестация педагогов-вокалистов была организована по заданию правительства, глубоко заинтересованного в судьбе советского вокального искусства. Она показала, что многие педагоги и руководители музыкальных учебных заведений не следуют традициям русской вокальной школы и не развивают их на новой основе, не обеспечивают проведение в жизнь указаний партии по идеологическим вопросам, проявляя беспечность в отношении интересов государства.

Члены аттестационной комиссии обследовали ряд консерваторий и училищ, знакомясь на занятиях в классах с методом работы педагогов-вокалистов.

В результате обследования выявились следующие моменты:

1. Безразличное отношение многих педагогов к проблеме идейно-политического воспитания студентов, что находится в вопиющем противоречии с задачами подготовки советского певца-патриота, глубоко сознательного художника.

2. Крайне неудовлетворительный, подчас, метод отбора голосов. Учебные заведения засорены лицами с посредственными голосами и посредственными общемузыкальными данными, вследствие чего государство тратит огромные деньги на воспитание и обучение людей, которые могли бы с большим успехом выполнять другую полезную для государства работу.

Консерватории не проявляют необходимой инициативы в организации набора и в отборе нужных голосов. Прием на вокальные факультеты зачастую определяется не качеством голоса, а желанием укомплектовать классы, дать работу педагогам. Таким образом, постановление правительства, предписывающее принимать в консерваторию лиц только с отличными голосами, не выполняется, интересы государства игнорируются.

3. Среди педагогов еще отсутствует осознание общности интересов, понимание общности цели. Замкнутость, «келейность» в работе, «засекречивание» своих методических приемов, отсутствие критики и самокритики — все это говорит о том, что личные интересы еще преобладают над государственными.

4. Почти каждый педагог пользуется своим «методом» воспитания, руководствуясь, главным образом, теми приемами, которыми, очевидно, обучали его самого или которые он усвоил из своего личного артистического опыта, сделав их затем универсальными для всех своих учеников. Тем самым нарушается важнейший принцип индивидуального подхода к ученику.

5. Помимо разнобоя в терминологии, обнаружились примеры вопиющей невежественности как в методических высказываниях некоторых педагогов, так и в их языке. На уроках можно было услышать такие «перлы», как, например, «не держать нижнюю губу, а прижать ее к глотке», «натянуть переносицу» и т. д. и т. п.

6. Было установлено, что многие педагоги совершенно не обращают внимания на чистоту интонации — одну из важнейших основ профессионального пения, и не замечают, что их студенты, вместо того чтобы петь, немилосердно к р и ч а т. Весьма показательно при этом, что репертуар студентов нередко «завышен» по степени трудности, а иногда и просто непосилен.

7. Выяснилось, что многие студенты-вокалисты, приходящие в консерваторию музыкально малограмотными, плохо, а иногда и совсем не знают нот и что работа по разучиванию репертуара ведется чаще всего только при помощи концертмейстера, «на слух». При этом концертмейстеры, вместо того чтобы развивать слух студентов и воспитывать в них навыки самостоятельной работы, занимаются, грубо говоря, «натаскиванием».

8. Вместе с тем аттестационная комиссия установила, что среди многих талантливых педагогов наблюдается единомыслие по вопросу о руководящих педагогических идеях, о ведущих методических принципах, а также стремление к коллективной разработке вокально-педагогических проблем.

К сожалению, работа аттестационной комиссии не была доведена до конца. Но все же и эта далеко не совершенная деятельность аттестационной комиссии оказалась весьма полезной, так как дала возможность выявить картину общего состояния вокального образования и, безусловно, способствовала улучшению дела.

Время, прошедшее с момента переаттестации, показало, что многие пожелания комиссии отдельными педагогами уже частично учтены. Так, например, во всех консерваториях включены в программу вокализы, ранее совершенно не использовавшиеся в качестве учебного материала. Открылись двери вокальных классов для желающих познакомиться с работой того или иного педагога; педагоги стали требовательней подходить к оценке голосов при приеме, а также и к оценке успеваемости студентов.

Главный вывод комиссии заключается в том, что вокальное образование стоит у нас еще не на должном уровне. Наши консерватории плохо готовят кадры высококвалифицированных

певцов, и необходимо принять решительные меры для улучшения постановки вокального образования.

...Теперь я позволю себе остановиться на некоторых, как мне кажется, наиболее существенных недостатках вокального образования.

В системе вокального образования имеет еще место такое нетерпимое явление, как допуск к педагогической деятельности лиц случайных, мало понимающих в обучении пению. Ничего, кроме явного вреда, это, конечно, принести не может.

Примером крайней безответственности может служить порочная практика вокальной кафедры Таллинской консерватории, где один и тот же студент занимался по специальности одновременно у двух или даже трех педагогов.

Чем же объясняют руководители консерватории подобное абсурдное положение? Да тем, видите ли, что нужно выравнять нагрузку педагогов. Так, в жертву личным интересам приносятся интересы государственные, а заодно — и судьбы молодых певцов.

К этому следует прибавить, что каждый из тех педагогов, у которых занимался один и тот же несчастный студент, поразному определял характер его голоса. В результате на уроке у первого педагога студент пел «одним голосом», на уроке у второго — «другим».

Так, например, студентка К. в классе одного педагога занималась как сопрано, а в классе другого — как меццо-сопрано. Так же обстояло дело со студенткой П. и другими.

Это поистине преступное обстоятельство объясняется полным неумением педагогов верно определить характер голоса поступающего. Это — не случайное и не единичное явление. Его мы можем наблюдать почти во всех консерваториях. Так, например, в Рижской консерватории по этой причине были «загублены» студенты Г. — лирический баритон, которого «вели» как тенора, Ч., у которого также неверно определили род (тип) голоса, и ряд других.

Что же удивительного в том, когда этих и некоторых других студентов отчисляют как профнепригодных с IV и даже V курсов? Разве удивительно то, что в Рижской консерватории существует практика систематического перехода студентов от одного педагога к другому, что приводит к обезличке, к безответственности в преподавании? По существу, подобные переводы являются лишь попыткой скрыть брак.

Приведу еще один вопиющий, но весьма показательный пример бездушного и безответственного отношения руководителей некоторых наших учебных заведений и вокальных кафедр к подготовке вокалистов, к судьбам нашей молодежи.

Вот как сложилась судьба студентки Кишиневской консерватории Г. В 1947 году она начала заниматься у педагога И.

Несмотря на то, что она неоднократно сигнализировала о том, что занятия ее педагога совершенно бессистемны и носят характер эксперимента, — ни кафедра, ни дирекция никак не реагировали на эти сигналы. Директор и заведующий кафедрой даже не потрудились зайти в класс прослушать урок. И только на зачете, когда выяснилось, что Г., как и некоторые другие студенты И., осталась без голоса, ее перевели в класс другого педагога. Преподаватель И. попал в дом для душевнобольных, а второго педагога вскоре уволили. После 8 месяцев занятий с третьим педагогом М. — Г. признали профнепригодной. А после увольнения М. — Г перевели в класс к Р., у которой дела пошли еще хуже. После занятий с новым педагогом в течение полутора месяцев Г. перевели еще к одному педагогу, уже пятому. Здесь дела пошли лучше — Г. стала получать отличные оценки. Но... педагога уволили, и снова Г. у нового, шестого по счету, педагога!

За подобное безобразное отношение к воспитанию певца ни дирекция, ни кафедра не понесли никакой ответственности.

Много недостатков есть в работе вокальной кафедры Московской государственной консерватории. Они проявляются и в частых случаях перехода студентов от одного педагога к другому, и в неправильных определениях типов голосов, и в том, что некоторые студенты стали петь хуже, чем они пели до поступления в консерваторию.

...Такое положение далее нетерпимо. Каждый случай порчи голоса должен быть широко обсужден на Ученом совете учебного заведения.

Педагог, допустивший порчу голоса студента, должен нести ответственность перед судом советской общественности.

Для того чтобы в дальнейшем сделать невозможными подобные случаи и обеспечить справедливое решение всех спорных вопросов, нам необходимо повести решительную борьбу с еще имеющими место в наших учебных заведениях позорными пережитками буржуазной идеологии, с «групповщиной» и «местничеством». Приведенные выше факты были бы невозможны, если бы уровень политической сознательности наших педагогов был на должной высоте, если бы вместо необоснованной взаимной «поддержки» педагогов, связанных ложно понимаемыми дружескими отношениями, вместо «засекречивания» приемов, антагонизма, склок, интриг в наших учебных заведениях царила бы атмосфера деловой товарищеской взаимопомощи, принципиальной критики и самокритики, без которых невозможно никакое движение вперед.

...Только отсутствием политической сознательности у руководителей учебных заведений и коллективов педагогов можно объяснить и такое, совершенно недопустимое для советских людей и учреждений явление, как нежелание вокальных факуль-

тетов некоторых консерваторий оказывать помощь вокальным отделениям музучилищ.

...К сожалению, неудовлетворительные результаты педагогической работы мы нередко наблюдаем не только у идейно отсталых людей, «халтурщиков» от вокальной педагогики, но и у многих квалифицированных и высокосознательных музыкантов, искренне любящих свое дело и стремящихся овладеть педагогическим мастерством.

Если в отношении «случайных» в вокальной педагогике лиц необходимо срочно сделать организационные выводы, то подлинным музыкантам-педагогам столь же необходимо оказать помощь, нужно помочь им разобраться в их коренных ошибках. В большинстве случаев причины неудач в педагогической работе коренятся в несоблюдении трех уже упомянутых важнейших, органически связанных между собой принципов методики русской вокальной школы — принципа единства художественного и технического воспитания музыканта, принципа постепенности и последовательности обучения и принципа индивидуального подхода к каждому обучающемуся пению.

...Некоторые педагоги считают художественное воспитание как бы «надстройкой» на вокально-техническом фундаменте и стремятся прежде всего выработать у учащегося вокальную технику. Они не понимают, что нельзя разграничивать вокальную технику и выразительность пения; они не понимают, что даже на самом первом этапе обучения чистая интонация, правильный ритм, возможно более красивое, естественное звучание голоса — все эти основные, элементарные музыкальные требования должны быть обязательными.

Неправильно трактуя проблему художественного мастерства, некоторые педагоги не учитывают, что вокальная техника в сущности своей есть совокупность выразительных средств и что правильное ее развитие невозможно вне органической связи с музыкальным развитием учащегося.

Глубоко ошибаются также и те педагоги, которые считают достаточным одно лишь музыкальное воспитание учащегося и игнорируют систематическую работу над техникой. Полагая, что вокально-техническое умение придет само собой, в результате воздействия музыки на слух учащегося, в результате музыкального и эмоционального развития ученика, такие педагоги приносят серьезный вред делу воспитания певца. Требуя чуть ли не с первого урока искусственного «эмоционально-выразительного» пения каждого звука, они уродуют психику учащегося и нарушают правильные пути его естественного, всестороннего развития.

Совершенно очевидно, что педагогический процесс должен основываться на гармоническом единстве художественного и технического развития учащегося.

Анализ важнейших недостатков вокального образования приводит к выводу, что в настоящее время наиболее отстающей является музыкальная сторона воспитания певца. И эти недостатки музыкального развития певца оказывают пагубное влияние на качество его вокальной техники.

...Нужно решительно изменить методику преподавания вокалистам сольфеджио и других теоретических и специальных предметов, постановка которых пока совершенно не отвечает задачам воспитания вокалистов.

Необходимо, в первую очередь, заняться вопросами развития музыкального, в частности так называемого вокального, слуха и одновременно — проблемой идейно-художественного воспитания вокалистов. Нужно научить студентов понимать задачи идейно-художественного воплощения музыкальных образов. Необходимо создать такие условия, при которых вокалист воспитывался бы в музыкально-художественной атмосфере. Ему нужно предоставить возможность слушать как можно больше хорошей музыки в хорошем исполнении, регулярно посещать концерты и оперные спектакли, слушать музыку в грамзаписи. Необходимо также организовывать обсуждение вопросов, связанных с задачами художественного воплощения музыкальных образов, привлекая к таким беседам ведущих мастеров исполнительского искусства.

Без повышения уровня музыкальной культуры не может быть и речи о правильном интонировании в широком понимании этого слова. Без высокой музыкальной культуры не может быть и выразительного пения.

Только недостаточным уровнем музыкальной и общей культуры как учащегося, так и педагога можно объяснить такое недопустимое антихудожественное явление, как форсировка звука, крик вместо естественного, свободного пения. А между тем многие педагоги в погоне за «сверхзвучностью» культивируют в своих классах эту форсировку звука.

Крик — причина огромного количества испорченных голосов и искалеченных музыкантов. Крик портит тембр, порождает фальшивую интонацию, мешает сглаживанию регистров, препятствует естественной работе гортани, лишает возможности певца слышать свои недостатки. Крик, как правило, — одна из самых распространенных причин профессиональной непригодности, тяжелых физических и нравственных травм студентов. Не случайно старые учителя пения утверждали, что крик и злоупотребление высокими звуками разрушают голос больше, чем старость, так как влекут за собой кровоизлияние в связках, их утолщение, узелки и другие заболевания голосового аппарата.

Погоня за «сверхзвучностью» молодых некрепких голосов является не только результатом игнорирования принципа художественного развития учащегося, но и следствием нарушения

принципа постепенности и последовательности в обучении, следствием забвения основ русской вокальной методики, завещанных нам великим Глинкой.

Если говорить теперь о несоблюдении именно этого второго, важнейшего, принципа, то надо отметить, что «завышение» репертуара по трудности стало систематическим явлением. В музыкальных училищах молодые, начинающие певцы вместо того, чтобы постепенно вырабатывать и укреплять основные элементы вокальной техники, сплошь и рядом поют труднейшие, непосильные еще для них произведения. Педагоги в таких случаях не задаются мыслью — доступны ли пониманию студентов эти произведения, заложенные в них идеи и чувства, наконец, доступен ли подобный репертуар с технической стороны?

Если мы учтем, что учащиеся в училище поют еще в оперном классе, где ставятся иногда и целые оперы, то нас не сможет удивить ни расшатанность голосов, ни неточность интонаций.

Такое же неразумное составление репертуара наблюдается и в консерваториях.

...Переходя к вопросам, связанным с нарушением третьего принципа русской советской педагогики — принципа индивидуального подхода к учащемуся, — следует отметить две характерные ошибки, тесно связанные друг с другом, а потому совершающиеся, чаще всего, одновременно.

Первая ошибка заключается в том, что педагоги занимаются со своими учениками раз и навсегда установленным «своим» методом, пользуясь теми приемами, к которым они привыкли, а не теми, которые нужны для данного голоса. Бывают случаи, когда манера, которую навязывает педагог ученику, неудобна или непонятна последнему. В данном случае педагоги забывают, что, в сущности говоря, каждый студент — это неповторимая индивидуальность, которую нужно развивать столь же индивидуальными методами. Педагог должен к каждому студенту-вокалисту подходить с точки зрения особенностей его голосового аппарата, его психики, индивидуальности, его характера; педагог должен всегда помнить: что хорошо для одного, может оказаться вредным для другого.

Вторая ошибка заключается в том, что педагоги стремятся воспитать в студенте как бы копию самого себя. Естественное желание некоторых педагогов (в прошлом — нередко отличных певцов) «повторить» в своих учениках собственное мастерство приводит обычно к весьма нежелательным результатам. Вместо того чтобы готовить будущих артистов, отличающихся своим собственным творческим «лицом» и обладающих высоким вокальным мастерством, такие педагоги заставляют учащихся слепо подражать себе, опять-таки совершенно не учитывая при этом индивидуальность ученика.

Чаще всего такие ошибки совершают педагоги, которые думают, что для обучения пению достаточно славного артистического имени. Славное артистическое прошлое, большой исполнительский опыт — качества, конечно, очень важные. Но нельзя забывать, что каждый педагог, в том числе и бывший в свое время превосходным исполнителем, должен овладеть правильными методами преподавания.

...Особенно вопиющим (и, несомненно, связанным со всем сказанным выше) является тот факт, что не только отдельные педагоги, но целые консерватории, в том числе такие ведущие, как Московская, Киевская и Ленинградская, в течение многих лет воспитали очень незначительное количество действительно хороших певцов.

К этому надо прибавить, что, как показывает жизнь, те певцы, которые при окончании консерватории были, как говорится, в «хорошей форме», очень скоро ее теряют.

Дело в том, что обычно «фундамент» у молодых певцов заложен не основательно, не крепко. В погоне за прохождением возможно большего количества «ходовых» оперных партий и камерных произведений в учащихся не воспитывают ни требовательности к себе, ни сознательного отношения к своему делу, ни навыка самостоятельной работы, то есть важнейших основ дальнейшего совершенствования. Молодые певцы подчас безответственно относятся к своему режиму — как физическому, так и художественному. Не усвоив важнейших основ художественного и технического развития, молодой певец, оставшийся без руководителя, очень скоро теряет то, что он приобрел в учебном заведении. Все это — результаты плохой методики преподавания; подобные факты заставляют бить тревогу.

Однако надо сказать, что в этом часто бывают повинны также театральные и концертные организации, безответственно относящиеся к развитию и нагрузке молодых артистов.

Театры не создают необходимых условий для успешного развития молодых специалистов. Певцов, только что сошедших со «школьной скамьи», дирекция некоторых театров вынуждает выучивать огромное количество партий в немыслимо короткие сроки. Так, например, окончившая институт им. Гнесиных С. в течение двух лет спела в Харьковском оперном театре 9 крупных партий, среди которых партии Марины Мнишек, Орлеанской девы, Полины, Варвары (из «Богдана Хмельницкого»), Аксиньи (из «Тихого Дона») и, наконец, Кармен. Окончивший тот же институт певец К. в течение одного года работы в алма-атинской опере спел партии Собинина, Финна, Ионтека, Андрея, Альфреда, Хозе.

Невольно возникают вопросы: сколько времени смогут еще пропеть эти певцы? В каком положении они окажутся, когда сорвут свои голоса? Каково художественное качество выучен-

ных наспех партий? Это ли нормальный путь развития певца-артиста?

...Следует учесть, что многие способные и работающие над собой педагоги порой нуждаются в повышении своей квалификации.

Необходимо поставить вопрос об организации института или курсов повышения квалификации педагогов-вокалистов с постоянно действующим консультативным бюро, состоящим из авторитетных, зарекомендовавших себя на практической работе преподавателей.

Бесспорно также, что часть недочетов в области вокального воспитания нельзя отнести целиком только за счет квалификации педагогов. Естественно, что правильно организованная система вокального образования, безусловно, упорядочит и деятельность самих педагогов, обяжет их к большей самокритичности, к анализу своей работы хотя бы уже потому, что им нельзя будет ссылаться на целый ряд так называемых «объективных» причин.

Следует признать, что одна из причин завышения репертуара, о чем было сказано выше, коренится в несовершенстве существующих репертуарных списков, которые необходимо пересмотреть.

Известно, что, несмотря на неоднократный пересмотр учебных планов консерваторий и музыкальных училищ и осуществление их частичного сокращения, все же эти планы страдают многопредметностью и явно перегружены.

В связи с этим у студентов и, особенно, у студентов-вокалистов не хватает времени и сил для самостоятельной работы по специальности.

Следует особо подчеркнуть, что при существующей учебной нагрузке не может быть соблюден режим, необходимый для вокалиста. Студенты-вокалисты не только лишены возможности посещать спектакли и концерты, что, как уже указывалось, необходимо для расширения их музыкального кругозора, но и не имеют достаточного времени даже для отдыха.

...Нужно также обсудить вопрос о параллелизме между музыкальными училищами и консерваториями в смысле их задач. По существующему законоположению музыкальные училища должны подготавливать артистов хора и солистов ансамблей. Проводится ли это в жизнь? Нет, не проводится. Фактически музыкальные училища дублируют работу консерваторий.

Что получается в результате? Окончившие музыкальные училища и поступившие в вуз начинают, в сущности говоря, обучаться тому же и на том же репертуаре, что и в музыкальном училище. Петь в хоре и ансамбле они, как правило, не умеют. При этом в подавляющем большинстве случаев на-

блюдается смена педагога и неизбежно происходит так называемая «перепостановка» голоса, то есть очередной «прыжок в неизвестность».

В большинстве случаев педагог консерватории вынужден потратить часть времени, предназначенного для выполнения консерваторского учебного плана, на ликвидацию приобретенных в училище дефектов, обычно чрезвычайно стойких. Работа часто осложняется и другим обстоятельством, которое нельзя не учитывать. Когда педагог вынужден переводить студента на более скромный репертуар и изучение вокализов, он почти всегда встречает невольное сопротивление студента. В результате создается неблагоприятная для педагогического процесса атмосфера.

Несомненно, что уточнение вокального профиля музыкальных училищ — задача сложная, особенно в отношении музыкальных училищ тех городов, где нет консерваторий. Но существующий параллелизм далее недопустим, и необходима коренная перестройка учебных планов и программ музыкальных училищ, которые должны подготавливать артистов хора и солистов ансамблей. Нужно людей, обнаруживающих особо выдающиеся вокальные данные, принимать сразу в консерватории. Обязательный минимум знаний, необходимый для поступления в консерватории, они могут получить на их подготовительных отделениях. Тем самым учащийся избежит перемены педагога, а педагогу консерватории не придется «переставлять» голос ученика.

Учащиеся музыкальных училищ, обнаружившие отличные голоса, могут быть переведены в консерваторию не только по окончании училища, но и до его окончания.

Естественно, что воспитать законченных певцов-музыкантов в течение пяти лет невозможно. Общеизвестно, что вокалисты начинают учиться пению в среднем в 20-летнем возрасте. Поэтому срок их обучения почти втрое короче обычного срока обучения инструменталистов. При этом следует учесть, что если инструменталисты могут играть 5—6 часов ежедневно, то вокалисты могут петь не более 1,5—2 часов в день.

В связи с этим необходимо поставить вопрос об удлинении срока вокального обучения в консерваториях...

Нельзя обойти вопрос и о связи учебно-воспитательной работы консерваторий с оперной и концертной практикой студентов.

Известно, что не при всех консерваториях имеются оперные студии. Совершенно необходимо, чтобы студентам консерваторий, не имеющих оперных студий, была предоставлена возможность получать практику в театрах.

С другой стороны, концертные организации нередко дают студентам возможность в неограниченном количестве (и в худо-

жественном отношении бесконтрольно) выступать на разных площадках с непосильным репертуаром или с произведениями низкого сорта, обеспечивающими дешевый успех у невзыскательной части публики.

Многие студенты совмещают занятия в училище или в вузе с работой в различных хоровых ансамблях и приходят на урок уставшими, после нескольких часов репетиционной работы.

Такое положение не может быть далее терпимо; оно вредно отражается на успеваемости студентов, не стимулирует их учебную работу и воспитывает в них нездоровое чувство «упоения славой». Выступления студентов в концертах без разрешения учебных заведений должны быть запрещены.

Большим злом надо признать, наконец, отсутствие необходимой организации в подготовке молодых педагогических кадров. Опытные педагоги старятся, выбывают из строя, а смена им не обеспечивается. Известно, что инструменталисты начинают заниматься педагогической деятельностью если не сразу после окончания консерватории, то во всяком случае в расцвете своей артистической деятельности. У вокалистов же дело обстоит иначе: к педагогической деятельности певцы обращаются, обычно, только тогда, когда у них начинается «спад» голоса.

Здесь следует отметить имеющее еще место недопустимое явление: педагоги, руководствуясь эгоистическими интересами, зачастую не проявляют желания подготавливать своих талантливых учеников к будущей педагогической деятельности.

Необходимо с этим ненормальным для советской действительности явлением как можно скорее покончить. Долг каждого старого педагога — подготовить себе достойную смену.

Управлениям по делам искусств и руководителям вузов необходимо шире и смелее выдвигать молодых вокалистов в ассистентуру и аспирантуру. Получив необходимые педагогические навыки под руководством опытных педагогов, они смогут с течением времени вести самостоятельную педагогическую работу...»

Далее А. В. Свешников переходит к выводам и вносит ряд конкретных предложений, положенных в основу резолюции, принятой участниками Всесоюзного совещания по вокальному образованию (см. стр. 455).

На Всесоюзном совещании был зачитан интересный доклад ведущего советского вокального педагога, профессора Харьковской консерватории М. И. Михайлова. Ныне покойный, профессор Михайлов был всесторонне развитым педагогом-музыкантом, подготовившим ряд талантливых советских певцов и преподавателей пения. Являясь учеником известного вокального педагога — профессора Киевской консерватории Е. А. Муравьевой, М. И. Михайлов продолжил и успешно развил все лучшее, что получил от своей учительницы. Будучи хорошо

эрудированным методологом, он оставил немалое количество заслуживающих самого тщательного изучения теоретических работ. Большим вниманием педагогов-вокалистов пользовалась опубликованная им на украинском языке в 1930 году книга «Очерки по вокальной методологии». Вокальная кафедра Харьковской консерватории и его ученики располагают рядом и других ценных вокально-методических работ профессора Михайлова.

Приводим здесь отдельные важнейшие цитаты из доклада Михайлова:

«...Первую часть урока пения составляет исполнение гамм и арпеджио. В начале обучения эта часть урока по количеству времени превосходит вторую, предназначенную для исполнения произведений со словами.

Введением в начало этой работы служит краткая вступительная беседа, в которой певцу-ученику дается элементарное понятие об устройстве голосового аппарата и его функциях: дыхательной, фонаторной и артикуляционной.

Дыхание, рекомендуемое мной, является косто-абдоминальным, но в случае, когда певец вполне удовлетворительно пользуется иными приемами дыхания и дает при этом длительный, спокойный и динамически гибкий тон, я не нахожу рациональным менять сложившуюся привычную его манеру на иную — пусть теоретически и лучшую, но на практике (в данном случае) — не проверенную.

Набор воздуха через нос считаю желательным по гигиеническим соображениям, но не единственно возможным.

Задержку дыхания, в соединении с вдыхательной установкой гортани, стараюсь вызвать с первых же уроков как предпосылку к правильной атаке звука. Контролируя слухом и путем ощупывания соответствующих мышц плавность и длину выдоха, я рекомендую не столько перебирать сверх привычной нормы запас набираемого воздуха, сколько более экономно расходовать его.

В вопросе о резонаторах... практика утвердила меня в мысли, что как раз рото-глоточная полость, весьма гибко меняющая свою конфигурацию и объем, и служит основным резонатором.

Несомненно, что образование чистых и ярких гласных — одна из главных задач педагога...

В училищных занятиях упражнения в виде гамм и арпеджио ведутся только на той части диапазона, которая звучит у певца непринужденно, без излишнего напряжения.

Эта область свободного звучания, как показывает практика... в среднем достигает октавы, а иногда и превышает ее.

После усвоения элементарных упражнений на средней части диапазона, ограниченной свободно и полноценно звучащими

тонами, и закрепления чистоты интонации, вырабатываемой в медленном движении, голос, обычно вследствие постоянно повторяемых упражнений, расширяет границы своего диапазона и увеличивает силу звука, а также улучшает свои тембровые качества (чистоту гласных и их округленность).

Все упражнения ведутся как с названием нот, так и вокализационно на все гласные, начиная с наиболее удобных и естественно звучащих.

В дальнейшем применяются гаммы и арпеджио в объеме, расширенном сначала до октавы и децимы, а затем — до дуодецимы. В этих упражнениях используется полная глубина дыхательной экскурсии. Поэтому на концевых нотах выполняется *фермата* до израсходования запаса певческого дыхания.

На втором году учения применяются параллельно нюансы *piano* и *forte*, а также *crescendo* и *diminuendo*.

При исполнении арпеджио параллельно с *legato* вводятся *martellato* и *staccato*.

На втором году обучения мажорные и минорные гаммы в интервале квинты исполняются быстрее, чем в первый год, а остальные упражнения ведутся в умеренном темпе; на третьем году движение их значительно ускоряется, но исполняемые пассажи должны быть четкими и интонационно безукоризненными. На верхних тонах арпеджио производятся задержки (*фермата*).

На третьем году обучения вырабатываются *portamento* (плавный перенос звука) и предъемы. Большое значение со второго года приобретает уравнение гласных: при работе над дифтонгами... обращается внимание на развитие гибкости языка в его средней и концевой части (внутренняя артикуляция); при работе над дифтонгами *«ао»*, *«уо»* внимание сосредоточивается на изменениях овала губ (внешняя артикуляция). Уравнение гласных ведется с ориентировкой на наиболее звучную, естественную и удобную гласную у данного певца; так, например, при наклонности его к глухому звукообразованию (в низкой позиции) за ориентир принимается гласная *И*, а за ней следует *Е, А, О, У*, образуемые в характере звонкого, резонированного *И*.

В случае необходимости исправить поверхностное, плоское звукообразование за ориентир принимается гласная *У*, за которой в ее глубоком характере образуются гласные: *О, А, И* и т. д.

На четвертом году обучения, соответствующему первому году консерватории, и далее применяются для дальнейшего развития силы, высоты, обогащения тембра и достижения беглости голоса упражнения, которые являются более или менее целесообразными в зависимости от индивидуальности ученика. Развитие

мелизматической техники (форшлаг, мордент, группетто, трель) имеет особое значение для высоких женских голосов (колоратур), равно как и развитие беглости в диатонических и хроматических гаммах. Для этой цели служат различные пассажи с разнообразной ритмикой (триоли, квартоли, квинтоли и т. д.). При исполнении упражнений с названием нот (сольфеджио) необходимым условием является четкость произношения этих названий и плавность перехода с одной ноты на другую при исполнении в манере *legato*. В этом случае следует избегать соединения нот путем *glissando* (с «подъездом» или со «сползанием»).

Для четкого произношения необходима быстрая (внезапная) установка рта и выдерживание его формы во все время длительности ноты до следующего — такого же внезапного — артикуляционного движения при образовании нового слога или до снятия звука в конце фразы.

Нечеткое, вялое артикуляционное движение ведет к недостатку, подобному «мяуканью», когда гласные как бы удваиваются, даже утраиваются, и вместо точного *А* слышно в начале *«оа»*, а в конце *«ао»*.

Упражнения с закрытым ртом в гаммах и арпеджио допустимы, особенно в начале распевания голоса. Применение при этом сонорных звуков *М* и *Н* целесообразно для лучшей резонации следующих за ними гласных. Применение придыхательного *Г* перед гласными рационально в тех случаях, когда оно смягчает привычное для данного певца резкое горловое звукообразование на атакируемых гласных.

Помимо развития чистоты интонации и голосовой техники, основной задачей при проведении упражнений является установка звукообразования певца в его индивидуальном тембре с соблюдением звонкости и округленности голоса и достаточной опоры звука. Особое внимание должно быть обращено при упражнениях на отсутствие напряжения гортанных мышц. Перенапряженность голосовых связок, по-видимому, затрудняет образование обертонов, вследствие чего значительно ухудшается тембр голоса. Участок диапазона, наиболее свободный по звучанию, чаще всего обнаруживается на средних нотах, от звучания которых необходимо отталкиваться при концентрическом методе развития голоса. Однако у некоторых певцов эта основная база может обнаружиться не в середине, а внизу или вверху диапазона. В таких случаях развертывание полного диапазона может быть произведено в характере низкой группы свободно звучащих тонов (чаще — у низких голосов) или в характере высокой группы тонов (чаще — у высоких голосов).

С течением времени правильная резонация тонов с грудной опорой дает возможность полного развития диапазона. С другой стороны, постепенное увеличение опоры тонов головного

звучания дает такую же возможность расширить звучание на полный объем голоса.

Вокализы.

Работа над вокализами составляет промежуточную ступень между работой над уже приведенными упражнениями и работой над произведениями со словами. Задача их — музыкальное и техническое развитие певца, в частности: выработка вокального тона на всем диапазоне, выработка кантилены, подвижности голоса, динамики и тембровой выразительности.

Наиболее ценными для нас являются вокализы русских авторов: Варламова, Глинки и других.

С точки зрения систематического развития певца в порядке постепенно увеличивающейся трудности и усложняющейся фактуры наиболее привычными для педагогов-практиков являются:

1. Упражнения Дж. Конконе: а) 30 элементарных упражнений, б) 50 упражнений для высокого и среднего голоса (соч. 9), в) 25 упражнений, г) 15 вокализов.

2. Упражнения Г. Панофки: а) соч. 85, б) соч. 81 и в) «Вокализы артиста».

Исполняются эти упражнения сольфеджированно или вокализированно (на различные гласные).

Я предпочитаю на начальных этапах работы сольфеджирование, но через недолгое время ввожу параллельную вокализацию.

При вокализации избирается вначале наиболее звучная и удобная (индивидуально) гласная.

Количество пройденных вокализов не должно отражаться на качестве их проработки. Лучше ограничиться меньшим количеством вокализов, но довести их исполнение до возможного совершенства.

Певцы часто забывают, что они, подобно инструменталистам, должны каждодневно уделять время своему техническому тренажу...

Исправление недостатков.

Недостатки в вокале могут иметь причиной:

1. Органический дефект аппарата.
2. Недостаточность развития голоса.
3. Неверные привычки, привитые в процессе подражаний, плохой школой или возникшие от исполнения непосильного репертуара.

Для констатации и возможного устранения первой группы недостатков требуется медицинская помощь. Иногда они делают певца профнепригодным. Я скажу о некоторых из них ниже.

Вторая группа недостатков — короткость диапазона, недостаточная сила и малая звучность — может быть устранена совершенно в процессе неторопливого, планомерного развития голоса.

Возможно также и значительное улучшение тембра.

К третьей группе недостатков, с которой чаще всего мы имеем дело, относятся:

1. Искажение звучания гласных у женских голосов в начале второй октавы (плоское *А* с оттенком *Э*), вызываемое стремлением к чрезмерно «открытому» звучанию, и резкий переход в грубое звучание (грудной регистр) на низкой части первой октавы.

Если недостаток этот стойко укрепился, борьба с ним крайне трудна. Метод исправления состоит в концентрическом распространении естественного звучания лучшей части диапазона и на эти, выпадающие из нормального звучания, тоны, выправление заниженного или завышенного положения головы и устранение напряженности тела.

2. Прочие типичные недостатки — горловой, носовой звук — исправляются методом подражания, иногда даже утрированием (со стороны педагога) недостатка ученика и непосредственным показом правильного звучания.

3. Вялое звукообразование исправляется осторожным применением твердой атаки и посредством упражнений на *staccato*.

4. Резкое напряженное звукообразование исправляется применением мягкой атаки.

5. Если неточная интонация имеет причиной недостаток музыкальности, то она исправляется в процессе музыкального воспитания певца и технического развития его голоса.

Повышение интонации иногда указывает на необходимость углубления позиции звукообразования и легче исправляется, чем стойкое понижение, иногда указывающее на низкую позицию звукообразования.

Иногда причиной неточности интонации, при наличии хорошего музыкального слуха, может быть отсутствие как слухового внимания к гармонии сопровождения, так и автоматического контроля при фонации.

6. Сползание тона (*glissando*) свидетельствует о нестойкой работе гортани и артикуляционных мышц. Иногда оно является дурным исполнительским приемом, сообщающим пению ложную сентиментальность. «Подъезд» к тонам — также либо результат нестойкой установки горлового аппарата, либо дурная манера исполнения. Исправляются эти недостатки точной и выдержанной артикуляцией при сольфеджировании и пении произведений со словами.

7. Тремоляция и качание звука, иногда сопровождаемые неустойчивостью нижней челюсти и вибрацией гортани, являются следствием слабой фиксации позиции гортани или чрезмерной форсировки дыхания, которое не успевает нормально «перерабатываться» в музыкальный тон.

Причиной тремоляции может быть и асинхронизм в работе голосовых связок: в этом случае возникает биение звука.

Часто эти биения указывают на серьезное заболевание голосового аппарата, требующее лечения. Основным средством борьбы является регулировка опоры звука как со стороны ровности подачи дыхания, так и со стороны устойчивости сопротивления гортани. Обратная крайность — полное отсутствие вибрации в звуке — делает его мертвым («дудообразным»).

Теперь несколько слов о недостатках первой группы.

Хриплый тон с выделением мокроты говорит о катаральных явлениях.

Сухой, сиплый тон свидетельствует о недосмыкании голосовых связок, возможно — об утолщении связки («стекло» в звуке); иногда является признаком появления узелков.

Все эти патологические изменения, ощущаемые на слух, требуют особого внимания, своевременного прекращения работы, отдыха и специального лечения.

Одним из тяжелых заболеваний у певцов является фоностения, причиной которой иногда служит нарушение укоренившейся привычки звукообразования. Даже если изменение это идет в положительную сторону, но педагогом допущена поспешность в изменении навыка, певец нередко теряет почву под ногами. При этом голоса глухие относительно легко выдерживают изменения в сторону звонкости. Наоборот, обладатели голосов резких, горловых, неохотно переходят к мягкому звукообразованию и ощущают этот переход как потерю голоса, тяжело психически переживая эту перемену.

Наиболее характерным для фоностении является то, что врачебный осмотр не находит объективных изменений в звукообразующем аппарате, а между тем певец отказывается выполнять обычную нагрузку, ссылаясь на то, что голос не звучит.

Поэтому прежде, чем производить коренную перестройку, педагог должен тщательно изучить ученика со стороны его психики.

В работе с особо нервными субъектами необходимо проявлять терпение и неторопливость при рекомендации отдельных приемов.

Насколько сравнительно проста работа над хорошим, неиспорченным голосом, настолько же трудна работа над исправлением дурных привычек.

Художественная работа над репертуаром неразрывно связана с процессом постановки и воспитания голоса и начинается еще при наличии ограниченной базы звучания, а затем развивается вместе с расширением этой базы.

Элементы постановки в развитии голоса органически сочетаются с художественной интерпретацией, начиная с исполнения примитивных произведений со словами.

В художественном воспитании певца решающую роль играет правильный подбор педагогического репертуара, в основу которого поначалу должна быть положена народная песня. Репертуар, которым необходимо владеть современному певцу, крайне разнообразен по стилям и жанрам.

Произведения этого репертуара можно разделить на следующие категории: кантиленные, фиоритурные (мелизматические), декламационные (в том числе — характерные) и героические.

В первых ступенях развития певца я уделяю основное внимание произведениям кантиленного и фиоритурного характера, воспитывающим в ученике «смычковую» линию и инструментальную технику голоса. Несколько позже, параллельно с кантиленой, я ввожу в репертуар ученика произведения декламационного характера, в виде отдельных оригинальных произведений или в виде речитативов. Характерный — особенно, комический — репертуар, требующий больших тембровых отклонений от нормы, я считаю возможным давать только достаточно зрелым ученикам, с крепким вокалом и с уже выявившимися способностями к передаче характерных произведений. В начале обучения давать их певцу бесцельно и вредно.

Произведения героического характера нечасто бывают в возможностях ученика. Использование их в педагогической работе с обладателями больших голосов героического характера требует особой осторожности, так как молодые певцы легко увлекаются форсированием звука и теряют кантилену. Певцы — в особенности, обладатели больших голосов — развертывают полностью свои вокальные данные к 30—35 годам уже в условиях сценической или эстрадной практики. В эти годы они безопасно — при условии обладания хорошей школой — могут исполнять труднейшие драматические оперные партии и отдельные героические произведения. Во время же учения им полезно овладевать произведениями лирического плана.

Большие и низкие голоса требуют большой работы и менее поддаются обработке, чем малые и высокие голоса; тем более следует воспитывать их на кантилене и в необходимых нормах техники, требуемых классическим репертуаром.

Критерием степени трудности произведения могут быть:

1. Тесситура.
2. Динамика.
3. Мелодико-гармоническая и ритмическая структура.
4. Специальные требования исполнительского характера и т. д.

Степень трудности вокального репертуара часто является проблематичной и устанавливается весьма условно.

Так, например, песни и романсы русских композиторов — предшественников Глинки, крайне простые по мелодико-гармо-

нической структуре и укладывающиеся по тесситуре в диапазон начинающего вокалиста, требуют очень утонченного исполнения. Передача естественной простоты — величайшая трудность для исполнителя. Поэтому произведения эти целесообразно поручать певцу, уже достигшему высокой степени вокально-музыкальной культуры. Несовпадение критериев трудности и, так сказать, «перекрещивание» указанных выше признаков обрекают заранее на неудачу все попытки создания сколько-нибудь устойчивых систем более точной классификации репертуара.

Индивидуальный план прохождения репертуара базируется обычно на программах, утвержденных вокальными конференциями и Управлением учебными заведениями Министерства культуры СССР. При отборе и включении в индивидуальные планы отдельных произведений вокальные педагоги исходят из следующих соображений.

1. Для каждого ученика необходимо отбирать посильный репертуар, степень трудности которого постепенно повышается в зависимости от развития его данных...

2. При определении степени трудности репертуара учитывается, в первую очередь, его эмоциональная насыщенность, требующая соответствующего выразительного исполнения. С другой стороны, произведения, включенные в индивидуальный план, не должны выходить за рамки диапазона, нормальной силы и тембра голоса.

Нарушения этой установки допускаются в исключительных случаях — тогда, когда, в целях развития отсутствующего у певца качества, в репертуар его включаются произведения, для исполнения которых как раз и необходимо именно это недостающее качество. Такой тип работы «по линии наибольшего сопротивления» иногда себя оправдывает: внешне флегматичный, вялый исполнитель находит неожиданно необходимые яркие краски, и в нем пробуждается движение и энергия.

3. За время трехлетней подготовки к консерватории и пятилетнего обучения в ней индивидуальный план певца должен отразить большинство стилей вокальной музыки и полностью охватить все направления отечественной музыки — от предшественников Глинки до современных композиторов.

4. Наиболее существенной частью индивидуального плана являются песни народов СССР и песни советских композиторов.

Эти песни, среди которых значительное место занимают русские и украинские, вводят певца в самые истоки национального творчества. По своей напевности и обычно неширокому диапазону народные песни являются особенно ценным фактором для развития кантилены и свободной, непринужденной манеры исполнения.

5. В индивидуальные планы также вводятся вокализы, имеющие своей основной целью развитие голосовой техники.

6. Оперные партии, проходимые в оперном классе и оперной студии, включаются в индивидуальный план сольного пения на том основании, что вокальная сторона этих партий требует просмотра и корректуры со стороны вокального педагога.

Таким образом, в индивидуальном плане учитываются конкретные особенности каждого учащегося...

В воспитании певца-исполнителя на помощь его педагогу приходят концертмейстеры, дирижеры, режиссеры.

[Но в этом таятся и определенные трудности:] когда руководство студентом делается коллективным, он испытывает подчас на себе влияние разнообразных, иногда даже противоречивых, мнений.

Работа концертмейстеров, естественно, не может ограничиваться формальным контролем интонации и ритма или требованиями правильного произношения словесного текста. Концертмейстерам приходится иметь дело со звуком данного певца и требовать необходимое для выполнения задания звучание.

Лучший способ ликвидировать недоразумения, встречающиеся между педагогами сольного пения и концертмейстерами, — это усиление личного контроля и постоянные консультации по спорным моментам.

Постоянство этого контакта обеспечивает единство в звукоощущениях и в методах педагогического воздействия на ученика.

Отношения между педагогом и концертмейстером должны иметь форму подчинения ответственному руководителю, учитывающему развитие голоса певца [и отвечающему за воспитание ученика].

Наиболее сложным является воплощение образа в условиях сценического движения. Оно легко доступно только певцам, не связанным сложностью приемов звукообразования и свободным в интонационно-ритмическом отношении, то есть певцам, достигшим известной стадии вокально-музыкальной зрелости...

Роль вокального педагога — основного и организующего элемента всей системы художественного воспитания певца — в этом сложном вопросе не умаляется, а ответственность еще более возрастает...»

На совещании с содержательным докладом выступил, ныне покойный, народный артист СССР, профессор Киевской консерватории И. С. Паторжинский, который подготовил в содружестве с педагогом этой же консерватории М. Ф. Снага-Паторжинской ряд талантливых певцов, успешно выступающих на оперной и концертной сцене.

Эти певцы сумели завоевать почетные звания лауреатов республиканских, всесоюзных и всемирных конкурсов вокалистов (Червонюк, Кикоть, Гнатюк, Гончаренко, Левицкий, Матвеев, Жила, Кречко и другие).

В своем докладе «Задачи советской вокальной педагогики» Паторжинский сознательно не касался ряда важных деталей воспитания голоса и заострил внимание на всем комплексе основных вопросов современного вокального образования.

«...Нам, — сказал Паторжинский, — надо в своей педагогической работе учесть рост идейного и культурного уровня советского человека и повседневно, целеустремленно бороться за выращивание нового, светлого и за выкорчевывание всего омертвелого в искусстве.

...В глубоком изучении творчества Шаляпина и системы Станиславского мы должны искать путей решения нашей основной задачи — наряду с развитием высокой техники воспитывать в учащихся способность осмысленного и правдивого исполнения.

...Педагог-вокалист должен посеять в сознании студентов зерна учения Станиславского, умело сочетая это с процессом развития и воспитания голоса».

Переходя далее к изложению своего педагогического метода, И. С. Паторжинский говорит:

«Я припоминаю один случай из моей жизни... Как-то, будучи еще студентом консерватории, я был приглашен в одну семью, в которой очень любили искусство. Среди приглашенных гостей был и известный драматический, в прошлом — опереточный, актер *. По обыкновению, меня попросили спеть. Присутствие этого артиста меня несколько смущало. Но все-таки я спел балладу Рубинштейна «Перед воеводой». Слушатели, в том числе и этот актер, наградили меня аплодисментами. Но, подойдя ко мне, он сказал: «Молодой человек, у вас очень хороший голос, но разрешите мне, уже безголосому, спеть эту же балладу». Его исполнение не было пением в нашем понимании; но я ясно увидел перед собой воеводу и пленника, услышал их слова, полные то злорадства, то возмущения, то угрозы, а то сарказма...

Мне стало ясно, что пение — это не только звуки и слова, а и еще «что-то», над чем мне надо работать и чего надо добиваться.

Почему я привел этот эпизод? Потому, что он явился крупной вехой в моем творческом пути, заставил меня по-новому относиться к вокальному искусству.

...В педагогической работе я передаю студентам свой опыт 30-летней сценической и концертной деятельности, широко пользуясь положениями системы К. С. Станиславского.

«С самых первых шагов вокалист должен понимать, что он поет», — говорил Станиславский. Он не уставал повторять, что даже в вокальном упражнении нельзя «болтать слова попусту... Когда вы поете вокализ и добиваетесь сглаживания каких-то переходных нот, подставляйте всегда какую-то психологическую задачу, чтобы были не голые ноты, а мысли-ноты».

* Блюменталь-Тамарин. — *И.Н.*

...С первых же шагов занятий со студентом я добиваюсь того, чтобы студент пел упражнения или вокализы эмоционально. Это очень помогает правильному формированию звука. Прежде чем давать студенту задание, я стараюсь выяснить, насколько он способен выполнить поставленную перед ним задачу. Есть студенты с ярко выраженной эмоциональностью. Таких я веду спокойнее и осторожнее, потому что при наличии темперамента эмоция может повести их в ненужную сторону. Наоборот, у студентов с неярко выраженными, мало развитыми эмоциями я стараюсь развивать последние.

...Я не физиолог, но практически понимаю положение И. П. Павлова, что мысль человека, понимание им слова является рефлекторным раздражителем, вызывающим у него соответствующие чувства-эмоции. Как следствие, чувства-эмоции вызывают соответствующий жест выразительности тела и лица, то есть то, что мы привыкли называть мимикой. Все вместе взятое способствует и утверждает мысль более выразительно и убедительно...

В разделе «Дикция и пение» К. С. Станиславский говорит, что знаменитая певица Полина Виардо требовала, чтобы ученики «пели концами губ», и рекомендовала усиленно развивать артикуляцию губного аппарата, языка и всех тех частей, которые четко оформляют, «вытачивают» согласные. В этом процессе большую роль играют мускулы рта, требующие систематического развития (я добавлю к этому, что так же важно и развитие мускулатуры лица, что является существенным компонентом выразительности).

Развитию губных мышц я придаю огромное значение (особенно — в работе с низкими голосами: басами, баритонами и меццо-сопрано): оно помогает сохранению высокой позиции и компактного, округленного звучания голоса, а также сглаживанию регистров.

К. С. Станиславский, говоря о сонорных согласных: *м, н, л, р* и звонких согласных: *б, д, г, в, з, ж*, — признает за ними, кроме направляющих функций, еще и звучащие: «В этих звуках ясно различаешь голос, который звучит почти так же, как гласные. Разница лишь в том, что звук не выходит наружу беспрепятственно, а задерживается зажимом в разных местах, от которых и получает соответствующую окраску. Когда же этот зажим, задерживающий звуковое накопление, «лопается», то звук вылетает наружу».

Я разрешу себе сравнить роль согласной с пыжом, наложенным на порох. Если гласная — порох, то согласная — пыж. Если поджечь порох, не прижатый пыжом, он просто сгорит. Если же на нем плотно лежит пыж, порох получает взрывное свойство. Вот почему большую роль в процессе занятий я уделяю выработке чистоты пения гласных и развитию и укреплению пения согласных слитно с гласными. При пении одной и той же гласной на длинной музыкальной фразе я добиваюсь от студента мягкого повторения этой гласной, формируя ее губами, с одновременным мягким соответствующим открытием или, наоборот, прикрытием ротового отверстия, в зависимости от музыкального рисунка.

Помимо того, что такое четкое произношение в пении согласных делает дикцию ясной, оно способствует сохранению чистой интонации, задержке дыхания и помогает посылке звука вперед (то есть тому знаменитому итальянскому «аванти», которого педагоги-итальянцы требуют от ученика). Когда мы слышим пение итальянца, то прежде всего замечаем, как четко и ясно поются согласные.

А как важно ясное произношение в пении сдвоенных согласных в середине слова (например, «Город каменный»), сдвоенных *ж* («Въеться стэжка помиж жытом»), звонкой *д* и взрывной *т*, одинаковых согласных, когда одной заканчивается, а другой начинается слово («выносят волн напор»), сочетание рядом стоящих *и*, *й* и *я* («Ой, я нэщасный»)...

Отработка в пении чистых гласных и четких, ясных согласных, правильное открывание рта, развитие мышц губ, языка и лицевой мускулатуры, параллельная с воспитанием техники работа над осмысленным исполнением — все это дает положительные результаты, облегчает дальнейшую работу над музыкальным произведением, помогает правильной фразировке, интерпретации целиком, а не частями.

...Надо пристально и внимательно следить за процессом формирования певца-артиста не только у себя в классе, но и в работе его с концертмейстерами, на концертных выступлениях, в оперном классе, в оперной студии и попутно вносить свои коррективы и поправки.

В практической работе не следует делать из студента «тепличное растение», держать его в изоляции от нашей современной жизни, а наоборот — стараться, чтобы он не отставал от жизни, шел с ней в ногу и посильно принимал участие в общественной жизни путем планового участия в концертах, проводимых как в консерватории, так и вне ее — в воинских частях, в рабочих клубах, школах, в вузах и т. д.

Составляя рабочий план для студентов на предстоящий учебный год, я в своей работе учитываю праздничные, юбилейные, исторические даты и потому всегда имею возможность отмечать их силами студентов моего класса.

Для чего я провожу подобные мероприятия? Что они дают студентам?

Ответить можно так:

1. Все это учит студентов идти в ногу с жизнью, не отрываться от народа, учит их понимать стоящие перед ними задачи и то, что они не «развлекатели», а воспитатели; у студентов вырабатывается сознание — в меру своих сил и способностей выполнять гражданский долг, внося и свою долю в общественно-политическую жизнь страны.

2. Выступления в концертах вырабатывают у студентов уверенность в своих силах и способностях, у них исчезает страх, чувство боязни выступлений на эстраде.

Конечно, все эти мероприятия проводятся со строгим учетом реальных возможностей студента, его вокальной нагрузки и под обязательным наблюдением (а сплошь и рядом — и с личным участием) педагога.

...Было бы хорошо, если бы все вообще педагоги в своей работе исходили из принципа комплексного воспитания студента, формируя идейно-политическое мировоззрение его, объясняя, как практически применять изучаемые дисциплины в настоящей и предстоящей работе певца-артиста.

...К. С. Станиславский говорил молодым певцам:

«Время, когда публика искала в музыке развлечения от нечего делать, — прошло... В каждой ноте надо отдавать себе отчет — для чего она, что выражает. Надо, чтобы весь человек в вас пел, а не только аппарат работал. Публике культурное слово нужно, не звукоиспускательные машины, а живые люди, поющие артисты».

Всем нам известный, покойный артист, педагог и режиссер, Александр Павлович Ленский мечтал о том, что ...«наступит время, когда певцы станут и актерами и публика будет воспринимать в чарующих звуках полноту впечатлений от единства звука и мысли. Когда-нибудь... укажут им, что кроме правой руки — пения, у них левая — игра; будет время, когда с одной правой или одной левой рукой нельзя будет стать оперным артистом».

Сейчас это время наступило...»

Приводим выдержки из доклада профессора Киевской государственной консерватории М. Э. Донец-Тессейр «Опыт воспитания лирического и колоратурного сопрано».

«Мой первый урок я начинаю с объяснения, в общих чертах, устройства и функций голосового аппарата и образования певческого звука. Считаю необходимым, чтобы учащийся воспроизводил певческий звук сознательно, давая себе отчет — где, как и почему он образуется.

Тут же я говорю о дыхании, о типах его, об их особенностях; упоминаю о резонаторах, показываю рисунок разреза головы.

...В пении есть три основных момента: дыхание, звук, слово. Самое сложное — это овладеть певческим дыханием, или, вернее, певческим выдохом...

Выдыхать следует легко, без толчков; говоря образно — не широкой, а собранной струей. Сила выдоха регулируется диафрагмой и мышцами брюшного пресса.

От качества выдоха зависит сила, красота и выразительность певческого звука.

...В процессе учебы я стараюсь выровнять весь диапазон учащегося так, чтобы он забыл, что существуют переходные ноты и деления на регистры.

...На помощь ученику приходит с первых уроков развиваемый слуховой самоконтроль. Ученик, вслушиваясь в спетую им ноту, почувствовав ее внутренним осязанием или ощущением, осторожно и медленно должен спеть последующую, вслушиваясь и проверяя ее звучание, упорно следя за позиционной близостью и красотой звука (сосредоточиться иногда помогает закрытие глаз, — чтобы ничто не отвлекало внимания)...

Я считаю, что в первый год обучения молодой голос надо держать преимущественно на среднем регистре (например, сопрано — до *фа*$_2$ и ни в коем случае не выше *соль*$_2$).

Постепенно усложняя упражнения, учащийся переходит к исполнению легких вещей. Требуется, чтобы он применял тут все то, чему научился, когда пел отдельные слоги, то есть, пропевая слово, следил, чтобы слоги, из которых оно состоит, звучали одинаково, с сохранением высокой позиции, «близости» звука и четкой артикуляции, не производя впечатления пестроты...

...Каждое исполняемое произведение я считаю необходимым «поставить» в певческую позицию, то есть детально проработать, найдя правильные места звучания для каждого слога. Это — кропотливая работа, но, раз сделанная, она облегчает дальнейшую проработку вещи и избавляет от таких погрешностей, как нечистая интонация, «незвучащая» нота, «загубленное» слово, «проглоченная» буква и т. д.

...При пении не может быть слова без смысла и звука без значения — ведь мысль неотъемлема от эмоции, поэтому никогда нельзя петь безразлично, так сказать в «опущенном» состоянии. Будь то упражнение, вокализ, романс или ария — в пении всегда должен быть внутренний подъем, бодрость, так сказать, повышенный тонус, иначе звук получается тусклый, вялый, безжизненный; а между тем красота звука, его «серебристость», его насыщенность являются сильнейшими выразительными средствами.

Внутренняя сосредоточенность при исполнении, осмысленность придают голосу те тончайшие оттенки и изменения тембровых красок, которыми наши мастера пения так захватывают и покоряют слушателя. Но пока поющий не овладел техникой вокала — считаю преждевременным широкое применение исполнительских красок.

Развитие техники я начинаю с выработки гамм, следя, чтобы не было скольжения, чтобы все ноты гаммы имели одинаковую длительность и силу звука, звучали четко и ровно.

Только после выработки гаммы на 8 нот я перехожу на 9, 10, 11, 12 и т. д., меняя ритмические акценты, чем достигается ровность звучания. В гаммах поющему легко проследить за равномерностью и безостановочностью выдоха.

Параллельно с гаммами я работаю над арпеджио, сначала в размере октавы, затем — децимы и т. д., постепенно усложняя задания и переходя к комбинированным арпеджио (что является хорошей подготовкой к скачкам). Этим последним я уделяю очень большое внимание, следя, чтобы любые материалы, независимо от их величины, звучали одинаково, без усиления и без заметной перестройки позиции.

Связки должны реагировать на задание моментально и безошибочно, как правильно растягивающаяся рука пианиста.

Все время я слежу, чтобы поющий не «нажимал» горлом, не форсировал звук. Усиление звука должно делаться не за счет нажима горла, а лишь подачей дыхания.

Еще раз повторяю, что считаю необходимым приучить учащегося предварительно (то есть мысленно) представлять себе звук, который он хочет воспроизвести, и строго следить за определенностью каждой ноты.

Высокие ноты я позволяю вначале брать только в пассажах, не задерживаясь на них, но всегда строго следя за четкостью ритма, за равномерностью выдоха.

Работать над трелью я начинаю только тогда, когда ученик уже хорошо владеет техникой, то есть обладает беглостью и *staccato*. Трель, как и *staccato*, я учу делать гортанью: вначале поющий учится классической трели с замедленной подготовкой, начиная примерно с *до*$_2$ и вплоть до *соль*$_2$. Если гортань мало подвижна, полезно петь терцию или кварту (например, *до*$_2$ — *ми*$_2$), постепенно ускоряя, но не теряя четкости ритма и интонации (очень важно, чтобы поющий не переходил на тремоляцию или «блеяние»). Подобные упражнения есть во второй части «Школы пения» Виардо-Гарсиа.

Исполняя трель, учащийся должен очень внимательно следить и за высокой позицией, и за собранностью дыхания; тут нужна особая концентрированность внимания, так как на расширенном дыхании получается качание звука, а при сдавленном горле трель переходит в тремоляцию.

Если пассаж написан высоко, то рекомендуется работать, транспонируя, постепенно доходя до нужной тональности.

Когда пассаж «улегся» в памяти, в позиции и в звучании, учащемуся полезно «впевать» его мысленно, повторяя заданную работу без утомления голоса».

С докладом на тему «О воспитании певцов в консерватории» выступила народная артистка СССР, профессор Киевской консерватории М. И. Литвиненко-Вольгемут.

В своем выступлении она коснулась следующих вопросов:

«Основные требования, которые я предъявляю учащимся, заключаются в том, чтобы образование звука происходило на правильной, «плотной» дыхательной опоре, чтобы звук был «высоким» на всем диапазоне, ярким, округлым, кантиленным и ясным в дикционном отношении.

Под правильной «плотной» дыхательной опорой я понимаю благоприятные условия, создающиеся подсвязочным дыхательным давлением во взаимодействии с работой гортани и артикулирующих органов для образования компактного, яркого, хорошо несущегося звука. Такая опора может быть образована прежде всего на основе нижнереберно-диафрагматического (косто-абдоминального) типа певческого дыхания.

Так как правильный звук и правильное дыхание взаимозависимы, — упражнения для дыхания я никогда не провожу изолированно от звука. Я слежу за тем, чтобы внимание ученика было обращено не на количество набираемого воздуха, а на умелое его расходование. При чрезмерном наборе воздуха невозможно регулировать выдох, а поэтому связки при вибрации не смыкаются нормально, а пересмыкаются, отчего голос звучит интонационно нечисто, форсированно. Борьба с форсированным звучанием означает, прежде всего, установление хорошей дыхательной опоры.

Под «высоким» звуком на всем диапазоне я понимаю такой звук, который образуется в нижнем и среднем регистре на основе механизма гортани «высокого звучания». Поэтому я большое внимание уделяю развитию верхнего регистра голоса студента.

Яркость звука, его металличность зависит, главным образом, от настройки гортанного резонатора. Гортанный резонатор — самый важный в звукообразовании, так как именно в гортани голосовые связки порождают звук со всеми его свойствами: тембром, высотой, силой. Резонатор же так называемой «надставной трубы» должен не испортить эти первородные свойства звука, а, наоборот, улучшить (усилить) их. Увеличение формированием резонатора «надставной трубы» в отрыве от гортанного резонатора рождает глухой, гудящий, перекрытый звук, лишенный яркости и металличности. Поэтому очень важно следить за пением учащегося и постоянно ему напоминать о том,

что активностсь работы гортани и связок не должна затушевываться другими процессами.

...Звук, будучи ярким, должен быть в то же время и округленным, собранным, прикрытым. Эти свойства звука приобретаются только в результате развития правильной плотной дыхательной опоры, а не путем манипуляций в полости рта и глотки.

Большое внимание при пении упражнений или учебного репертуара я уделяю вопросу кантиленного звучания голоса.

...Способность ученика петь *legato* я воспитываю с первых шагов его учебы.

Средством обучения кантиленному пению служат упражнения — сначала только с гласными, а потом и с согласными... Попутно я развиваю в пении *portamento*, но с обязательным предостережением от «подъездов» к нотам — этой дешевой, всегда ведущей к нечистой интонации, манере пения.

Пение *portamento* способствует сохранению высокой позиции голоса при переходе от ноты к ноте и мягкости звука.

...В системе обучения пению большое значение для учащегося имеет воспитание у него чувства ритма. Ритм, как основа музыкального движения, как порядок сочетания во времени всех элементов музыкальной речи — метра, мелодии, гармонии и динамических оттенков, — служит организующим, дисциплинирующим началом вокального творчества не только в создании художественного образа, но и в процессе постановки голоса.

Главным средством воспитания чувства ритма, помимо ритмических упражнений, является наблюдение педагога за тем, чтобы учащийся каждый свой звук производил в определенном ритме, чтобы характер ритма был ему известен так же, как известны ему ...тональность, мелодия, гармония и смысл исполняемого произведения».

Интересный доклад «О некоторых вопросах воспитания певца» представил в Оргбюро Всесоюзного совещания профессор Киевской консерватории Д. Г. Евтушенко.

Киевской государственной консерваторией в сборнике «Научно-методические записки» (1956) была опубликована статья профессора Евтушенко «О некоторых вопросах вокальной техники», в которой он поделился своим опытом педагогической работы и изложил ряд новых высказываний, не вошедших в его доклад, представленный на совещание.

Отсылая интересующихся ценными высказываниями Евтушенко по вопросам вокальной техники к указанному сборнику, приводим краткое содержание его вышеназванного доклада.

Отмечая ряд недостатков, встречающихся в консерваториях при отборе певцов и распределении их по классам, Евтушенко обращает внимание на необходимость более серьезного и внимательного подхода к молодым певцам, поступающим в консерватории. Докладчик вносит предложение о предоставлении

большей свободы педагогам при комплектовании их классов, что даст возможность преподавателям подбирать учащихся, учитывая свою творческую и педагогическую индивидуальность.

Это, естественно, повысило бы ответственность педагогов и улучшило подготовку вокальных кадров.

Д. Г. Евтушенко напоминает, что развитие вокальной техники должно идти параллельно с повышением музыкально-художественного уровня учащихся, так как обычно подлинного мастерства добиваются лишь те вокалисты, у которых уровень общей культуры бывает достаточно высоким.

Касаясь вопроса устранения некоторых вокальных недостатков, Д. Г. Евтушенко рекомендует «ломку отрицательных навыков начинать не в тех пунктах, где они наиболее явственно обнаруживаются, а там, где они наименее проявляются и где, следовательно, открываются наибольшие возможности для развития положительного навыка».

По мнению Евтушенко, «исключительно большую роль во всех процессах исполнительства и формирования вокальной техники играет певческое дыхание... С ненормальностями певческого дыхания связаны почти все вокальные недостатки. С нормальным же его функционированием связано и их устранение».

Докладчик говорит, что он многократно наблюдал, как нижнереберное дыхание при несколько повышенной норме набора воздуха (с тенденцией к брюшному вдоху) противодействует образованию плоского и горлового звучания. Устранения тремоляции и качания звука следует добиваться тем же способом, что и устранения горлового призвука. Гнусавость и носовой призвук, по мнению Евтушенко, также устраняются при помощи глубокого вдоха.

К крупнейшим недостаткам относит Евтушенко и так называемое однорегистровое «грудное» звучание женских голосов, которое часто является причиной неправильного определения типа голоса. Например, нередки случаи отнесения лирических и даже лирико-колоратурных сопрано к «однорегистровым меццо-сопрано».

К числу других важных недостатков докладчик относит скованность артикуляционного аппарата, зажатие «области подложечки», излишнюю расширенность рото-глоточной полости, неправильное положение языка и гортани (чрезмерную углубленность), способствующие неправильному звукообразованию.

Далее докладчик подробно разбирает природу этих серьезных недостатков и сообщает методы их исправления.

В своем докладе «Первоначальное воспитание певца» народная артистка РСФСР, доцент Музыкально-педагогического института им. Гнесиных Н. Шпиллер высказала следующие соображения: «В моей педагогической работе я придерживаюсь двух общих основных положений. Это — дыхание и высокая

позиция. Данные положения не могут, конечно, являться непреложно обязательными, так как всегда необходимо учитывать и изучать индивидуальность каждого певца. Но я уверена, что именно в прямой зависимости от них находится точное интонирование.

Наиболее удобным и верным я нахожу нижнереберно-диафрагматический (косто-абдоминальный) тип дыхания, однако не исключаю и пользование смешанным типом дыхания (с участием грудного) — это находится в зависимости от состояния певца или характера исполняемой музыкальной фразы. Ключичное дыхание я считаю непрофессиональным.

Тренировку дыхания в отрыве от пения нахожу нецелесообразной и даже, в известной мере, порочной. Упражнения исключительно для развития дыхания вырабатывают только силу и длительность выдоха, тогда как певцу, кроме этих качеств, необходимо вырабатывать эластичность дыхания, его плавность, упругость и т. д.

Дыхание я предлагаю брать одновременно носом и ртом, бесшумно, быстро и глубоко — таким образом, чтобы в области нижних ребер создавалось ощущение как бы воздушного пояса.

Высокая позиция — это правильная координация певческого дыхания и функций надставной трубы, то есть такая организация звукообразования, при которой певческий звук, формируется наиболее красивым, близким, круглым (или собранным) и легко прорезающим пространство. В правильную организацию надставной трубы входит высокое положение нёбной занавески, естественное (или максимально приближающееся к естественному) положение рта и, наконец, упругая, четкая артикуляция.

Чтобы помочь ощутить эту высокую позицию, я применяю упражнения с закрытым ртом, расположенные на трех нотах подряд и повышающиеся или понижающиеся по полутонам в пределах одной октавы (иногда с прибавлением двух-трех звуков сверх октавы).

Почти все упражнения я предлагаю петь на гласные *И* и *А*. Каждое упражнение необходимо петь два раза, сначала на *И*, затем сейчас же на *А*. Это помогает мышцам нёбной занавески удержать последнюю более длительно в высоком положении.

Урок я начинаю обычно с ноты *до* первой октавы. Считаю, что рабочий диапазон сопрано должен равняться полным двум октавам. Крайние верхи (еще два, два с половиной тона) стараюсь в постоянную работу не включать, а осторожно касаюсь их только по мере надобности если подобные ноты встречаются в рабочем репертуаре...»

В своем докладе «Методика работы с начинающими женскими голосами» доцент Московской государственной консерватории и музыкального училища при консерватории В. Рождественская сказала следующее:

«...Начинать работу с учеником необходимо с правильной установки корпуса и головы.

Учащийся не должен быть вялым, у него должно быть эмоциональное отношение к своему звуку, должно быть ощущение творческой готовности, ибо это все имеет большое значение в процессе подготовки к работе всего голосообразующего аппарата.

Вначале я приступаю к самым элементарным объяснениям дыхания. Объясняю, какой тип дыхания является лучшим в пении, говорю, что важен не столько тип дыхания, сколько правильная подача и расходование воздуха. Вдох должен быть легкий и бесшумный, но вдохнуть нужно уверенно, быстро и глубоко, чуть раздвигая нижние ребра и немного подавая диафрагму вперед.

...Я не будут детально останавливаться на всех факторах голосообразующего процесса; мне хочется более практически подойти к вопросу о вокализации как основному и наиболее важному этапу в постановке голоса.

Изучив природные особенности ученика, важно определить, какая гласная лучше звучит у учащегося, удобнее для него. Достигнув желаемых результатов на одной гласной, можно перейти к формированию и других гласных.

Исходя из индивидуальных особенностей учащегося, выбор и порядок усвоения гласных приходится строить по-разному. Упражнения вначале ведутся в пределах первой октавы; тот, у кого удобно и красиво-округло звучит гласная *А*, может петь упражнения, начиная с этой гласной; в таком случае я рекомендую следующий порядок гласных: *А, Е, И, О, У*; ученику с глубоким звуком лучше начинать упражнения с гласной *И*; тогда порядок будет таков: *И, Е, А, О, У*. Если у ученика очень плоский звук, рекомендуется упражнения начинать с гласной *У* (порядок гласных: *У, О, А, Е, И*) .

При формировании гласных необходимо строго следить в самом начале за правильной атакой звука и точной артикуляцией, которая облегчает работу гортани и голосовых связок.

Атака должна быть не вялой, но и не жесткой; следует не сразу после вдоха начинать звук, а на один момент задержать дыхание; потом подать звук без подъезда.

После выравнивания гласных на одной ноте в пределах первой октавы надо перейти к вокализации со связыванием двух, трех и т. д. нот и тоже на центре (медиуме).

Упражнения на все гласные лучше петь теперь не на одной, а на пяти нотах в нисходящем движении, сохранив позицию первой ноты.

Овладев немного связанными гласными, следует прибавлять согласные и, образовав таким образом слог, следить за непрерывностью звучания при переходе со слога на слог; стараться, чтобы звук лился без толчков, добиваясь таким образом певучести. Нельзя увлекаться жесткой атакой, надо выпевать мягко каждую ноту; в этом упражнении хорошо ощущается «пружина» дыхания...

Добиваясь на первых порах хорошо звучащего центра, необходимо следить за тем, чтобы не было форсированного звука, перегрузки его, ибо это затруднит переход к верхнему регистру.

В вокальных упражнениях важно построение интервалов, в зависимости от которых может быть облегчен или затруднен подход к одной и той же ноте. Особенно важно найти прием перехода к верхнему регистру; здесь играет большую роль индивидуальность учащегося: одному удобен ход снизу, другому удобнее атаковать ноту сверху, одному — на широком, протяжном упражнении, другому — на легком, подвижном.

При дальнейшем расширении диапазона, переходя от медиума к головному регистру, нужно помнить, что головная нота берется легче, то есть следует легко отойти от ноты медиума и закруглить головную; при этом должно быть максимальное использование головного резонатора. Закругляя ноту, надо внимательно следить, чтобы звук был не углубленным. При переходе на головную ноту нёбная занавеска принимает более высокое положение для лучшего резонирования звука в надставной трубе. Головная нота должна быть также поддержана дыханием.

При сглаживании регистров хорошо применять гласную *У*: она помогает резонированию звука в надставной трубе; не надо только ее (гласную *У*) строить на очень вытянутых губах, следует стремиться произносить ее более легко и светло.

Обычно у меццо-сопрано трудна и упорна работа над сглаживанием регистров; особенно труден переход с центра на грудной регистр. Голос не должен ломаться; чем незаметнее переход — тем звучание красивее.

Так же, чем больше объем медиума, если он хорошо звучит, тем голос ценнее...

...Для того чтобы голос был гибким и эластичным, я рекомендую упражнения в виде гамм, *staccato*, трели, форшлагов и т. д.

...Гаммы должны быть спеты *legato* без толчков; в то же время звуки, составляющие гамму, должны четко отделяться друг от друга...

Необходимо следить за тем, чтобы в технических упражнениях звук был таким же «круглым», как и в напевных упражнениях; однако нельзя слишком затемнять звук, так как светлые гласные удобнее для выработки беглости, нежели темные.

Гаммы и все виды технических упражнений должны быть поддержаны дыханием. Для получения ровной гаммы или пассажа нужно поддерживать их ровным дыханием; но сила звука

должна быть уменьшена, в противном случае звучание будет тяжеловесным, в нем не будет четкости и легкости.

Овладение вокальной техникой не является конечной целью, но без подлинного мастерства технической подготовленности не может быть художника; технически беспомощный певец не сможет раскрыть идейного и художественного содержания музыкального произведения...»

Доклад «Метод и практика работы с начинающими певцами» сделала Н. Синицына — старший преподаватель Воронежского музыкального училища.

Докладчица, в частности, сказала:

«Три основных фактора звукообразования — работа органов дыхания, гортани и надставной трубы — находятся в органической взаимосвязи, и организованная работа одного фактора благоприятно воздействует на работу другого. Обычно я начинаю с объяснения учащемуся значения и сущности певческого дыхания.

Овладение певческим дыханием является для ученика очень сложным процессом. Известно, что нельзя научить правильному певческому дыханию обособленно — в отрыве от работы других частей певческого аппарата.

Чрезвычайно важным моментом является сохранение во время пения вдыхательной установки.

Для пения «на опоре» необходимо правильно организованное дыхание при оптимальном для данного певца положении гортани и при благоприятной настройке ротового и головного резонаторов. Этот комплекс условий способствует опертости звучания, при котором дыхание расходуется экономно, ощущается упор воздушной струи в твердое нёбо и достигается легкость пения.

Мы знаем, что носоглоточная и ротовая полости представляют собой изменяющийся резонатор. Природный объем резонаторов каждого певца является его индивидуальной особенностью, преподаватель же обязан научить ученика максимальному их использованию и помочь ему выработать известную координацию между движением мышц носоглотки и рта и направлением звука верх и вниз, то есть, иначе говоря, развить у ученика способность настраивать резонатор соответственно высоте взятого звука.

Известно, что оба резонатора (грудной и головной) работают одновременно при различном их соотношении, в зависимости от регистра, от требуемой окраски, от эмоции и т. п.

От начинающего учащегося, когда я впервые подхожу к работе над верхними звуками (что бывает в середине второго года обучения), я требую большого внимания и настойчивости.

Я не пропускаю ни одного звука, не направленного в резонатор, так как, пропуская ошибку, можно укрепить не ту

систему мышц, которая необходима для правильного звукообразования, и после этого путь к верхам будет очень затруднен.

Начиная работать с учащимися, я обращаю внимание на правильное раскрытие рта и на положение языка, так как оно непосредственно влияет на положение глотки и гортани. Раскрытие рта я рекомендую среднее, на верхах — большее. Зубы должны быть немного видны, губы не распущены, а иногда слегка подобраны к зубам.

Но ввиду того, что полость рта, изменяясь по своей форме, меняет и настройку голоса, то нельзя требовать одинакового его положения в разных регистрах, а тем более у разнотипных голосов...

Нижняя челюсть должна двигаться свободно и мягко, со свободно лежащим в ней языком.

Когда учащемуся удается плоско и мягко уложить язык, звук приобретает свой нормальный, естественный тембр. Однако необходимо, чтобы при укладке языка не проваливался его корень, так как это вызывает глубокий, приглушенный звук.

Борьба с зажимами в пении — очень трудная часть работы с учеником. Иногда причину зажима (как упоминает Станиславский) следует искать даже в поднятой брови. Один напряженный мускул передает напряжение другому. Напряжению корня языка обычно сопутствует напряжение шейных мускулов. Для преодоления зажатий я даю петь различные упражнения при плавной ходьбе по классу, при легких движениях головы из стороны в сторону.

К специальным упражнениям для активизации деятельности мягкого нёба и нёбных дужек я прибегаю редко, так как последние, автоматически включаясь в работу при акте пения, в процессе обучения постепенно укрепляются.

Нечистая интонация может быть от неряшливого, невнимательного отношения к пению, от чрезмерного или слишком вялого вдоха, от неправильного направления звука и т. п. Во всяком случае, если это явление происходит не от недостаточной музыкальности, то оно вполне преодолимо. Иногда физическая слабость, утомление, нервное истощение могут вызвать детонирование и у хороших учеников (как временное явление). Разумеется, занятия по сольфеджио также очень исправляют неточную интонацию. Добиваясь чистоты интонации, я часто даю учащимся петь упражнения без сопровождения, так как повышающееся при этом чувство самоконтроля учащегося уточняет интонацию. Все же главную причину неточной интонации я вижу в неблагоприятной настройке аппарата, в неправильном направлении звука. Недостаточно организованная глотка искажает звук, понижая или повышая его.

Вопрос о выразительности исполнения художественного произведения выделяю в особый раздел. Выразительность я рас-

сматриваю как ценное природное качество певца и считаю, что выразительности научить довольно трудно. Начиная с работы над первым, самым несложным произведением, вокализом, а иногда даже и в упражнении уже ясно ощущаешь, наделен или не наделен ученик даром выразительности. Если этот дар имеется у ученика хотя бы в самом зачаточном виде, можно с уверенностью сказать, что это качество в процессе работы будет развиваться. Надо объяснениями содержания, проигрываниями музыки произведений вовлекать мысль и чувство ученика в создание образа. Растущая техническая подготовка учащегося также создает условия к развитию выразительности.

Я имею в виду три стороны выразительности: одну — идущую от мелодии, другую — от слова, третью — от специфики самого искусства пения.

Я стараюсь воспитать в учащемся все три эти элемента выразительности, воздействующие один на другой и сливающиеся в одно гармоническое целое.

Представление о музыкальном и выразительном исполнении обязательно ведет к требованию динамической чуткости в исполнении.

Искусство кантилены обязательно для каждого певца. Я работаю над его развитием у ученика на первом же году обучения, на самых простейших упражнениях со словом, то есть на русских народных песнях.

Русская напевность, русская кантилена выросла на основе народной песенной практики. Раньше было принято считать, что кантилена (певучесть) являлась детищем и привилегией только Италии. А между тем простые русские люди, жившие в далеких глухих деревнях, никогда не слыхавшие даже этого слова, создавали свою русскую кантилену в широких протяжных русских народных песнях.

Народное стремление к напевности выразилось в широком дыхании песен, в способе подстановки гласных между согласными — там, где им даже не полагается быть.

Эта подстановка гласных в народной исполнительской практике делается для того, чтобы не «разрывать» слово и звук идущими подряд двумя согласными на отдельные куски, то есть чтобы не дробить мелодию, которая должна идти на широком дыхании, протяжно, певуче, иначе говоря, на кантилене.

При исполнении учеником русских народных песен я использую этот прием народного пения, то есть как бы вставляю дополнительную гласную между двумя согласными, как едва заметное связующее звено; этим создается впечатление пения согласных, что способствует усилению певучести...»

Профессор Московской государственной консерватории, заслуженная артистка РСФСР Е. К. Катульская в своем докладе «К вопросу о резонаторах голосового аппарата и

основных принципах русской вокальной школы» отметила, между прочим, следующее:

«...В общем комплексе вокально-технологических средств, тесно связанных с эстетическими основами русской вокальной школы, играют огромную роль: правильное владение певческим дыханием (опора дыхания и опора звука), правильная работа гортани, а также правильное пользование резонаторами голосового аппарата.

Опора дыхания и опора звука являются результатом согласованной работы всего голосового аппарата в целом. При этом необходимо иметь в виду, что в ощущении «опертости» звука имеет значение также и та организованность артикулирующих органов рото-глоточной полости, которая необходима для звонкого резонирования звука.

Для выразительности пения большое значение имеет правильное формирование резонаторных полостей, способных изменять свою форму, а также хорошая конфигурация всех вообще полостей.

Мышечную работу голосового аппарата и качество звука контролирует вокальный слух. Музыкально-вокальный слух является помощником в освоении вокальной техники и особенно — техники владения резонаторами.

Грудь является резонатором — ренфорсатором (усилителем) звука. По мере восхождения звука уменьшаются колебания в груди ...чем выше поднимается звук, тем ощущение опоры переносится сильнее в области диафрагмы и ребер, а звук получает большее резонирование в верхних резонаторных полостях.

Мы знаем, что благодаря резонаторным свойствам полости рта создаются гласные... Артикуляционный аппарат разнообразием своих форм придает ту или иную окраску звуку (темную или светлую), то есть способствует выразительности исполнения. Следовательно, качество декламации зависит, главным образом, от четкой артикуляции и резонанса ротовой полости.

К верхним резонаторам принадлежит и носоглотка. Вход в носоглотку может суживаться или расширяться, благодаря сокращению или расслаблению мышц мягкого нёба и нёбной занавески. Несомненно то, что этот резонатор придает звуку яркость, силу и красоту звучания, если им правильно пользоваться, то есть не допускать носового звучания, опуская нёбную занавеску, и не отделять полностью ход в носоглотку перенапряжением нёбной занавески. Сильное напряжение мягкого нёба отрицательно отражается на качестве звука.

Голосовой аппарат с его гортанью, конфигурацией нёба и другими частями настолько различен у разных людей, что зачастую применяемый педагогом ко всем ученикам единый прием развития голоса дает противоположные результаты. Вот

почему необходим индивидуальный подход к ученику — со всем вниманием, терпением и чуткостью слуха педагога...»

Большой интерес участников совещания вызвало выступление заслуженного деятеля науки, профессора Ю. П. Фролова с докладом на тему «Дыхание, голосообразование, дикция и художественное исполнительство в свете учения академика И. П. Павлова».

Приводим здесь важнейшие выдержки из этого доклада ученика И. П. Павлова.

«Голос человека резко отличается от всех голосов животного мира. В то время как звуки, рожденные в гортани большинства млекопитающих, включая и человекообразных обезьян, представляют собой непериодические колебания, голос человека звучит музыкально, гармонически. Заметим, что звуки животных могут формироваться и на вдохе, в то время как человек, как правило, образует звук исключительно на выдохе. Интересно что маленькие дети от двух до четырех лет говорят и на вдохе, что сообщает их речи своеобразный характер. Это показывает, что перенос звучания исключительно на фазу выдоха дается даже человеку с немалым трудом и только после значительной тренировки. С исторической точки зрения именно перевод всего звучания на фазу выдоха и расчленение звука на тоны (гласные) и шумы (согласные) внесли ряд существенных усовершенствований в строение и работу нашего голосового аппарата, в первую очередь — в анатомию и физиологию гортани, языка, легких и других органов, связанных с пением. Овладение гармоническим звучанием голоса и его резонированием имело громадное значение в истории развития человека; оно создало предпосылки для формирования членораздельной речи и для усовершенствования высших отделов мозга, объединяемых под общим именем «второй сигнальной системы».

Появление правильных модуляций голоса связано также и с усовершенствованием дыхания. Процесс совершенствования голосовых и дыхательных рефлексов продолжается и сегодня.

Более детальное физиологическое изучение вокального процесса обычно начинают с аппарата дыхания, без которого нет звука, в частности — и музыкального. Последний тесно связан с голосообразованием и дикцией при помощи сложной системы рефлексов — условных и безусловных.

У низших позвоночных — птиц и рептилий, — физиология дыхания которых не интересовала до сих пор представителей вокала, имеется много поучительного именно в строении и функции их дыхательного аппарата. В частности, у птиц нет грудобрюшной преграды, а грудная клетка их почти неподвижна, и тем не менее звук голоса отличается силой. У рептилий, обладающих твердым панцирем (например черепах), вовсе нет ребер, и дыхательный акт осуществляется с помощью

периодического сокращения бронхов, с помощью изменения мышечного тонуса их гладких мышц. Степень напряжения бронхиальной мускулатуры у этих животных связана (как это было доказано в нашей лаборатории) рефлекторным путем с тонусом примитивных мышц гортани — голосовых связок. Возвращаясь к человеку, мы можем сказать, что, меняя тонус бронхиальных мышц с помощью ряда рефлексов, центральная нервная система обеспечивает соответствующие напряжения в голосовых органах, устанавливает необходимое давление под связками. Но и обратное положение может быть физиологически обосновано: правильное положение гортани при пении связано с определенным тонусом (напряжением) гладкой мускулатуры бронхов, о которых речь пойдет далее.

Исключительную роль изменения тонуса гладкой мускулатуры бронхов человека в формировании подсвязочного давления впервые подчеркнул советский исследователь Л. Д. Работнов (1926). Однако ему не хватало экспериментального подтверждения этой связи тонуса бронхиальных мышц с работой голосовых хрящей и связок гортани. Теперь, при опытах на животных, она установлена с полной очевидностью.

...С точки зрения Л. Д. Работнова, вопрос о так называемом типе дыхания певца, который целое столетие вызывал горячие споры, отходит несколько на второй план: в пределах косто-абдоминального дыхания верхний, средний или нижний его варианты не имеют решающего значения. Эти варианты составляют область индивидуальных отклонений певца, а главная роль остается певческой опорой звука.

Опорой звука (с физиологической точки зрения) называется условный рефлекс на мышцы диафрагмы. Наружные мышцы последней (антагонисты диафрагмы) находятся при выдохе также в определенной степени напряжения.

Требование «опоры звука на диафрагму» или «нижней опоры» есть основное условие управления воздушным давлением в подсвязочном пространстве, управления силой и длительностью голосового тона.

Новое, соответствующее певческому выдоху, соотношение действия мышц диафрагмы и наружных мышц грудной клетки устанавливается в течение жизни и является основным условным рефлексом, с которым имеет дело вокальный педагог.

Физиологически правильно поставленная школа пения обращает внимание не только на бесперебойное функционирование дыхательного аппарата и на певческую опору звука, но и на упорядоченное корковое «представительство» всех основных компонентов вокального акта: рефлексов гортани, резонаторов и артикуляционного аппарата.

Опытный педагог, кроме того, воспитывает у ученика специальные условные рефлексы, направленные на выработку со-

ответствующего оптимального тонуса бронхиальной мускулатуры (обычно не подчиненной коре мозга) и на координацию работы других непроизвольных мышц, которыми, однако, можно научиться управлять, если проявить строгую последовательность в образовании рефлексов. Вся эта работа над высшей нервной деятельностью певца обусловливает особую выразительность правильно поставленного голоса...

В настоящее время мысль Л. Д. Работнова об активности бронхов в процессе певческого дыхания все более проникает в советскую педагогическую теорию. Легкие наши, будучи рассматриваемы с физиологической точки зрения, отнюдь не являются пассивными эластичными мешками, подчиненными лишь движениям грудной клетки. Конечно, функция легких заключается, главным образом, в газообмене, но это отнюдь не единственное, что можно сказать об органах дыхания.

На самом деле функция легких гораздо сложнее. Благодаря сложной структуре мышечных волокон в бронхах, имеющих свой тонус, ход воздуха в легких бывает крайне разнообразным.

Как показывает рентгенография легких человека, воздух в состоянии заполнять одни части легкого, а другие могут на время опустевать. Это обстоятельство имеет громадное значение в установлении правильного понятия о грудном резонансе и в управлении им. Мы имеем дело не только с вмешательством обширной системы рефлексов, главным образом врожденных, безусловных, но также и натуральных условных и, наконец, искусственных. Переделать природу этих функций, подчинить ее интересам педагогического процесса — составляет одну из важных задач обучения вокалиста.

Легкие, как и все другие внутренние органы, будучи снабжены большим количеством нервных окончаний, могут стать источником образования сложных условных рефлексов, принадлежащих к числу интероцептивных (К. М. Быков). Внутренняя поверхность сложнорасчлененных бронхов, согласно нашему современному представлению, является своего рода рецептором или органом внутренних ощущений, которые И. М. Сеченов называл *темными*. Их роль в вокальной педагогике очень велика. «Темное» следует сделать физиологически «светлым»; надо с помощью правильной системы обучения превратить эти ощущения в *действия*, в педагогические приемы.

Секрет успеха главнейших вокальных школ, начиная с XVII века, заключался, по нашему мнению, именно в бессознательном использовании действия ряда естественных условных рефлексов на гладкую мускулатуру бронхов.

Звук любой высоты, формирующийся в надставной трубе, получает могучую поддержку со стороны грудного резонатора, «настроенного» соответствующим образом.

Благодаря определению физиологической роли гладкой мускулатуры бронхов в сочетании с ее корковым «управлением», перед нами открывается совершенно новая область применения учения И. П. Павлова о высшей нервной деятельности к вопросам вокальной педагогики; в настоящее время вырисовывается перспектива сознательного управления теми органами, которые составляли до сих пор область личной удачи, догадки, интуиции и эмпирии.

Сказанное о дыхании, голосообразовании и резонации звука относится, главным образом, к первой сигнальной системе, которая позволяет с помощью ряда условных рефлексов непосредственно отражать живую действительность. Подражание звукам составляет область приложения законов первой сигнальной системы. Подражать звукам, как известно, могут и некоторые птицы. Но поскольку деятельность человека связана с формированием абстрактных понятий, с высшими проявлениями культуры — с литературой и наукой, с художественным творчеством, — слово вокалиста, слышимое в пении, должно нас в особенности интересовать. Это заставляет нас обратиться к работе второй сигнальной системы, которая не ограничивается подражательными функциями, но отражает действительность с помощью отвлеченного мышления, выраженного в слове.

Только установив, *что* такое вторая сигнальная система и каково ее отношение к первой, можно ответить на вопрос о том, что представляет собой правильная дикция певца как существенный элемент вокального обучения.

Хорошая дикция — это высшая форма членораздельной речи; а ей Ф. Энгельс придавал, наряду с трудом, исключительное значение в истории происхождения человека.

Звуки речи состоят из огромного количества условных рефлексов. Последние мы причисляем к разряду натуральных условных, однако относим их не к первой, а ко второй сигнальной системе, ибо мышцы языка, губ и других органов артикуляции работают, начиная с детства, под контролем высших органов мозга — речевого анализатора, находящегося в коре левого полушария.

Человеческий дикционный аппарат — это своего рода скульптор. Говорящий человек как бы «лепит» звуки речи из особого материала — из звуковых волн — с помощью мышц языка, губ и других. Когда мы поем или говорим, мы с помощью ряда сложных условных рефлексов приводим воздушную среду в состояние своеобразного колебания (так называемые стоячие акустические волны). Мы усиливаем одни — выгодные для нас — звуки и «гасим» другие, невыгодные (образование так называемых «формант»).

Чтобы получить любой четкий гласный звук, надо не только давать правильную установку этого звука с помощью колеб-

лющихся связок, но еще и изменять длину, высоту и ширину «надставной трубки», то есть полости, находящейся над голосовыми связками. Каждый гласный звук: *И, А, У* и другие — кроме поддерживания определенного воздушного давления под связками, требует придания особой формы ротовой полости; следовательно, он требует особой, специфической работы центров нервной системы, в которых и отражаются, как в зеркале, все указанные выше мышечные акты.

Хорошее звучание певческого тона на различных гласных (в первую очередь — на *А*) является одним из основных моментов формирования будущего певца (так называемые вокализы). Возможность исправить различные дефекты звучания голоса с помощью вокализации на гласную *И* (продвижение звука вперед) или на гласную *У* (углубление звука, отодвигание его назад) достигается путем образования целой серии условных двигательных рефлексов второй сигнальной системы, а также путем угашения и торможения неправильных бытовых рефлексов, оформившихся в период до начала обучения певца. Во второй сигнальной системе, которая лежит в основе формирования правильной дикции, существует своя динамика процессов (возбуждения и внутреннего торможения). Последние не остаются на одних и тех же нервных клетках (на месте своего возникновения), а способны передвигаться, распространяться последовательно по соседним и дальним участкам мозга (иррадиация), а затем снова собираться в исходном пункте (концентрация). Весь ход обучения дикции, как и обучения пению, подтверждает эту своеобразную динамику нервных процессов в коре мозга. При этом один процесс (например, возбуждения), появляясь и достигая определенной силы, индуцирует появление другого, противоположного (то есть, например, процесса торможения) и наоборот. Эти явления ясно обнаруживаются при наблюдении тех сложных случаев образования навыков, которые мы имеем в сфере второй сигнальной системы, то есть в сфере вокально-речевой. Даже отдельные части слова воздействуют друг на друга по законам нервной иррадиации и индукции. Так происходят многочисленные явления ассимиляции и диссимиляции в области речи, которые препятствуют правильности речи поющего человека, искажают ее и мешают пению.

И. П. Павлов считал центром регуляции речи не одну какую-либо извилину мозга, а всю переднюю часть коры полушарий головного мозга человека (так называемую область вторичных сигнальных проекций спереди от «центральной борозды»). Поскольку речь объединяет наиболее сложные функции организма, она требует особой гибкости в работе мозга.

Вопрос о своеобразном характере деятельности высшего отдела мозга певца, о временных, рефлекторных связях, свой-

ственных второй сигнальной системе, наряду с первой системой, очень сложен и составляет для многих камень преткновения в педагогике, но может быть разрешен благодаря успехам материалистической науки.

Рефлексы второй сигнальной системы, в которой отражаются все явления действительности, составляют материальную основу развивающегося общественного сознания, а в искусстве пения — основу музыкального восприятия. Этот процесс развития второй сигнальной системы, совершенствования человеческого сознания еще не окончен и никогда не будет окончен.

Чем более точным и более глубоким отражением мира является искусство, тем более сложны вызываемые им движения нервных процессов, тем более они захватывают и анализ и синтез предмета художественного образа.

Хотя вторая сигнальная система, согласно Павлову, связана с особым восприятием действительности, с образованием отвлеченных понятий, хотя у человека она постепенно видоизменяет работу нервной сигнальной системы, тем не менее при всех условиях вторая сигнальная система продолжает оставаться тесно связанной с первой. Художник-творец видит окружающую природу в существенных чертах, выделяет эти черты, действуя иначе, чем простой копировщик. Он не должен повторять себя, подражать самому себе. Это касается и подражания другим, даже наиболее выдающимся художникам. Первая сигнальная система получает преобладание лишь в тех случаях, когда художник работает по готовым образцам, вместо того чтобы создавать новые шедевры искусства.

У лучших представителей искусства синтез и анализ неразделимы, как и в науке. Различие заключается лишь в степенях отвлечения и в сложности протекания соответствующих мозговых процессов, а также в глубине и силе создаваемых отвлеченных образов, воплощенных в живые, действенные формы искусства.

...Разумеется, в истинно художественном исполнении и та и другая сторона, и первая и вторая сигнальная системы, несмотря на их противоположность — вернее, благодаря их противоположности, то есть борьбе, — образуют новое качество и дают полнейшее удовлетворение и слушателям и самому певцу. Про такого певца говорят, что он выступает с истинным вдохновением.

В этом отношении мы должны особенно подчеркнуть характер русской вокальной школы (Глинка, Даргомыжский, Варламов и другие), которая сочетает в себе красоту и «глубину» звучания с огромным значением, придаваемым слову, дикции» *.

---

* См. об этом в «Воспоминаниях о М. И. Глинке» Серова (стр. 213—225 настоящей книги). — *И.Н.*

...Мы убедились в том, что как бы ни был сложен способ выражения содержания в произведениях искусства, слово всегда присутствует «за кулисами» художественного произведения. И ученый, и художник, и писатель, и певец свою аудиторию убеждают с помощью слова, хотя и различно выраженного. Существенное различие состоит в том, что ученый действует на восприятие человека системой создаваемых в науке понятий, а художник — системой глубоко трогающих образов. Но и то и другое вполне укладывается в рамки современной павловской физиологии, то и другое постоянно взаимодействует через органы чувств на высшие отделы мозга ...Известно, что художник (например, представитель исторической живописи) постоянно прибегает к научному анализу эпохи, биографии героев и другому. Так же поступает и композитор, сочиняющий оперу. Всякая художественная композиция требует глубокого проникновения во взаимоотношение формы и содержания. Решить с материалистических позиций вопрос о своеобразии художественного и научного отражения мира, не отрывая их друг от друга, — означает дать вместе с тем ясное представление о специфических закономерностях возникновения художественного образа.

...Одного темперамента в искусстве мало. Основное условие успеха — взыскательность художника к самому себе. Современный художник, если он правильно понимает отношение формы к содержанию, должен воспитать в себе способность острой самокритики и чувство коллективизма. Если это свойство утрачено, искусство деградирует. По той же причине художественная критика, являющаяся как бы представительницей науки в области искусства, должна больше других изучать законы высшей нервной деятельности человека, исследованные И. П. Павловым, и использовать их для повышения объективности своих оценок во всех областях творчества, в частности в вокальном мастерстве».

С докладом на тему «К вопросу о режиме певца и охране певческого голоса» выступил доцент Московской государственной консерватории, кандидат медицинских наук В. И. Петров.

Основные положения его доклада сводятся к следующему:

В свете современных научных данных вокальная функция (то есть фономен голоса в речи и пении) является условно рефлекторной нервной деятельностью, управление которой централизовано в коре головного мозга. Весь процесс развития певца в сущности есть результат совместной, прирожденной (безусловной) рефлекторной деятельности низших отделов нервной системы (первая сигнальная система) и других, высших отделов головного мозга (вторая сигнальная система).

Большое влияние на голос оказывает вегетативная нервная система, ее симпатическая и парасимпатическая части. При

невротических состояниях может наступить своеобразное нарушение равновесия этих моментов. При неврозах у певцов с сильной эмоцией страха, как подтверждают диспансерные наблюдения, легко развивается преобладание симпатического отдела. Появляется усиленное сердцебиение, повышенная вазомоторная возбудимость, приливы крови к голове, дрожание, потливость. Не подлежит сомнению, что усиление или ослабление симпатической и парасимпатической функций в том или другом органе или организме теснейшим образом связано с корой больших полушарий головного мозга.

Физиологические и патологические процессы, возникающие в периферическом отделе голосового аппарата, не являются локальными процессами, в динамике их развития участвует и центральная нервная система.

Музыкальное слово, музыкальная речь действует на органы чувств своей материальной стороной (звуком, видом написанного текста), как слуховой или зрительный раздражитель, которым можно вызвать рефлекторные сдвиги функции (реакцию) в ряде систем организма. При этом фониатрические наблюдения подтверждают, что в практике вокального обучения чаще всего приходится отмечать реакцию певца не столько на акустический «образ» слова, сколько на его эмоционально-смысловое содержание.

В настоящее время периферический и центральный отделы голосового аппарата надо рассматривать как единую целостную систему, в которой отдельные части чрезвычайно согласованно выполняют ту или иную специализированную функцию.

Между органами уха, носа, горла, составляющими периферический отдел голосового аппарата, имеется тесная анатомо-физиологическая связь. Нос и его придаточные полости, глотка, гортань составляют единую систему голосообразующих органов. Наиболее ярко эта связь раскрывается фониатрическим исследованием, указывающим на то, что при патофизиологических расстройствах какой-либо части голосового аппарата, как правило, возникают изменения и в других его отделах.

Признание ведущей роли нервной системы в регуляции жизнедеятельности организма в условиях нормы и патологии, учение о первой и второй сигнальных системах, развитие кортико-висцеральной патологии — заставляют нас пересмотреть механизм патологических процессов, возникающих в голосовом аппарате, уделяя большое внимание как гортани, так и органам резонации, артикуляции и слуховому анализатору.

По современным физиолого-клиническим наблюдениям заболевание гортани — как острое, так и хроническое — является результатом нарушения правильных отношений (или равновесия) внутрицентрального возбуждения и торможения.

Наблюдения подтверждают, что патологические процессы

гортани, резонаторных и артикуляторных органов в корне нарушают функциональное единство голосообразующей системы. С возникновением в них профессионального заболевания изменяется исполнительский певческий аппарат со всеми своими фонетическими и физическими свойствами, обусловливающими особенности музыкально-вокальной функции.

Патологические процессы, возникающие в верхних (носоглоточные полости) и в нижних резонаторах (глубокие дыхательные пути), нарушают установившееся между ними взаимодействие, взаимосвязь и автоматизм образования певческого голоса. Заболевания указанных отделов не являются узколокальным процессом, а оказывают влияние на весь голосовой аппарат и организм певца.

Возникшее заболевание в резонаторной части расстраивает свойственный ею комплекс условных кортико-висцеральных рефлексов. Отмечается, например, легкость распространения воспалительных процессов с верхнего отрезка дыхательных путей в глубокие дыхательные пути.

В общей картине развития патологического процесса необходимо различать «защитно-физиологическое» состояние от «чисто патологического». Так, например, воспалительное состояние связки с резкой гиперемией и отеком края, отмечаемое довольно часто при напряженном пении в больном состоянии, является защитно-физиологическим состоянием. Оно не имеет стойкого характера, легко ликвидируется режимом покоя голосового аппарата. В дальнейшем продолжительное пение дает толчок к переходу защитно-физиологического состояния в чисто патологическое. Оно принимает стойкий характер; для ликвидации его требуется более длительный срок и установка лечебно-охранительного режима.

Достижения современной павловской физиологии помогают ларингологу-фониатру глубоко проанализировать вопросы не только общей гигиены, охватывающей организм во взаимодействии со средой, но и вопросы частной профессиональной гигиены, обнимающие собой всю творческую, техническую и исполнительскую деятельность певца.

В гигиенической дисциплине наравне с факторами внутренней среды громадную роль играют компоненты внешней среды и их влияние на здоровье. С гигиенической точки зрения внешняя среда — это профессиональные музыкальные факторы, определяющиеся, с одной стороны, техническими и исполнительскими требованиями вокального искусства, с другой стороны — природными и социально-бытовыми условиями жизни.

Взаимоотношения организма певца и окружающей внешней среды — общеприродной и социальной — обусловливают как состояние органов голосообразования, так и санитарно-гигиенические условия его жизни и производственной работы.

Таким образом, вокальная гигиена, основываясь на естественно-научных фактах, должна включить в круг изучения и всю профессиональную деятельность певца и даже все условия его жизни вообще.

Современные, исходящие из приведенных положений, фонетические и фониатрические научные исследования дают нам возможность установить ряд обобщающих методических выводов о физиологии, патологии и гигиене голоса певца.

Считавшаяся ранее «темной», вокальная работа становится сейчас более научно осознанной и поэтому гораздо более эффективной.

Режим певца и охрана голоса во время обучения.

Работы фонетической лаборатории Московской государственной консерватории подтверждают, что режим певца — это точно установленный распорядок его труда, отдыха и сна.

Режим певца — это система правил и мероприятий, регулирующих рациональное распределение времени его работы и отдыха. Вместе с тем это и научно обоснованные нормативы вокального труда в сочетании с эффективными вокально-методическими приемами, способствующими правильному развитию технических и исполнительских данных.

Очень большое значение в таком режиме имеет постоянный контроль педагога над всеми формами работы певца: пение с концертмейстером в оперном, камерном классах, оперной студии, закрытых и открытых концертных выступлениях.

Для борьбы с возникновением в голосовом аппарате патологических процессов врачу-ларингологу приходится устанавливать певцу лечебно-охранительный (фониатрический) режим. Последним предусматривается точное выполнение фониатрических назначений, дающих возможность голосовому аппарату певца прийти в нормальное состояние.

При установке фониатрического режима чрезвычайно важно учесть особенности вокального развития певца, данные первого профессионального медицинского осмотра и все заболевания организма и голосового аппарата, перенесенные до периода обучения. Очень большое значение имеет при этом общее состояние организма, в особенности нервно-психической системы, эндокринных органов.

Необходимо также быть в курсе условий жизни и развития вокалиста.

Гигиена голоса, проводимая в дошкольном и школьном возрасте, является важнейшим фактором в деле развития голоса и охраны его как в пении, так и в речи. Голосовой аппарат детей надо рассматривать как единую систему, в которой центральный и периферический отделы находятся в теснейшей связи.

Музыкальная культура для каждого школьника является источником развития его интеллекта, чувств, эмоций. Поэтому при проведении систематических музыкально-вокальных занятий в школах необходимо установить твердый режим пения.

Здесь требуется правильная методика детского пения с учетом пола, возраста, состояния здоровья и музыкально-исполнительских данных каждого школьника.

На основании материалов фонетической лаборатории Московской консерватории можно установить, что для девочек период от 13 до 17 лет в отношении голоса является наиболее сложным и ответственным временем. В этом возрасте у 48% девочек отмечается появление менструальных периодов, которые оказывают влияние на состояние голосового аппарата и голоса. В это время голосовой аппарат должен быть максимально охраняем не только педагогом пения, но и ларингологом-фониатром. При пении с особой точностью должен проводиться вокально-фониатрический режим.

Количество патологических процессов бывает максимальным у девочек в 15—16 лет. У мальчиков патологическое состояние бывает максимальным в 17 лет. Как известно, мутационный период может способствовать возникновению патологических процессов. Поэтому в предмутационном, мутационном и послемутационном периодах пение, как правило, должно быть запрещено. В тех случаях, когда (у девочек) мутационный период выражен слабо и носит эволюционный характер, занятия пением могут быть разрешены, но только после врачебно-педагогического обследования.

Установка вокального и фониатрического режима должна осуществляться прежде всего в музыкальном училище, где формируются кадры певцов сольного и хорового пения.

Но особо важное значение имеет вокально-фониатрический режим в консерваториях, в которых формируются высококвалифицированные кадры оперного и концертно-камерного пения.

Таким образом, все деятели вокального искусства должны проводить свою работу при обязательном соблюдении вокального и фониатрического режима.

Студенты с вокальной нагрузкой, превышающей норму, должны находиться под особым диспансерным наблюдением. Режим вокальных занятий с ними определяется педагогом и фониатром по согласованию с учебной частью.

Особо важны режим работы и борьба с заболеваемостью голосового аппарата для молодых оперных артистов в период подготовки и исполнения ответственных оперных партий.

Обязательна систематическая фониатрическая помощь участникам самодеятельных коллективов, в которых молодым певцам впервые предоставляется возможность выявить свои музыкальные и вокально-исполнительские возможности.

Необходимой профессиональной подготовки у певцов самодеятельных коллективов, как правило, не отмечается. Поэтому в их голосовом аппарате могут легко возникать самые разнообразные патологические процессы. В некоторых случаях наблюдается развитие и серьезных профессиональных заболеваний.

Однако в настоящее время певцы коллективов самодеятельности, к сожалению, не подвергаются фониатрическим контрольным наблюдениям. Обращение за фониатрической помощью обычно имеет место лишь при резко выраженных расстройствах голоса.

А между тем строгий режим вокальной работы и постоянный педагогический и фониатрический контроль помогли бы не только сохранить здоровое состояние голосового аппарата участников самодеятельности, но и выявить исполнителей, которые по своим данным явились бы полноценными кадрами для музыкальных училищ и консерваторий (не говоря уже о том, какое большое значение имело бы это для вокально-художественного развития поющего).

По статистическим данным 50% профессиональных певцов начинают свою деятельность в коллективах самодеятельности.

По фониатрическим наблюдениям вокальные навыки, приобретенные певцами до поступления в музыкальные учебные заведения, в большинстве случаев признаются неправильными, неподходящими в техническом и музыкально-художественном отношении. Отсюда выявляется необходимость радикальной перестройки установившегося вокального автоматизма, перестройки процесса певческого голосообразования, дыхания, резонации и функций артикуляторных органов. У певца должна установиться новая координация в работе периферического и центрального отделов голосового аппарата, должно образоваться новое единство функций голосообразующих органов. Естественно, что все это нормально устанавливается только при определенных условиях, правильных вокальных занятиях, то есть при точном выполнении режима — как вокального, так и фониатрического.

При отсутствии подобного режима певец, в большинстве случаев, отходит от естественного, свободного звучания и переходит к напряженному голосообразованию, а иногда и к форсировке голоса. При этом голосовые связки приходят в гипертоническое состояние, то есть напряжение. А оно влечет за собой гипотонию связок, то есть ослабление, недосмыкание, неравномерность их вибрационных движений и т. п. По стробоскопическим наблюдениям, форсированное голосообразование почти всегда влечет за собой повышенно активную работу правой связки, как более сильной. Это обстоятельство может, в свою очередь, быть причиной замедленности движений, а иногда и

полной неподвижности левой голосовой связки. При фонации (звукообразовании) на узловых точках начинают задерживаться микроскопические точечнообразные комочки движущейся слизи — и не только по краям, но и на поверхности связок. В дальнейшем гипертоническое состояние, вследствие раздражения, приводит к образованию других патологических явлений — округлений, утолщений, неровности краев. Могут возникнуть и узелковые пахидермические образования.

Развивающееся патологическое состояние только в редких случаях бывает локальным процессом голосовых связок. Оно обычно комбинируется с изменениями дыхательной и резонаторно-артикуляционной функций голосового аппарата певца. Возникновение и развитие этих изменений может быть подтверждено кимопневмографическими записями дыхания, прослушиванием исполняемых певцом технических и художественных произведений, записью звучания на ферромагнитную ленту и т. п.

Многолетний опыт фониатрической диспансеризации действительно показывает, что главнейшими факторами в профессиональной патологии голоса являются: расстройство равномерности вибрационной функции связок, гипертоническое и гипотоническое состояние голосовой щели, расстройство слизевой функции связок (задержка слизи). Чем ярче выражена эта триада факторов, тем строже должен быть режим вокальных занятий, тем систематичнее должны быть фониатрические наблюдения над певцом.

Данные фониатрической практики подтверждают также, что точное выполнение певческого режима, систематическое проведение врачебно-педагогических консультаций не только оздоровляет голосовой аппарат, но и обеспечивает наибольшую эффективность развития технических и исполнительских возможностей.

Длительность вокальных занятий на первом году обучения может достигать в среднем 30—40 минут, причем после каждых 10 минут пения, как правило, должен следовать перерыв (режим отдыха) — 3—5 минут.

На II и III курсах длительность пения может быть увеличена вдвое, на IV и V курсах — в три раза. При хорошей вокальной технике и здоровом состоянии голосового аппарата вокалист может продлить свои занятия до двух с половиной часов, строго соблюдая периоды отдыха.

Проведение такого режима помогает в значительной степени снизить профессиональную заболеваемость голосового аппарата студентов-вокалистов.

Для учета профессиональной пригодности певцов и выявления причин, нарушающих вокальный и фониатрический режим, необходимо разделить вокалистов на 3 группы.

Первая — это певцы с хорошим состоянием голосового аппарата, которые строго проводят режим вокальных занятий (полная нагрузка по всем видам вокальной работы).

Вторая — это певцы с патологическими процессами в верхних резонаторных отделах голосового аппарата (нос, глотка), с частичным нарушением вокально-фониатрического режима (средняя вокальная нагрузка).

Третья — это вокалисты с патологией не только в резонаторных отделах голосового аппарата, но и в гортани, и поэтому нуждающиеся в лечебно-охранительном режиме и патогенетически обоснованной фонопедической помощи (минимальная вокальная нагрузка).

Особое внимание должно быть уделено вокалистам второй и третьей группы. Успешность их развития в вокально-методическом и фониатрическом отношениях вполне осуществима и подтверждается многими фактическими примерами.

Деятельность педагога-вокалиста и ларинголога-фониатра тогда только является наиболее эффективной, когда между ними существует творческая связь и полная координация в вопросах режима и вокальной работы учащихся. При этом всегда надо помнить, что основными факторами, нарушающими нормальное состояние голосового аппарата и правильный режим вокальных занятий, являются не только перегруженность курсовых программ и недостаточное вокально-техническое и исполнительское мастерство, но и материально-социально-бытовые условия (в частности, нерегулярное питание. — *И. Н.*), а также неправильная или несвоевременная фониатрическая помощь. Серьезной помехой развитию певца, кроме того, являются: недостаточная (по времени) работа с педагогом; неправильно организованные занятия с концертмейстером; большая нагрузка учащегося вне музыкального учебного заведения (то есть по месту работы); нерациональное распределение всей учебной работы (пение три, четыре, пять и более часов в день); отсутствие надлежащего режима в день выступления (в концертах, операх и т. п.), чрезмерная загруженность прочими учебными предметами и многие другие причины.

Борьба с профессиональной заболеваемостью певцов, режим вокалистов в музыкальных учебных заведениях, оперных театрах и других организациях — все эти вопросы имеют государственное значение. В разрешении их должны принимать активное участие все работники государственного аппарата, профсоюзов, а также работники медицины и вокального искусства.

С докладом на тему «О состоянии научно-методической работы в области вокальной педагогики» выступил доцент Музыкально-педагогического института им. Гнесиных, кандидат искусствоведческих наук М. Л. Львов. В своем докладе Львов отметил, что за последние годы в работе вокальных педагогов

заметно стремление к научно обоснованным методам преподавания пения.

Не отмежевываться от науки и не подменять ею искусство (что также порой имеет место), но использовать достижения науки в вокальной педагогике — таков вывод, к которому, по словам докладчика, сейчас пришло подавляющее большинство советских педагогов.

В области вокального искусства, по мнению Львова, имеется ряд актуальнейших проблем, теоретическая разработка которых не терпит отлагательства. К числу их относятся:

1. Создание учебных пособий по методике обучения сольному пению.

2. Создание трудов, раскрывающих теоретические и методические принципы русской классической вокальной школы.

3. Создание капитального труда по истории и теории русской вокально-сценической культуры — «фундамента» советской вокальной школы.

4. Создание сборников вокально-педагогических материалов с аннотациями, в которых были бы тщательно разобраны вокально-технические трудности каждого произведения в связи с его эмоционально-смысловым содержанием.

5. Создание методических основ развития национальных вокальных культур народов СССР.

6. Разработка научной методики определения профпригодности поступающих на вокальные отделения музучилищ и консерваторий.

7. Разработка научных методов определения типа голоса.

8. Тщательное изучение физиологии пения в свете учения академика И. П. Павлова.

9. Разработка методики воспитания и развития музыкального слуха певцов.

10. Разработка методики и практики работы концертмейстеров с вокалистами.

11. Изучение вопросов использования инструментального сопровождения на первоначальных этапах обучения пению, в частности — выяснение причин, заставлявших опытных педагогов прежнего времени пользоваться на уроках пения сопровождением скрипок, а не фортепиано.

12. Выработка четких и объективных критериев при определении оценок успеваемости учащихся вокальных отделений музучилищ и вокальных факультетов (кафедр) консерваторий с целью ликвидации имеющего место субъективизма.

13. Выработка единой научно обоснованной вокальной терминологии.

Для повышения качества подготовки высококвалифицированных певцов докладчик считает необходимым проведение следующих мероприятий:

1. В целях кардинального улучшения постановки научно-исследовательской и научно-методической работы в области вокального искусства — создать при ОУЗе Министерства культуры СССР методический центр.

2. Для активизации научно-исследовательской работы, публикации исследований и новых материалов по истории отечественного и зарубежного вокального искусства, обмена научно-педагогическим опытом — ходатайствовать об организации при методическом центре выпуска бюллетеней или ученых записок.

3. Организовать лабораторию по изучению основ вокального искусства в свете учения академика Павлова о высшей нервной деятельности; привлечь к этой работе специалистов-физиологов.

4. Обеспечить все консерватории фониатрическими кабинетами и активизировать работу акустической лаборатории при Московской консерватории, снабдив все кабинеты и лаборатории необходимыми штатами и аппаратурой.

5. Обеспечить систематическое изучение педагогами-вокалистами учения Павлова и литературного наследия Станиславского и Немировича-Данченко путем организации циклов лекций и специальных семинаров.

РЕЗОЛЮЦИЯ ВСЕСОЮЗНОГО СОВЕЩАНИЯ ПО ВОКАЛЬНОМУ ОБРАЗОВАНИЮ

Всесоюзное совещание по вокальному образованию единодушно считает, что в основе педагогического процесса должны лежать следующие музыкально-педагогические принципы:

1. Принцип единства художественного и технического развития певца.

Придавая огромное значение развитию вокальной техники, без которой немыслимо реальное осуществление художественных замыслов, совещание считает, что задачи технического развития певца должны быть полностью подчинены художественным целям. Художественные цели обусловливают как выбор того или иного технического приема, так и способы работы над этими приемами. Отсюда — необходимость воспитания музыкально-образного мышления, творческого воображения, художественного вкуса, воспитание музыкального слуха в широком смысле слова, что является основой развития советской музыкальной школы.

2. Принцип постепенности и последовательности в овладении мастерством пения.

Руководствуясь этим принципом, неразрывно связанным с первым, следует выбирать репертуар, развивать и совершенствовать голос, не форсируя расширение его диапазона преждевре-

менным использованием звуков, выходящих за пределы хорошо, естественно звучащих природных тонов. Руководствуясь этим же принципом, необходимо заботиться прежде всего не о силе, а о качестве, о красоте, о тембре голоса. Как упражнения, так и художественный репертуар должны усложняться постепенно, по мере прочного овладения менее сложным, ранее заданным материалом, и должны быть направлены на систематическое и последовательное развитие гибкости и легкости голоса, естественности и свободы звукоизвлечения, на развитие естественного свободного дыхания, на выравнивание регистров и плавность переходов из одного регистра в другой, на умение пользоваться многообразными оттенками, тембрами голоса в зависимости от содержания исполняемого, а также на воспитание ясной и выразительной дикции.

Совещание решительно осуждает форсировку звука и преждевременное использование репертуара, недоступного художественному пониманию и техническим возможностям учащихся.

3. Принцип индивидуального подхода к учащемуся.

Советская педагогика рассматривает воспитание как творческий процесс. Учитывая, что каждый учащийся есть неповторимая индивидуальность, обладающая только ей свойственными психическими, вокальными, физическими и прочими особенностями, советская педагогика требует всестороннего изучения этих особенностей и творческого подхода к методам их развития.

Для воспитания профессионально звучащего голоса, способного доставить эстетическое наслаждение слушателю, совещание рекомендует руководствоваться следующими методическими установками:

а) грудобрюшное дыхание;

б) высокая позиция звучания голоса, обеспечивающая характерные для всех голосов нормы колебаний нижней и верхней формант;

в) смешение грудного и головного резонаторов с преобладающим участием какого-либо из них — в зависимости от высоты звуков и от содержания исполняемого произведения;

г) свободное положение гортани;

д) раскрепощение мышц «надставной трубы» (губы, щеки, язык и т. д.) от (чрезмерных. — *И. Н.*) напряжений.

Считая, что при всех этих условиях могут быть выработаны округленный, опертый и смешанный звук голоса, а также кантиленное пение как вокально-техническая основа русской школы пения, совещание признало недопустимым догматизирование этих, носящих общий характер, установок, так

как последнее ведет к нарушению принципа индивидуального подхода к каждому певцу и к каждому произведению.

В целях преодоления существующих в воспитании певца недостатков Всесоюзное совещание по вокальному образованию рекомендует осуществить следующие мероприятия:

В области кадров

В качестве первоочередной задачи совещание просит Министерство культуры СССР и министерства союзных республик организовать:

1) проверку педагогического состава, ведущего работу с вокалистами;

2) систематический фониатрический надзор за поющими детьми;

3) подготовку кадров квалифицированных вокалистов-педагогов, специалистов по работе с детьми.

Учитывая опыт ленинградских и харьковских детских музыкальных школ, — организовать в детских музыкальных школах (особенно в музыкальных школах-десятилетках), при наличии квалифицированных преподавателей, группы детей старшего возраста, обучающихся сольному пению, просить Управление учебных заведений Главного управления по делам искусств Министерства культуры СССР... обеспечить школы программой для этих групп, а также организовать систематический фониатрический надзор за обучающимися пению детьми.

Решительно осудить имевшие место случаи безответственного отношения педагогов и руководителей учебных заведений к воспитанию вокалистов. Каждый случай порчи голоса должен быть тщательно обсужден, и в случае установленной вины педагога к последнему должны быть применены соответствующие меры, вплоть до лишения его права на преподавание.

Решительно улучшить идейно-воспитательную работу среди педагогов.

Принимать на работу педагогов по классу пения только с разрешения Управления учебных заведений Главного управления по делам искусств Министерства культуры СССР и после соответствующей проверки авторитетной комиссией.

Просить Управление учебных заведений Главного управления по делам искусств Министерства культуры СССР укрепить вокальные кафедры Уральской, Саратовской, Кишиневской и Ташкентской консерваторий высококвалифицированными педагогами.

В целях упорядочения дела подготовки педагогических кадров:

1. Установить, что в аспирантуру следует рекомендовать лиц с достаточными вокальными данными, отлично владеющих

голосом и проявляющих склонность к научной и педагогической деятельности.

2. Широко практиковать подготовку педагогических кадров путем привлечения талантливых вокалистов к ассистентской работе в классах ведущих педагогов.

3. Организовать институт повышения квалификации педагогов и подготовки оперных и концертных певцов к педагогической деятельности.

Отметить неудовлетворительное положение с кадрами дирижеров, играющих большую роль в развитии мастерства певцов, считать нужным обратить внимание руководителей консерваторий на необходимость решительного улучшения качества подготовки учащихся по дирижерской специальности. Совещание вновь обращает внимание дирижеров оперных театров на недопустимость перегрузки звучности оркестра, способствующей потере голоса.

4. Урегулировать взаимоотношения консерваторий с театрами, которые должны предоставлять студентам последних курсов практику и дипломникам — дебюты. Художественным руководителям театров необходимо согласовывать репертуар певца в первый период его деятельности на сцене с воспитавшим его учебным заведением.

5. Запретить концертным учреждениям приглашать студентов-певцов на концерты без ведома руководства учебного заведения, так как это нарушает нормальный ход учебного процесса, часто наносит непоправимый вред голосу и художественному развитию певца.

6. Улучшить бытовые условия учащихся-вокалистов (общежития, стипендии), а также условия для их учебных занятий (классные помещения, инструменты, репетитории).. Просить Министерство культуры СССР разрешить и предложить учебным заведениям систематически организовывать посещение учащимися-вокалистами оперных спектаклей и концертов на льготных условиях.

7. Просить Министерство культуры СССР обеспечить фониатрические лаборатории при всех высших музыкальных учебных заведениях необходимыми штатами и аппаратурой, а также организовать постоянный фониатрический надзор за обучающимися пению во всех других учебных заведениях. Обязать педагогов производить ежегодную запись исполнения студентов-вокалистов, начиная с их поступления и до конца обучения. Обратиться в Министерство здравоохранения СССР с просьбой предусмотреть при плановом распределении врачей, окончивших медвузы, выделение необходимого количества специалистов-фониатров.

Принимая во внимание значение самодеятельности как одного из главных источников распространения вокального образования и выявления лиц с хорошими голосами для профессионального обучения, — просить Министерство культуры СССР систематически проверять работу и состав преподавателей в самодеятельности, которые нередко губят голоса неверной их постановкой и непосильно трудным репертуаром. Организовать методическую связь руководителей кружков самодеятельности с вокальными отделениями музыкальных училищ и консерваторий.

Разрешить организацию вечерних отделений по вокальной и дирижерско-хоровой специальностям в музыкальных училищах с целью привлечения учащихся, лишенных возможности учиться в дневное время; увеличить... контингенты приема по этим специальностям, особенно в городах, удаленных от консерваторий.

Обратить особое внимание на овладение учащимися дирижерско-хоровых отделений методами постановки голоса, так как от этого зависят судьбы многих участников хоровых коллективов, обладающих голосами, подходящими для профессионального обучения пению.

Считать, что работа концертмейстеров является творческой и играет чрезвычайно важную роль в процессе воспитания певца. В связи с этим целесообразно возбудить вопрос о приравнивании концертмейстеров к вокальным педагогам в отношении оплаты отпусков, пенсий, награждений за выслугу лет и безупречную работу и т. д.

В области системы учебных планов и программ

Ликвидировать параллелизм в подготовке вокальных кадров в консерваториях и музыкальных училищах. Музыкальные училища должны подготавливать артистов хора и ансамбля и преподавателей пения для общеобразовательных школ и самодеятельности. Консерватории должны готовить оперных, концертных певцов и вокалистов-педагогов.

Увеличить срок обучения певцов в консерваториях до 7 лет (из них два года — подготовительных).

На подготовительные отделения консерваторий должны приниматься лица, обладающие отличными вокальными данными, но не имеющие специальной музыкальной подготовки. Учащиеся музыкальных училищ, обнаружившие такие данные, могут быть переведены в высшие учебные заведения до окончания училища, с зачислением на курс, соответствующий степени их подготовки.

Пересмотреть и ввести в действие с 1954/55 учебного года учебные планы и программы для вокальных факультетов кон-

серваторий и вокальных отделений музыкальных училищ, предельно сократив нагрузку учащихся.

Исключить из учебных планов музыкальных училищ занятия в оперном классе, существование которых противоречит задачам этих училищ и не оправдывается возможностями учащихся. Исключить из репертуара музыкальных училищ произведения, соответствующие программе старших курсов высших учебных заведений.

Пересмотреть методику преподавания вокалистам теоретических предметов. Осудить до сих пор еще существующую систему «натаскивания», обратить особое внимание на развитие навыков самостоятельной работы, на развитие навыков чтения с листа вокальных партий и на овладение техникой игры на фортепиано.

Установить, что занятия в классах пения во всех учебных заведениях (за исключением вечерних отделений) должны, как правило, производиться в первой половине дня.

Отмечая неблагополучное положение с нотным материалом (с произведениями классиков и советских композиторов, а также с учебно-воспитательной литературой), совещание считает необходимым просить Музгиз обеспечить учебные заведения в ближайшие 2—3 года необходимым репертуаром, учитывая при этом также и необходимость в переводах текстов произведений русской музыки на языки других народов СССР.

Просить Министерство культуры СССР обеспечить консерватории и музыкальные училища звукозаписывающей аппаратурой и ферромагнитными лентами. Предусмотреть в высших и средних учебных заведениях штатные должности звукооператора и настройщика.

Обязать вокальные кафедры консерваторий оказывать методическую помощь педагогам вокальных и дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ путем систематической организации семинаров, постоянных консультаций по учебной работе и совместных совещаний по методическим вопросам. Установить районированную связь между высшими и средними учебными заведениями.

В области научно-исследовательской, методической и научно-организационной работы

Организовать постоянный научно-методический совет при ОУЗе, занимающийся систематическим изучением вопросов, связанных с подготовкой кадров вокальных специалистов, координацией научно-методической деятельности вокальных кафедр консерваторий, проведением в жизнь решений совещаний и конференций по вокальному образованию, проведением смотров вокалистов и другими вопросами.

Предложить этому совету организовать научную методическую разработку материалов Всесоюзного совещания по вокальному образованию.

Просить Министерство культуры СССР организовать при Московской ордена Ленина государственной консерватории им. П. И. Чайковского научно-исследовательскую лабораторию по изучению физиологии пения и истории вокального искусства на правах научно-исследовательского института. Обеспечить эту лабораторию необходимыми штатами и аппаратурой, возложив на нее также обязанности оказывать консультационную помощь фониатрическим кабинетам, вокальным кафедрам периферийных консерваторий и вокальным отделениям музыкальных училищ, рецензировать труды по вокальному искусству, производить отдельные исследования для консерваторий, не обладающих соответствующей аппаратурой, и т. п.

Решительно поднять уровень научно-исследовательской и методической работы на вокальных кафедрах консерваторий.

Совещание считает, что прогрессивное, по существу, обращение педагогов-вокалистов к помощи науки приняло, в ряде случаев, неверное направление. Как и всякая наука, наука о пении должна быть связана с жизнью и создаваться на основе художественной практики, а не быть абстрактной надстройкой над ней.

Нужно широко обобщить опыт ведущих педагогов и глубоко изучать классическую историю русского вокального искусства, развивая на новой основе его лучшие традиции. Исключительное значение приобретает изучение трудов И. П. Павлова о высшей нервной деятельности человека и системы К. С. Станиславского. Большую роль в ликвидации имеющихся недостатков должно сыграть творческое применение и развитие на основе марксистско-ленинской методологии достижений корифеев русского искусства и науки в области теории вокального искусства.

Необходимо в ближайшие 2—3 года создать учебные пособия по методике сольного пения, по истории и теории русского вокального искусства для учебных заведений разных типов.

Из числа проблем, к научной разработке которых вокальные кафедры должны приступить в первую очередь, должны быть выделены следующие вопросы: певческое дыхание, научная вокальная терминология, режим певца, определение типа голоса, методика отбора голосов. Совместными усилиями вокальных и композиторских кафедр консерваторий необходимо обеспечить написание методически обоснованных вокализов и составление сборников художественного репертуара для разных голосов и разных ступеней обучения.

Несмотря на значительные успехи в подготовке национальных вокальных кадров, эта важнейшая проблема еще не разрешена. Для изучения ряда научных и организационных про-

блем вокального образования в национальных республиках совещание считает необходимым созвать специальную конференцию в одной из этих республик в самом ближайшем будущем. Для ознакомления с состоянием этого дела в республиках в настоящее время необходимо организовать специальную комиссию.

В целях стимулирования научно-методической работы в области вокального и хорового искусства и обмена опытом между педагогами-вокалистами и хоровиками — возбудить ходатайство перед соответствующими организациями о разрешении издавать ежегодный журнал, посвященный указанным областям музыкального искусства.

...Совещание считает, что созывать всесоюзные конференции или совещания по вокальному образованию нужно не реже одного раза в три года. Необходимо также систематически организовывать смотры учащейся молодежи и методические совещания по отдельным вопросам вокальной методики в республиканских масштабах.

В заключение изложения материалов Всесоюзного совещания приводим с небольшими сокращениями статью ныне покойного народного артиста РСФСР, профессора Московской государственной консерватории С. Мигая «Дыхание певца», написанную им в связи с подготовкой материалов вышеназванного совещания *.

«Из всех элементов, комплексно образующих певческий звук, наибольшее внимание привлекают в вокально-педагогической практике вопросы дыхания.

На основе крупных успехов, достигнутых за последние десятилетия в советской физиологии (учение академика Павлова и его учеников — академика Быкова, профессора Фролова и других), певческий звук уже не рассматривается нами больше как изолированная работа отдельных элементов голосообразования.

Целостная голосовая функция, строго координированная во взаимодействии и взаимосвязи всех голосообразующих частей, ставится во главу угла при изучении отдельных элементов голосообразования и певческого процесса в целом. Мышечная физиология голоса уступает место психологии пения, изучению высшей нервной деятельности на основе учения Павлова (I и II сигнальные системы)...

Большинство неполадок в процессе обучения многие склонны отводить плохой организации дыхания у певца; то певец дышит «неглубоко», то «запирает», «перебирает» дыхание, то не умеет

* Статья С. Мигая была опубликована в газете «Советское искусство» от 30 мая 1953 г.

«задерживать» его, теряя таким образом «опору», и т. д. Для устранения этих «зол» педагоги, каждый по-своему, занимаются специальным «дыханием» певца: одни пользуются дыхательной гимнастикой с пением, или без звука, или на шепоте, другие фиксируют внимание учащегося на всевозможных движениях ребер, живота, груди; попадаются отважные, пытающиеся непосредственно воздействовать на диафрагму, управлять ею, «ощущать» ее работу и т. д. ...

В истории вокальной методологии разработка вопросов певческого дыхания совершила своеобразный кругооборот: она началась с минимальных общих указаний и советов старой итальянской школы, с известной формулы: «искусство пения есть искусство дыхания». Затем тщательно разработанная вокальная методика французов, Гарсиа и Ламперти, анатомо-физиологическая немецкая школа пения и, наконец, признание автоматизма и рефлекторности дыхательной функции, строго координированной с остальными компонентами голосообразования, и в связи с этим ограничение вмешательства педагога и самого певца в проявление дыхательной функции в пении (Работнов, Заседателев и другие).

М. И. Глинка и А. С. Даргомыжский по праву считаются основоположниками русской вокальной школы. Они проходили репертуар с певцами и дарили им ценные методические указания.

Имя М. И. Глинки, этого «Пушкина в музыке», должно быть поставлено на первом месте в нашей вокальной методологии.

Так же как и у многих выдающихся вокальных педагогов старой итальянской школы, методическое наследие гениального композитора невелико, однако ценность его вокальных установок весьма и весьма значительна.

Концентрический метод развития голоса и упражнения М. И. Глинки совершенно оригинальны и больше не встречаются в мировой литературе по вокальной методологии. Нет сомнения, что методы и указания М. И. Глинки помогали его ученикам овладевать широким напевным стилем русской музыки.

К сожалению, метод великого композитора еще мало изучен и редко применяется в советской вокальной практике.

Проблемой певческого дыхания в дореволюционной России занимались многие — Даргомыжский, Варламов, Бронников, Додонов, Кржижановский, Мазурин, Карелин, Прянишников и другие. Они разрабатывали певческое дыхание на основании собственного опыта и наблюдений. Методические их установки совпадали в основном с такими же работами в мировой литературе.

Исключение представляет Прянишников.

Один из наиболее популярных вокальных педагогов дореволюционной России, воспитавший целую плеяду видных певцов и певиц русской оперы, он оставил ценный для вокальной практики труд, озаглавленный им «Советы обучающимся пению».

Чрезвычайно [важным], редко встречающимся в вокально-методических работах, является раздел первой главы его книги — «Дыхание как выразитель душевного настроения».

Если большинство советов, указаний, правил касается обычно так называемой технологии дыхания, то в этой главе процесс дыхания связывается с экспрессией пения.

«В пении, — говорит Прянишников, — дыхание, кроме возобновления запаса воздуха и кроме роли знаков препинания, имеет еще психологическое значение; дыхание служит самым понятным и важным выразителем нашего душевного настроения: веселый дышит легко и живо, огорченный — тяжело и медленно, страдающий, обозленный — сильно втягивает воздух и т. п. При передаче подобных настроений, особенно на сцене, следует обращать внимание на дыхание и употреблять его соответственно требуемому настроению. Истинный артист всегда будет пользоваться дыханием для драматического выражения».

Проблема певческого дыхания как средства драматической выразительности — мало разработанная проблема психологии пения...

Хорошо, когда исполнитель умеет петь длинные музыкальные эпизоды одним дыханием, но вырабатывать это умение следует со смыслом.

Дыхание, возобновление его, перерывы в дыхании должны подчиняться музыкально-смысловой задаче. Я часто применял паузы без возобновления дыхания как средств выразительной фразировки, например в арии Онегина.

По собственному опыту знаю, что самый большой вред приносит певцу перебор дыхания (разрядка моя. — *И. Н.*).

У знаменитых певцов вряд ли можно было почерпнуть какие-либо «секреты дыхания». Да и сами они дышали непринужденно, не контролируя своего дыхания, а может быть, не давая себе отчета, при помощи каких мышц они это делают.

Что сказать об упражнениях для развития певческого дыхания?..

Суммируя свой многолетний опыт, я пришел к следующим выводам:

1. Я считаю небольшую дыхательную гимнастику для тренировки дыхания полезной. Заниматься гимнастикой дыхания надо всегда на звуке, не отрывая этих упражнений от общих задач постановки голоса данного ученика.

2. Не нужно фиксировать внимание ученика на типе дыхания, соблюдая правило: чем ниже звук и мощнее, тем глубже дыхание.

3. Следует неуклонно следить, чтобы ученик при вдохе не поднимал плечи (ключичное дыхание).

4. Надо непременно вырабатывать задержку дыхания после каждого вдоха (то есть производить выдох как бы «на тормозах». — *И. Н.*).

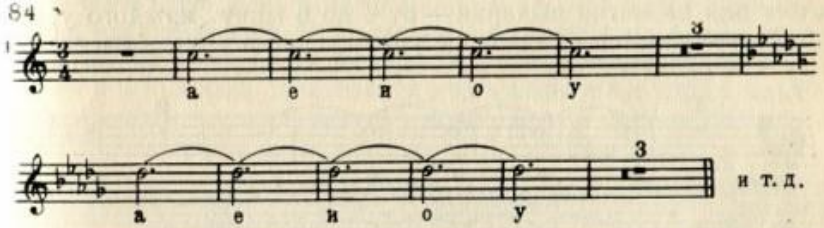
5. Все упражнения на дыхание должны проходить в строгом ритме.

6. Паузы между упражнениями должны даваться в предыдущем темпе, но длительность пауз может быть разной ($^1/_2$ такта, 1 такт, 2 такта).

7. Паузы между упражнениями на дыхание должны постепенно сокращаться и быть доведены до минимума ($^1/_2$ такта).

Исходя из этих правил, я выбираю пять-шесть нот, лучше всего звучащих у данного ученика — у тенора от *ми* до *ми*$_1$, у баритона от *до* до *до*$_1$, у баса — от *ля* большой октавы до *ля* малой, — и на них даю такое упражнение.

84



Первое время нужно следить по секундомеру или метроному, чтобы общая длительность упражнения не превышала 8—12 секунд.

В занятиях со своими учениками я предпочитаю секундомер, так как он позволяет более гибко удлинять нужную для данного ученика гласную, главное, позволяет почти незаметно увеличивать длительность упражнения. Я вижу и точно могу контролировать время, а ученик может только догадываться об удлинении.

Сразу выясняется, какая из гласных лучше всего удается ученику. Тогда я даю простейшее упражнение на трех нотах:

85

или на пяти:

86

длительностью от 6 до 8 секунд на лучшую и худшую из гласных ученика и добиваюсь, чтобы он перенес свое ощущение хорошего звука на плохо звучащую гласную, как бы «подравнивая» их. Лишь только ученик хотя бы приблизительно выровняет гласные, я начинаю удлинять упражнение 84 до 18—20 секунд и даю упражнение 85 и 86 на все гласные, постепенно увеличивая время каждого из них. Опыт показывает, что на эту работу уходит приблизительно половина первого семестра, а на упражнения для развития дыхания — от 4 до 6 минут каждого урока.

Далее даю первоначальное упражнение в другом [метре]:

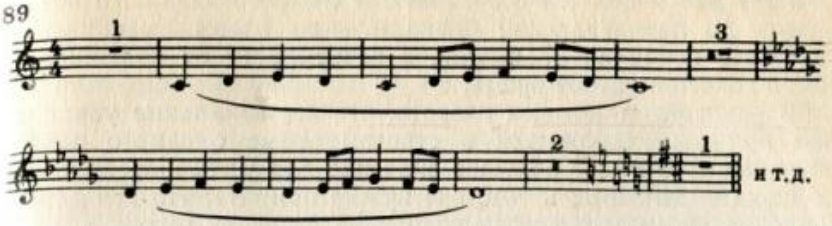
87

Постепенно увеличиваю длительность его до 28—35 секунд и наблюдаю при этом, чтобы ученик пел не задыхаясь, не краснел и не дышал шумно, обходился минимальным временем для вдоха и задержки, а также чтобы звук был абсолютно спокойным: малейшая «качка голоса» показывает, что ученик не может идти дальше.

Параллельно я предлагаю следующие упражнения на все гласные:

88

89



Когда ученик достигает спокойного свободного звука на 30—35 секундах упражнений в пределах открытого регистра, я считаю дальнейшее развитие дыхания излишним, а может быть и вредным, так как это иногда приводит к болезненному расширению легких, влияет отрицательно на сердечную деятельность и зачастую приводит к злоупотреблению грудным звучанием.

На все развитие дыхания у меня уходит от 7 до 10 минут каждого урока в течение двух или трех семестров.

На всем протяжении обучения, да и вообще работы голосом, считаю полезным петь длительные упражнения на одном дыхании в четком строгом ритме при безупречной интонации.

Сам я всю жизнь пользовался очень известным упражнением, которое узнал от выдающегося певца Баттистини в 1912 году:

90

Года два я пел его с показанной сменой дыхания, а потом, вплоть до ленинградской блокады, — на одном дыхании, что занимало от 42 до 47 секунд, в зависимости от подвижности моего голоса в разное время.

В заключение должен сказать, что все вокальные упражнения должны исполняться в строгом ритме с самого начала обучения. Это имеет большое значение для устойчивости и экономизации дыхания; к тому же нужно помнить, что вся работа в дальнейшем будет всегда подчинена строгому ритму...»

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ПО ВОПРОСАМ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ, ПОДРОСТКОВ И ЮНОШЕСТВА

(26—30 марта 1961 года)

В марте 1961 года в Москве состоялась интересная научная конференция по вопросам вокально-хорового воспитания детей, подростков и юношей, организованная Научно-исследовательским институтом художественного воспитания Академии педагогических наук РСФСР.

Так как обучение пению в детском возрасте имеет огромное значение в формировании профессиональных певцов, а также ввиду того, что ряд сообщений, сделанных на этой конференции, имеет актуальное значение и для взрослых певцов, — приводим тезисы докладов некоторых участников вышеуказанной конференции.

Е. Алмазов, врач-ларинголог и фониатр Института художественного воспитания Академии педагогических наук РСФСР в докладе на тему «О возрастных особенностях голоса дошкольников, школьников и молодежи (по данным лаборатории)» сказал следующее:

«Голос у человека появляется с момента рождения (врожденный, безусловный, защитный рефлекс). На базе этого рефлекса путем образования цепных условно-рефлекторных функций возникает разговорный и певческий голос. В становлении певческого голоса ведущую роль играет слуховой анализатор.

В охране и воспитании нуждается не только голосовой аппарат, но и слуховой орган.

Цели и задачи врача и педагога в вопросах пения совпадают, и работа их должна протекать в полном контакте.

Развитие детского голоса может быть условно разделено на четыре периода: 1) дошкольный — до 7 лет, 2) домутационный — 7—13 лет, 3) мутационный — 13—15 лет, 4) послемутационный.

Особенностью пения дошкольников является подражание и участие в процессе многих мышечных групп; само пение осуществляется только краевым натяжением голосовых связок, дыхательные мышцы развиты слабо.

Во втором, домутационном, периоде рост частей голосового аппарата идет медленно, до 10 лет тоновые различия в голосе мало заметны, жизненная емкость легких одинакова. У низких голосов к краевым колебаниям голосовых связок с ростом вокальной мышцы присоединяются колебания всей толщи связок. Дыхание с годами становится более глубоким, появляется так называемая подготовительная фаза.

Мутационный период характерен быстрым и неравномерным ростом частей голосового аппарата, особенно у мальчиков. В этом периоде пение способствует более гармоническому развитию голосового аппарата. Емкость легких с 14-летнего возраста у мальчиков больше, чем у девочек.

Послемутационный период характерен слабостью и легкой ранимостью голосового органа, поэтому последние два периода требуют очень внимательного отношения к себе со стороны как самого поющего, так и педагога, и врача.

Для правильного в физиологическом и психологическом отношениях развития детского и юношеского голоса необходима одна непрерывная линия поведения педагога и врача с обязательным учетом индивидуальных особенностей каждого поющего».

М. Грачева, доктор медицинских наук, профессор 1-го Московского мединститута, сообщила новые интересные материалы о возрастных особенностях морфологии и иннервации гортани и мягкого нёба.

«1. Процесс голосообразования в речи и пении — это функция комплекса органов, объединенных нервной системой. Каждый из этих органов имеет свою морфологическую и функциональную характеристику и в то же время в своей деятельности сопряжен с состоянием других органов. Об этом свидетельствуют данные по структуре органов дыхани и расположенного в них нервного аппарата, а также результаты физиологических исследований рефлекторного влияния раздражения рецепторов дыхательных путей на дыхательный центр (Буков, Франштейн, Сергиевский) и на другие функции организма (Пирогов, Павловский и другие).

2. Взаимная связь дыхательной, защитной и голосообразовательной функций гортани осуществляется нервной системой. Поэтому важно изучить нервные отношения в этом органе. Нами описаны три области слизистой оболочки гортани, обильно снабженные чувствительными нервными окончаниями, которые принадлежат разветвлениям верхних и нижних гортанных нервов. Это — три рефлексогенные зоны гортани, каждая из которых имеет свои морфологические и функциональные особен-

ности, а все вместе они являются начальными звеньями нервно-рефлекторной регуляции функции гортани. Морфологический анализ возрастного развития рецепторных образований в гортани человека показал, что формирование рефлексогенных зон гортани происходит постепенно: в процессе роста и развития гортани усложняются и дифференцируются ее рецепторные образования и одновременно происходит концентрация нервных окончаний в определенных областях органа. У ребенка 8—10 лет в слизистой оболочке гортани рецепторы образуют скопления (рефлексогенные зоны), топографически совпадающие с таковыми в гортани взрослого, хотя и имеющие свои особенности.

3. Важным и малоизученным является вопрос о чувствительной иннервации опорно-двигательного аппарата гортани (надхрящница, суставы, мышцы). Несмотря на очень большое количество исследований, посвященных нервным отношениям в гортани, чувствительные нервные приборы мышц и надхрящницы хрящей этого органа до недавнего времени не были описаны. В настоящее время установлено, что все элементы опорно-двигательного аппарата гортани содержат чувствительные нервные окончания различной структуры (Лемер, 1936; Грачева, 1954; Лашков, 1955; Каданов и Гюровский, 1956; Янковская, 1958;: Сватко, 1958; Грачева, 1960). Рецепторы имеются в мышцах голосовой складки, в сухожильных частях мышц и в надхрящнице всех хрящей гортани. Самым большим количеством чувствительных нервных окончаний обладает надхрящница черпаловидных хрящей, к которым прикрепляются сухожильные волокна почти всех мышц гортани, вследствие чего именно черпаловидные хрящи являются самыми подвижными.

Анализ возрастных особенностей рецепторного аппарата надхрящницы черпаловидных хрящей гортани человека позволил установить, что в период раннего детства надхрдящница исследуемых хрящей содержит малочисленные нервные разветвления, которые увеличиваются в числе к 7 годам; в гортани ребенка 11—12 лет надхрящница черпаловидных хрящей обладает мощным афферентным нервным аппаратом.

Важность изучения чувствительной иннервации связочно-суставного аппарата и мускулов гортани трудно переоценить, потому что возникающие здесь кинестезические импульсы являются началом нервнорецепторной деятельности, связанной со становлением голосообразования и речи; на этих импульсах основана выработка хороших или плохих навыков голосообразования. Вот почему очень важно при обучении пению детей знать возрастные особенности чувствительной иннервации органа голосообразования и особенно его суставно-мышечных элементов.

4. Наши наблюдения показывают, что усложнение в строении нервных элементов гортани человека с возрастом происходит параллельно развитию тканевых элементов органа — мышц, соединительной ткани, желез и кровеносных сосудов.

Так, у плода восьми лунных месяцев вполне сформированы перстнещитовидные и межчерпаловидные мышцы гортани. Мышечные волокна остальных мышц еще не все прикреплены к хрящам ткани. Внутренняя щито-черпаловидная (голосовая) мышца отсутствует до 7—9-летнего возраста и лишь к 11—12 годам полностью оформляется как сложная мышца, свойственная в таком сложном виде только гортани человека.

Мышцы гортани принадлежат к категории мышц ловких, быстро изменяющих свое напряжение (Лесгафт); они очень обильно иннервированы и богаты кровеносными сосудами. Этим обусловливается возможность быстрой и разнообразной перегруппировки их при выполнении различных движений хрящей гортани. Таким образом, подтверждается высказывание И. П. Павлова о том, что одни и те же мышцы могут применяться для тысячи целей, и это обусловливается деятельностью воспринимающего аппарата: он определяет, в какую комбинацию войдут клетки тех или других двигательных нервов» (И. П. Павлов. О пищевом центре. Доклад в Обществе русских врачей. Труды Общества русских врачей, том 78, СПб., 1911, стр. 31).

Источниками двигательной иннервации мышц гортани являются верхние и нижние гортанные нервы — ветви блуждающего нерва. Характерно, что одни мышцы гортани иннервированы только верхним, другие только нижним гортанными нервами, а третьи снабжены двигательными волокнами и верхнего и нижнего гортанных нервов, что сказывается на функции мышц.

Особенность развития мышц гортани — позднее оформление голосовой мышцы — заставляет думать, что механизм голосообразования в детском возрасте (до 10—11 лет) иной, чем у взрослого. В первые 10 лет жизни голосовой связкой управляет, в основном, перстне-щитовидная мышца, а когда оформляется голосовая мышца, постепенно появляется другой, более сложный механизм голосообразования. Возрастное звучание голоса обусловливается сменой механизмов голосообразования, и это нужно учитывать в детской вокальной педагогике. Полученные в нашей работе данные показывают, что значительно раньше окончательного оформления голосовой мышцы наибольшего развития достигают чувствительные нервные приборы во всех тканях гортани. Особенно важно подчеркнуть, что афферентная иннервация мышц и надхрящницы достигает большой степени выраженности к 7—8 годам.

5. История развития мягкого нёба и гортани, их морфология и иннервационные отношения в них убедительно доказывают теснейшую функциональную взаимосвязь этих органов.

Несмотря на большие преобразования — эволюционирующие изменения в строении и топографии гортани и мягкого нёба, — взаимозависимость функций этих органов сохранилась и значительно усовершенствовалась у человека в соответствии с присущей только человеку функцией членораздельной речи. Собственные исследования и другие данные свидетельствуют о том, что уровень расположения гортани по отношению к мягкому нёбу у человека с возрастом меняется в сторону опускания гортани — отдаления надгортанника от мягкого нёба.

У взрослого человека мягкое нёбо никогда не соприкасается с гортанью, однако сохранилась морфологическая и, особенно, функциональная связь между этими органами.

В отличие от животных, мягкое нёбо человека обладает на своем заднем крае выступом — языком, который по своей структуре является железистым органом. В нем слизистые железы переслоены мышцами. Наши исследования показали, что язычок мягкого нёба человека, обладая мощным рецепторным аппаратом, является чрезвычайно чувствительным местом, то есть рефлексогенной зоной мягкого нёба. Это обстоятельство позволяет считать эту часть мягкого нёба пусковой зоной для возникновения рефлекторной регуляции актов дыхания, глотания и фонации.

При поднятом мягком нёбе язычок соприкасается с задней стенкой глотки; при этом по бокам от него образуются правые и левые щели, через которые воздух может проникать в носовую полость. Меняющееся напряжение мышц мягкого нёба регулирует ширину этих щелей во время фонации.

Вышеизложенное согласуется с результатами изучени чувствительной и двигательной иннервации мягкого нёба человека, а также с данными по онто- и филогенезу этого органа.

Наши данные показывают, что нервная система осуществляет рефлекторную регуляцию органов, участвующих в сложном акте фонации, посредством нервных образований различной структуры, обильно представленных в исследованных нами гортани и мягком нёбе».

М. Сергиевский, член-корреспондент Академии медицинских наук СССР, профессор Куйбышевского мединститута, и А. Борисова, доцент кафедры физиологии Куйбышевского пединститута, в докладе на тему «Некоторые особенности дыхания певца» сообщили следующее:

«О физиологических особенностях дыхания певца имеется довольно много предположений, из которых некоторые вызывают недоумение физиологов, специально занимающихся изучением физиологии дыхания. Не удивительно, что данный вопрос, несмотря на его значительную давность, продолжает обсуждаться в вокальной и физиологической литературе.

В брошюре «Физиология пения в профилактике заболеваний

голоса певца» (К. В. Злобин, 1958) утверждается, что у певцов необходимо вырабатывать «нижнебрюшное дыхание», то есть такое, при котором активный выдох осуществляется сокращением мышц нижней части передней стенки живота. Такая рекомендация с физиологической точки зрения кажется странной. В естественных условиях, без предварительного специального обучения, нижнебрюшной тип дыхания у людей фактически не встречается. В частности, в нашей лаборатории при исследовании методом множественной пнеймографии 400 молодых людей (от 18 до 20 лет) обнаружено, что у большинства из них имелся смешанный тип дыхания, иногда с некоторым преобладанием то диафрагматического, то грудного типа дыхания, но никогда не было нижнего брюшного дыхания. Одновременная регистрация дыхательных движений эпигастриума, области пупка и надлобковой области обнаруживала пассивные движения всей передней стенки живота, причем выраженность их располагалась с убывающей последовательностью: эпигастриум, пупочная и надлобковая области.

У 120 певцов различной квалификации (не прошедших специальной школы, учеников музыкального училища, высококвалифицированных певцов, педагогов-вокалистов) вне пения и во время его область низа живота была малоподвижна. После сравнения пнеймограмм различных участков грудной и брюшной стенок не приходится говорить о какой-либо роли, тем более особой роли, нижнебрюшного дыхания в обычном и певческом дыхании.

В этих результатах нет ничего неожиданного. Выдыхательные движения при помощи мышц нижней половины живота для человека неэкономны, сопряжены с дополнительной тратой энергии: в нижней полости живота давление всегда выше атмосферного, а непосредственно под диафрагмой может быть ниже атмосферного (Б. Н. Эсперов, 1955). В первом случае сокращающимся мышцам приходится преодолевать значительно больше сопротивления, чем во втором.

Мнение, до известной степени сходное с утверждением К. В. Злобина, высказывал Л. Д. Работнов (1932), говоря об особом значении в осуществлении выдоха так называемой третьей диафрагмы, то есть мышц тазового дна...

Все имеющиеся в настоящее время факты говорят о том, что для обыкновенного человека наиболее выгодным является грудобрюшной тип дыхания. Этот тип обеспечивает нормальную вентиляцию легких во всех их частях. Зачем же, спрашивается, заставлять певца вырабатывать такой тип дыхания, который заведомо не обеспечивает хорошей вентиляции, не выгоден для организма в целом?

Возможно, что стремление найти для певца какой-то особый тип дыхания связано с желанием определить установку различ-

ных дыхательных мышц, необходимую для лучшего «звучания» голоса. Существование рефлекторных взаимодействий между всеми частями дыхательного и голосообразовательного аппарата несомненно, но, к сожалению, значение этих взаимодействий для образования «звучности» голоса почти не изучено. Поэтому создается широкий простор для различных гадательных предположений. Между тем это вопрос большой актуальности, и он может быть изучен, если принимать во внимание успехи современной электрофизиологии.

До настоящего времени имеет достаточно широкое распространение гипотеза Л. Д. Работнова о значении сокращений гладкой мускулатуры легких для образования выдоха у опытных певцов. Однако эта гипотеза не имеет физиологического обоснования. Если бы легкие человека имели такое же строение, как легкие амфибий или рептилий, то эта гипотеза с физиологической точки зрения заслуживала бы внимания. Но у человека в стенках альвеолярной ткани в норме не имеется мышечной ткани. Последняя находится в стенках воздухоносных путей и, следовательно, не может обеспечивать выдоха. Сокращение бронхиальной мускулатуры у человека препятствует выдоху, обусловливая в патологии то, что получило название «бронхиальной астмы». Кроме того, сокращение гладких мышц — инертный процесс и не может обеспечивать быстрых изменений давления, которые совершаются в воздухоносных путях при пении.

Истинное значение гладкой мускулатуры воздухоносных путей при пении другое. Образуя продолжительные тонические сокращения, она вместе с поперечнополосатой мускулатурой, создающей быстро меняющиеся сокращения, изменяет конфигурацию, а следовательно, и настроенность резонаторов звукообразующего аппарата.

Неверно и объяснение, которое дает значению «парадоксального» дыхания Л. Д. Работнов *.

Очень часто приходится слышать о быстрой утомляемости, изнашиваемости голоса певца. Нам кажется, что причина этого грустного явления заключается, среди ряда других ошибок, в недоучете индивидуальных особенностей певца при «постановке» голоса и в дальнейшем, в результате чего предпринимаемые профилактические мероприятия нередко не достигают цели.

Одной из ведущих особенностей каждого человека является тип высшей нервной деятельности. От него, при прочих равных условиях, зависит, как скоро наступает утомление и восстано-

* Попытка авторов доклада ревизовать основные утверждения Л. Работнова получила острую критику со стороны профессора М. Грачевой в ее выступлении на конференции.

вится работоспособность. Следовательно, в процессе обучения пению в обязательном порядке необходимо определять тип высшей нервной деятельности.

В процессе обучения следует также широко использовать тест «мнимого пения» с обязательной регистрацией дыхания методом множественной пневмографии. При использовании этого теста очень легко обнаружить не только неодинаковую тренированность певцов, но и то, что у певцов одинаковой тренированности и одной и той же школы утомление и восстановление работоспособности наступают не с одинаковой скоростью. По показателям этого теста в одном и том же концерте одни певцы могут петь почти без перерывов продолжительное время, для других же требуется непременное соблюдение более или менее значительных интервалов между номерами их репертуара. Несомненно, что несоблюдение индивидуальных потребностей во времени для отдыха певца может служить одним из частых факторов, ведущих к «срыву» голоса. Разрешение неясных, но весьма актуальных вопросов в области физиологии дыхания певца возможно лишь при тесном содружестве физиологов и педагогов-вокалистов. Когда же их работа разобщена, она страдает основными недостатками: педагоги-вокалисты плохо знают физиологию дыхания, а физиологи — специфику «тайн» человеческого пения».

Э. Сийрде, доцент Тартуского университета Эстонской ССР, в докладе «Дыхание при фонации» сообщил:

«На кафедре оториноларингологии Тартуского государственного университета автором начиная с 1937 года производилось исследование дыхания при покое и фонационного (речь и пение) дыхания пневмографическим методом. Производились наблюдения над лицами с нормальной речью и с косноязычием, над заиками, глухонемыми и певцами — всего у 305 человек. Пневмографическое исследование дыхательных движений производилось также у играющих на духовых инструментах — при покое, при речи и во время игры, всего у 49 человек (П. Рыук, С. Раудсепп, 1953). В последний год начато исследование дыхания при речи и пении осциллографическим методом (сонограмма). Произведенные исследования позволили сделать следующие основные выводы:

1. Самые быстрые дыхательные движения при покое и во время речи имеют заики; за ними следуют лица с нормальной речью, певцы и глухонемые. Дыхание при покое и во время речи представляет собою общее функциональное целое, причем дыхание при покое предопределяет характер функционального дыхания. Асинхронность костального (грудореберного) и абдоминального (брюшного) дыхания во время фонации отмечалась, в основном, у певцов; у других это не имеет важного значения.

2. По дыхательным движениям можно различить два основных рода дыхания: так называемый спокойный и одышечный типы дыхания. В отличие от спокойного типа дыхания, одышечный тип характеризуется неэкономным использованием воздуха во время фонации.

Певцам свойствен спокойный тип дыхания. При спокойном типе доминирует брюшное дыхание. Во время фонации у певцов учащается абдоминальное дыхание, у других же — костальное.

Во время игры у исполнителей на духовых инструментах (например, на трубах), механизм возникновения тона которых сходен в физическом смысле с возникновением голоса в гортани, в дыхательных движениях имеется некоторое сходство с дыхательными движениями во время речи. По первоначальным наблюдениям, сонограммы, снятые во время пения, могут быть использованы в некоторой степени для анализа качества дыхания при пении.

3. Благоприятное влияние тренировки на качество дыхательных движений выявляется во время лечения заик, обучения речи глухонемых и учебы певцов. В течение 3—4 лет обучения пению при фонации дыхательные движения у певцов становятся более экономными и равномерными. Изменения в дыхательных движениях, которые напоминают изменения при действительном пении, отмечаются даже тогда, когда певец поет лишь мысленно (представляет пение). Подобное явление отсутствует у прочих людей, а также у начинающих певцов. Аналогичные изменения отмечаются и у драматических актеров при мысленном чтении. По изменениям в дыхательных движениях при воображаемом пении мы можем судить об уровне тренировки дыхания певца.

4. С рефлекторными изменениями дыхательных движений тесно связана также функция слухового анализатора. Слуховое ощущение обусловливает изменение ритма дыхательных движений при покое, что можно рассматривать как ориентировочный рефлекс. Если пользоваться аудиометром как источником звука, то по одним изменениям ритма дыхательных движений возможно определить пороговый слух и на основании этого даже составить аудиограмму, которая приблизительно сходна с аудиограммой, составленной обычным способом. При выключении слуха с помощью опыта Ломбарда можно наблюдать улучшение в изменениях дыхательных движений, когда они неравномерны (например, у заик). У сформировавшегося певца во время слушания пения другого человека может отмечаться типичное для пения дыхание. Эти изменения отсутствуют у начинающих певцов.

5. Певцы, у которых выработался спокойный и экономный тип дыхания, сохраняют способность петь и в пожилом возрасте. Одышечный тип дыхания и форсированное пение связаны между собой; у таких певцов часто отмечается расстройство голоса, и их деятельность в качестве певцов длится недолго. Во избежание формирования неэкономного типа дыхания педагоги не должны советовать делать глубокий вдох перед фонацией: требование глубоко вдохнуть способствует возникновению неэкономного одышечного типа дыхания, форсированию в пении и чрезмерному напряжению тех мышц, которые нужны при фонации*. Следует рекомендовать как можно более продолжительный и медленный выдох, что уже само по себе регулирует глубину вдоха.

6. По пневмограммам, регистрирующим в течение определенного времени дыхательные движения у заик, глухонемых и, особенно, у певцов, видно, что тренировкой дыхания достигается изменение его качества в желаемом направлении, а это позволяет предположить, что в данном случае имеют место рефлекторные закономерности, которые вырабатываются в течение тренировки и выражают новые кортикальные связи.

7. Наблюдения над рефлекторными изменениями дыхательных движений и их анализ могут быть использованы для диагноза профессиональных и функциональных голосовых и разговорных расстройств, для их лечения, прогноза и профилактики. Это особенно нужно иметь в виду при вокальном воспитании подростков и молодых певцов».

В. Морозов, заведующий научно-исследовательской лабораторией физиологии певческого голоса Ленинградской консерватории, по вопросу дикции в пении у взрослых и детей сообщил следующее:

«По словам известного фониатра И. И. Левидова, «пение — это музыкальная речь». Отсюда одним из важнейших вопросов вокальной педагогики является воспитание хорошей дикции у певцов, то есть художественно-исполнительские качества певца во многом зависят от того, насколько полно и выразительно доносит он до слушателя текст исполняемого произведения. Между тем «многие певцы, к сожалению, пренебрегают хорошей дикцией, слушатели часто не понимают язык, на котором поют певцы на сцене, и довольствуются лишь тем, что знают в общих чертах содержание произведения» (Э. Карузо).

1. В процессе педагогической работы над исправлением и совершенствованием дикции, а также при оценке профессиональных данных певческих голосов весьма важно пользоваться количественным методом оценки в пении. Однако до настоящего времени дикция в пении оценивается лишь приблизительно (как «хорошая» или «плохая»), так как количественные

---

* Эти высказывания следует считать дискуссионными. — *И.Н.*

методы для оценки певческой дикции не разработаны. В связи с этим нами и была предпринята подобная попытка.

Для этой цели были применены слоговые артикуляционные таблицы, составленные коллективом лаборатории фонетики Ленинградского университета из наиболее употребительных сочетаний звуков в русской речи и предназначенные для исследования разборчивости речи при передаче ее на расстояние по линиям радиотелефонной связи.

2. Методика исследования была установлена следующая. Каждый исследуемый певец пропевал в восходящем и нисходящем порядке гаммы в пределах диапазона своего голоса (взрослые — две октавы, дети — одну-полторы октавы). При этом вместо названия нот он произносил слоговые звукосочетания, считывая их с таблицы. Высота тона для пропевания каждого последующего звука гаммы задавалась предварительно на фисгармонии. Пропетые слоги прослушивались и записывались слушателями с нормальным слухом, которых было обычно пять-шесть и более. Расстояние от певца до слушателей сохранялось во всех случаях одинаковое (10 метров). Для однократной оценки дикции в пении каждый пропевал не менее 150 слогов из таблицы на различных нотах.

3. Отношение числа правильно записанных слушателями слогов ко всем прослушанным составляло количественную меру дикции данного певца. Указанное отношение обычно выражалось в процентах, после чего находилась средняя его величина — как для всех вместе взятых нот диапазона голоса певца, так и для каждой ноты в отдельности.

4. Параллельно с исследованием дикции пения у каждого из певцов измерялась дикция речи (при произнесении слогов обычным речевым голосом).

5. Одновременно с записью слушателями пропеваемых слогов производилась регистрация их интенсивности при помощи шумомера Ш-2 (конструкции ЛИОТ), а также запись произносимых звуков на магнитофон (МАГ-8, МАГ-11) для последующего акустического анализа.

6. ...Установлено, что дикция речи у певцов, как правило, выше, чем средняя их дикция при пении. При пении же наилучшая дикция наблюдается на средних нотах диапазона голоса певца (на этих нотах она может быть даже лучше, чем в речи) и ухудшается по мере приближения к верхним тонам, что особенно ярко выражено у женских голосов. Заметно ухудшается дикция и на так называемых переходных нотах диапазона голоса у взрослых. У детей (из хора мальчиков Академической капеллы) имеется зависимость дикции от возраста, а также индивидуальные различия в пределах одного возраста...

7. Проведенный фонетический анализ позволяет установить, за счет каких, главным образом, согласных и гласных наблю-

дается у певца ухудшение дикции на тех или иных участках диапазона. Данные эти могут быть учтены при работе над улучшением дикции».

Е. Ермолаев, доктор медицинских наук, профессор, и Н. Лебедева, кандидат медицинских наук (Ленинградский институт усовершенствования врачей), в докладе «Особенности развития голосового аппарата у детей и вытекающие отсюда требования по охране детских певческих голосов» сказали следующее:

«1. Развитие певческого голоса у детей представляет собой очень сложный социально-биолого-физиологический процесс, успешное познание которого может быть достигнуто только при комплексном изучении его целым рядом специалистов; среди них основное значение должны иметь физиологи и акустики, фониатры и психоневрологи, а также педагоги-вокалисты.

2. Развитие гортани и певческого голоса у детей протекает с определенными особенностями, основные проявления которых состоят в следующем:

а) в первые годы жизни человека гортань растет очень медленно, в силу чего этот орган у шестимесячного и 3-летнего ребенка по своей форме и объему почти неотличим;

б) так же медленно развивается гортань и в дальнейшем — до 12—15 лет, когда начинается ее бурный рост;

в) в соответствии с отмеченными особенностями развития гортани своеобразно развивается и голос ребенка, в частности его диапазон;

г) до периода наступления мутации диапазон певческих голосов мальчиков и девочек оказывается почти одинаковым;

д) с возрастом диапазон голоса расширяется очень медленно;

е) механизм певческого голосообразования как у мальчиков, так и у девочек до наступления мутации представляется одинаковым (фальцетный регистр);

ж) лишь в период мутации начинается необычно ускоренное развитие гортани, в результате чего за $1^1/_2$—2 года гортань мальчиков увеличивается приблизительно в полтора раза, а гортань девочек на $^1/_3$. Такой ускоренный рост гортани в этот период сопровождается целым рядом как морфологических, так и функциональных изменений (как легко, так и трудно улавливаемых), которые не могут не влиять на процесс голосообразования в течение этого периода;

з) развитие всех остальных органов, входящих в систему, объединенную под названием голосовой аппарат (легкие, бронхи, трахея, ротовая полость, полость носа с ее придаточными пазухами), идет по другим законам развития организма, основной чертой которых является относительная постепенность и малая заметность.

Такая диспропорция между ростом гортани и всех частей голосового аппарата до окончательного сформирования его приводит к тому, что до периода мутации растущий голосовой аппарат перегоняет гортань. В период мутации гортань в силу особенно заметного роста догоняет другие части голосового аппарата, и лишь к моменту созревания организма в голосовом аппарате завершается оптимальное соответствие как по форме, так и по функции между всеми частями его.

3. Все перечисленные особенности развития голосового аппарата и певческого голоса детей должны максимально учитываться работниками культуры, которые имеют прямое отношение к детскому пению (композиторы, педагоги, педагоги-вокалисты, воспитательницы в детских яслях, садах и домах и т. д.).

Композиция музыкальных произведений для детских голосов, выбор музыкальных произведений для изучения и пения, деление поющих по голосам, требование от поющих силы голоса — все это должно быть поставлено в зависимость от особенностей развития диапазона механизма голосообразования и темперамента у растущих детей.

4. Обучение детей пению не только допустимо, но и целесообразно, однако при соблюдении обязательного условия: чтобы весь процесс обучения проходил с учетом особенностей развития детского голоса.

5. Обучение детей пению должно вестись также с учетом того, что у них недостаточно развита тормозная функция головного мозга, вследствие чего им очень трудно соизмерять продолжительность и громкость пения с ограниченными возможностями их голосового аппарата.

Поэтому все лица, в той или иной мере связанные с работой по развитию детских голосов, должны не только систематически контролировать певческую работу детей, но и постоянно и умело внушать им мысль о чрезвычайной хрупкости их голосового аппарата и необходимости особенно бережно относиться к нему.

6. При обучении детей пению следует всегда иметь в виду трудности, возникающие на пути диагнозцирования вида детского голоса (дискант или альт).

Эти трудности обусловиваются наличием отмеченного выше несоответствия между развитием гортани и всех остальных частей голосового аппарата в период роста детей. Степень этого несоответствия может временами меняться, что сказывается в некоторых индивидуальных особенностях певческого голоса данного подростка на определенном периоде его развития.

В связи с этим вид голоса поющего ребенка должен определяться не раз навсегда, а периодически (не реже одного раза в 5 месяцев).

7. Только объединенными усилиями всех категорий работников, занимающихся развитием детских голосов, можно добиться такого положения, когда если не все, то большинство поющих детей сохранят свои певческие голоса на всю последующую жизнь».

В. Соколов, народный артист РСФСР, профессор МГК, сделал доклад на тему «Вопросы вокального воспитания в подростковом хоре», в котором сообщил:

«1. Созданный в 1936 году детский хор Института художественного воспитания будет отмечать весной этого года 25-летний юбилей. За этот значительный срок накопился большой практический материал по хоровому воспитанию подростков, в том числе и по вокальному воспитанию школьников в процессе хорового обучения.

2. Вокальная работа в хоре неразрывно связана с процессом работы над произведением, но вместе с тем значение вокально-технической работы так велико в повышении художественно-исполнительского мастерства коллектива, что эта работа должна занимать ведущее положение.

3. Сознательное отношение к пению особенно должно складываться в процессе привития навыков правильного певческого дыхания. Не отрицая подсознательные приемы в этом вопросе, считаем, что в подростковом хоре главную роль должен играть сознательный момент. Правильное (смешанное, грудобрюшное. — *И. Н.*) певческое дыхание способствует естественному развитию голоса, свободному пению, оздоровлению всего организма и, прежде всего, его голосового аппарата.

4. Большую роль в деле развития вокально-технических навыков играет работа над развитием, укреплением и освобождением (от чрезмерного напряжения. — *И. Н.*) артикуляционного аппарата. Эта работа неразрывно связана с работой над правильным формированием гласных и согласных.

5. В хоровой работе очень большую роль играет слух (мелодический и гармонический), но для вокально-технической работы особое значение имеет так называемый вокальный слух. Работа над привитием и развитием вокального слуха приводит к очень важному результату — появлению самоконтроля.

6. Особенно сложный вопрос в период формирования голоса — вопрос тембрового воспитания. Этот вопрос в хоровой работе усложняется в результате взаимоотношения тембра отдельного участка хора и тембра всей партии, всего хора.

7. В вокальном воспитании учащихся большая роль принадлежит развитию музыкального вкуса, музыкальных знаний. Хорошие музыкальные знания способствуют более сознательному отношению к музыкальному тексту, что, в свою очередь, сказывается на исполнительском мастерстве.

8. Нельзя не сказать о значении выразительности пения в процессе привития вокально-технических навыков. Она приобретается посредством осознанного и ясного понимания всеми участниками хора словесного и музыкального содержания произведения.

9. Определенная роль в вокальном воспитании принадлежит и жесту дирижера, поэтому воспитывать активное отношение к жесту дирижера — важная задача».

На данной конференции были сделаны интересные доклады доктором педагогических наук Н. Жинкиным на тему «Два энергетических режима раздельного управления в системе фонационного прибора человека»; доктором медицинских наук И. Чукичевым на тему «Роль эмоционального фактора в художественных выступлениях»; профессором Пражского фониатрического института К. Седлачек на тему «Акустический анализ певческого голоса»; доктором И. Шупачек (Пражский фониатрический институт) на тему «Методика и значение пневмографического исследования в диагностике и лечении расстройств голоса»; Доктором Е. Седлачек (Пражский фониатрический институт) на тему «Значение дефектов музыкального слуха при возникновении детской дисфонии»; инспектором по музыкальному воспитанию Министерства культуры и просвещения Народной Республики Болгарии Ц. Колевым на тему «Воспитание детского голоса школьника в процессе обучения хоровому пению на основе развития музыкального слуха»; лауреатом Димитровской премии, заслуженным артистом Народной Республики Болгарии Б. Бочевым на тему «Как я работаю над выразительным и эмоциональным пением в детском хоре»; художественным руководителем хора и учителем пения ленинградской средней школы № 66 В. Каменским на тему «Формирование певческого голоса на уроках пения в 1—11 классах»; художественным руководителем хора и вокальных ансамблей Дома пионеров Дарницкого района г. Киева А. Шиденко на тему «Выразительное пение как одно из важнейших средств вокального воспитания детей»; кандидатом искусствоведческих наук Д. Локшиным по весьма актуальному вопросу «Пение юношей в годы мутации»; старшим педагогом-вокалистом Ленинградского Дворца пионеров Е. Малининой на тему «Вокальное воспитание школьников в возрастном аспекте»; научным сотрудником института дошкольного воспитания Академии педагогических наук РСФСР, кандидатом педагогических наук Н. Ветлугиной на тему «Развитие слуха и голоса ребенка 5—7 лет в процессе обучения пению» и ряд других докладов (всего около 30 докладов и сообщений).

С содержанием их интересующиеся могут ознакомиться в Институте художественного воспитания Академии педагогических наук РСФСР [188].

* * *

По просьбе участников конференции — преподавателей пения музыкальных училищ РСФСР (январь 1962 года) с сообщением о методах и практике работы по развитию голоса выступила народная артистка СССР В. В. Барсова, поделившаяся также впечатлениями о международном конкурсе молодых оперных певцов, состоявшемся в Софии в 1961 году, где она принимала участие в качестве члена жюри конкурса. Ввиду того что сообщение В. В. Барсовой представляет большой интерес не только для педагогов, но и для всех интересующихся вокальном искусством, кратко излагаем содержание ее выступления.

«Вокальное искусство требует... ежедневных занятий над развитием голоса, музыкальности и над поднятием общего культурного уровня, без чего певец не может добиться значительных успехов...

Большую пользу я получила от встреч и занятий с гениальным русским актером, режиссером и педагогом К. С. Станиславским. Он научил меня многому, в частности — развивать внутренние ощущения, контролировать свое поведение на сцене... и развивать слуховой контроль над звуком.

Если я до преклонного возраста сохранила хорошую дикцию как в пении, так и в речи, то это, в основном, заслуга К. С. Станиславского. Вопросу дикции он уделял исключительное внимание.

...Развитие дыхания для певца является наиболее сложным и важнейшим делом. Если считается, что дыхание — это жизнь, то для певца правильно поставленное дыхание — фундамент его профессии. Над развитием дыхания я работала долго и упорно. Считают, что для развития певческого дыхания полезны занятия как со звуком, так и без него.

Вдох я делаю через нос — и одновременно — через рот (вдох через нос с открытым ртом). Как... известно... специфика колоратурного пения (колоратуры, быстрые пассажи и прочее) требует моментального глубокого вдоха, что с закрытым ртом сделать невозможно. Применяю, в основном, нижнереберно-брюшное дыхание. При пении стараюсь ощущать звуковую опору в груди, с одновременной поддержкой этой опоры мышцами живота, и вверху, в области так называемой «маски» (примерно там, где маскарадная маска покрывает лицо).

Вокализируя на твердой опоре дыхания, нужно в то же время добиваться ощущения полной свободы мышц, принимающих участие в формировании певческих звуков.

Перед занятиями пением полезно применять несложные физкультурные упражнения, в частности — поднятие рук кверху над головой (3 раза).

Работая над развитием голоса, певец должен внушить себе, что дыхание — это «воздушный смычок». Как музыканты-струнники плавно водят смычком по струнам смычковых инструментов, так и певцы должны добиваться плавности посылки дыхания, чтобы певческий голос лился плавно и красиво.

Как я уже сказала, я уделяю большое внимание развитию мышц живота. *Все длительные музыкальные фразы и трудные высокие ноты я «опираю» на мышцы живота (например, во фразе «Любви роскошная звезда» в каватине Гориславы из оперы «Руслан и Людмила» делаю акцент на высоком *ля*$_2$).

Во время пения я добиваюсь свободного положения гортани и нижней челюсти. Для правильной укладки языка рекомендую его кончиком слегка прикасаться к корням передних нижних зубов.

Занимаясь выработкой *piano* (а певец должен стараться проводить всю подготовительную работу, в основном, на *piano*), я стараюсь, чтобы *piano* было на такой же дыхательной опоре, как и *forte*. Освобождение от чувства «опоры» я делаю только при окончании слова.

При воспитании голоса надо уделять особое внимание развитию среднего регистра. Обычно упражнения на среднем регистре я пою до *ми-бемоль*$_1$, так как пение более низких нот для лирико-колоратурного сопрано считаю нецелесообразным.

Как уже отмечала ранее, я стараюсь при пении восходящих гамм тем крепче [фундаментальнее] ощущать мышцы живота, чем выше ноты.

При пении упражнений без слов очень важно ощущать эмоциональный «подтекст» исполняемого. При исполнении колоратурных мест в большинстве случаев надо проникнуться состоянием радости. Даже при пении таких фраз, как «Грустно мне, родитель дорогой» (Людмила),— внутреннее ощущение у меня всегда бывает радостное (это, своего рода, женское кокетство Людмилы).

Ощущение творческого «ви́дения» (по Станиславскому) должно всегда сопровождать певца.

Перед разучиванием вокально-музыкальных произведений надо обязательно несколько раз прочитать словесный текст. Разучивая отдельные партии, нужно стараться учить все произведение,— лишь при этих условиях певец будет свободно держаться на сцене и создавать более совершенные образы.

В отношении возможности расширения диапазона певческого голоса и его силы убеждена, что при правильных занятиях диапазон и сила голоса должны обязательно увеличиваться.

Лично я вначале обладала очень небольшим по силе и диапазону голосом, а затем он развился до известных вам пределов.

* Лучше было-бы не опираю, а поддерживаю мышцами живота

При правильных занятиях можно улучшить и облагородить также и тембр голоса. При пении надо применять как светлый (открытый), так и затемненный (закрытый, округленный) тембр. Я считаю, что все голоса, в том числе и колоратурные, должны петь, в основном, хорошо собранным (закрытым) тембром. Конечно, при пении таких различных по характеру произведений, как, например, «Песня Сольвейг» Грига и романс «Весенние воды» Рахманинова, тембр голоса должен быть разный (в первом случае — закрытый, во втором — более светлый).

В каждом певческом звуке должна быть динамика. Поэтому с первого года обучения надо приучать певца ко всем динамическим нюансам: *piano, forte* и т. п.

Много бывает разговоров на тему: допустимы ли движения на сцене во время пения? Конечно, прежним певцам, в частности итальянцам, было гораздо легче петь в опере, так как опера в прошлом была, по существу, костюмированным концертом с применением грима, декораций, освещения и т. п. В наше время требования к оперным певцам значительно возросли. Считаю, что певцы обязаны учиться петь и с применением движений. Я всегда пела на оперной сцене известные арии Розины, Джульетты и другие, одновременно и танцуя...

По моим личным ощущениям звуки *staccato* звучат как будто бы в груди. Сочетание ощущений грудного и головного звучания считаю абсолютно необходимым на протяжении всего диапазона, с соответствующим подчеркиванием акцента ощущений: на высоких нотах — головного и на низких — грудного.

Трель, по моим представлениям, есть колебания связок и гортани. Лично я трель выработала, вначале ее у меня не было... При выработке трели я начинала с пения форшлагов.

Важнейшее значение для искусства пения имеет полетность звука, для чего надо следить, чтобы «не запиралось» дыхание.

Во время работы над сглаживанием среднего и верхнего регистров нужно обязательно ощущать звук в груди. Чем отчетливее у певца ощущение звука в груди, тем лучше сглаживаются средний (медиум) и верхний (головной) регистры.

Занятия с закрытым ртом считаю полезными. Но я применяю не «мычание» с закрытым ртом, а — если так можно выразиться — «нычание» (звук *Н*) с открытыми губами.

Повторяю — вокальные занятия нужно начинать на среднем регистре с применением небольших гамм (не больше квинты). Не надо забывать и хроматизмы.

Я ежедневно распеваюсь на песне Индийского гостя из оперы «Садко».

При исполнении восходящего пассажа нужно на высоких нотах сохранять физическое ощущение нижних нот («звуковую

Это много здорово!

Хорошо

платформу»). Распеваюсь я обычно с применением нисходящих пассажей.

О времени занятий скажу следующее: я занимаюсь целый день, но с обязательными большими перерывами. Утром я пою гаммы, трели и т. п. Вечером обычно пою с концертмейстером и разучиваю новый концертный или оперный репертуар или же отшлифовываю ранее пройденные произведения.

Полезны ли занятия с зеркалом? Да, но полезнее вырабатывать внутренние рефлексы и стараться, чтобы легкая, естественно-непринужденная улыбка (пение с нарочитым оскаливанием верхних зубов и горизонтальным растягиванием губ считаю вредным) стала второй натурой. Конечно, при пении нот предельно высокого регистра рот надо открывать значительно больше, чем при пении нот среднего регистра.

Меня часто спрашивают: какой гласный звук нужно применять при пении упражнений — *И* или *А*? Отвечу, что этот вопрос надо решать индивидуально — в зависимости от конкретных обстоятельств. Я люблю гласный звук *У*, он мне помогает округлять и сглаживать регистры. Но звук *У* бывает разный. Для певцов и певиц с глухими от природы голосами рекомендую применять упражнения на слоги: *«ди»*, *«дэ»*, *«да»* или *«би»*, *«бэ»*, *«ба»* и т. п. Я вообще считаю очень полезными упражнения со слогами: *«да»*, *«дэ»*, *«ди»*, *«до»*, *«ду»* или *«ба»*, *«бэ»*, *«би»*, *«бо»*, *«бу»*.

Необходимо вырабатывать у певца ощущение приподнятого мягкого нёба. Роль мягкого нёба и маленького язычка при пении огромна. Мне очень понравились указания П. Л. Трониной * по этому вопросу, когда она проводила свой открытый урок и рекомендовала ощущать «полузевок».

При пении нисходящих гамм нужно физические ощущения, возникающие при взятии верхних звуков, переносить на звуки нижерасположенные, то есть, образно говоря, переносить ощущения головных нот на ноты среднего и низкого регистров...

Многие из присутствующих здесь педагогов просили меня поделиться своими впечатлениями от прошедшего последнего международного конкурса молодых оперных певцов в Софии.

Должна вам откровенно сказать, что этот конкурс на меня произвел огромное впечатление. Конкурсу предшествовал замечательный концерт выдающихся болгарских певцов, завоевавших всемирную известность: Узунова, Н. Николова, Гяурова, Поповой и других.

Несмотря на то, что в этом конкурсе принимали участие прекрасные певцы многих зарубежных стран,— наши молодые певцы также показали себя неплохо. Как известно, ряд советских певцов получили вторые, третьи и четвертые премии (Ковалева, Левицкий, Морозов и другие), но я должна сказать, что при наличии у нас многих замечательных голосов все же нашим певцам часто недостает вокально-музыкальной культуры, на что надо обратить особенное внимание. Я детально знакомилась с работой болгарских вокальных педагогов, дирижеров и режиссеров. Мне очень понравились занятия с певцами известного болгарского дирижера Найдёнова. Это — большой музыкант, чуткий педагог и друг певцов. Он ведет оперные спектакли так, что певцам очень удобно петь. Оркестр не гремит и не заглушает человеческие голоса. Темпо-ритмы в спектаклях правильные. Болгарским певцам очень повезло, что они имеют культурного музыканта и замечательного воспитателя талантливой певческой молодежи».

* Педагог Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных.

ВСЕСОЮЗНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ВОКАЛЬНОМУ ОБРАЗОВАНИЮ 1966 ГОДА *

Большим событием в деле развития советского вокального искусства явилась Всесоюзная конференция по вокальному образованию, состоявшаяся 26 января — 1 февраля 1966 года.

На конференции присутствовало более 130 педагогов-вокалистов музыкальных вузов, около 80 педагогов-вокалистов музыкальных училищ, педагогических институтов и преподавателей пения художественной самодеятельности, свыше 25 ученых (физиологов, акустиков, фониатров и других), а также около 100 дирижеров, режиссеров и ведущих советских певцов-солистов.

Конференцию открыл первый заместитель министра культуры СССР А. Н. Кузнецов, отметивший, что конференция собралась в исторически важный период подготовки к XXIII съезду КПСС и 50-летию Советской власти.

Говоря о развитии вокального искусства за последнее десятилетие, А. Н. Кузнецов отметил, что ни одна страна не может гордиться таким обилием талантов в области пения, как наша. Сольному пению обучается около 6000 юношей и девушек в 23 консерваториях и институтах искусств и 114 музыкальных училищах. Это почти в два раза больше, чем было десять лет назад. В музыкальных вузах сольное пение сейчас преподают около 300 профессоров и преподавателей.

А. Н. Кузнецов выразил надежду, что конференция критиче-

* Краткое конспективное изложение докладов и выступлений участников данной конференции сделано в основном по материалам специальных бюллетеней (№№ 1—7), выпущенных Министерством культуры СССР 26—31 января и 1 февраля 1966 года.

ски отнесется ко всем имеющимся недостаткам в вокальной педагогике и наметит пути к выполнению важнейших задач в деле подготовки высококвалифицированных певцов-актеров.

С докладом на тему «О состоянии и мерах по дальнейшему улучшению вокального образования в стране» выступил ректор Московской консерватории профессор А. В. Свешников.

Отмечая большие достижения в развитии советского вокального искусства, докладчик остановился на основных недостатках, мешающих правильному и быстрейшему развитию обучения наших певцов, призвал делегатов конференции осудить имеющиеся ошибки в области методологии, использовать все знания, способности и педагогическое мастерство для самоотверженного служения народу.

А. В. Свешников отметил, что у нас иногда придается слишком большое значение влиянию итальянской и немецкой школ, забывая, что при всех положительных моментах этого влияния русская вокальная школа всегда сохраняла свою яркую самобытность, огромную роль в развитии которой сыграли композиторы Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков и другие.

Докладчик обратил внимание на недооценку высказываний П. И. Чайковского по вопросам певческого искусства, которые отражают основные принципы русской вокальной школы; осветил уровень музыкальной культуры дореволюционной России и дал интересный материал, в котором раскрывается рост музыкального развития молодого социалистического государства вообще и его вокального искусства в частности.

Как известно, первые всесоюзные совещания по вокальному образованию состоялись в 1925, 1937 и 1940 годах. На них были подведены итоги методической работы советских педагогов-вокалистов и намечен путь дальнейшего развития вокального мастерства. Были приняты решения о необходимости установления тесной связи с педагогами, работающими в художественной самодеятельности, а также решения об упорядочении музыкального воспитания в общеобразовательных школах.

Особо отметив роль и значение Всесоюзного совещания по вокальному образованию, состоявшегося в 1954 году, где были выработаны основные принципы советской вокальной школы, докладчик сказал, что у вокалистов уже имеется единое мнение относительно ряда важнейших методических установок, касающихся типа дыхания, характера звучания голоса, использования резонаторов, положения гортани в пении и т. п. Он предложил решить и такие недостаточно изученные методические вопросы, как установление критерия оценок академической успеваемости студентов и составление более рациональной учебной программы для вокальных кафедр консерваторий, музучилищ и подготовительных отделений консерваторий.

Одним из самых серьезных недостатков в вокальном образовании оратор считает существующую несовершенную систему выявления и отбора одаренной молодежи для обучения вокальному искусству.

Подготовку высококвалифицированных вокалистов тормозит их недостаточное общее музыкальное развитие. Важную роль в воспитании слуха певцов должно сыграть сольфеджио, преподавание которого требует коренной перестройки в сторону приближения к специфике вокального искусства. Отмечая большую роль вокализов в общем комплексе подготовки певца, докладчик считает неверным игнорирование вокализов некоторыми педагогами. Огромное значение в воспитании певца имеет умелый подбор репертуара.

Сейчас настало время со всей серьезностью поставить вопрос о педагогических кадрах; выработать конкретные меры по укреплению вокальных кафедр. Не всякий, даже замечательный певец может быть хорошим педагогом. Педагог по вокалу — это призвание.

Далее А. В. Свешников сказал, что необходимо окончательно решить вопрос профиля работы вокальных отделений музыкальных училищ.

В докладе также говорилось о продолжающемся неправильном использовании молодежи в оперных театрах, об отсутствии четкой, продуманной системы повышения квалификации педагогов-вокалистов, о плохой постановке занятий хоровым пением в общеобразовательных школах.

С докладом «О задачах совершенствования методики обучения вокальному искусству» выступил заведующий вокальной кафедрой Ленинградской консерватории, профессор Е. Г. Ольховский. Он отметил, что за последнее десятилетие значительно возрос интерес подагогов-вокалистов к вопросам вокальной теории, к установлению связи с представителями смежных наук, к обобщению педагогического опыта. Расширилась и окрепла научно-теорическая база вокальной педагогики и вокальной методики. Многие положительные эмпирические принципы вокальной педагогики получили научное обоснование. Появился ряд интересных работ в этой области, в частности труды профессоров Д. Евтушенко, М. Донец-Тессейр и других. Знаменательным является и создание ряда трудов по методике и педагогике певцами-практиками, преподающими в учебных заведениях. Это положительно отразилось на педагогическом процессе.

Однако недостатком является то, что в трудах по методике уделено мало внимания вопросам вокального исполнительства, художественному воспитанию певцов, а также трактовке музыкально-образного содержания произведений. Как положитель-

ный пример в этой области можно лишь указать на статьи профессоров А. Л. Доливо и М. М. Мирзоевой.

Основной задачей педагогов-вокалистов в воспитании учащихся является развитие художественно-исполнительской культуры певцов, привитие им строгого художественного вкуса. Недооценка значения такого воспитания сказалась и на недостаточных успехах молодых певцов на всесоюзных конкурсах вокалистов им. М. И. Глинки и М. П. Мусоргского.

Воспитание профессионального певца предусматривает свободное владение голосом во всем его диапазоне, динамикой, четким ритмом, осмысленной, выразительной и чистой интонацией. Певец-профессионал должен уметь самостоятельно приготовить вокальное произведение, читать ноты с листа, обладать достаточной общей музыкальной культурой. При этом необходимо усилить внимание и довузовской подготовке певцов. Целесообразно вернуться и к старой положительной традиции русской вокальной школы — использованию вокализов, но не только частично устаревших (Панофка, Зейдлер и другие), а и новых, которые могут подготовить молодого певца к исполнению современных произведений. В вокальных сочинениях Прокофьева, Шостаковича, Бриттена и других композиторов применяются сложные ладогармонические и интонационно-ритмические построения, требующие от певца высокой профессиональной культуры и значительного мастерства. «Выразительное пение немыслимо без прочной вокальной техники. Это фундамент вокального искусства»,— писал академик Б. В. Асафьев.

Следует уделять большее внимание развитию слуховой сферы певцов как интонационной основы вокального мастерства.

Необходимо установить единый или хотя бы единообразный научно-объективный критерий оценки пения студентов на экзаменах. В противном случае возникает много нелепостей, приносящих учащимся вред. На уроках педагог должен избегать «словесного каскада», не увлекаться чрезмерно постановочными моментами в ущерб вниманию к музыкально-художественному исполнению.

Далее докладчик коснулся теоретических концепций (нашедших отражение в ряде вокально-методических трудов), связанных с вмешательством в работу гортани в методике преподавания. Он выразил мнение вокальной кафедры Ленинградской консерватории, считающей совершенно неправильным приемы непосредственного вмешательства певца в работу гортани и голосовых связок. В процессе урока всякая фиксация внимания ученика на любой из голосообразующих функций и особенно на работе голосовых связок нарушает их строгую координацию, приводит к вредным последствиям, вплоть до профессиональных заболеваний голоса певца.

В докладе «О задачах совершенствования методики преподавания вокального искусства» профессор О. Н. Благовидова (Одесская консерватория) затронула два наиболее сложных вопроса в подготовке вокалистов: воспитание певца-музыканта и развитие у учащихся чувства профессионализма.

Касаясь первого вопроса, докладчик отметил, что надо готовить певцов, способных исполнять музыку от Баха и Глинки до произведений наших современников. Мы можем с гордостью говорить о целом ряде наших молодых певцов, обладающих красивыми голосами, владеющих отлично сформированным звуком, но мы не можем не признать, что еще мало уделяем внимания воспитанию певца-музыканта.

Молодой певец должен осознать, что его первые вокальные упражнения это не просто распевка, а выразительные музыкальные фразы, работа над которыми приобщает к познанию музыки и ее законов. Воспитание чувства тональности, умение сохранить тональную ориентацию является необходимым условием выработки чистоты интонации.

Надо отказаться от «подыгрывания» упражнений, дать студенту большую самостоятельность в ощущении тональности, иногда полезно петь упражнения a cappella, то есть без фортепианного сопровождения.

Следует серьезно подумать о более интенсивном развитии навыков пианизма у вокалистов, что весьма способствует росту их общей музыкальной культуры.

В программу экзаменов по фортепиано у вокалистов следует ввести исполнение комплекса вокальных упражнений с аккомпанементом.

Целесообразно поручить научно-методическому кабинету Министерства культуры СССР систематизировать вокальные упражнения, наиболее часто применяемые ведущими педагогами, создав к ним несложное фортепианное сопровождение, и издать в виде учебного пособия.

В воспитании певца-музыканта вокализы являются могучим средством развития навыков раскрытия музыкально-художественного содержания. Для музыкального развития певцов на всех этапах обучения исполнение вокализов может сыграть большую положительную роль. Параллельно с пением вокализов необходимо воспитывать певцов на народной песне.

Педагоги призваны развивать навыки самостоятельной работы студентов над вокальной литературой.

Касаясь вопроса развития профессионализма, докладчик заострил внимание на том, что профессионализм — это умение мобилизовать свою волю, направить внимание на преодоление творческих задач, обобщить всю подготовительную работу и полностью вынести ее на сцену или эстраду. Докладчик рекомендовал начинающим певцам как можно чаще выступать в

академических концертах, участвовать в конкурсах на лучшее исполнение различных произведений. При этом необходимо дать возможность студенту проявить свои исполнительские способности, найти собственную интерпретацию.

Говоря о профессиональном воспитании, нельзя не коснуться роли оперных студий в воспитании певца-актера. Большинство оперных студий консерваторий не имеют самостоятельных помещений, ютятся в неприспособленных клубах, а оперная студия — это учебный театр, в котором студент должен встретиться с хорошо налаженным производством.

В понятие профессионализма входит высококачественная подготовка всего комплекса вокально-технических и художественных задач, овладение мастерством, достаточным для воплощения реалистических художественных образов.

Заслуженный артист РСФСР, доцент А. И. Орфенов (заведующий оперной труппой Большого театра СССР) в докладе на тему «Работа с молодыми певцами в оперном театре» отметил, что за последние 12 лет в оперной труппе Большого театра произошла почти полная смена состава ведущих певцов-исполнителей. Хотя творческая молодежь в основном хорошо справляется со своими задачами, но достигнуть художественного уровня ушедших на пенсию выдающихся мастеров оперной сцены ей пока еще не удалось.

Докладчик особо остановился на тех моментах, которые тормозят формирование оперного певца.

Это, прежде всего,— недостаточная практика студентов в оперных студиях, отсутствие умения самостоятельно работать над оперными партиями; недооценка значения так называемых «второстепенных» ролей; недостаточность общего музыкально-образовательного комплекса (слабая подготовка по сольфеджио и фортепиано), что очень тормозит рост оперного певца-актера.

Большой вред приносят молодым певцам частые выступления в концертах эстрадного плана.

Орфенов подчеркнул, что в оперных театрах необходимы вокальные консультанты, а также выразил свое несогласие с теми, кто отрицает пользу стажирования наших молодых вокалистов в Италии. Опыт командирования молодых оперных певцов Большого театра в Милан свидетельствует о том, что стажирование наших вокалистов в Италии приносит положительные результаты.

Далее докладчик сказал, что Министерству культуры СССР надо окончательно решить вопрос с теми оперными студиями, которые не имеют возможности систематически ставить свои спектакли. Надо подумать о целесообразности передачи штатного фонда этих студий оперным театрам. Это ввело бы консерватории в атмосферу театрального производства и положительно решило бы вопрос с хорами и оркестрами периферийных оперных театров.

Е. А. Рудаков (старший научный сотрудник акустической лаборатории Московской консерватории) выступил с докладом на тему «Современная наука о певческом голосе», в котором сообщил, что за период с момента проведения последней вокальной конференции (1954) в Советском Союзе и за рубежом осуществлено множество исследований в области акустики и физиологии певческого голоса.

Некоторые из них представляют большой практический интерес для вокальной педагогики и могут быть использованы для разработки современной методики воспитания певческих голосов.

Объективные исследования певческого голоса, проведенные в Советском Союзе имеют уже достаточно прочный научный фундамент и преемственность.

В акустической лаборатории Московской консерватории третий год проводятся семинары (так называемые «Акустические среды»), на которых нередко выступают ученые, обсуждаются новые теории, касающиеся акустики и физиологии певческого голоса.

Современная наука представляет собой единство теории и практики, а критерий практики выступает в науке в форме экспериментального метода.

Для вокальной педагогики характерно то, что педагоги сами часто оказываются в положении ученых-экспериментаторов, но необходимо уяснить, что реальная помощь учебному процессу может осуществляться только на базе очень серьезной и широкой научно-исследовательской работы.

Далее докладчик затронул вопрос певческого тембра и сообщил, что в настоящее время акустическая лаборатория Московской консерватории приступает к изучению этой проблемы с помощью создаваемых сотрудниками лаборатории новых, более совершенных аппаратов.

Современные электронные приборы позволяют объективизировать изучение акустических и физиологических процессов. Они помогают педагогу и учащемуся не только слышать, но и видеть, что происходит. Докладчик назвал целый ряд созданных за последнее время приборов для контроля интонирования, полетности звука, поведения верхней форманты и вибрато, контроля певческого дыхания и т. д. Учитывая потребности в новой более совершенной технике, Министерство культуры СССР поручило акустической лаборатории Московской консерватории разработку соответствующей аппаратуры для исследования различных музыкальных процессов, в частности физиологии и акустики певческого голоса.

Народная артистка РСФСР И. И. Масленникова

(Государственный институт театрального искусства), остановившись на работе вокальной кафедры ГИТИСа, отметила, что срок обучения студентов-вокалистов недостаточен, так как поступающие в институт обычно не имеют необходимой музыкальной подготовки. Целесообразно организовать для вокальной кафедры подготовительные курсы сроком не менее одного года. На факультете музыкальной комедии ГИТИСа большое внимание уделяется комплексному воспитанию учащихся; наряду с другими профилирующими дисциплинами, значительное место предоставлено актерскому мастерству.

Подчеркнув значение более решительного приобщения студентов к современной музыке, Масленникова указала на необходимость привлечения к работе в ГИТИСе дирижеров высокой квалификации, хорошо разбирающихся в вопросах вокального искусства.

Народный артист Грузинской ССР, доцент Д. Мчедлидзе (Тбилисская консерватория) в своем выступлении остановился на рассмотрении понятий: «школа пения» и «постановка голоса». Он отметил, что «школа пения» — более широкое понятие; «постановка голоса» — часть этого понятия.

Школы пения могут быть разные (итальянская, русская, немецкая и т. д.); постановка же голоса должна быть единая — правильная. Далее оратор коснулся основ постановки голоса, тесно связывая эти принципы с учением Павлова.

Говоря о значении предмета сольфеджио для воспитания певца, Д. Мчедлидзе выразил сожаление, что в современном методе преподавания этого предмета теряются условные рефлексы, вырабатываемые в классах сольного пения. Поэтому представляется целесообразным, чтобы преподавание сольфеджио певцам осуществлялось педагогами-вокалистами.

В системе воспитания оперных дирижеров необходимо предусмотреть обязательное посещение ими классов сольного пения, так как многие современные дирижеры страдают отсутствием необходимых знаний в области правильного певческого голосообразования.

Народная артистка Киргизской ССР С. Киизбаева в своем выступлении сообщила, что стажировка молодых певцов в оперных театрах, особенно в Большом театре СССР, приносит несомненную пользу. Необходимо, чтобы Министерство культуры СССР и ректораты музыкальных вузов обратили внимание на недостаточное знание молодыми дирижерами природы вокала.

Учебным заведениям, готовящим кадры оперных певцов, следует усилить работу по воспитанию у учащихся большей скромности и требовательности к себе. Союзному и республиканским министерствам культуры следует также обратить особое внимание на подготовку кадров квалифицированных концертмейстеров, так как в подавляющем большинстве молодые концертмейстеры не соответствуют своему назначению.

Народная артистка РСФСР Н. Д. Шпиллер в своем выступлении отметила, что затронутый в докладе А. В. Свешникова вопрос о качестве обучения детей пению в общеобразовательной школе является важнейшей проблемой сегодняшнего дня.

«Мне довелось познакомиться с работой ряда консерваторий (в Узбекистане, Казахстане, на Украине),— сказала Н. Д. Шпиллер,— и приятно отметить, что ничего порочного в работе вокальных кафедр этих консерваторий я не обнаружила. Педагоги-вокалисты стремятся в методике вокального преподавания связать практику с наукой».

Выступающая подчеркнула, что самый наболевший вопрос — это вопрос о концертмейстерах. В консерваториях воспитывается огромная армия пианистов, но лишь немногие из них становятся квалифицированными концертмейстерами. Эту проблему необходимо решить кардинально.

Наиболее часто встречающиеся у вокалистов-выпускников музыкальных вузов дефекты — плохая интонация, неразборчивая дикция, слабая музыкальная подготовка и т. п.— являются следствием существующей перегрузки учебных планов, которые необходимо пересмотреть в сторону большей специализации.

Заслуженный работник культуры РСФСР Н. И. Синицына (Воронежское музыкальное училище) сообщила, что теоретические обоснования в вокальном искусстве постоянно углубляются, конкретизируются и все шире применяются в педагогическом процессе. Хотя слух педагога-вокалиста является одним из решающих факторов в процессе формирования певца, все же необходима периодическая объективная проверка спектра голоса учащихся.

Представляется целесообразным периодически записывать на магнитофонную пленку голоса учеников музучилищ, чтобы в акустических лабораториях крупных городов производить анализ их вокальных данных, придавая большое значение наличию высокой певческой форманты.

Для улучшения общей музыкальной подготовки вокалистов необходимо пересмотреть учебные программы по теоретическим предметам и увеличить количество занятий по фортепиано.

В. П. Морозов (кандидат биологических наук, заведующий лабораторией физиологии голоса Ленинградской консерватории) в своем выступлении остановился на разъяснении значения научных данных в обосновании вокальной педагогики и указал на неправильное понимание некоторыми педагогами роли науки в развитии искусства. Наука основывается на законах, фактах и цифрах, которыми обычно не располагают педагоги-практики. Задача научных работников — излагать в доступ-

ной форме результаты своих теоретических исследований. К сожалению, это не всегда осуществляется. Для того чтобы наука стала достоянием вокальных педагогов, следует проводить периодические семинары по ознакомлению с важнейшими научными достижениями. Существующие сейчас при консерваториях лаборатории оборудованы очень скудно. Это тормозит научную работу.

Докладчик познакомил участников конференции с результатами научных исследований «полетности» голоса и значения высокой певческой форманты. Он демонстрировал таблицы, диаграммы и давал музыкальные примеры в звукозаписи.

Далее В. П. Морозов отметил, что очень важным в пропаганде научных достижений является периодическая публикация литературы по вопросам вокальной методики и педагогики.

Оратор констатировал, что на конференции 1954 года было принято решение о создании специального журнала, освещающего проблемы голоса и речи, но до сих пор это решение не осуществлено.

В. П. Морозов предложил посылать на стажировку в Италию не только певцов, но и педагогов-вокалистов, а также работников научного профиля.

И. о. доцента Л. П. Сауль (Таллинская консерватория) сообщил, что недостаточное количество вакантных мест на первый курс вокальной кафедры Таллинской консерватории не дает возможности подготовить для республики необходимое количество профессиональных певцов. Сложность поступления в аспирантуру также существенно затрудняет подготовку вокальных педагогов.

Оратор вносит предложение продлить курс сольфеджио у вокалистов до пятого курса, а при обучении сольфеджио применять метод «тоники *до*», разработанный доцентом Вальюсте.

Р. А. Кушакова (Иркутский педагогический институт) отметила, что обучение пению будущих преподавателей пения в Иркутском педагогическом институте подчинено очень жестким нормам — один час в неделю в течение двух с половиной лет. Нельзя также считать правильным, что при приеме в институт основное внимание обращается на степень владения фортепиано, а наличие певческого голоса считается необязательным. Необходимо вести занятия по пению четыре года и обеспечить музыкально-педагогический факультет Иркутского института основным вокально-методическим материалом.

Р. А. Кушакова просила рекомендовать на работу в Иркутский педагогический институт опытных педагогов-вокалистов.

И. А. Зак (главный дирижер Челябинского оперного театра) в своем выступлении указал на необходимость прочного контакта между оперным певцом и дирижером, для чего предложил обязать студентов-дирижеров систематически присутствовать на занятиях по вокалу и более детально изучать искусство пения. Для подготовки опытных оперных дирижеров следует учредить институт ассистентуры.

Необходимо обеспечить бережное отношение к молодому певцу, пришедшему в театр; установить действенный и тактичный контроль за нагрузкой начинающего оперного артиста. Министерству культуры СССР необходимо уточнить значение существующей «охранной нормы».

Народная артистка РСФСР М. П. Максакова (ГИТИС), остановившись, в основном, на вопросах подготовки певцов-актеров для театров музыкальной комедии, сказала, что, к сожалению, современные композиторы мало пишут оперетт и редко используют такие голоса, как меццо-сопрано и басы.

Далее выступавшая заметила, что сейчас назрела необходимость подумать о методах преодоления трудностей современного вокального репертуара. Не у всех певцов хорошая дикция, в то время как исполнение произведений современных композиторов предусматривает особо четкую дикцию. К тому же многие современные исполнители увлекаются «голой» вокализацией, в их пении мало красок, нет разнообразия нюансов, столь необходимого при исполнении произведений современных авторов.

Говоря о преподавании пения, М. П. Максакова отметила огромную роль науки в деле создания научно обоснованных методов воспитания певцов. Она отметила, что педагоги-вокалисты с большим интересом относятся ко всему новому в области научных данных о вокале.

Создание Московской городской народной школы пения (ректор — композитор А. Г. Новиков) М. П. Максакова охарактеризовала как хорошую инициативу пенсионеров-вокалистов Большого театра СССР.

И. о. профессора М. И. Егорычева (заведующая вокальной кафедрой Киевской консерватории) в своем выступлении коснулась вопроса активизации самостоятельной работы студентов.

Так, педагоги-вокалисты много говорят о самостоятельной работе студента, но не всегда умеют подготовить своих учеников к этому важному в музыкальном образовании делу.

Настоящее педагогическое мастерство состоит в том, чтобы точно определить: что именно дать студенту во время урока, а какую часть работы он должен проделать самостоятельно. Поэтому педагог должен выработать определенную методику ведения самостоятельной работы студентами (ее целесообразно разработать по курсам).

Для подготовки опытных вокально-педагогических кадров необходимо также утвердить ассистентуру на вокальных кафедрах консерваторий.

Профессор И. Э. Шерман (главный дирижер Казанского оперного театра) сказал, что в настоящее время вокальная молодежь не обладает важнейшими качествами, которые отличали вокальных корифеев недалекого прошлого, — профессиональной «выносливостью» и музыкальной культурой.

Сейчас назрела необходимость пересмотреть учебные планы, сделать в них доминирующими специальные дисциплины.

За дирижерскими пультами оперных театров должны стоять высококвалифицированные музыканты, хорошо знакомые с природой вокала.

Представляется существенной и проблема воспитания слушателей, вкус которых зачастую формируется на пошлой, эстрадно-микрофонной музыке.

Народный артист РСФСР, профессор А. И. Батурин (Московская консерватория) подчеркнул, что пение в соединении со словом служит средством выявления разнообразных человеческих эмоций, создает художественные образы.

Слово активно воздействует на певческое звукообразование. Большим дефектом в пении является разрыв между смыслом слова и его произнесением. До сих пор имеет место пение с «въездами», бесконечными неоправданными *portamento,* с ненужным псевдоцыганским характером исполнения. С первых занятий педагог должен приучать студента к культуре пения слова, к пониманию исполняемого. Певцу необходимо поднять значение слова на должную высоту. Следует всячески бороться с коверканием слов, неверным произношением, опошлением родного языка. Синхронное слияние слова и звука — основа художественного исполнения.

М. С. Грачева (профессор 1-го Московского медицинского института, доктор медицинских наук) заявила, что педагогам-вокалистам необходимо знать современную точку зрения науки на физиологический процесс голосообразования. Она особо остановилась на вопросе настройки органов голосообразования при помощи сигналов, поступающих из этих органов. Такой процесс происходит потому, что все органы голосообразования насыщены чувствительными нервными элементами.

Оратор затронул вопросы обратной связи — сигнализации в центральную нервную систему, взаимосвязи мягкого нёба и гортани. Докладчик особо выделил современную точку зрения на структуру голосовых складок — это не только мышцы, но и эластика.

Грачева предложила Министерству культуры СССР и Министерству здравоохранения СССР создать научный центр (возможно, при Московской консерватории), который должен изучать биологические основы человеческого голоса.

Профессор О. И. Егорова (заведующая кафедрой Уральской консерватории) отметила, что педагоги-вокалисты сейчас

уже ощущают большую помощь науки. С ее помощью вокальная педагогика становится более совершенной: уточняется типизация голосов, упорядочивается терминология и т. п. Однако остается острым вопрос дальнейшей разработки методики преподавания вокала в консерваториях на основе последних научных данных.

Следует пересмотреть учебные планы подготовительных отделений консерваторий, увеличив количество занятий по сольфеджио, фортепиано и другим музыкально-теоретическим дисциплинам.

По мнению О. И. Егоровой, изучение вокализов в течение пяти лет нецелесообразно.

Существующая в консерваториях педагогическая практика студентов-вокалистов не дает возможности подготовить квалифицированные вокально-педагогические кадры. Назрела необходимость более точной профилизации студентов-вокалистов.

Оратор также предложил обсудить вопрос определения точного профиля студентов-вокалистов музыкальных училищ.

И. о. профессора Н. А. Вербова (декан вокального факультета Музыкально-педагогического института им. Гнесиных) сказала, что огромный рост в нашей стране сети музыкальных театров, радио, телевидения и концертных организаций вынуждает часто их руководителей брать певцов, несоответствующих современным высоким требованиям вокального искусства. Вербова призвала советских композиторов последовать примеру русских классиков — Чайковского, Серова, Кюи и других — и принимать более активное участие в оценке выступлений певцов, что поможет последним успешнее работать над повышением своего вокально-сценического мастерства.

Докладчик отметила важную роль науки в вокальной педагогике.

Обучение студентов только на вокализах в течение нескольких лет, по мнению Н. А. Вербовой, нецелесообразно.

В заключение Н. А. Вербова отметила рациональность систематического приглашения солистов периферийных оперных театров для выступления в Большом театре СССР.

Л. Б. Дмитриев, кандидат медицинских наук (Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных), обратил внимание на то, что в настоящее время музыкальные вузы мало еще занимаются изучением научных проблем, так как нет хорошо оборудованных лабораторий. Большие мастера сцены и опытные педагоги накопили огромный исполнительский и педагогический опыт, но он никем квалифицированно не изучен и не обобщен.

Докладчик сообщил, что научными сотрудниками фониатрической лаборатории при институте им. Гнесиных сделан ряд записей уроков лучших педагогов наших консерваторий. Опубли-

кование их может послужить хорошим пособием для совершенствования педагогического опыта преподавателей периферийных консерваторий.

Дмитриев говорил также о большом значении учебных пособий, издающихся, к сожалению, маленькими тиражами.

В заключение своего выступления оратор познакомил конференцию с созданными по заказу Управления кадров и учебных заведений Министерства культуры СССР короткометражными научно-популярными фильмами «Гортань в пении» (автор сценария Л. Дмитриев) и «Дыхание в пении» (автор сценария М. Нозадзе).

А. А. Реформатский (доктор филологических наук) отметил, что певец, по его мнению, представляет собой сложное «устройство», которое — подобно кибернетической машине — имеет целый ряд «каналов» для передачи различной информации: голос, речь, мимика, походка и, главное, умение найти себя в образе. Далее он говорил о роли науки в вокально-педагогическом процессе, указывая на особое значение лингвистики, устанавливающей закономерности языка и речи.

Говоря о случаях несовпадения ритмики слова и музыкального такта, он приводит ряд примеров разных несовпадений и их трактовки у выдающихся певцов прошлого и нашего времени. Разбирая ошибки, связанные с вопросами орфоэпии в пении, докладчик рекомендовал педагогам отказаться от следований «буквенности», а применять «слоговое» пение.

Оратор посоветовал всем вокалистам познакомиться с книгой профессора Аванесова «Русское литературное произношение».

Заканчивая свое выступление, Реформатский сказал, что лингвистика и познание законов родного языка должны стать важными факторами в подготовке вокалистов и их последующей творческой деятельности.

Заслуженная артистка УССР, доцент Р. А. Разумова (Киевская консерватория) отметила, что педагогам-вокалистам настоящая конференция дала уже очень много. В докладах прозвучали новые и полезные мысли, которые, безусловно, следует внедрить в работу по воспитанию певца. Хотелось бы с трибуны конференции услышать об основных принципах работы каждой консерватории, это принесло бы еще большую пользу.

В Москве, Ленинграде и других крупных городах работают выдающиеся мастера в области исполнительства и вокальной педагогики; союзному и республиканским министерствам культуры следует предоставить педагогам консерваторий возможность для обмена опытом.

Пора по-настоящему подумать и о режиме певца, ибо недопустимо, когда молодому вокалисту, кроме занятий по специальности, приходится петь в хорах по четыре часа в день. Большая нагрузка преждевременно стирает тембр голоса.

Нельзя также считать правильным, что помещением оперной студии Киевской консерватории пользуются профессиональные театральные организации, а студентам негде репетировать.

Народная артистка СССР, профессор Т. Т. Сазандарян (Ереванская консерватория) отметила, что в нашей стране с каждым годом все большее ввимание уделяется вокальному искусству, повышается требовательность к исполнителям. В связи с этим ощущается острая необходимость обучения пению с детских лет, а также организация охраны детских голосов.

Выступающая указала на необходимость более строгого отбора певцов при приеме в консерватории, в обучении рекомендовала чаще практиковать пение a cappella и отметила недопустимость применения завышенного камертона (преждевременно разрушающего голосовой аппарат певца и вызывающего крикливое, антихудожественное пение), а также недопустимость преждевременной загрузки молодых талантливых певцов сложными вокальными партиями.

Сазандарян заявила, что следует чаще организовывать вузовские и республиканские конференции вокалистов. Не менее важна также более частая публикация квалифицированных критических статей на выступления вокалистов в газетах и журналах.

В заключение выступавшая высказала пожелание чаще видеть в наших консерваториях выдающихся ученых, педагогов и артистов.

Профессор Д. Г. Евтушенко (Киевская консерватория) выразил мнение, что пришло время по-новому решить вопросы вокального образования и выяснить, почему так велик процент выпускников, не отвечающих современным требованиям.

В первую очередь необходимо учесть соотношение специальных и неспециальных дисциплин в учебных планах, так как наблюдается явный перевес последних. Требуют своего решения вопросы улучшения вокально-технической подготовки певцов и вопросы режима наших вокалистов (особенно студентов).

Большая часть выступления Евтушенко была посвящена роли слова в пении. Идейно-художественное качество вокальной музыки во многом определяется доходчивым словом. Из слова вокальная музыка черпает содержание, смысл, образ и идеи, берет неисчерпаемую силу выразительности, силу воздействия на слушателя. От слова проистекает безграничное ее разнообразие и своеобразие эмоционально-психологических оттенков. Как правило, слово определяет жанры и формы вокальной музыки.

Немало наших отечественных певцов блистательно демонстрировали перед всем миром вокальное искусство совершенного синтеза музыки и слова.

В заключение Евтушенко остановился на освещении роли современной речи в эстрадном исполнительстве.

Выступая на конференции, и. о. профессора А. А. Григорьева (Ленинградская консерватория) выразила беспокойство по поводу будущего талантливой певицы Образцовой (являвшейся ее ученицей) и солидарность с профессором Сазандарян в отношении недопустимости исполнения Образцовой партий, написанных для мужских голосов. Одновременно выступающая сообщила, что у Образцовой было достаточно времени подготовиться к работе в Большом театре, несмотря на досрочное окончание консерватории (Образцова до поступления в консерваторию обучалась в музучилище). Желание певицы петь как можно больше, без учета своих возможностей,— пример типичной ошибки многих молодых вокалистов.

Григорьева предложила восстановить существовавшие ранее отделения сольного пения в музыкальных школах-десятилетках, где работали преподаватели и профессора консерваторий и где подготавливались кадры для вокальных кафедр музыкальных вузов.

Доцент Б. Б. Жилисбаев (заведующий вокальной кафедрой Алма-Атинской консерватории), поблагодарив Шпиллер и Вербову за оказанную помощь Алма-Атинской консерватории, выразил сожаление, что вокальные конференции проводятся так редко и что лишь немногие педагоги могут быть их участниками. В связи с этим Жилисбаев внес предложение проводить республиканские семинары с участием опытных профессоров-вокалистов и известных ученых, занимающихся изучением певческого голоса.

Говоря о подготовке вокальных кадров, он предложил для повышения квалификации посылать в Италию и другие зарубежные страны не только певцов, но и педагогов-вокалистов.

Жилисбаев также отметил, что в национальных республиках прием на подготовительные отделения учащихся с недостаточной музыкальной подготовкой пока еще не решает проблемы воспитания квалифицированных кадров, так как многие поступающие никогда не видели рояля. В связи с этим следует увеличить в национальных республиках число музыкальных школ с вокальными отделениями. Выступающий отметил также, что современные композиторы мало интересуются природой человеческих голосов, благодаря чему создают трудно исполнимые вокально-музыкальные произведения.

Г. С. Израэлян, доцент (заведующий вокальной кафедрой Ташкентской консерватории), рассказал о росте музыкальной культуры Узбекистана, о работе вокальной кафедры Ташкентской консерватории и остановился на использовании певцов концертными организациями. Он отметил, что дирижеры и режиссеры, мало разбираясь в вопросах вокала, слишком перегружают молодых певцов. Это приводит к преждевременной порче голосов. Чтобы подобного явления не было, необходимо разработать вокально-методическое пособие для дирижеров и режиссеров.

Народный артист РСФСР В. П. Арканов (заведующий вокальной кафедрой Новосибирской консерватории), констатировав бурное развитие музыкальной жизни в Сибири, указал на острый недостаток квалифицированных певцов. Он отметил, что вызывает тревогу отсутствие необходимого количества хороших вокально-педагогических кадров в сибирских музыкальных училищах. Не менее сложное положение существует с изучением вокалистами сольфеджио ввиду их слабой общей музыкальной подготовки.

Отметив, что воспитание певца в консерватории тесно связано с его подготовкой в среднем музыкальном учебном заведении, выступающий предложил пересмотреть действующий учебный план для консерваторий, где сокращено количество часов по специальности, и просил продлить срок обучения на подготовительном отделении консерватории до 3 лет или же увеличить количество занятий по специальности до 5—6 раз в неделю. Представляется рациональным не лишать стипендий студентов подготовительных отделений и младших курсов консерваторий, получивших удовлетворительные оценки по специальности.

Доктор медицинских наук, профессор-ларинголог Е. Г. Ермолаев (Ленинградский институт усовершенствования врачей), остановившись на вопросе медицинского профотбора, сообщил, что перечень заболеваний, указанный в приемных документах абитуриента-вокалиста далеко не полностью отражает список болезней, не дающих возможности молодым певцам развить свой голос до нужного профессионального уровня. В этот список необходимо добавить хронический фронтит, хроническое воспаление пазух носа, искривление носовой перегородки, требующее хирургического вмешательства и другие. Оратор отметил, что многие молодые певцы, злоупотребляющие форсировкой голоса, часто болеют. При оценке певцов, выступающих на конкурсах, надо строже учитывать наличие хорошей дикции. Не надо также злоупотреблять словом «талант», так как это часто кружит голову молодым певцам и приучает к некритическому отношению к себе.

С. М. Татаринцев (Харьковский институт искусств) свое выступление посвятил методике обучения в музыкальном вузе итальянскому языку, трудность усвоения которого заключается в том, что он не изучается в детском возрасте.

Докладчик сообщил, что педагогами Харьковского института искусств создано пособие по итальянскому языку для вокалистов, где приведены тексты наиболее известных вокальных произведений, снабженные соответствующим словарем и методическими примечаниями.

Доктор педагогических наук Н. И. Жинкин, осветив эффективность метода педагогического показа, указал, что существующий путь объяснения, показа и подбора вокальных упражнений для учащихся не всегда бывает полезен, так как не способствует развитию у них самоконтроля. Жинкин сказал, что повседневный контроль педагога за учеником должен осуществляться только до определенного периода, после чего следует учащемуся предоставить возможность самоконтроля с помощью специальной аппаратуры. Для этого необходимо смелее внедрять в практику уже созданные специальные контролирующие аппараты, указывающие положение певческих формант, вибрато, полетность, силу звука и т. п. Надо поверить в полезность таких аппаратов и выделить средства для более широкого их внедрения в вокально-педагогический процесс.

31 января состоялся показ открытого урока профессора Киевской консерватории М. Э. Донец-Тессейр (концертмейстер — доцент Р. И. Эльвова).

Мария Эдуардовна продемонстрировала занятия со студентами-старшекурсниками Л. Гавриленко (лирико-колоратурное сопрано) и В. Вотриной (лирическое сопрано).

Показ открытого урока сопровождался объяснениями педагога, для какой цели используется то или иное упражнение. Были продемонстрированы упражнения для выработки кантилены, беглости, *staccato*, трели и т. п. Демонстрировалась работа над развитием звуковых градаций: *forte, piano,* приемы филирования и прочее.

После «распевания» студенты исполнили ряд произведений.

Народная артистка СССР В. В. Барсова, остановившись на рассмотрении трех основных факторов певческого голосообразования: дыхания, свободной гортани и резонаторах, особо отметила, что педагоги-вокалисты часто забывают о важном резонаторе — рото-глоточном.

Говоря о педагогической работе, Барсова предложила добиваться того, чтобы воспитание в студенте-вокалисте музыканта, актера и исполнителя шло одновременно.

В связи с этим следует большее внимание обратить на развитие четкой фразировки (при пении и речи), овладение актерским мастерством, танцем, игрой на фортепиано и прочее.

Любовь к музыке, к хоровому пению, к изучению музыкальной грамоты надо прививать с детских лет, так как хоровое пение приучает чисто интонировать и чувствовать ансамбль.

Барсова поддержала предложения о необходимости ввести при театрах ассистентуру для молодых оперных дирижеров и о выпуске специального журнала, где отражалась бы методика и практика преподавания ведущих педагогов-вокалистов. Для ознакомления с методами работы вокалистов других стран целесообразнее, по мнению выступающей, посылать не певцов-исполнителей, а педагогов.

В заключение Барсова заметила, что охрана голоса артистов оперного театра во многом зависит от дирижера, а поэтому оперные дирижеры должны более тщательно изучать природу и возможности певческих голосов.

Народный артист СССР П. Г. Лисициан (Большой театр СССР), указав на необходимость более строгого отбора при приеме вокалистов в консерватории, советовал студентам чаще посещать концерты и оперные спектакли, слушать записи голосов выдающихся певцов и хорошей музыки.

Рассказав о своей поездке в Италию с целью изучения метода и практики итальянских педагогов-вокалистов, Лисициан сообщил, что их методические установки не имеют каких-либо принципиальных отличий от установок русской школы пения. Лисициан подчеркнул необходимость продолжения занятий молодых оперных певцов со своими основными педагогами.

В заключение оратор выразил глубокое сожаление по поводу закрытия филиала Большого театра, что значительно сократило количество оперных спектаклей и затормозило развитие вокально-исполнительского мастерства певцов этого театра.

Народный артист СССР М. О. Рейзен (заведующий вокальной кафедрой Московской консерватории) в своем выступлении сказал следующее:

«В прошлые времена, когда мы обучались вокально-сценическому искусству, не было ни акустических лабораторий, ни множества теоретических и методических трудов. Теперь наука в области теории и методики пения стирает «белые пятна», существовавшие ранее. Но наука не снимает и не может снять с повестки дня вопрос «острого вокально-педагогического уха». Такое же острое ухо надо развивать и в ученике.

Прошедший недавно конкурс вокалистов им. Глинки показал, наряду с успехами вокального искусства, и многие недостатки: отсутствие выровненности регистров, «трескучесть» голосов, отсутствие необходимой вокально-технической подвижности, крикливость пения, плохая дикция, стертые и часто неопределенные голоса, недостаточность музыкальной культуры.

В развитии певца самое главное — это строгая последовательность. Мы не должны слепо переносить космические скорости на процессы воспитания певца-художника.

Первые два года необходимо воспитывать певца на вокализах, пении гамм и т. д. Педагог должен следить за ровностью

звучания и сохранением тембра (теряющего при форсировании), совершенствовать культуру звука. Надо помнить основную заповедь певца: «не петь на капитале, а только на его процентах!», «Самое главное в певце это — музыкант-художник, а не только звуконздаватель».

Кандидат медицинских наук И. Я. Дераж не (Киев) познакомил участников конференции с сконструированным им лечебным аппаратом «корректофон». Он сообщил, что с помощью этого аппарата уже вылечено много заболеваний, связанных с речью и пением. В числе больных были заикающиеся, а также потерявшие по разным причинам речевые и певческие голоса.

Докладчик сообщил, что и такое хорошо известное вокалистам заболевание, как фонестения, также успешно лечится с помощью сконструированного им корректофона. Доктор Дераж не сказал, что его аппарат может быть эффективно использован и в вокальной педагогике.

В заключение был продемонстрирован кинофильм, рассказывающий об излечении от заикания при помощи корректофона.

Подводя итог работы вокальной конференции, А. В. Свешников в своем заключительном слове отметил, что наряду с активным обсуждением многих важных вопросов, к сожалению, осталась не до конца выясненной часть основных методических положений.

Так, был совершенно упущен вопрос о выработке объективного критерия оценки студентов на экзаменах и о приеме в консерваторию. Неясным осталась проблема целесообразности применения вокализов. Не обсуждался остро вопрос о завышении репертуара, с чем мы все время сталкивались при прослушивании выступлений студентов на конференции. Очень плохо обстоит дело и со словом — почти у всех выступавших студентов была нечеткая дикция.

Мало на конференции говорилось об опоре звука, бережливом отношении к тембру, о самостоятельной работе студентов и т. п. Надо повысить требовательность к учащимся и воспитывать в них скромность и самоотверженное отношение к своему труду.

На конференции мало говорилось о красоте пения, а вокалистам, более чем кому-либо, надо творить по законам красоты.

А. В. Свешников подчеркнул, что хотя на конференции и были показаны ростки науки о певческом голосе, но руководствоваться ими в повседневном вокально-педагогическом деле еще нельзя. Пока основным критерием в обучении остается все-таки опытное педагогическое ухо и хороший вкус.

В заключение на конференции выступила министр культуры СССР Е. А. Фурцева.

В своей яркой речи она отметила, что большим упущением Министерства культуры СССР является то, что между предыдущей и настоящей конференциями прошел такой большой срок. Министерству следует подумать, как в дальнейшем проводить эти конференции. На данной конференции было высказано много интересных методических положений, теорий и предложений, но, видимо, нецелесообразно решать все практические вопросы педагогики (а тем более сложные научно-методические проблемы) пленарно.

На следующей конференции надо организовать работу по секциям; возможно, удастся пригласить и педагогов итальянцев, продолжив этим обмен опытом между нашими странами.

Наше вокальное искусство, безусловно, имеет успехи, но беспокоят имеющиеся еще серьезные недостатки, особенно волнует вопрос исполнения нашей современной музыки. Многогранный певец-художник в своем исполнении должен уметь воплотить образы не только наших предшественников, но и современников. А вот это как раз и является самым слабым местом нашей вокальной культуры.

Сейчас к 50-летию Советской власти композиторами готовится более 100 опер, 34 из них уже написаны. Надо хорошо исполнить их!

И педагогам-вокалистам предстоит большая работа — подготовить кадры исполнителей для воплощения всего лучшего, что будет создано к 50-летию нашей страны и к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

Далее Е. А. Фурцева сказала, что она не против итальянской вокальной школы, но против чрезмерного увлечения ею в ущерб нашей отечественной, русской и советской, вокальной школы. В настоящее время особенно важно привить хороший вкус нашей молодежи и поднять ее воспитание на должную высоту.

Наша родина сейчас стоит в центре международного внимания. СССР — самая смелая страна, русский народ — самый великий народ. Мы первыми начинали строительство социалистического искусства и должны первыми идти вперед!

Интерес к советскому искусству велик: мы сейчас имеем культурные связи со 110 странами и направляем туда наших исполнителей. Основной задачей педагогов-вокалистов и является подготовка этих исполнителей.

«Вы много потрудились во славу нашей Родины,— сказала в заключение Е. А. Фурцева, обращаясь к присутствующим.— Призываем вас трудиться еще плодотворнее, а благодарность советского народа и нашей партии — это лучшая благодарность.

Надеемся, что ваши ученики засверкают как звезды на лучших сценах и не только в нашей стране, но и за рубежом!»

«В условиях построения коммунистического общества первостепенное значение приобретает эстетическое воспитание молодежи.

В связи с этими высокими задачами перед музыкальными учебными заведениями возникает ряд насущных проблем, связанных с подготовкой вокальных кадров. Подготовка певцов-солистов за последние годы имеет определенные успехи. Вокальному искусству обучается в 23 музыкальных вузах и 114 музыкальных училищах около 6000 юношей и девушек.

Музыкальные вузы страны окончили значительное количество певцов, многие из которых получили всеобщее признание, стали выдающимися деятелями советского искусства.

На проходящих почти ежегодно в нашей стране или за рубежом ответственных соревнованиях молодых вокалистов воспитанники советской вокальной школы завоевывают высокие награды.

Достигнуты несомненные успехи в повышении педагогического мастерства. Значительное большинство вокальных педагогов умело используют в своей практической работе основные музыкально-педагогические принципы — единство художественного и технического развития певца, постепенность и последовательность в овладении мастерством пения, индивидуальный подход к учащемуся — выработанные многолетней педагогической практикой русской и советской вокальной школы.

Но, несмотря на несомненные успехи в вокальном образовании, Всесоюзная конференция единодушно считает, что профессорско-преподавательский состав музыкальных вузов и музыкальных училищ, режиссеры, дирижеры и другие специалисты, работающие в области вокального искусства, остаются еще в большом долгу перед нашим советским народом.

Несмотря на наличие в нашей стране большого количества превосходных голосов, значительная часть выпускаемых учебными заведениями вокалистов не удовлетворяет предъявляемым к ним высоким требованиям.

Неудовлетворительно ведется преподавание музыки и пения в общеобразовательных школах.

Серьезные недостатки продолжают иметь место в системе выявления и отбора достойной молодежи для обучения вокальному искусству. Только этим можно объяснить то положение, что в некоторых музыкальных вузах имеются студенты-вокалисты с неинтересными голосовыми данными, малоперспективные.

В некоторых музыкальных вузах нет надлежащего контакта между кафедрами сольного пения и оперной подготовки по ряду методических и организационных вопросов.

Кафедры сольного пения и оперной подготовки недостаточно готовят себе педагогическую смену.

Уровень научно-методической работы и масштабы ее явно недостаточны. Есть кафедры, которые годами не занимаются разработкой научно-методических проблем и даже не планируют научно-методическую работу.

Недостаточно издано трудов по важнейшим вопросам истории и теории вокальной педагогики и вокального исполнительства.

Не зафиксирован и не обобщен положительный педагогический опыт крупнейших мастеров страны.

Конференция обращает внимание руководителей музыкальных театров и концертных организаций на то, что в них еще не создана обстановка, способствующая нормальному росту молодого певца. До сих пор имеют место факты, когда молодого певца непомерно перегружают. Певцы старшего поколения, имеющие большой опыт сценической работы, и опытные вокальные педагоги редко приглашаются для помощи молодым певцам.

Большим недостатком в области вокального образования по-прежнему остается отсутствие четко разработанной системы подготовки и повышения квалификации педагогов-вокалистов, особенно молодых педагогов, не имеющих еще достаточного педагогического опыта.

Всесоюзная конференция по вокальному образованию постановляет:

1. Считать основной задачей музыкальных учебных заведений дальнейшее всемерное совершенствование подготовки высококвалифицированных кадров вокалистов, воспитание их в духе передовой марксистско-ленинской идеологии.

В этих целях предложить ректоратам (дирекциям) музыкальных учебных заведений:

а) повысить ответственность каждого педагога за качество подготовки вокальных кадров. Добиться, чтобы молодые певцы-солисты, оканчивающие музыкальный вуз, обладали высокой профессиональной вокальной техникой и музыкальной подготовкой, были вооружены глубокими знаниями в области марксистско-ленинской философии, эстетики, истории и теории музыки;

б) подтвердить, что музыкально-педагогические принципы — единство художественного и технического развития певца, постепенность и последовательность в овладении мастерством пения, индивидуальный подход к учащемуся, — выработанные многолетней педагогической практикой русской и советской вокальной школы, должны и впредь лежать в основе воспитания певцов-солистов;

в) решительно осудить «завышение» репертуара как в музыкальных училищах, так и в музыкальных вузах и оперных студиях. Обратить внимание профессорско-преподавательского со-

става на то, что наличие у певцов неточной интонации и плохой дикции в пении является одним из самых серьезных недостатков музыкального образования певцов-солистов;

г) повысить ответственность кафедр сольного пения за более качественный отбор абитуриентов для обучения вокальному искусству; установить постоянную связь с Домами народного творчества, клубами, коллективами и кружками художественной самодеятельности, учебными заведениями для предварительного отбора абитуриентов и оказания им помощи в подготовке к конкурсным экзаменам. Для талантливой молодежи, не имеющей соответствующей подготовки, при учебных заведениях открывать подготовительные отделения на общественных началах;

д) наладить деловые связи между кафедрами сольного пения. Регулярно обмениваться ведущими профессорами и преподавателями для проведения открытых уроков, консультаций и обсуждений различных вопросов методики обучения и воспитания студентов-вокалистов, а также направлять профессоров и преподавателей с их студентами в другие музыкальные вузы для показа положительных результатов своей работы;

е) обратить внимание кафедр специального фортепиано на то, что уровень подготовки концертмейстеров для работы на вокальных [отделениях] и кафедрах неудовлетворителен: выпускники-концертмейстеры плохо знают вокальную литературу, не умеют грамотно аккомпанировать певцам-солистам, имеют довольно слабые знания в области вокального исполнительства. Следует больше уделять внимания концертмейстерской практике в классах сольного пения.

2. Конференция просит Министерство культуры СССР:

а) в течение марта — апреля 1966 года пересмотреть учебный план по специальности «сольное пение», по возможности сократив учебную нагрузку студентов по непрофилирующим дисциплинам, усилив специальный цикл.

Подтвердить указания о профилях подготовки вокалистов в учебных заведениях и ликвидировать параллелизм в работе музыкальных училищ и музыкальных вузов. Музыкальные училища должны готовить артистов хора и ансамблей и преподавателей пения для общеобразовательных школ и самодеятельности; музыкальные вузы должны готовить оперных, концертных певцов и педагогов сольного пения;

б) в течение 1966 года разработать новый учебный план и новые учебные программы для подготовительного отделения вокальных факультетов (отделений), расширив их по музыкально-теоретическим и специальным дисциплинам по сравнению с настоящим планом и программами;

в) ввести в учебный план вокалистов в качестве обязательной дисциплины на 1 и 2 курсах подготовительного и дневного отделения и 1 и 2 курсах вечернего отделения хоровой класс,

как отдельный хор, в количестве 2 час. в неделю, с зачетом 2 раза в год;

г) в течение 1966 года составить новые программы по музыкально-теоретическим дисциплинам для вокалистов, приблизив их к специфике обучения певцов.

Подтвердить необходимость для каждого вокалиста овладения игрой на фортепиано;

д) включить в учебный план по специальности «оперно-симфоническое дирижирование» дисциплины, направленной на ознакомление дирижеров с техникой постановки голоса и художественно-техническими возможностями вокалистов.

3. Конференция обращается к министерствам культуры, министерствам (комитетам) высшего и среднего специального образования союзных республик с просьбой больше уделять внимания музыкальным училищам, так как уровень работы их вокальных отделений крайне низок. Не разработана система отбора педагогического состава для работы в училищах, в результате чего на вокальных отделениях работает много педагогов, не отвечающих требованиям ни по уровню подготовки, ни по своим деловым качествам. Во многих училищах не создана материальная база для нормальной творческой работы.

4. Учитывая положительный опыт работы оперных студий Ленинградской, Киевской и Московской консерваторий в деле сценического воспитания студентов-вокалистов, конференция рекомендует министерствам культуры, министерствам высшего и среднего специального образования союзных республик, ректорам музыкальных вузов:

а) решить положительно вопрос о создании при крупных музыкальных вузах оперных студий. Оперные студии укомплектовать опытным творческим и руководящим составом, способным вести обучение студентов оперному искусству на высоком профессиональном уровне;

б) регулярно проводить семинары-совещания с преподавателями кафедр оперной подготовки и творческим руководящим составом оперных студий, на которых обсуждать вопросы методики воспитания оперного певца-актера;

в) в целях передачи положительного опыта работы оперных студий практиковать обмен студентами-вокалистами между консерваториями для выступлений их в спектаклях оперных студий в ведущих ролях.

5. Конференция обращает внимание ректоров музыкальных вузов на неудовлетворительную работу некоторых лабораторий, на слабую их связь с кафедрами сольного пения и оперной подготовки, на недостаточную помощь, которую они оказывают педагогам в разработке наиболее актуальных проблем вокальной методологии.

Конференция рекомендует министерствам культуры, мини-

стерствам (комитетам) высшего и среднего специального образования союзных республик положительно решить вопрос о создании лабораторий при всех консерваториях и упорядочить работу ныне существующих.

6. В целях значительного оживления научно-методической работы конференция считает необходимым в ближайшее время создать Научно-методический совет по вокальному образованию при Министерстве культуры СССР, включив в его состав ведущих профессоров и преподавателей, певцов-солистов, дирижеров и режиссеров, а также ученых-физиологов, акустиков, фониатров и др., и установить повседневную тесную связь с аналогичными советами союзных республик.

7. Конференция просит руководителей музыкальных театров и концертных организаций пересмотреть практику работы с молодыми певцами, недавно окончившими учебные заведения, больше уделять им заботы и внимания, не допускать перегрузки. Решительно осудить имевшие место случаи безответственного отношения к молодым певцам. Разрешить регулярные командировки молодых певцов для занятий с воспитавшими их педагогами в течение первых трех лет работы в театре или концертной организации, а также, в случае необходимости, командировать педагогов в театры, где работают их воспитанники.

8. Конференция просит Министерство культуры СССР улучшить подготовку педагогических кадров: а) через ассистентуру; б) путем стажировки в классах ведущих педагогов; в) путем курсов повышения квалификации и проведения регулярных семинаров-совещаний в республике один раз в два года и один раз в три года во всем Союзе.

Конференция считает необходимым в целях повышения квалификации педагогов регулярно проводить во всех вузах циклы лекций по психологии, физиологии и анатомическому строению голосового аппарата, широко привлекая для их чтения наиболее крупных специалистов нашей страны.

9. В целях повышения квалификации преподавателей курса сольфеджио вокальных отделений регулярно проводить семинары-совещания. На семинарах делать сообщения, проводить открытые уроки, а также обмениваться опытом по вопросам методики проведения занятий по сольфеджио с вокалистами. Первые семинары провести в течение 1966 года на базе Харьковского института искусств, Ташкентской и Тбилисской консерваторий по группам союзных республик, привлекая для их проведения ведущих профессоров и преподавателей московских и ленинградских музыкальных вузов.

10. Конференция просит Министерство культуры СССР совместно с министерствами просвещения союзных республик и Министерством здравоохранения СССР в течение 1966 года

рассмотреть вопросы и принять соответствующие меры: а) по организации постоянного фониатрического надзора за поющими детьми; б) по введению обязательного обучения музыкальной грамоте и хоровому пению во всех без исключения общеобразовательных школах.

11. Просить Комитет по печати при Совете Министров СССР:

а) рассмотреть вопрос о создании в издательстве «Музыка» специальной редакционной группы по вопросам вокального искусства, включив в нее ведущих мастеров пения, педагогов-вокалистов, режиссеров и дирижеров оперных театров; б) в целях распространения положительного опыта профессоров и преподавателей старшего поколения, воспитавших большое количество певцов-солистов, просить издательство «Музыка» в течение 2—3 лет издать серию брошюр, привлекая для этого квалифицированные кадры музыковедов и вокалистов; в) в течение 1966—1967 годов издать сборник материалов и документов Всесоюзной конференции по вокальному образованию в стране.

12. Просить Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР: а) более строго отбирать певцов-солистов для выступлений по радио и в телепередачах, не допускать, чтобы в эфир передавались низкопробные музыкальные произведения; б) организовывать регулярные передачи-лекции и беседы ведущих врачей по вопросам охраны детских голосов и голосов певцов-солистов.

13. Министерствам культуры союзных республик совместно с ректоратами музыкальных вузов рассмотреть вопрос об организации постоянного фониатрического наблюдения за обучающимися студентами-вокалистами и принять соответствующие решения.

14. Конференция просит ВЦСПС: а) в течение 1966—1967 годов изучить уровень подготовки руководителей вокальной самодеятельности и решить вопрос о целесообразности дальнейшей их работы в этой области; б) не допускать к работе с художественной самодеятельностью лиц, не имеющих для этого необходимых данных и подготовки; в) установить более строгий контроль за развитием вокальной самодеятельности, не допуская порчи голосов.

Всесоюзная конференция выражает уверенность, что профессорско-преподавательский состав музыкальных вузов сделает все от него зависящее, чтобы поднять вокальное образование в нашей стране на должный профессиональный уровень, и что недалеко то время, когда советское вокальное искусство займет первое место в мире».

РАЗДЕЛ ПЯТЫЙ

КРАТКИЕ ВЫВОДЫ

В изданной в 1939 году книге «Певческий голос в здоровом и больном состоянии» доктор медицинских наук И. И. Левидов*, автор ряда работ по вокальному искусству, изучавший пение в Петербургской консерватории, а впоследствии — в Италии у знаменитого певца и преподавателя Броджи, в разделе «Болезни голоса у певцов» указал:

«Следует выделить три особо вредных момента, наиболее часто являющихся источником заболеваний голоса обучающихся пению: 1) неправильное дыхание, 2) ненормальное положение гортани и 3) пение открытым звуком».

А вот заключение Л. Д. Работнова:

«Причина почти всех профессиональных заболеваний голоса, главным образом, лежит в повышении внутрибронхиального давления во время фонации, вследствие наслоения второстепенных сил на основную, связанную с автоматическими сокращениями бронхиальной... гладкой мускулатуры...» («Профессиональные болезни голоса певцов»).

* Ознакомление учащихся с содержанием этой интересной книги весьма полезно, хотя высказываемые часто по адресу Левидова упреки за якобы рекомендуемые им неправильные формы раскрытия рта (чрезмерно уменьшенные) имеют основания. Действительно, приведенное им на рис. 33 (стр. 47 указанного издания) положение губ при разных звуках явно не соответствует правильному их положению при пении. Как выяснилось, эти данные взяты Левидовым из книги профессора В. А. Богородицкого «Общий курс русской грамматики» (1935) и относятся к положению губ и рта при речи, и притом — в личном произношении Богородицкого. — *И.Н.*

По существу, мнение Левидова, как известно, доказывавшего вредность «навязывания» всем певцам единого типа дыхания, и мнение убежденного сторонника необходимости применения специально выработанного певческого дыхания — Работнова в вопросе определения основных причин профессиональных заболеваний певцов совпадают: главное зло — в применении неправильного дыхания.

ДЫХАНИЕ

С учетом всего ранее сказанного о дыхании постараемся установить, что же следует подразумевать под понятием «правильное певческое дыхание»?

Известны мнения весьма авторитетных специалистов, в частности профессора Заседателева, что техника и характер пения старой итальянской школы настолько специфичны, что, по существу, преемственности между старой итальянской и современной школой пения не должно быть*.

Но имеются и иные высказывания крупнейших русских ученых:

«Вообще надо сказать, что за последние годы в Большом театре СССР и в Ленинградском театре имени Кирова несколько ослабла забота о мастерстве. Руководители Большого театра и других оперных театров страны должны обратить серьезное внимание на повышение вокальной культуры певцов, вспомнить, как раньше обучались певцы, проходя итальянскую школу... Подумать о месте дирижера и оркестра в развитии оперного искусства... Надо с научной точки зрения изучить вопрос о постановке голоса и его сохранности»** (разрядка моя. — *И. Н.*).

История вокального искусства свидетельствует о существовании в эпоху расцвета bel canto чрезвычайно высокой техники пения, и это обязывает нас тщательно изучать методы и приемы вокального мастерства более отдаленных времен и особенно основу пения — приемы дыхания.

Утверждение, что пение прежних певцов носило преимущественно виртуозно-инструментальный характер и не ставило своей задачей передачу человеческих переживаний (Заседателев), не совсем верно отражает действительность. Из сочинений Каччини, Манчини, Този и ряда других классиков вокала мы знаем, что от певца кроме техники уже давно требовалась осмысленная и эмоционально окрашенная передача содержания исполняемого.

* См. «Научные основы постановки голоса», 1937.

** Академик Л. А. Орбели. Содружество науки и искусства. Журнал «Театр», № 1, 1945.

Каким же дыханием пользовались певцы наиболее интересующей нас эпохи?

Как мы уже знаем, точное описание приемов дыхания впервые встречается только в «Методе Парижской консерватории» (1803). Вспомним их.

Дыхание в пении рассматривалось как акт, совершенно противоположный обычному дыханию. При певческом вдыхании живот должен «уплощаться», при выдыхании — медленно принимать свое прежнее положение, а грудь — постепенно опускаться. «Нужно выпускать воздух медленно, без толчков груди, — чтобы он как бы сам вытекал...

Без большого количества воздуха, которым нужно уметь искусно и медленно управлять и который нужно задерживать, голос не приобретает ни силы, ни тембра, кроме того, без этого умения невозможно хорошо фразировать».

Еще раньше Каччини рекомендовал «легкое и свободное дыхание»; Този советовал «правильно направлять дыхание и набирать его немного более, нежели это необходимо, но никогда не так, чтобы, набирая дыхание, грудь утомлялась».

Манчини говорил об искусстве экономить, задерживать и легко набирать дыхание и о необходимости сохранять в запасе остаток дыхания при окончании пения; о необходимости умерять дыхание, избегая усталости груди*.

Манштейн, считавший себя представителем болонской школы, указывал, что вдох должен производиться без толчков и без выпячивания живота, подниматься должна только одна грудь. Выдыхание должно быть постепенным. «При пении живот должен быть втянут, а грудь — подыматься и затем опускаться незаметно, чтобы набранного воздуха хватало на возможно долгое время. Дыхание должно быть бесшумным».

Гарсиа в первом издании своего учебника (1847) писал о дыхании: «... поднимите грудь медленным и правильным движением и втяните область живота под ложечкой».

В предисловии к одному из ранних, отдельных изданий «Упражнений для развития голоса» Гарсиа указывал: «Во время пения надо держаться прямо; руки и плечи — назад, чтобы ничем не стесняемая грудь давала свободное течение голосу, который сделается чище, сильнее и полнее. Такое положение тела и красиво и благородно».

---

* Хотя в высказываниях Каччини, Този, Манчини и ряда других методологов старoитальянской школы нет прямых указаний о типах дыхания, которые они рекомендовали, но, судя по весьма частым ссылкам на «грудь», можно предполагать, что ими применялось преимущественно грудное дыхание.

Указания: «но никогда не так, чтобы, набирая дыхание, грудь утомлялась» (Този) и «умерять дыхание, избегая усталости груди» (Манчини), — свидетельствуют также о недопустимости применения форсированного дыхания.

В дальнейшем, очевидно под влиянием охватившего в начале второй половины XIX века почти всех педагогов увлечения грудобрюшным дыханием, Гарсиа в новом издании своего учебника (1856) рекомендовал:

«Чтобы легко вздохнуть, держите голову прямо, развернув плечи без натяжки, грудь — свободно; опустите диафрагму без толчков и поднимите грудь медленным и правильным движением...»

Однако далее мы читаем: «Советовать исключительно абдоминальное (брюшное) дыхание было бы равносильно желанию свести наполовину наиболее необходимую для певца силу — дыхание».

Таким образом, хотя здесь и чувствуется некоторая дань модному в то время брюшному дыханию, но несомненно и упорное отстаивание грудного («поднимите грудь»).

Выдающаяся певица и педагог Полина Виардо, сестра знаменитого Гарсиа-сына, в своих «Упражнениях для женского голоса», принятых как руководство Парижской консерваторией, писала:

«Ученица должна держаться как можно прямее, откинув корпус несколько назад, подняв голову, устремив взгляд вперед... держать ноги приблизительно во 2-й позиции (как требуется для танцев), но без преувеличений, упираясь на ту ногу, которая стоит позади... Ученица должна дышать медленно и глубоко, через нос... позднее, когда представится надобность вдыхать большое количество воздуха сразу, нужно... дышать одновременно и носом и ртом. Главная задача состоит в том, чтобы приучиться дышать носом».

Ознакомимся теперь с высказываниями Мандля, учения которого сыграли крупнейшую роль в реформе певческого дыхания во второй половине XIX века.

«Дыхание включает два действия... вдыхание, заставляющее проникать воздух в легкие, и выдыхание, которое выталкивает его наружу, образуя струю воздуха, приводящую в колебания голосовые связки.

Вдыхание должно совершаться таким образом, чтобы доставлять без утомления и излишнего расхода сил количество воздуха, необходимое для издания голоса. От качества выдыхания зависит продолжительность и сила звука. Для тех, кто не умеет сберегать воздух, умеряя действие мышц, работающих во время выдыхания, было бы невозможно отчетливо фразировать или тянуть звук при пении или декламации. Усилие, направленное к замедлению в выдыхании, составляет то, что обыкновенно называется — «опереть голос». Однако главная забота певца должна состоять в том, чтобы как можно менее утомлять себя во время выдыхания. Это зависит от того, каким образом было исполнено вдыхание. Легкость задержания

воздуха зависит от того, какая часть легких была наполнена им. Вдыхание может совершаться тремя различными способами: путем расширения легких в их основании при одновременном сжимании грудобрюшной преграды или в средней части, расширяя ребра, или же в их верхней части, приподымая ключицы и плечи. Последний способ, называемый ключичным дыханием, — самый утомительный, потому что требует наибольшего расхода сил, чтобы удержать в приподнятом положении во время всего выдыхания костяные и мускулистые части, стремящиеся при выдохе вернуться в положение покоя. Происходящее от этого напряжение способствует раздуванию вен и мускулов шеи, отчего голос получается сдавленным и затрудненное дыхание производит нечто вроде рыдания. Ничего подобного не происходит при брюшном дыхании, совершающемся посредством плавного сокращения грудобрюшной преграды...» *

Мы знаем, что еще в 1755 году французский певец и педагог Берар в результате тщательного изучения им анатомии и физиологии голосового аппарата в руководстве «L'art du chant» писал: «Чтобы хорошо набирать дыхание, надо поднимать и расширять грудь таким образом, чтобы живот вздувался. Этим путем внутренности будут наполнены воздухом с большей или меньшей силой, в большем или меньшем объеме, смотря по характеру пения».

Как известно, эти мысли о грудобрюшном дыхании были практически осуществлены лишь через сто лет, когда Мандль и другие в простой и убедительной для того времени форме сумели доказать, что происходящее при грудобрюшном типе дыхания расширение живота есть следствие главной задачи — приобретения наиболее «экономного» дыхания, достигаемого опусканием (сжиманием) грудобрюшной преграды (диафрагмы) и удержанием ее в сокращенном виде, способствующем более плавному и продолжительному выдоху.

Учение Мандля о брюшном дыхании было принято вокальными педагогами с большим энтузиазмом. В преподавании пения произошла настоящая революция, большинство профессоров начали уничтожать все то, чему только что поклонялись; только и было слышно: «диафрагматическое», «абдоминальное», «брюшное» дыхание. Занятия некоторых педагогов стали походить на пытки инквизиции. Чтобы добиться дыхания при неподвижной грудной клетке, ученики должны были петь лежа на матрацах, с какой-либо тяжестью на груди, а при ее отсутствии преподаватель сам садился на грудь ученика. Кроме этого, придумывались специальные аппараты для стягивания груди: кольца, корсеты, повязки и т. п.

* Мандль «Hygiene de la voix» (цитируется по Ф. Ламперти «L'arte del canto»).

В новом издании «Метода Парижской консерватории» (1866), составленном при ближайшем участии Мандля, дыхание рекомендовалось только диафрагматическое.

Итальянские педагоги, в том числе и знаменитый Ламперти, также подпали под влияние учений Мандля и стали пропагандировать грудобрюшное (диафрагматическое) дыхание. Из Италии этот тип дыхания вскоре распространился по всей Европе. У нас яростным пропагандистом глубокого грудобрюшного дыхания, по сведениям Н. В. Салиной, В. А. Лосского, Л. Вайнштейна и других, являлся Эверарди.

Из экспериментальных данных Л. Д. Работнова и других ученых известно, что смотреть так упрощенно на процессы дыхания, как их понимали Мандль и его современники, теперь уже нельзя. Дыхание и в состоянии покоя, и в особенности же во время пения далеко не простая аналогия работе мехов духовых музыкальных инструментов *.

Итак, суммируя все нам известное о дыхании, можно сказать следующее: очень многие выдающиеся певцы применяют смешанное грудобрюшное дыхание, но имеются (и небезосновательные) высказывания о том, что в зависимости от характера голоса, тесситуры пения и требуемой окраски звука дыхание должно применяться разное. А. В. Нежданова, по ее заверению, применяла грудодиафрагматическое дыхание. По сообщению доктора И. А. Казанского на одном из заседаний отоларингологического общества, Работнов уверял, что Шаляпин пользовался «парадоксальным» дыханием. Прав или неправ был Работнов — сейчас сказать трудно. По сведениям У. О. Авранека **, сообщенным автору книги в период его занятий с ним, Ф. И. Шаляпин, — как известно, в первые годы его работы в Большом театре занимавшийся с У. О. Авранеком и певший все спектакли под управлением последнего, — даже на уроках подтягивал живот кожаным поясом, держал грудную клетку, нижние ребра и область «подложечки» во время пения в твердо фиксированном («вдыхательном») положении и лишь при взятии предельно высоких нот делал бóльший упор на грудное дыхание ***.

* Новые, весьма интересные, данные о дыхании человека изложены в книге профессора Вольского «О наличии воздуха в плевральной полости и новой концепции акта дыхания» (Горький, 1948), а так же в работах Фролова, Егорова, Морозова, Жинкина, Дмитриева.

** Ульрих Осипович Авранек (1853—1935), чех по национальности, с 1882 по 1935 год был вначале дирижером, а впоследствии — главным хормейстером Большого театра.

*** В автобиографических высказываниях самого Шаляпина точных сведений о применявшемся им типе дыхания, к сожалению, нет. Исходя из приводимых им сообщений о том, что его преподаватель Усатов (ученик Эверарди) требовал использования диафрагматического дыхания, пения на «опоре», а также исходя из имеющегося прямого указания Федора Ивановича об употреблении им и «реберного» дыхания, можно сделать вывод, что Шаляпиным применялось смешанное грудодиафрагматическое дыхание.

Народная артистка СССР К. Г. Держинская сообщает, что Шаляпин, Нежданова, Собинов, Алчевский, Петров, Смирнов и ряд других выдающихся певцов, с которыми ей приходилось часто участвовать в спектаклях, применяли такое дыхание, при котором во время пения почти не было заметно движений грудной клетки. Ей казалось, что к процессу звукообразования на сцене эти артисты специально не готовились. Дыхание у них совершалось автоматически и настолько естественно, что казалось явлением, не вызывающим каких-либо физических усилий. Вдох они делали для постороннего взгляда почти незаметный, без перегрузки легких излишне набираемым воздухом и связанных с этим резких движений грудной клетки, которая у них, однако, была мощно развита.

Следовательно, какие же конкретные выводы можно и должно сделать из исторических сведений и современных научных и практических данных о певческом дыхании? Очевидно, можно сказать следующее:

1. Дыхание — фундамент, на котором певец должен строить свое пение.

2. Следует, безусловно, рекомендовать применение смешанного грудобрюшного дыхания, но без догматизирования этой, носящей общий характер, установки, ведущей к нарушению принципа индивидуального подхода к каждому певцу и к каждому произведению.

Поэтому необходимо подчеркнуть, что принятое за основу «грудобрюшное дыхание» должно подвергнуться дополнительному научно-объективному изучению и уточнению в отношении допустимых норм отклонения и преобладания в нем «грудного» или «брюшного» типов дыхания (применительно к индивидуальным особенностям певца, характеру голоса, тесситуре пения и требуемой содержанием произведения тембровой окраске звука).

3. По данным Работнова, при пении грудная клетка, бока и область «подложечки» должны оставаться до конца фонации по возможности в неспадающем, но и не в перенапряженном положении (сохранение «вдыхательного» положения).

4. Во время пения певец никогда не должен до конца расходовать запас воздуха.

5. Работа всего голосового аппарата во многом зависит от дыхания: малейшая форсировка последнего сейчас же отрицательно скажется на деятельности гортани и других частей певческого аппарата.

6. Не допуская чрезмерно большого вдоха, затрудняющего свободное голосообразование, певец должен знать, что высокохудожественное пение без должной дыхательной опоры невозможно, так как дыхательная опора, тесно связанная с мышечной и резонаторной опорой звука имеет важнейшее значение для силы и качества голоса.

Исследования ученых и опыт выдающихся певцов свидетельствуют также, что певческое дыхание имеет прямое отношение к настройке и регулировке подсвязочного (грудного) и надсвязочного (ротоглоточного) резонаторов, взаимосвязанных между собой, облегчающих работу гортани и всего голосообразующего аппарата. Дальнейшие объективные, надлежаще организованные исследования приемов дыхания выдающихся певцов покажут, каким частям дыхательного аппарата (и при каких обстоятельствах) можно и должно уделять то или другое внимание.

7. При упражнениях, и вообще при пении, начинающие певцы должны набирать дыхание преимущественно через нос, так как это имеет очень важное значение для правильной «установки» всего голосового аппарата.

8. В приобретении нужных для художественного пения навыков плавного длительного выдоха и увеличения объема вдоха до нормальных певческих пределов решающее значение имеет постепенность и систематичность рациональной тренировки, почему применение в начале занятий очень объемного вдоха, безусловно, не рекомендуется *.

9. Упражнения в развитии дыхания, не связанные с пением (или гимнастикой), большинством современных ученых считаются нецелесообразными, а иногда даже вредными. Однако следует отметить, что ряд опытных певцов и педагогов-вокалистов небезуспешно применяли и специальные дыхательные упражнения. Это обязывает теоретиков вокального искусства всесторонне изучить метод и практику певцов и педагогов, добивающихся положительных результатов путем применения и специальных дыхательных упражнений.

НЕНОРМАЛЬНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ГОРТАНИ

По мнению Л. Д. Работнова, «у лиц, поющих при полной неподвижности стенок груди и живота и при высоком стоянии диафрагмы, можно говорить лишь о среднем положении гортани,

* Солистка Большого театра, народная артистки РСФСР Е. В. Шумская, будучи весьма обязанной Л. Д. Работнову за оказанную ей в 1932—1934 гг. врачебную и вокально-консультативную помощь, сообщает, что, освободившись от вредившего ей чрезмерного вдоха, при сравнительно небольшом объеме вдыхаемого воздуха, она стала легко фонировать длительные музыкальные фразы, не ощущая при этом никакой усталости.

Выдающаяся певица и педагог Ф. Литвин (1861—1936), обладавшая феноменальным голосом, рекомендовала молодым певцам «давать на forte максимум звучности, при минимальной затрате сил... и ни в коем случае не утомлять дыхание». Для этого, по ее мнению, — «Дышать нужно часто, особенно в начале занятий» (Ф. Литвин. Моя жизнь в искусстве. Л-д, 1967, стр. 126).

которая, однако, имеет бóльшую склонность опускаться книзу, чем подниматься кверху, что особенно заметно при высоких блестящих, богатых тембром звуках».

Доктор Геллат в брошюре «Дыхание и положение гортани» (1905) писал: «По словам учеников Эверарди, этот маэстро всегда требовал низкого положения гортани, с чем согласны Габель, Джиральдони и другие». Говоря о современных ему певцах, доктор Геллат указывает, что с опущенной гортанью пели Мазини, Котоньи*, Фигнер, Серебряков, Долина, Ферни, Медея Фигнер и ряд других выдающихся певцов.

А. В. Неждановa при пении всегда придерживалась принципа низкого положения гортани и широко открытого горла.

Гарсиа также признавал необходимость пониженного положения гортани при пении гласных темного (прикрытого) тембра. Известный отоларинголог и фониатр Надолечный в результате многочисленных наблюдений констатирует, что «движение гортани у необработанных голосов резче, чем у обработанных. У большинства натуральных (необученных. — *И. Н.*) певцов с повышением тона поднимается и гортань. У художников пения наблюдается обратное явление... — преимущественно низкое положение гортани, но оно не всегда произвольно. Это явление позволяет петь более высокие тона при неподвижном положении гортани. Чем выше школа певца, тем, в общем, меньше движения гортани во время пения».

Профессор М. С. Эрбштейн (Ленинград), ссылаясь на опыты, произведенные над необученными и обученными певцами, сообщает, что результаты были получены следующие:

«У обученного певца движений гортани во время пения почти незаметно, но зато заметнее движения губ, языка и нижней челюсти.

У необученного же певца отношения обратные: в то время как губы, язык и нижняя челюсть при изменении высоты звуков двигаются мало, гортань все время ходит вверх и вниз».

Профессор Эрбштейн рекомендовал «по возможности неподвижное положение гортани при пении...».

Доктор И. Левидов по этому вопросу указывал:

«У певцов, обладающих хорошей постановкой голоса, то есть обнаруживающих при четкой дикции также хорошую вокальность (полноту, округлость, некоторую умеренную затемненность) гласных, наблюдается относительная устойчивость гортани; между тем у певцов, недостаточно владеющих голосом, главным образом, у поющих так называемым «белым» звуком,

* Как известно, Котоньи являлся и выдающимся педагогом, подготовившим целую плеяду талантливых певцов (см. стенограмму доклада А. С. Штейн «Педагогический облик Котоньи», ВТО, 1944; итальянскую театральную энциклопедию «Enciclopedia dello spettacolo», Рим, 1956, т. III, стр. 1627—1630 и другие источники).

неудовлетворительное качество звука обычно сопровождается большой подвижностью гортани, что, как это совершенно определенно установлено и физиологией певческого голосообразования и вокально-педагогической практикой, является крайне отрицательным моментом в процессе пения» («Певческий голос»).

Л. Вайнштейн в книге «Камилло Эверарди», оспаривая утверждение доктора Геллата о том, что Эверарди рекомендовал низкое положение гортани, в главе XXII пишет:

«Гласные звуки Эверарди признавал только итальянские: *A, E, I, O, U*, — а потому итальянизировал соответственные русские гласные. Он требовал, чтобы русское *Е* звучало, как *Э* оборотное, с легким придыханием [?], как будто бы после него стоит латинское *H*. То же по отношению к *I*, которое должно звучать не «остро», а средне между *И* и *Ы* (с уклоном к *Ы*). Итальянцы говорят так, как будто бы после *I* есть *H*), и это полезно, добавлял он, ибо *H* ставит звук правильно: глубоко на дыхание. Эверарди даже сожалел, что в русском языке нет звука, соответствующего французскому *Haspire*, который, однако, фактически существует в произношении украинцев»*.

Л. Вайнштейн сам, очевидно, не подозревал, что, по существу, подтвердил высказывания доктора Геллата. Ведь что давали певцу фонетические особенности украинского, белорусского и южно-русского «мягкого» согласного звука *Г* (способствующего наведению на ощущения звуковой опоры и широко открытой глотки), который Эверарди советовал ученикам мысленно представлять при пении «итальянизированных» гласных (гласные петь так, как будто после них стоит «мягкий» согласный Г)? Это способствовало пению на опоре в меру округленных гласных при широко открытой, но вокально-активной глотке, следовательно, при слегка непроизвольно опущенной гортани!

Как известно, американский ученый Бартоломью и его сподвижники, исследуя положения частей голосового аппарата у певцов с хорошо поставленными голосами, наблюдали, что свойства хорошо поставленного голоса (преимущественно —

* Л. Вайнштейн спутал два вопроса: 1) действительно имеющееся сходство в произношении итальянского и украинского гласного *I* и 2) особенность произношения мягкого украинского согласного *Г* по сравнению с французским и итальянским *H*. Как известно, *H* во французском языке в некоторых словах, как, например, habit (аби), совсем не произносится, в других же произносится с придыханием, как русское *Х*, например hain (хен) (М. Ткачев. Произношение французских согласных); в итальянском же языке *H* никогда не произюсится.

Украинский согласный *Г* (как и южнорусский) в фонетическом отношении ближе всего к латинскому *H* (homo, honoris) и греческому γ (гамма), произносимому так же мягко, с широко открытой, но вокально активной глоткой, как, например, в словах: господь, бог, сапог или в восклицаниях: а-га, о-го! и т. п.

мужского) получаются при определенной установке частей голосового аппарата, в частности при пользовании приемами нижнереберно-диафрагматического дыхания и расширения глотки, связанного с одновременным понижением положением гортани (см. стр. 330).

Попутно надлежит напомнить, что еще до Эверарди в пояснительной части «Упражнений для уравнения и усовершенствования гибкости голоса» Глинка, в отношении «итальянизирования» гласных, указывал, что, упражняясь, надо... «тянуть гаммы на литеру *А* (итальянское)...»

Глинка знал, что при этих условиях гласный *А* (а вместе с ним и остальные) получит надлежащую вокальную активность (опертость звука на дыхании), ясность дикции, нормальное певческое *вибрато* и нужную для хорошо поставленного голоса округленную, следовательно, усиленную обертонами (формантами) тембровую окраску *.

«Гласный *А* есть основа голоса... и главный подводный камень... Основательное изучение его имеет особенное влияние на все остальные гласные», — заявлял Ламперти.

Овладение правильным певческим произношением гласного звука *А* для русских певцов имеет особо важное значение, так как в русском литературном языке, при общем наличии 42% гласных, 19% составляет гласный *А*.

ПЕНИЕ ОТКРЫТЫМ ЗВУКОМ

Указания М. И. Глинки «тянуть звук на литеру *А* (итальянское)» и советы Ламперти петь «гласную *А* не слишком закрытой и не слишком открытой... как она звучит в слове «l'anima» (душа)», то есть слегка округленно, — имеют огромное значение **.

---

* Различные языки обычно отличаются общим характером своих гласных... для русского языка типичны вялые, ненапряженные гласные, в противоположность, например, французскому языку, отличающемуся большой четкостью своего вокализма» (М. И. Матусевич. Введение в общую фонетику. 1948, стр. 54).

«Итальянское *А* произносится, как русское ударяемое *А* (следовательно, отчетливо и полнозвучно. — *И.Н.*)». (Проф. Гливенко. Грамматика итальянского языка).

** «Преимущество итальянского языка или так называемое «удобство» его для пения, надо полагать, и заключается, главным образом, в активном и вместе с тем равномерном напряжении стенок передней и задней части рта, в то время как во французском, например, произношении напрягается, главным образом, передний отдел рта (что создает некоторое тяготение к «белому» звуку). Русские гласные, по квалификации экспериментальной фонетики, являются менее напряженными по сравнению с французскими и итальянскими гласными. Это именно обстоятельство, очевидно, и создает у многих русских певцов предпосылки для недостаточно отчетливой, вялой дикции при пении» (И. Левидов. Певческий голос...).

Из брошюры Фучито и Бейера мы знаем, какую большую ежедневную работу проделывал Карузо для выравнивания регистров и придания округленности звукам, в особенности на трудном переходном регистре.

Можно смело сказать, что злоупотребление открытым (белым) тембром, являющееся следствием неправильного формирования звуков в начальном периоде обучения, — есть одна из главных причин преждевременной гибели многих голосов.

В особенности вредно пение открытым тембром для мужских высоких голосов. Пока певец молод, он, вопреки вокальным правилам, часто поет открытым белым звуком трудные переходные, а иногда и предельно высокие ноты, но позже всегда наступает расплата.

Практика показала, что с наличием указанных дефектов певцы поют только до 35—40-летнего возраста. После же этого срока, если у певца не оказывается правильной школы, он обычно недолго задерживается на сцене.

«При злоупотреблении открытым звуком на тех нотах, которые «просятся» к прикрытию, гортань не может правильно функционировать, так как нагрузка одной группы мышц в то время, когда работа, по естественным условиям, должна быть передана другой группе, выводит гортань из правильного функционирования, что сказывается очень быстро на общем состоянии голосового аппарата.

Певцы, злоупотребляющие открытым звуком, скоро обнаруживают склонность к детонированию, тремолированию звука и быстрому изнашиванию голоса» (Левидов. Певческий голос...).

Какой же путь должен избрать себе начинающий певец, чтобы осилить эту сложнейшую задачу?

1. Прежде всего научиться петь не перекрытым, но и не слишком открытым (белым) тембром на средних, так называемых «примарных» тонах своего голоса; следовательно, освоить «*А* итальянское» (слегка округленное).

2. Научиться правильно петь трудные переходные тона среднего регистра (медиума), для чего нужно овладеть техникой смешивания высокого головного звучания с грудным, как этому учили Гарсиа, Ламперти, Эверарди, Мазетти и ряд других классиков вокаловедения.

3. Усвоить теоретическое понятие «прикрытых» (закрытых) звуков и научиться практически их применять.

Из русских авторов классиком в определении прикрытых и открытых звуков считается профессор Заседателев. Он пишет:

«Старая итальянская школа, не знавшая микста (медиума. — *И. Н.*) как регистра, не знала и прикрытия звука [?]. Но Гарсиа уже знает его, ибо в своей школе пения он указывает, что, кроме регистровых различий голоса, мы отличаем звуки и

по их окраске. Светлая окраска дает, по его мнению, более яркий, блестящий звук. Но, доведенная до крайности, она приводит к плоскому белому звуку, а темная, давая звуку определенную полноту и драматичность, доведенная до крайних пределов, глушит звук и делает его хриплым.

Гарсиа, еще до изобретения им ларингоскопа, в 1841 году дает анатомию прикрытия: низкая гортань, ложечкообразная форма языка и высоко поднятое мягкое нёбо.

В 1911 году Пилкэ, сам певец и музыкант, совместно с Музехольдом и Гутцманом дает полную анатомию прикрытия:

1. Надгортанник при неприкрытом звукообразовании сильно прикрывает гортань, а при прикрытии звука выпрямляется; гортань * в это время широко открыта, и связки очень хорошо видны на всем протяжении: значит, при неприкрытом звуке гортань прикрыта, а при прикрытом — открыта (см. рис. 10).

2. Черпаловидные хрящи при прикрытии звука выпрямляются, так что связки как бы удлиняются.

3. Ложные связки при неприкрытом звуке надвигаются на истинные, так что истинные кажутся как будто немного у́же, а при прикрытии звука они снова уходят в сторону, и видимая поверхность истинных голосовых связок делается шире. Ротовое отверстие при прикрытии звука делается у́же, причем работа мышц истинных голосовых связок заменяется работой передней мышцы (щито-перстневидной).

Шилинг в 1926 году дополняет наблюдения Пилкэ, производя свои исследования путем рентгенографии, и указывает, что самым важным при прикрытии является расширение глотки, происходящее от трех причин: 1) от опущения гортани; 2) поднятия надгортанника и 3) увеличения размеров sinus glosso-epiglotticus.

Что касается смысла прикрытия звука, то он сводится к следующему: в человеческом организме имеются два главных резонатора: нижний, крупный — грудная клетка; и верхний, более мягкий — головные резонаторы.

При повышении звука, при укорочении длины волны, грудной резонатор может нести свою службу лишь до известных пределов, а затем в дело вступают головные резонаторы, причем звук резко меняется, голосовая линия искривляется, ломается, что неприемлемо для художественного исполнения; и вот для того чтобы избежать этого, обученный певец прибегает к прикрытию, то есть к образованию искусственного промежуточного резонатора, и поэтому сильно расширяет глотку, которая служит этим резонатором; тем самым значительно смягчается резкость перехода из одного резонатора в другой...

---

* Очевидно, горло. — *И.Н.*

Прикрытие звука происходит не без участия голосовых связок. Несомненно, что меняется и тип дыхания, ибо при неприкрытом голосообразовании звук можно тянуть до 35 секунд, а при прикрытом — не более 20.

Прикрытие звука несомненно увеличивает объем голоса, оно используется всеми мужскими голосами, редко—сопрано и меццо-сопрано и никогда — колоратурой *. Злоупотребление прикрытием (п е р е к р ы т и е.—*И. Н.*) вредно отражается на здоровье голоса.

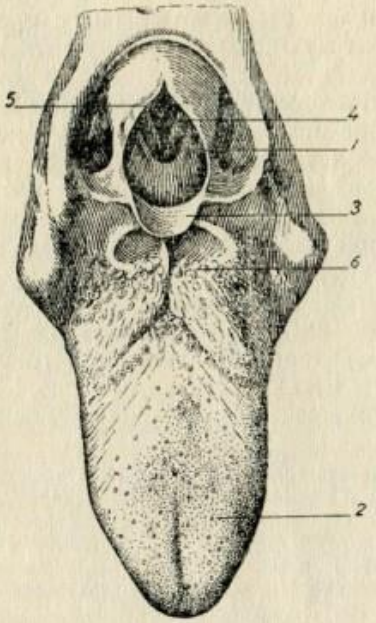


Рис. 10. (По акад. *В. П. Воробьеву*) Язык и преддверие гортани

1 — ложные голосовые связки. *2* — язык. *3* — надгортанник. *4* — истинные голосовые связки. *5* — голосовая щель. *6* — корень языка

Что касается субъективных ощущений при прикрытии, то они сводятся к тому, что: 1) звуковая волна «ударяется» уже не в корни передних зубов верхней челюсти, а несколько глубже, и чем больше прикрытие, тем более глубоко ощущается этот «удар» и 2) появляется ощущение, что звук не выходит через рот, а как бы «просачивается через кости лица».

---

* Последнее утверждение Ф. Ф. Заседателева весьма спорно. — *И.Н.*

Что же касается техники прикрытия, то она, по всеобщему и единодушному мнению вокальных педагогов, заключается в округлении звука переводом гласных: *А* в *О* и *О* в *У* (поющий, произнося *А*, усиленно думает об *О* и, произнося *О*, усиленно думает об *У*); при этом гортань держится несколько ниже ее обычного положения...

Таким образом, под прикрытием надо разуметь образование промежуточного резонатора между грудным и головным, целью которого является сглаживание голосовой линии, для чего одно выравнивание регистров является недостаточным» («Научные основы постановки голоса»).

При «прикрытых» звуках горло должно быть в меру расширенным (ощущение полузевка), гортань — непроизвольно слегка опущенной; по звучанию голос должен иметь самую высокую позицию (при «прикрытом» звучании наблюдается наличие характерных для хорошо поставленного голоса певческих формант). Если представится возможность, начинающий певец должен проверить качество открытого и прикрытого звучания своего голоса путем электрозвукозаписи — это в настоящее время наиболее объективный показатель* (см. исследования акустической лаборатории Московской государственной консерватории, работы Ржевкина, Бартоломью, Юссона, Дмитриева, Морозова и других).

---

* Учитывая трудность определения на слух правильности формирования переходных, прикрытых и прочих певческих звуков, лаборатория музыкальной акустики Московской консерватории изготовила электроаппарат «индикатор тембра», назначение которого — облегчить учащимся и педагогам работу над сглаживанием регистров и определением вокально-акустического качества звучания певческих голосов (см. «О работах акустической лаборатории МГК»).

М. И. Глинка

О. Петров

Д. Леонова

С. Гулак-Артемовский

Е. Лавровская

М. Славина

К. Эверарди

П. Хохлов

А. Мишуга

И. Прянишников

Н. Фигнер

И. Тартаков

Д. Смирнов

М. Горький Ф. Шаляпин

Ф. Шаляпин — Грозный

П. Цесевич

Шаляпин, Нежданова, Любинский, Каркаш, Лосский

Л. Собинов

Л. Собинов — Ленский

А. Нежданова — Антонида

И. Ершов — Лоэнгрин

Е. Петренко

К. Петраускас

Нежданова, Андерсон, Ипполитов-Иванов

А. Боначич—Гвидон

П. Андреев

И. Алчевский

М. Дейша-Сионицкая

В. Петров — Кончак; Л. Савранский — Игорь

В. Петрова-Званцева

Н. Шевелев

Г. Бакланов

В. Дамаев—Опричник

В. Сливинский — Елецкий

Н. Озеров—Гришка Кутерьма

К. Дзержинская

Н. Обухова

Е. Степанова

Е. Катульская

В. Давыдова — Кармен

В. Барсова

М. Максакова—Кармен

С. Преображенская

Н. Печковский — Герман

М. Михайлов — Сусанин

М. Литвиненко-Вольгемут и И. Паторжинский

И. Козловский

И. Козловский — Юродивый

С. Лемешев

С. Лемешев—Берендей

А. Иванов — Руслан; Е. Шумская — Людмила

М. Гришко

М. Рейзен — Досифей

А. Кривченя—Иван Хованский

Н. Ханаев — Хозе

А. Батурин — Вильгельм Телль

Д. Головин — Демон

Тоти Даль Монте, Катульская, Вишневская, Пирогов

Г. Нелепп — Садко

А. Иванов — Мазепа

П. Амиранашвили

Н. Шпиллер — Волхова

Георг Отс

Б. Гмыря

П. Лисициан — Валентин

З. Долуханова

И. Петров — Руслан

П. Норцов — Мазепа

И. Архипова — Кармен

Г. Вишневская — Татьяна

Н. Ткаченко

А. Огнивцев

Е. Мирошниченко

Е. Чавдар

Б. Руденко

Т. Сазандарян

Г. Гаспарян

Е. Серкебаев

Е. Норейко

Ж. Гейне-Вагнер

В. Атлантов

М. Биешу

Е. Образцова

Г. Милашкина

Б. Штоколов

З. Анджапаридзе

А. Фринберг

Д. Гнатюк

П. Виардо

М. Малибран

Э. Тамберлик

А. Патти

А. Мазини

Э. Даркле

Ф. Маркони

А. Котоньи

А. Бонги

Ф. Таманьо

М. Баттистини

Л. Джиральдони

Джиорджини

Э. Карузо — Герцог

Титта Руффо

Я. Вайда-Королевич

А. Дидур

Дж. Фаррар

Мак Кормак

Дж. Ансельми

Ада Сари

Б. Джильи

А. Галли-Курчи

Д. Лаури-Вольпи

Т. Скипа

Е. Бандровская-Турская

А. Пертиле

М. Каллас

Д. Ди Стефано

Р. Тебальди

Л. Уоррен

Ю. Бьерлинг

М. Дель Монако

Н. Херля

Б. Христов

Д. Гуэльфи

Дж. Лондон

Д. Сазерленд

Б. Нильссон

Э. Шварцкопф

Р. Скотто

Ф. Коссото

Г. Туччи

К. Бергонци

С. Брускантини

Д. Раймонди

М. Френи

Ф. Корелли

Д. Узунов

Н. Гяуров

Т. Стратос

Д. Марш

Т. Гобби

Н. Дзаккариа

Н. Гедда

РАЗДЕЛ ШЕСТОЙ

О ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ПЕНИЯ И СЦЕНИЧЕСКОМ МАСТЕРСТВЕ

О ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Мы уже приводили многочисленные высказывания выдающихся педагогов-вокалистов и певцов о том значении, которое имеет для подлинного артиста умение проникаться содержанием исполняемого и всеми средствами артистического воздействия заставлять аудиторию воспринимать художественную ценность передаваемого произведения.

Этого можно достигнуть, если певец, творчески настроившись, сумеет свои эмоции передать зрительному залу.

Для этого не обязательно наличие исключительных данных или какого-либо необыкновенного таланта.

Подлинный певец-художник, владеющий высокой и разносторонней актерской техникой, за которой скрывается огромная подготовительная работа, всегда может добиться исключительной силы воздействия на слушателей.

Обычно певец воздействует на аудиторию звуком и словом (слуховой путь), мимикой и жестом (зрительный путь) и, наконец, особым, специфическим, чисто художественного порядка влиянием, так называемым актерским обаянием.

Часто бывает, что настоящее высокохудожественное пение воспринимается не всей аудиторией сразу. В первую очередь появляется повышенное внимание у наиболее восприимчивой части. Но затем внимание наиболее восприимчивых обязательно передается остальной части аудитории. В результате наступает момент полного творческого единения певца с аудиторией.

В таком случае обыкновенно говорят: «Певец слился с аудиторией!»

Яркой иллюстрацией огромной силы воздействия на слушателей эмоционально насыщенного пения, согретого внутренней теплотой, служит рассказ И. Тургенева «Певцы» (из «Записок охотника»).

Это небольшое произведение, написанное великим мастером слова, в мельчайших подробностях знавшего специфику пения*, прекрасно раскрывает сложнейшие переживания певца-самородка Якова, по выражению автора — «художника во всех смыслах этого слова».

Описывая душевное состояние впечатлительного и страстного Якова, Тургенев говорит, что он был в большом волнении: мигал глазами, нервно дышал, руки его дрожали, как в лихорадке, — да у него и точно была лихорадка, та внезапная творческая лихорадка, которая так знакома всем выступающим перед слушателями. Конкурент Якова — рядчик из Жиздры — спел, и спел с успехом. Наступила очередь Якова.

«— Яков, начинай!..

...Яков помолчал, взглянул кругом и закрылся рукой. Все так и впились в него глазами, особенно рядчик, у которого на лице сквозь обычную самоуверенность и торжество успеха проступило невольное легкое беспокойство. Он прислонился к стене и опять положил под себя обе руки, но уже не болтал ногами. Когда же наконец Яков открыл свое лицо, — оно было бледно, как у мертвого, глаза едва мерцали сквозь опущенные ресницы. Он глубоко вздохнул и запел... Первый звук его голоса был слаб и неровен и, казалось, не выходил из его груди, но принесся откуда-то издалека, словно залетел случайно в комнату. Странно подействовал этот трепещущий, звенящий звук на всех нас; мы взглянули друг на друга, а жена Николая Ивановича так и выпрямилась. За этим первым звуком последовал другой, более твердый и протяжный, но все еще видимо дрожащий, как струна, когда, внезапно прозвенев под сильным пальцем, она колеблется последним, быстро замирающим колебанием; за вторым — третий, и, понемногу разгорячась и расширяясь, полилась заунывная песня. «Не одна во поле дороженька пролегала»**, — пел он, и всем нам сладко

* Тургенев был другом знаменитой певицы, впоследствии талантливого педагога, Полины (Паулины) Виардо-Гарсиа (см. письма Тургенева к П. Виардо-Гарсиа).

** Эта песня наиболее известна в гармонизации А. Гурилева, А. Варламова, И. Шишова, Ю. Шапорина и других композиторов. Приводим ее полный текст, обычно почему-то при напечатании с нотами сокращаемый.

Ах! Не одна-то, не одна
Во поле дороженька пролегала!
Зарастала та дороженька
Ельничком да березничком, горьким частым осинничком.

становилось и жутко. Я, признаюсь, редко слыхивал подобный голос: он был слегка разбит и звенел, как надтреснутый; он даже сначала отзывался чем-то болезненным; но в нем была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, развивалась. Яковом, видимо, овладевало упоение; он уже не робел, он отдавался весь своему счастью; голос его не трепетал более, — он дрожал, но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзается в душу слушателя, и беспрестанно крепчал, твердел и расширялся. Помнится, я видел однажды, вечером, во время отлива на плоском песчаном берегу моря, грозно и тяжело шумевшего вдали, большую белую чайку: она сидела неподвижно, подставив шелковистую грудь алому сиянью зари, и только изредка медленно расширяла свои длинные крылья навстречу знакомому морю, навстречу низкому багровому солнцу: я вспомнил о ней, слушая Якова. Он пел, совершенно позабыв и своего соперника и всех нас, но, видимо, поднимаемый, как бодрый пловец волнами, нашим молчаливым, страстным участием. Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы; глухие, сдержанные рыдания внезапно поразили меня... я оглянулся — жена целовальника плакала, припав грудью к окну. Яков бросил на нее быстрый взгляд и залился еще звонче, еще слаще прежнего. Николай Иванович потупился. Моргач отвернулся; Обалдуй, весь разнеженный, стоял глупо разинув рот; серый мужичок тихонько всхлипывал в уголку, с горьким шепотом покачивая головой; и по железному лицу Дикого барина, из-под совершенно надвинувшихся бровей, медленно прокатилась тяжелая слеза: рядчик поднес сжатый кулак ко лбу и не шевелился... Не знаю, чем бы разрешалось всеобщее том-

Что нельзя-то
К любушке-сударушке в гости ехать молодцу.
Ты прости, прощай,
Мил сердечный друг, прощай, будь здорова!
Коль лучше меня найдешь,
Меня, доброва молодца, меня позабудешь.
Коли хуже найдешь,
Меня, доброва молодца, меня воспомянешь.
Меня ты воспомянешь,
Горючими слезами ты заплачешь!

(В сборнике русских народных песен Лопатина имеется семь вариантов этой песни).

ление, если б Яков вдруг не кончил на высоком, необыкновенно тонком звуке — словно голос у него оборвался. Никто не крикнул, даже не шевельнулся; все как будто ждали, не будет ли он еще петь; но он раскрыл глаза, словно удивленный нашим молчанием, вопрошающим взором обвел всех кругом и увидал, что победа была его...

— Яша, — проговорил Дикий барин, положив ему руку на плечо, и — смолк.

Мы все стояли, как оцепенелые. Рядчик тихо встал и подошел к Якову.

— Ты... твоя... ты выиграл,—произнес он, наконец, с трудом и бросился вон из комнаты...»

О СЦЕНИЧЕСКОМ МАСТЕРСТВЕ

> «Артист нашего толка» должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем, телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства, — его внешнюю форму воплощения...
>
> *К. Станиславский*

Как бы ни был красив и технически подвижен голос певца, но если он не сочетается с музыкальностью, общим интеллектуальным развитием и сценическим мастерством, певец никогда не достигнет совершенства.

Как не бывает или, вернее, почти не бывает от природы поставленных голосов (обычно для их обработки требуется огромная предварительная работа), точно так же не бывает от природы совершенных мастеров сцены, обладающих высокой актерской техникой.

Сценическое мастерство приобретается, а для этого нужно теоретическое усвоение основных законов актерской техники и практические занятия под наблюдением опытных руководителей.

Практика показывает, что приобретение сценических навыков должно идти одновременно с работой над усовершенствованием голоса.

Свободный жест, выразительная мимика, умение непринужденно держаться (без излишней развязности), пластичность и ритмичность движений, в особенности связанных с музыкой,

требуют огромной предварительной осмысленной работы. К моменту сформирования певца в мастера сцены они должны стать его «второй натурой».

Как же добиться сценического мастерства? — Учебой, наблюдением за игрой выдающихся артистов и практическим осуществлением на сцене приобретенных в учебной обстановке познаний.

Как-то на одной из встреч солистов Большого театра Союза ССР с известным режиссером Л. Баратовым последний привел примеры оценки певцов.

«Расценивая данные оперного и концертного певца по основным показателям, — сказал Баратов, — мы получим следующие результаты: если певец обладает хорошим голосом (оценка 4), достаточно музыкален (оценка 3), имеет прекрасную внешность (оценка 5), но лишен сценической обаятельности, он никогда не будет настоящим мастером сцены, так как общий итог будет близок к нулю». И это абсолютно правильно.

Что же такое сценическое обаяние? Это, прежде всего, природные данные плюс умение владеть собой на сцене, вызывать симпатии у зрителей.

Как выйти на сцену, как двигаться, как стоять, какие и когда делать жесты, как добиться красивой и «непринужденной» игры (вернее, добиться того, чтобы зритель не видел «искусственности» на сцене) — об этом начинающий певец должен постоянно думать, изучать лучшие примеры и практически осваивать их с первых уроков.

Упражняясь в развитии голоса, нужно с самого начала уметь правильно стоять и вырабатывать красивую и естественную манеру исполнения. Это — основа будущего поведения певца на сцене.

Многие певцы не всегда с достаточной ясностью осознают, что за свои жесты (игру) на сцене они ответственны не менее, чем за пение. Творчество певца-актера не должно опираться на одну интуицию или случай. Интуиция, без надлежащей специальной подготовки, не всегда может подсказать верный жест.

Всякое мастерство, а сценическое в особенности, требует выработки соответствующей техники.

Гениальный учитель и реформатор сцены К. С. Станиславский по этому вопросу говорит:

«Недостатки, которые свободно сходят с рук в жизни, становятся заметными перед освещенной рампой и назойливо лезут в глаза зрителям... Это понятно: на подмостках человеческая жизнь показывается в узком пространстве сценической рамки. На эту жизнь, втиснутую в театральный портал, смотрят в бинокли, ее разглядывают, точно миниатюру, — в лупу. При

этом от внимания зрителей не ускользнут никакие детали, никакие мельчайшие подробности. Если прямые, поднимающиеся, как шлагбаумы, руки с грехом пополам терпимы в жизни, то на сцене они недопустимы. Они придают деревянность фигуре человека, они превращают его в манекен. Кажется, что у таких актеров и душа такая же как руки, — деревянная. Если к этому прибавить еще и прямой, как жердь, спинной хребет, то получится в полном смысле слова «дуб», а не человек. Что может выявлять такое «дерево»? Какие переживания?»

Книги Станиславского «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера над собой» и другие имеются почти во всех библиотеках, и с ними начинающим певцам необходимо тщательно ознакомиться.

РАЗДЕЛ СЕДЬМОЙ

СОВЕТЫ САМОДЕЯТЕЛЬНЫМ ПЕВЦАМ

Этот раздел написан для лиц, не имеющих возможности повседневно заниматься развитием голоса под руководством опытного преподавателя.

Предполагается, что поющий дома или же в каком-либо другом месте (клубе, красном уголке и т. п.) может заниматься под аккомпанемент вполне исправного музыкального инструмента.

Прежде всего необходимо проверить настройку музыкального инструмента. Ненормальная тональность (в настоящее время нормальный эталон камертона *ля*$_1$ имеет 440 кол/сек, вместо прежних 435 кол/сек) или неправильная общая настройка музыкального инструмента имеют весьма важное отрицательное значение.

Каковы должны быть первые шаги начинающего певца? Прежде всего нужно проверить тип своего дыхания в состоянии покоя и во время пения.

Какой тип дыхания применить при пении? Ответить на этот вопрос без учета индивидуальных особенностей учащегося невозможно. Однако еще раз заметим, что, как было уже ранее сказано, певцы до второй половины XIX века пользовались преимущественно грудным дыханием, и, как мы знаем, техника пения многих из них была на исключительно высоком уровне.

Грудобрюшным (нижнереберно-диафрагматическим) дыханием пользуется большинство современных певцов, но лучшие из них, по уверению Работнова, пользуются так называемым

парадоксальным или приближающимся к нему типом дыхания *.

«...Полезно предупредить ученика обратить внимание при взятии ноты на то, чтобы поддержать дыхание — как будто процесс вдыхания продолжается — таким образом, чтобы голос опирался на дыхание или, лучше сказать, поддерживался бы воздушным столбом, и звук выходил бы чистый и без постороннего шума.

Чтобы убедиться в том, что процесс дыхания и расход воздуха во время звукообразования произведены правильно, советую ученику поставить перед ртом зажженную свечу. Если пламя остается неподвижным во время издавания звука, вследствие постепенного освобождения воздуха... дыхание будет совершенно правильным» (Ламперти).

«Первоначальные упражнения надо петь полным голосом, естественно, без усилий, не изменяя гласной и с одинаковой силой...» (Виардо-Гарсиа).

Если ученик заметит, что поет неверно, с плохой интонацией, дыхание расходует неправильно (проверка пламенем свечи или любым другим способом) или же качество звука у него небезупречно, он должен немедленно остановиться на некоторое время, чтобы гортань приняла нормальное положение, и начать петь снова, сосредоточив на этом все свое внимание.

Пение — одно из проявлений высшей психической деятельности, и если учащийся будет работать вяло, несосредоточенно и без должного творческого подъема, правильного звучания он не получит **.

Петь нужно не столько гортанью, сколько умом, — учили лучшие педагоги, и это, безусловно, верно.

При атаке звука нужно следить (при помощи зеркала), чтобы не делать гримас. Открытие рта русскими певцами должно соответствовать нормальному его положению при пении русских

---

* Выражения «парадоксальное» бояться не следует, так как, — оставив в стороне спорный вопрос о движении диафрагмы при вдохе и исходя из установки пения на опоре, с сохранением вдыхательного положения и в меру открытой, но вокально-активной глотки, — надо иметь в виду, что при этом диафрагма сама займет нужное ей положение (так называемый «высокий певческий тонус»).

Следует также учитывать, что фактически некоторая парадоксальность движений при пении действительно существует: например, в движении гортани (у обученных — минимальные, у необученных — наоборот, резкие), а также в движениях мягкого нёба, язычка и т. п.

** Е. А. Муравьева учила: перед пением во время вдоха учащийся должен внушить себе состояние, которое можно выразить словами: «ах, как хорошо!» — тогда при вдохе горло, гортань и весь голосовой аппарат найдут нужное им вокально-активное положение, и звук появится полный, свободный, красивый и жизнерадостный, что для художественного пения главное. — *И.Н.*

гласных. Всякое ненормальное напряжение лица, шеи или другой какой-либо части тела свидетельствует о неправильном звукообразовании.

При упражнениях первоначально рекомендуется дышать через нос по следующим соображениям:

1) дыхание через нос более естественно и гигиенично;

2) оно дает меньше возможностей для перебора воздуха;

3) самый процесс дыхания через нос имеет большое психофизиологическое значение, так как при нем более нормально работают нервная система и мозговые центры, управляющие автоматической установкой голосового аппарата, правильнее вырабатываются нужные рефлексы.

С каких нот (тонов) нужно начинать упражнения?

По мнению Глинки и большинства современных методологов, — со средних (примарных), наиболее легких для певца. Пение полных гамм вначале не рекомендуется, так как важно не количество тонов в диапазоне певца, а их качество. Найдя наилучшее звучание на одном или двух тонах, следует распространять его постепенно вверх и вниз; при этом важно, чтобы переходы были интонационно верными, а звучание — ровным.

Многие авторы руководств с самого начала занятий рекомендуют филировать звуки. Это неверный прием, так как филировка — конечный этап постановки голоса. Применение подобных упражнений в начале занятий может привести к отрицательным результатам.

Указание Глинки: при упражнениях «тянуть звук, не сбавляя силы», — весьма существенно. Правильно «тянуть» звук на опоре, без некрасивой тремоляции или качания, ровным тембром до конца звучания может далеко не каждый певец, в то время как такое широкое кантиленное пение и есть одна из основ bel canto.

Если глубже вникнуть в требования широкого кантиленного пения, выдвинутые М. И. Глинкой, и в указания М. Гарсиа: «Оканчивая звук, ученик не должен выпускать остаток воздуха быстрым опусканием груди или допускать расслабление в области «подложечки» — и сопоставить их с объективными наблюдениями Л. Работнова, то между всеми этими моментами можно найти много общего. Работнов установил, что правильное голосообразование наблюдается, когда во время пения грудная клетка и область «подложечки» находятся во «вдыхательном» положении. Красиво и легко «тянуть звук, не сбавляя силы» (Глинка), можно только при сохранении грудной клетки, области «подложечки» и всех остальных частей дыхательного аппарата во «вдыхательном» положении *.

---

* Заведующий акустической лабораторией ЛГК В. П. Морозов подтвердил, что «тренированные певцы сохраняют стенки грудной клетки во время фонации в состоянии «оптимального (умеренного) вдоха», активно препят-

Добиться этого вначале нелегко, но зато в этом — единственно верный путь выработки красивого кантиленного пения.

Время для занятий и их продолжительность указаны были ранее. Напоминаем: нельзя заниматься пением натощак и тотчас после принятия обильной пищи (перерыв должен быть не менее двух часов).

Первоначальные занятия пением должны быть особенно осторожными, короткими и с большими паузами. Петь нужно по возможности стоя. Вначале корпус должен быть выровнен (подтянут), как при команде «смирно» (для общей мобилизации), а затем уже, выставив одну ноту вперед и сделав упор корпуса на другую ногу (как при положении «вольно»), следует начать петь. Стоять при пении следует свободно, без напряжения.

Начинать занятия надо с самых несложных упражнений. Следует стремиться петь связно (*legato*), на одно дыхание, упражнения длительностью 5—10 секунд, доводя в дальнейшем эту норму до 20—35 секунд (требования художественного пения).

Большинством теоретиков и педагогов-практиков рекомендуется уверенная атака звука (пение на «опоре»), но без форсировки, приводящей часто к вредному пересмыканию голосовых связок. «Подъезды» и нечистая интонация не должны допускаться.

Выбор гласного звука для начальных занятий индивидуален, но лучше всего заниматься на *А*. Это самый трудный, но и наиболее важный для пения гласный (все сложные пассажи обычно поются на *А*).

Язык при гласном *А* должен иметь самое свободное положение, форма рта — как при легкой улыбке, кончик языка может слегка прикасаться к нижним зубам. Примерные положения языка при пении гласных русского языка указаны у Работнова и Левидова*. Там же указаны и примерные поло-

ствуя их спадению во время выдерживания ноты. У неопытных же певцов стенки грудной клетки стремительно спадают во время фонационного выдоха, что сопровождается слабо выраженной и прогрессивно уменьшающейся к концу держания ноты вибрацией грудной клетки у данных испытуемых.

...В процессе пения дыхательный аппарат используется опытными певцами не только как энергетическая система, обусловливающая поддержание необходимого подсвязочного давления, но и как резонаторная полость, способствующая наряду с верхними резонаторными полостями обеспечению наилучших акустических условий для образования звука певческого голоса» (В. П. Морозов. О роли вибрационной чувствительности в регулировании голосовой функции человека. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата биологических наук. Л., 1960).

* Наибольший объем полость рта имеет при звуке *А*, меньший — при звуках *Е*, *У*, *О*, самый маленький — при *И*. Язык при *И* в средней своей части приподнят и почти соприкасается с нёбом; кончик его касается нижних губ. Гортань стоит выше, чем при всех остальных гласных. При *Е* челюсти рас-

жения рта, языка, нёба и гортани при произношении в пении русских согласных.

Певчески красивое открывание рта помогает правильному положению языка, глотки, гортани и должной «установке» всего голосового аппарата.

Требование образования формы рта на гласном *А*, «как при легкой улыбке», нужно понимать в том смысле, что во время пения певец должен следить за тем, чтобы не было гримас, а, наоборот, вырабатывалось располагающее к себе выражение лица. Естественная, непринужденная, легкая улыбка (не противоречащая характеру исполняемого) вызывает симпатии у публики и способствует сценическому обаянию певца; искусственное же, бессмысленное оскаливание зубов, так называемая «заискивающая» улыбка, наоборот, отталкивает зрителя.

Воспроизведение всех оттенков звука с постоянно улыбающимся лицом в моменты, когда передаются печаль, тоска и страдание, вызывало справедливое недовольство многих педагогов. Мы уже отмечали взгляды по этому вопросу Ламперти и Эверарди. Приводим высказывания известной певицы и педагога М. Маркези: «...Улыбка, рекомендуемая многими старыми и новейшими профессорами, составляет чистейшую нелепость и совершенно противоречит основным законам акустики. При улыбке рот принимает такую форму, какая сопровождает собой произношение гласной *Е*... следствием чего является открытый и крикливый звук. Следовательно, надлежит открывать рот натурально, как бы желая произнести несколько закрытый *А*, и удерживать его в том же положении во время пения» («Новейшая школа для пения». Париж, 1887).

Как только будет выработан соответствующий диапазон и сглажены регистры, можно приступить к пению вокализов. Для русских певцов упражнения и вокализы Глинки, Варламова, Ниссен-Саломан, Додонова, Бронникова, Соколовского представляют наибольшую ценность.

Из иностранных авторов рекомендуются упражнения и вокализы Гарсиа-сына, Виардо-Гарсиа (главным образом — для женщин), Ламперти, Россини, Бордоньи, Конконе, Панофки, Ваккаи, Дюпре, Зейдлера, Маркези, Тости, Лютгена и других*.

крыты больше, чем при *И*. Губы несколько растянуты к углам рта. Язык тоже приподнят в средней своей части, но меньше, чем при *И*. При *А* челюсти раскрыты. Язык лежит свободно, плоско, с продольным углублением к спинке. Гортань ниже, чем при *Е*» (И. Левидов. Певческий голос...).

* В целях облегчения освоения современных более сложных ладогармонических и интонационно-ритмических вокально-музыкальных произведений, учитывая отсутствие вокализов, написанных в этом плане, рекомендуем начинающим певцам в качестве вокализов и сольфеджио исполнять небольшие отрывки из произведений выдающихся композиторов XX в. (Прокофьева, Шостаковича, Бриттена и других). Одновременно рекомендуем также применение сборников вокально-технических упражнений для легких женских голосов, составленных М. Э. Донец-Тессейр (ч. 1—4, Киев, 1961, 1963).

Петь гаммы вначале нужно на отдельные гласные, а затем — с названием нот (вокализация и сольфеджирование).

Теперь переходим к одному из самых трудных и теоретически еще слабо разработанных вопросов — к вопросу о регистрах.

По классическому определению Гарсиа, под регистром подразумевается «ряд последовательных и однородных звуков, производимых действием одного и того же механизма».

В соответствии с современными объективно-научными исследованиями характера звучания отдельных регистров, ученые добавляют к определению Гарсиа: «однообразное звучание которых обусловливается определенным постоянным составом обертонов».

Существуют два основных способа звукообразования:

1. Грудной. «...Имеется полное замыкание голосовой щели, связки вибрируют всей своей массой, гортань занимает относительно низкое положение, связки работают, как ударяющиеся язычки, и с акустической стороны наблюдается большое богатство звука обертонами и значительная сила их, так что основной тон как бы несколько ими затушевывается».

2. Фальцет (в современном понимании — фистула). «...Замыкание голосовой щели бывает неполное, вибрируют лишь свободные края связок, голосовые связки работают, как проходящие язычки, а с акустической стороны основной звук гораздо беднее обертонами, чем при грудном регистре» (Заседателев).

Некоторые грудной регистр, в свою очередь, подразделяют на ряд отдельных подрегистров (грудной, медиум и головной). Чистый фальцет (фистула), в теперешнем понимании этого выражения как регистр профессионального оперного пения, обычно в расчет не принимается.

Необходимо остановиться на тех названиях регистров, которые для русских певцов наиболее понятны и логически оправданы. У мужских голосов существуют два ярко выраженных характера звучания: 1) чисто грудное (чувствуется преимущественная резонация грудных полостей) и 2) головное (для более правильного образования которого большинство авторов руководств по постановке голоса рекомендуют — по ощущению — направление звучащей струи в верхние головные резонаторы).

В несколько условное и не совсем точное понятие «медиум»* для мужских голосов нужно включать приемы и способы сглаживания (соединения) грудного и головного регистров, которые (регистры), — как мы знаем из учений Гарсиа, Ламперти,

* «Лучше было бы медиумом назвать середину диапазона всякого голоса, вне зависимости от регистра» (Заседателев).

высказываний Эверарди, Надолечного и ряда других ученых, — взаимно скрещиваются и ярко выраженных границ не имеют.

В понятие «микста» обычно вкладывается несколько иное содержание: он имеется в виду тогда, когда при грудном и головном звучании налицо примесь и фальцета-фистулы* (смешанный регистр).

Понятие «микста» Заседателев определяет так:

«Переход от грудного регистра к фальцету не может совершаться грубо — скачком, иначе это было бы совершенно неприемлемо для слуха, смена одного регистра другим происходит постепенно. Следовательно, если мы говорим, что при грудном регистре наблюдается полное смыкание связок, а при фальцете они смыкаются не совершенно, то при миксте — переходном регистре — занимают серединное положение: они не так плотно сомкнуты, как при грудном регистре, и образуют меньшую щель, чем при фальцете. Если при грудном регистре вибрируют все связки целиком, а при фальцете только их свободный край, то при миксте наблюдается такое явление, что связка колеблется не вся целиком, причем колебания ее не ограничиваются одним свободным краем, но простираются несколько дальше. То же и относительно резонанса. При миксте работают и грудной и головной резонаторы; грудной не так сильно, как при головном, а головной не так сильно, как при фальцете; причем при миксте обертоны подчеркнуты более сильно, чем при фальцете».

Как было уже отмечено, наименее теоретически разработан вопрос «прикрытых» или — иначе — «закрытых» звуков, практически применяемых почти всеми школами.

«Если, например, грудные звуки на гласный *А* поются сильным голосом вверх, то по мере повышения они принимают все более пронзительный оттенок, переходящий в безобразный, крикливый звук. Если певец при таких условиях желает взять еще более высокий тон, то ему приходится уже перейти от грудного регистра к фальцетному. Этот предел в звукоряде грудного регистра называют «переломом» голоса.

Опытный певец умеет избежать этого перелома, выравнивая голос посредством еле заметного изменения гласного звука в смысле более темной его окраски, называемого «прикрытием» гласного. Соответственно с этим толкуют об «открытых» и «закрытых» звуках...

Тембр человеческого голоса зависит не только от свойств

* Заседателев указывал, что «при анализе певческих голосов во всех случаях, где наблюдается мягкость, теплота и легкость звука, мы всегда имеем дело с правильно развитой и фальцетной функцией».

К сожалению, нередко понятие «микст» и «медиум» отождествляется. — *И. Н.*

надставной трубы, но существенным образом и от самого типа колебания голосовых губ» (Музехольд) *.

Не входя в теоретические споры, имеющие, безусловно, важнейшее значение для практического усвоения приемов овладения «прикрытым» звучанием (*одним из подводных камней современных певцов*), отметим, что, по мнению подавляющего большинства ученых и вокальных педагогов, пение открытым тембром тонов, требующих для своего смягчения «*прикрытия*», — крупнейший дефект художественного пения.

Итак, из теоретических исследований природы прикрытых звуков и практических наблюдений можно сделать следующие основные выводы:

1. Пение открытым звуком на всем диапазоне невозможно, так как существуют естественные границы открытому голосообразованию.

2. После наступления этих естественных границ дальнейшее расширение диапазона голоса возможно лишь путем замены открытого звучания прикрытым.

3. Границы перехода с открытых на прикрытые звуки у мужских голосов примерно тождественны с границами грудного и головного (фальцетного) регистров.

4. Для образования прикрытых звуков необходимо заблаговременное применение округления гласных и максимальное использование на всем диапазоне голоса звучания верхних и нижних резонаторов, способствующих возникновению нужных певческих формант при одновременном сохранении чувства опоры и нормального *вибрато*.

5. Прикрытые звуки легче воспроизводятся, если глотка в меру расширяется, а гортань (у большинства певцов) слегка непроизвольно опускается (против своего нормального «индифферентного» положения), что создает лучшие акустические условия для звукообразования (практически это достигается сохранением при пении мысленного ощущения «полузевка», а также применением специальных вокальных упражнений) **.

---

* В результате детального изучения вопроса голосообразования доктор искусствоведческих наук, профессор МГК Д. Аспелунд в последнем своем фундаментальном труде (1947) констатирует: «Разрешение вопроса о биологической или физической природе колебания голосовых связок принадлежит дальнейшим экспериментам. Вероятнее всего, что в этой области лишний раз обнаружится исключительная сложность работы голосового аппарата, то есть будет доказано, что гортань работает в зависимости от тесситуры, эмоционального состояния поющего, степени его тренированности и пр. очень различно и по биологическому принципу (грудной регистр), и по физическому (фальцет), и смешанно».

** По данным Р. Юссона, при переходе от открытых к прикрытым звукам у большинства певцов наблюдается: 1) смещение щитовидного хряща (кадыка) вниз и вперед; 2) понижение гортани и расширение глотки в высоту и ширину; 3) расширение области чувствительности нёба по направлению от

6. Для сглаживания соединения открытых и прикрытых звуков необходимо их заблаговременное скрещивание и применение округления (прикрытия) звуков с более низких нот.

Художественное пение тембром, часто переходящим в некрасивый «белый» звук, недопустимо, но, добиваясь прикрытия, певец должен следить, чтобы прикрытие не переходило в «перекрытие», что ведет за собой глухой и сдавленный, не несущийся в пространство голос.

Пение свободно льющимся, в меру округленным, нормально вибрирующим звуком, построенным на прикрытой основе (с наличием характерных для хорошо поставленного голоса формант), — та цель, к которой должен стремиться молодой певец. Следует иметь в виду, что качества хорошо поставленного голоса (пение на опоре, в высокой позиции, с достаточной силой и нормальным *вибрато*) обычно появляются не сразу, а лишь по мере их *постепенного* усвоения, в результате упорных, систематических, правильно ведущихся занятий *.

Современные средства электрозвукозаписи и ряд других способов позволяют объективно определять характерные особенности хорошо поставленного голоса и могут служить надежным средством для контроля правильности звучания и даже диагностики голоса. Критическое слушание хороших певцов упорная, систематическая, хорошо продуманная тренировочная работа, обязательная проверка своих знаний с опытным педагогом — единственно верный путь к быстрейшему достижению высокого певческого мастерства.

Работая над усовершенствованием голоса, певец должен одновременно повышать свой общекультурный и музыкальный уровень, так как без высокоразвитого общего интеллекта он никогда не сможет достигнуть большого художественного успеха.

Корифеи вокального искусства — высокоодаренные певцы — кроме специальной вокально-музыкальной подготовки, занимались повседневным самоусовершенствованием и углубленным изучением близких вокальному искусству дисциплин.

корня верхних передних зубов к маленькому язычку; 4) значительное удлинение голосовых связок и отклонение их передней части от первоначального горизонтального положения книзу, причем у некоторых певцов угол, образующийся от перемещения передней части связок книзу, достигает 40°. Для более наглядного ознакомления с движениями гортани и работой рото-глоточных резонаторов во время пения рекомендуем просмотреть короткометражный кинофильм «Гортань в пении», созданный по сценарию и при участии кандидата медицинских наук Л. Дмитриева.

* Великий польский композитор и пианист Ф. Шопен писал: «Самое главное — это простота. После того как проиграешь громадное количество упражнений, появляется во всем своем очаровании простота, как венец искусства. Кто хочет добиться этого сразу, никогда не доберется до нее; нельзя начинать с конца» (И. И. *Мартынов*. Ф. Шопен. «Искусство», 1952, стр. 32).

РАЗДЕЛ ВОСЬМОЙ

ШАЛЯПИН ОБ ИСКУССТВЕ

(ОТРЫВКИ ИЗ КНИГИ «МАСКА И ДУША»)

В завершение данного труда приводим ряд ценных высказываний гения вокально-сценического искусства — Ф. И. Шаляпина, в которых он касается многих интересующих певцов и других деятелей искусств вопросов *.

«...Летом 1892 года я служил писцом в бухгалтерском отделении Закавказской железной дороги. Эту работу, спасшую меня от бездомности и голода, я получил с большим трудом и ею так дорожил, что мои мечты о театре временно как будто обескровились. Только люди, подобно мне испытавшие крайнюю степень нищеты, поймут, как это могло случиться. Театр был моей глубочайшей страстью с самого детства, единственной красивой мечтой дней моего отрочества; в Уфе я уже вдохнул пыль кулис, уже узнал завлекающий гул зала перед поднятием занавеса и, главное, свет рампы, хотя в то время она состояла всего из 12 керосиновых ламп (лампы «молния»). В том, что у меня хороший голос и музыкальные способности, я сомневаться не мог, — однако, когда изголодавшийся во мне молодой зверь дорвался до пищи, до простых щей и хлеба, до конуры, в которой можно было укрыться от холода и дождя, — то мне уже было боязно двинуться, и я, всеми зубами крепко уцепившись за временное мизерное мое «благополучие», сидел смирно. Не знаю, долго ли выдержал бы я это «буржуазное» подвижничество: может быть, оно все равно мне надоело бы, моя бурлацкая натура вновь запросилась бы на волю, как это уже случилось со мною в Уфе, и опять побежал бы я куда глаза глядят — гнаться за театральными призраками... Но на этот раз толчок, выведший меня из апатии и снова бросивший меня на артистический путь, пришел не изнутри, а извне. Сослуживцы по закавказской бухгалтерии, услышав мой голос, настойчиво стали меня уговаривать пойти дать себя послушать некоему Усатову, профессору пения в Тифлисе. Отнекивался долго, колебался и — пошел.

Дмитрий Андреевич Усатов был тенором московского Большого театра и то время с большим успехом, будучи отличным певцом и музыкантом, преподавал в Тифлисе пение. Он меня выслушал и с порывом настоящего артиста, любящего свое дело, сразу меня горячо поощрил. Он не только даром стал учить, но еще и поддерживал меня материально. Этот превосходный человек и учитель сыграл в моей артистической судьбе огромную роль. С этой встречи с Усатовым начинается моя сознательная художественная жизнь. В то время, правда, я еще не вполне отдавал себе отчет в том, что было положительного в преподавании Усатова, но его влияние все же действовало на меня уж тогда. Он пробудил во мне первые серьезные мысли о театре, научил чувствовать характер различных музыкальных произведений, уточнил мой вкус и — что я в течение всей моей карьеры считал и до сих пор считаю самым драгоценным — наглядно обучил *музыкальному* восприятию и *музыкальному* выражению исполняемых пьес.

Конечно, Усатов учил тому, чему вообще учат профессора пения. Он говорил нам эти знаменитые в классах пения мистические слова: «опирайте на грудь», «не далайте ключичного дыхания», «упирайте в зубы», «голос давайте в маску», то есть учил техническому господству над голосовым инструментом. Звук должен умело и компактно прикасаться к струне, скажем, виолончели, и по ней свободно двигаться. Точно так же, смычок, задевая струну, не всегда порождает только один протяжный звук, а благодаря необыкновенной своей подвижности на всех четырех струнах инструмента вызывает и подвижные звуки, — точно так же и голос, соприкасаясь с умелым дыханием, должен уметь рождать разнообразные звуки в легком движении. Нота, выходящая из-под смычка или из-под пальца музыканта, будет ли она протяжной или подвижной, должна быть каждая слышна в одинаковой степени. И это же непременно обязательно для нот человеческого голоса. Так что уметь «опирать на грудь», «держать голос в маске» и т. п. — значит уметь правильно водить смычком по струне — дыханием по голосовым связкам, и это, конечно, необходимо.

* Интересующихся более подробными биографическими сведениями о Шаляпине, в особенности периода жизни и деятельности до описываемого здесь, отсылаем к его книге «Страницы из моей жизни» (см. первый том двухтомника «Шаляпин». «Искусство», 1958).

Но не одной только технике кантиленного пения учил Усатов, и этим именно он так выгодно отличался от большинства тогдашних да и нынешних учителей пения.

Ведь все это очень хорошо — «держать голос в маске», «упирать в зубы» и т. п.; но как овладеть этим грудным, ключичным, брюшным дыханием — диафрагмой, чтобы уметь звуком изобразить ту или другую музыкальную ситуацию, настроение того или другого персонажа, дать правдивую для данного чувства интонацию? Я разумею интонацию не музыкальную, то есть держание такой-то ноты, а окраску голоса, который ведь даже в простых разговорах приобретает различные цвета. Человек не может сказать одинаково окрашенным голосом: «я тебя люблю» и «я тебя ненавижу». Будет непременно особая в каждом случае интонация, то есть краска, о которой я говорю. Значит, техника, школа кантиленного пения и само это кантиленное пение еще не все, что настоящему певцу-артисту нужно.

Усатов наглядно объяснил это на примерах. Собрав нас, своих учеников, Усатов садился за фортепиано и, разыгрывая разные пьесы, объяснял разницу между какой-нибудь оперой итальянской школы и какой-нибудь типично русской оперой. Он, вероятно, не отрицал положительных сторон итальянской музыки, но говорил, что в ней преобладает легкая, общедоступная мелодичность. Это, — говорил он, — как будто написано для музыкально одаренной массы, которая, прослушав оперу и усвоив ее, будет в веселый или грустный час жизни напевать ее приятные мелодии. Другое дело — музыка русская, например Мусоргского. Она тоже не лишена мелодии, но мелодия эта совсем иного стиля. Она характеризует быт, выражает драму, говорит о любви и ненависти гораздо более вдумчиво и глубоко. Возьмите, — говорил он, — «Риголетто». Прекрасная музыка, легкая, мелодичная и в то же время как будто бы характеризующая персонажи. Но характеристики все же остаются поверхностными, исключительно лирическими (и он играл и пел нам «Риголетто»). — А теперь, господа, послушайте Мусоргского. Этот композитор музыкальными средствами психологически изображает каждого из своих персонажей. Вот у Мусоргского в «Борисе Годунове» два голоса в хоре, две коротенькие, как будто незначительные, музыкальные фразы.

Один голос:

— Митю, а Митюх, чево орём?

Митюх отвечает:

— Вона, — почем я знаю?

И в музыкальном изображении вы ясно и определенно видите физиономии этих двух парней. Вы видите: один из них резонер с красным носом, любящий выпить и имеющий сипловатый голос, а в другом вы чувствуете простака.

Усатов пел эти два голоса и затем говорил:

— Обратите внимание, как музыка может действовать на ваше воображение. Вы видите, как красноречиво и характерно может быть молчание, пауза.

К сожалению, не все ученики, слушавшие Усатова, понимали и чувствовали то, о чем Усатов говорит. Ни сами авторы, которых нам представляли в характерных образах, ни их замечательный толкователь не могли двинуть воображение тифлисских учеников. Я думаю, что класс оставался равнодушен к показательным лекциям Усатова. Вероятно, и я, по молодости лет и недостатку образования, не много усваивал тогда из того, что с таким горячим убеждением говорил учитель. Но его учение западало мне глубоко в душу. Я, прежде всего, стал понимать, что мое увлечение уфимским искусством, как и то счастье, которое оно мне давало, были весьма легковесны. Я начал чувствовать, что настоящее искусство вещь очень трудная. И я вдруг сильно приуныл:

— Куда же мне с суконным рылом в калашный ряд, — думал я. — Где же мне? Чем это я такой артист? И кто сказал, что я артист? Это все я сам выдумал.

Но в то же время я все больше и больше стал интересоваться Мусоргским. Что это за странный человек? То, что играл и пел Усатов из Мусоргского, ударяло меня по душе со странной силой. Чувствовал я в этом что-то необыкновенно близкое мне, родное. Помимо всяких теорий Усатова, Мусоргский бил мне в нос густой настойкой из пахучих родных трав. Чувствовал я, что вот это, действительно, русское. Я это понимал.

А мои сверстники и соученики — басы, тенора, сопрано — между тем говорили мне:

— Не слушай. Хорошо, конечно, поет наш Дмитрий Андреевич Усатов, может быть все это и правда, а все-таки La donna e mobile * — это как раз для певцов; а Мусоргский со своими Варлаамами да Митюхами есть не что иное, как смертельный яд для голоса и пения.

Меня как бы разрубили пополам, и мне трудно было уяснить себе, в какой половине моего разрубленного «я» больше весу. Сомнения меня часто мучили до бессонницы.

— La donna e mobile?

или

— Как во городе во Казани?

Но что-то во мне помимо сознания тянулось к Мусоргскому. Когда вскоре мне удалось поступить в Тифлисскую казенную оперу, приобрести в городе известную популярность и сделаться

---

* Начальные слова песенки Герцога из оперы «Риголетто» Верди («Сердце красавиц»). (*Прим. ред.*).

желанным участником благотворительных и иных концертов, — я все чаще и чаще стал исполнять на эстраде вещи Мусоргского. Публика их не любила, но, видимо, прощала их мне за мой голос. Я занял в театре известное положение, хотя мне было всего двадцать лет; я уже пел Мельника в «Русалке», Мефистофеля в «Фаусте», Тонио в «Паяцах» и весь басовый репертуар труппы. Уроки Усатова даром для меня не прошли. Я смутно стремился к чему-то новому, но к чему именно, я еще сам не знал. Более того, я еще всецело жил оперным шаблоном и был еще очень далек от роли оперного «революционера». Я еще сильно увлекался бутафорскими эффектами. Мой первый Мефистофель в Тифлисской опере (1893) еще не брезгал фольгой и метал из глаз огненные искры...»

О постановке художественного образования в России Шаляпин, отмечая огромное значение консерваторий, балетных школ и драматических училищ, говорил:

«...Никакие другие страны не могут конкурировать с Россией в области художественного воспитания актера...

То артистическое убожество, которое приходится иногда видеть в серьезных первоклассных европейских и американских театрах, на императорской сцене просто было немыслимо. Оно, впрочем, редко встречалось даже в среднем провинциальном русском театре... Вот почему, когда в Европе слышишь первоклассного скрипача, пианиста или певца, видишь замечательного актера, танцора или танцовщицу, то это очень часто артисты русского воспитания.

Мне неприятно, что только что сказанное звучит как бы бахвальством. Но... я просто утверждаю факты, как они есть...»

Рассказывая о своих первых выступлениях в Мариинском театре, Шаляпин так описывает свой дебют в партии Руслана:

«...Настал вечер спектакля. Я оделся, загримировался по старому трафарету и на ватных от страха ногах вышел на сцену, на которой недавно еще звучал в роли Руслана голос Мельникова. Я до сих пор волнуюсь на сцене, даже когда пою роль в сотый раз, а тут к обычному волнению прибавилось еще волнение от сомнения, смогу ли, по крайней мере, не наврать (Шаляпин вынужден был приготовить эту роль в двухнедельный срок. — *И. Н.*). Конечно, поглощенный одной мыслью: «не наврать!» — я играл и спел Руслана так, как если бы мне на святках пришлось нарядиться в какой-нибудь никогда не надеванный и мудреный маскарадный костюм.

Спектакль я пропел, но впечатление от меня у публики получилось скверное. Мне несколько дней после спектакля было просто совестно ходить по улицам и приходить в театр... Я понял навсегда, что для того чтобы роль уродилась здоровой, надо долго, долго проносить ее под сердцем (если не в самом сердце) — до тех пор, пока она не заживет полной жизнью...»

После первых не вполне удачных выступлений Шаляпина в Мариинском театре внимание дирекции к нему охладело и его стали редко занимать в спектаклях.

«...Так как сам выступал я не очень часто, то у меня было много свободных вечеров. Я приходил в партер, садился, смотрел и слушал наши спектакли. И все мне делалось заметнее, что во всей постановке оперного дела есть какая-то глубокая фальшь.

Богато, пышно обставлен спектакль — шелк и бархат настоящие, и позолоты много, а странное дело: чувствуется лакированное убожество. Эффектно жестикулируют и хорошими, звучными голосами поют певцы и певицы, безукоризненно держа голос «в маске» и уверенно «опирая на грудь», а все как-то мертво или игрушечно-приторно. И вот, когда мне случалось изредка — два-три раза за весь сезон — исполнять роли, которые впоследствии стали моими «коронными» ролями, как, например, Мефистофеля в «Фаусте» и князя Галицкого в «Князе Игоре», то, стремясь уйти от тошного шаблона, но не умея делать по-настоящему хорошо, я бессознательно впадал в некоторый гротеск. Я, что называется, «искал» мою линию, и не легко, конечно, это мне давалось. Избегая шаблонный жест, я, может быть, делал жест странный, угловатый.

Приблизительно точно так же обстояло у меня дело с Мусоргским, которому я упорно не изменял, исполняя его вещи на всех концертах, в которых я выступал. Я пел его романсы и песни по всем правилам кантиленного искусства — давал реберное дыхание, держал «голос в маске» и вообще вел себя, как вполне порядочный певец, а Мусоргский выходил у меня тускло. В особенности огорчало меня неумение справиться с «Блохой» — не выходила она у меня до такой степени, что я еще долгое время не решался петь ее публично.

Сезон мой в Мариинском театре приходил к концу, а я ничего еще не «совершил». С печалью я глядел на близкий закат бесплодного сезона. Я был близок к малодушной потере веры в мое дарование. Как вдруг, в самый последний день сезона, товарищ по сцене — и с т и н н ы й товарищ, каких в жизни встречаешь, к сожалению, слишком редко, — доставил мне случай блеснуть первым большим успехом. В то время довольно часто ставили «Русалку». Хотя дирекция была осведомлена, что роль Мельника я знаю хорошо (я много раз с успехом пел ее в Тифлисе), но роли этой мне ни разу ни в одном спектакле не предложили. Бас Карякин был назначен петь Мельника и в этот последний спектакль сезона. Зная, как горячо я мечтаю о роли Мельника, милый Карякин в последнюю минуту притворился больным. Дублера у него не случилось. Дирекция скрепя сердце выпустила на сцену меня. «Последний спектакль — бог с ним, сойдет как-нибудь».

Уж не знаю, как это произошло, но этот захудалый, с третьестепенными силами, обреченный дирекцией на жертву последний спектакль взвинтил публику до того, что она превратила его в праздничный для меня бенефис. Не было конца аплодисментам и вызовам. Один известный критик впоследствии писал, что в этот вечер, может быть, впервые полностью открылось публике в чудесном произведении Даргомыжского, в трагической глубине его Мельника, каким талантом обладает артист, певший Мельника, и что русской сцене готовится нечто новое и большое. Естественно, что после этого нечаянного успеха взглянула на меня несколько более благосклонно и дирекция.

Успех не помешал мне, однако, почувствовать, что в первой сцене «Русалки» мой Мельник вышел—тусклым и что на первый акт публика реагировала поверхностно — не так, как на третий, например, в котором я играл, играл по моему мнению, удачнее. Мне не чужда мнительность, и я подумал, что роль Мельника все-таки не совсем в моем характере, не мое «амплуа». Я пошел поделиться моим горем к одному очень известному и талантливому драматическому актеру Мамонту Дальскому — русскому Кину по таланту и беспутству. Дальский меня выслушал и сказал:

— У вас, оперных артистов, всегда так. Как только роль требует проявления какого-нибудь характера, она начинает вам не походить. Тебе не подходит роль Мельника, а я думаю, что ты не подходишь как следует к роли. Прочти-ка, — приказал он мне.

— Как прочти? Прочесть «Русалку» Пушкина?

— Нет, прочти текст роли, как ее у вас поют. Вот хотя бы эту первую арию твою, на которую ты жалуешься.

Я прочел. Все правильно. С точками, с запятыми — и не только с грамматическими, но и с логическим придыханиями.

Дальский прослушал и сказал:

— Интонация твоего персонажа фальшивая, — вот в чем секрет. Наставления и укоры, которые Мельник делает своей дочери, ты говоришь тоном мелкого лавочника, а Мельник — степенный мужик, собственник мельницы и угодьев.

Как иголкой, насквозь прокололо меня замечание Дальского. Я сразу понял всю фальшь моей интонации, покраснел от стыда, но в то же время обрадовался тому, что Дальский сказал слово, созвучное моему смутному настроению. Интонация, окраска слова — вот оно что! Значит, я прав, что недоволен своей «Блохой», и, значит, в правильности интонации, в окраске слова и фразы — вся сила пения.

Одно bel canto недаром, значит, большей частью наводит на меня скуку. Ведь вот знаю певцов с прекрасными голосами, управляют они своими голосами блестяще, то есть могут в любой момент сделать и громко, и тихо... но почти все они поют только ноты, приставляя к этим нотам слога или слова. Так

что зачастую слушатель не понимает, о чем, бишь, это они поют? Поет такой певец красиво, берет высокое *до* грудью и чисто, не срывается и даже как будто вовсе не жилится, но если этому очаровательному певцу нужно в один вечер спеть несколько песен, то почти никогда не отличается от другой. О чем бы он ни пел, о любви или ненависти. Не знаю, как реагирует на это рядовой слушатель, но лично мне после второй песни делается скучно сидеть в концерте. Надо быть таким исключительным красавцем по голосу, как Мазини, Гайяре или Карузо, чтобы удержать внимание музыкального человека и вызвать в публике энтузиазм исключительно (голосовым. — *И. Н.*) органом...

Интонация!.. Не потому ли, думал я, так много в опере хороших певцов и так мало хороших актеров. Ведь, кто же умеет в опере просто, правдиво и внятно рассказать, как страдает мать, потерявшая сына на войне, и как плачет девушка, обиженная судьбой и потерявшая любимого человека? А вот на драматической русской сцене хороших актеров очень много...

В мои свободные вечера я уже ходил не в оперу, а в драму. Началось это в Петербурге и продолжалось в Москве. Я с жадностью высматривал, как ведут свои роли наши превосходные артисты и артистки: Савина, Ермолова, Федотова, Стрельская, Лешковская, Жулева, Варламов, Давыдов, Ленский, Рыбаков, Макшеев, Дальский, Горев и, в особенности, архигениальнейшая Ольга Осиповна Садовская...»

На летний период Ф. И. Шаляпина пригласили на гастроли в Нижний Новгород, в театр, организованный Мамонтовым на период ярмарки.

«...Сезон в Нижнем Новгороде был для меня вполне счастливым. Смущало, правда, то, что более старые и опытные артисты иногда говорили мне:

— Хорошо играешь, Федор. Но в опере надо петь — это главное.

«А я разве не пою?» — спрашивал я себя и не совсем понимал, что собственно они разумеют. Другие говорили еще, что интересный молодой человек Шаляпин, а вот только имеет наклонность к «шпагоглотательству». Это, вероятно, было синонимом петербургского «кривлянья». Правду сказать, с «фольгой» я к тому времени уже окончательно порвал. В бутафорию и в ее чудеса я уже окончательно не верил. Я все настойчивее и тревожнее искал формы более искреннего выражения чувства на сцене. Художественная правда бесповоротно уже сделалась моим идеалом в искусстве. Вот это и было «шпагоглотательством», над которым иные из моих товарищей посмеивались.

Мне казалось, что первый понял мои чувства и тяготения наш пленительный меценат. Замечу, кстати, что Мамонтов го-

товился сам быть певцом, проделав в Италии очень солидную музыкальную подготовку и, кажется, собирался уже подписать контракт с импресарио, когда телеграмма из Москвы внезапно изменила весь его жизненный план: он должен был заняться делами дома Мамонтовых. Был он и очень неплохим скульптором. Вообще это был человек очень хорошего и тонкого вкуса...

После великой и правдивой русской драмы влияние живописи занимает в моей артистической биографии первое место. Я думаю, что с моим наивным и примитивным вкусом в живописи, который в Нижнем Новгороде так забавлял во мне Мамонтова, я не сумел бы создать те сценические образы, которые дали мне славу. Для полного осуществления сценической правды и сценической красоты, к которым я стремился, мне было необходимо постигнуть правду и поэзию подлинной живописи.

В окружении Мамонтова я нашел исключительно талантливых людей, которые в то время обновляли русскую живопись и у которых мне выпало счастье многому научиться. Это были: Серов, Левитан, братья Васнецовы, Коровин, Поленов, Остроухов, Нестеров и тот самый Врубель, чья «Принцесса Греза» мне казалась такой плохой.

Почти с каждым из этих художников была впоследствии связана та или другая из моих московских постановок.

Наш знаменитый пейзажист Исаак Ильич Левитан не имел прямого отношения к моей театральной работе, но именно он заставил меня почувствовать ничтожность банальной яблони в цвету и великолепных брюк молодого человека на скамейке.

Чем больше я видался и говорил с удивительно душевным, простым, задумчиво добрым Левитаном, чем больше смотрел на его глубоко поэтические пейзажи, тем больше я стал понимать и ценить то большое чувство и поэзию в искусстве, о которых мне толковал Мамонтов.

— Протокольная правда, — говорил Левитан, — никому не нужна. Важна ваша п е с н я, в которой вы поете лесную или садовую тропинку.

Я вспомнил о «фотографии», которую Мамонтов называл «скучной машинкой», и сразу понял, в чем суть. Фотография не может мне спеть ни о какой тропинке, ни о лесной, ни о садовой. Это только протокол. Я понял, что не нужно копировать предметы и усердно их раскрашивать, чтобы они казались возможно более эффектными, — это не искусство. Понял я, что в о в с я к о м искусстве важнее всего чувство и дух — тот глагол, которым пророку было повелено жечь сердца людей. Что этот глагол может звучать и в краске, и в линии, и в жесте — как в речи. Я сделал из этих новых для меня впечатлений надлежащие выводы для моей собственной работы в опере.

Первое мое выступление в театре Мамонтова (уже в Москве. — *И. Н.*) состоялось в «Фаусте» Гуно. Роль Мефистофеля как будто считается одной из моих лучших ролей. Я пел ее сорок лет подряд во всех театрах мира. Она, таким образом, в некотором смысле освящена традицией в том виде в каком я ее представляю. Я должен сделать признание, что Мефистофель — одна из самых горьких неудовлетворенностей всей моей артистической карьеры. В моей душе я ношу образ Мефистофеля, который мне так и не удалось воплотить. В сравнении с этим мечтаемым образом — тот, который я создаю, для меня не больше чем зубная боль. Мне кажется, что в изображении этой фигуры, не связанной ни с каким б ы т о м, ни с какой реальной средой или обстановкой, фигуры вполне абстрактной, математической, — единственно подходящим средством выражения является скульптура.

Никакие краски костюма, никакие пятна грима в отдельности не могут в данном случае заменить остроты и таинственности холода голой скульптурной линии. Элемент скульптуры вообще присущ театру, — он есть во всяком жесте, — но в роли Мефистофеля скульптура в чистом виде прямая необходимость и первооснова. Мефистофеля я вижу без бутафории и без костюма. Это острые кости в беспристрастном скульптурном действии.

Я пробовал осуществить этот мой образ Мефистофеля на сцене, но удовлетворения от этого не получил. Дело в том, что при всех этих попытках я практически мог только приблизиться к моем замыслу, не осуществляя его вполне. А искусство, как известно, приблизительного не терпит...

Однако мой первый московский Мефистофель от сценической традиции кое в чем уклонялся. Прежде всего, я надел новый костюм, который совсем не походил на привычный костюм лжеландскнехта... Мой Мефистофель имел большой успех... Но что было воистину превосходно, что для меня было главное, я понравился Мамонтову и моим новым друзьям и воспитателям — художникам-живописцам. Мамонтов после этого спектакля великодушно... разрешил мне заказывать для моих ролей новые костюмы по моему вкусу и, вообще, иметь суждение о постановке пьес, в которых я участвую... До сих пор я с радостью вспоминаю этот чудесный московский период моей жизни. В атмосфере доверия, признания и дружбы мои силы как бы удесятерились. Я работал с энтузиазмом и как губка впитывал в себя лучшие влияния времени...

Мамонтов открыл двери своего театра для великих русских композиторов, которыми пренебрегала императорская сцена. В короткое время он поставил четыре оперы Римского-Корсакова и воскресил к славе Мусоргского свежей постановкой «Бориса Годунова» и «Хованщины».

У Мамонтова я получил тот репертуар, который дал мне возможность разработать все особенные черты моей артистической натуры, моего темперамента. Достаточно сказать, что из 19 ролей, созданных мною в Москве, 15 были роли русского репертуара, к которому я тяготел душою. Но самым большим благодеянием для меня было, конечно, то, что у Мамонтова я мог позволить себе смелые художественные опыты, от которых чиновные вицмундиры в Петербурге перепáдали бы все в обморок...»

Далее Ф. И. Шаляпин рассказывает о постановке «Юдифи» Серова и примененных им новшествах, увенчавшихся большим успехом (речь идет об изображении Олоферна «каменным и страшным», с профильным движением рук и ног — «всегда в одном и том же направлении», — подобно фигурам древних египетских и ассирийских барельефов).

«...Многозначительный эпизод Олоферна показал мне, что жест и движения на сцене, как бы они ни были архаичны, условны и необычны, будут все-таки казаться живыми и естественными, если артист глубоко в душе их прочувствует...

Значение и важность правильной интонации роли я сознавал уже давно — пожалуй, еще со времени моих занятий с Усатовым, а в особенности после разговора с Дальским о роли Мельника.

Но вот, при постановке «Псковитянки» Римского-Корсакова, мне пришлось выстрадать это сознание в прямо-таки драматической форме.

Я играл в «Псковитянке» роль Ивана Грозного. С великим волнением готовился я к ней. Мне предстояло изобразить трагическую фигуру грозного царя — одну из самых сложных и страшных фигур русской истории. Я не спал ночей. Читал книги, смотрел в галереях и частных коллекциях портреты царя Ивана, смотрел картины на темы, связанные с его жизнью. Я выучил роль назубок и начал репетировать. Репетирую старательно, усердно — увы, ничего не выходит. Скучно. Как ни кручу — толку никакого.

Сначала я нервничал, злился, грубо отвечал режиссеру и товарищам на вопросы, относившиеся к роли, а кончил тем, что разорвал клавир в куски, ушел в уборную и буквально зарыдал.

Пришел ко мне в уборную Мамонтов и увидел мое распухшее от слез лицо, спросил в чем дело? Я ему попечалился. Не выходит роль — от самсй первой фразы до последней.

— А ну-ка, — сказал Мамонтов, — начните-ка еще раз сначала.

Я вышел на сцену. Мамонтов сел в партер и слушает. Иван Грозный, разорив и предав огню вольный Новгород, пришел в Псков сокрушить и в нем дух вольности. Моя первая сцена

представляет появление Грозного на пороге дома псковского наместника, боярина Токмакова. «Войти аль нет?» — первая моя фраза. Для роли Грозного этот вопрос имеет такое же значение, как для роли Гамлета вопрос: «Быть или не быть?» В ней надо сразу показать характер царя, дать почувствовать его жуткое нутро. Надо сделать ясным зрителю, не читавшему истории, а тем более — читавшему ее, почему трепещет боярин Токмаков от одного вида Ивана.

Произношу фразу «Войти аль нет?» — тяжелой гуттаперчей валится она у моих ног, дальше не идет. И так весь акт — скучно и тускло.

Подходит Мамонтов и совсем просто, как бы даже мимоходом, замечает:

— Хитряга и ханжа у вас в Иване есть, а вот Грозного нет.

Как молнией, осветил мне Мамонтов одним этим замечанием положение. Интонация фальшивая! — сразу почувствовал я. Первая фраза — «Войти аль нет?» — звучит у меня ехидно, ханжески, саркастически, зло. Это рисует царя слабыми, нехарактерными штрихами. Это только морщинки, только оттенки его лица, но не самое его лицо. Я понял, что в первой фразе царя Ивана должна вылиться вся его натура в ее главной сути. Я повторил сцену: «Войти аль нет?»

Могучим, грозным, жестоко-издевательским голосом, как удар железным посохом, бросил я мой вопрос, свирепо озирая комнату. И сразу все кругом задрожало и ожило. Весь акт прошел ярко и произвел огромное впечатление...

Интонация поставила поезд на надлежащие рельсы, и поезд засвистел, понесся стрелой.

Ведь вот же: в формальном отношении я пел Грозного безукоризненно правильно, с математической точностью выполняя все музыкальные интонации, то есть пел увеличенную кварту, пел секунду, терцию, большую, малую, — как указано. Тем не менее, если бы я даже обладал самым замечательным голосом в мире, то этого все-таки было бы недостаточно для того, чтобы произвести то художественное впечатление, которое требовала данная сценическая фигура в данном положении. Значит — понял я раз навсегда и бесповоротно — математическая верность в музыке и самый лучший голос мертвенны до тех пор, пока математика и звук не одухотворены чувством и воображением. Значит, искусство пения нечто большее, чем блеск bel canto...»

Далее Шаляпин пишет:

«...Если я что-нибудь ставлю себе в заслугу и позволю себе считать примером, достойным подражания, то это — самое движение мое, неутомимое, беспрерывное. Никогда, ни после самых блестящих успехов, я не говорил себе: «Теперь, брат, поспи-ка ты на этом лавровом венке с пышными лентами и несравненными надписями»... Я помнил, что меня ждет у крыльца

моя русская тройка с валдайским колокольчиком, что мне спать некогда — надо мне в дальнейший путь!..

Несмотря на легкомыслие молодости, на любовь к удовольствиям... несмотря на все это, когда дело доходило до работы, я мгновенно преисполнялся честной тревогой и отдавал роли все мои силы. Я решительно и сурово изгнал из моего рабочего обихода тлетворное русское «авось» и полагался только на сознательное творческое усилие.

Я вообще не верю в одну спасительную славу таланта без упорной работы. Выдохнется без нее самый большой талант, как заглохнет в пустыне родник, не пробивая себе дороги через пески...

Следуя хорошим образцам, я и после успехов, достаточных для того, чтобы вскружить голову самому устойчивому молодому человеку, продолжал учиться у кого только мог и работал...

Никакая работа не может быть плодотворной, если в ее основе не лежит какой-нибудь идеальный принцип. В основу моей работы над собой я положил борьбу... с пустым блеском, заменяющим внутреннюю яркость, с надуманной сложностью, убивающей прекрасную простоту, с ходульной эффектностью, уродующей величие...

Можно по-разному понимать, что такое красота. Каждый может иметь на этот счет свое особое мнение. Но о том, что такое правда чувства, спорить нельзя. Она очевидна и осязаема. Двух правд чувства не бывает. Единственно правильным путем к красоте я поэтому признал для себя правду».

* * *

В главе «Вдохновение и труд» Шаляпин пишет:

«...Как у актера возникает и формируется сценический образ, можно сказать только приблизительно. Это будет, вероятно, какая-нибудь половина сложного процесса. Скажу, однако, что сознательная часть работы актера имеет чрезвычайно большое, может быть, даже решающее значение — она возбуждает и питает интуицию, оплодотворяет ее.

Для того чтобы полететь на аэроплане в неведомые высоты стратосферы, необходимо оттолкнуться от куска плотной земли, разумно для этой цели выбранного и известным образом приспособленного. Какие там осенят актера вдохновения при дальнейшей разработке роли — это дело позднейшее. Этого он и знать не может и думать об этом не должен, — придет это как-то помимо его сознания, никаким усердием, никакой волей он этого предопределить не может. Но вот от ч е г о ему 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... Если слова характерные, если звуки выразительные, если действие осмысленное, то образ интересующего меня лица уже нарисован. Он стоит в произведении готовый, — мне только надо правильно его прочитать. Для этого я должен выучить не только свою роль, — все роли до единой. Не только роли главного партнера и крупных персонажей, — все. Реплику хориста — и ту надо выучить. Это как будто меня не касается? Нет, касается. В пьесе надо чувствовать себя как дома. Больше, чем «как дома». Не беда, если я дома не уверен в каком-нибудь стуле, — в театре я должен быть уверен. Чтобы не было никаких сюрпризов, чтобы я чувствовал себя вполне свободным. 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 какой он действует, и атмосферу, которая его окружает. Окажется, что как будто малозначительная фраза маленького иногда персонажа — какого-нибудь «второго стража» у дворцовых ворот — неожиданно осветит важное действие, развивающееся в парадной зале или интимной опочивальне дворца...

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

Усвоив хорошо все слова произведения, все звуки, продумав все действия персонажей, больших и малых, их взаимоотношения, почувствовав атмосферу времени и среды, я уже достаточно знаком с характером лица, которое я призван воплотить на сцене. У него бас, он умен и страстен, в его реакциях на события и впечатления чувствуется нетерпеливая порывистость или же, наоборот, расчетливая обдуманность. Он прямодушен и наивен или же себе на уме и тонок. Чиста ли у него совесть? Да, потому что с нечистой совестью персонаж чувствовал бы и говорил как-то иначе... Словом, я его знаю так же хорошо, как знаю школьного товарища или постоянного партнера в бридж.

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. Я должен изучить, какие действительные события происходили вокруг него... чем он был отличен от других людей его времени и его окружения, каким он представлялся современникам и каким его рисуют историки. Это для чего нужно? Ведь играть я должен не историю, а лицо, изображенное в данном художественном произведении, как бы оно ни противоречило исторической истине. Нужно это вот для чего. Если художник с историей в полном согласии, история мне поможет глубже и всесторонне прочитать его замысел; если же художник от истории уклонился, вошел с ней в сознательное противоречие, то знать исторические факты мне в этом случае еще гораздо важнее, чем в первом. Тут, как раз на уклонениях художника от исторической правды, можно уловить самую интимную суть его замысла. История колеблется, не знает — виновен ли царь Борис в убиении царевича Дмитрия в Угличе или невиновен. Пушкин делает его виновным, Мусоргский вслед за Пушкиным наделяет Бориса совестью...

Я, конечно, много больше узнаю о произведении Пушкина в толковании Мусоргским образа Бориса, если я знаю, что это не бесспорный исторический факт, а субъективное истолкование истории. Я... не могу не быть верным замыслу Пушкина и осуществлению Мусоргского, — я играю *преступного* царя Бориса, но из знания истории я все-таки извлекаю кое-какие оттенки игры, которые иначе отсутствовали бы...

Вот почему, готовясь к роли Бориса, я обратился к нашему знаменитому историку В. Ключевскому за указанием и советом.

С радостной благодарностью помню, как чудесно говорил мне о Борисе, его эпохе и среде незабвенный Василий Осипович. Тонкий художник слова, наделенный огромным историческим воображением, он оказался замечательным актером.

Гулял я с ним во Владимирской губернии по лесу, когда он мне рассказывал о характере князя Василия Шуйского. Какой же это был изумительный рассказ. Остановится, отступит шага на два, протянет вкрадчиво ко мне — царю Борису — руку и так рассудительно, сладко говорит:

Но знаешь сам: бессмысленная чернь
Изменчива, мятежна, суеверна,
Легко пустой надежде предана.
Мгновенному велению послушна,
Для истины глуха и равнодушна,
А баснями питается она.
Ей нравится бесстыдная отвага,
Так если сей неведомый бродяга
Литовскую границу перейдет...

Говорит, а сам хитрыми глазами мне в глаза смотрит, как бы прощупывает меня, какое впечатление на меня производят его слова — испуган ли я, встревожен ли? Ему это очень важно знать для своей политической игры. Как живой вставал предо мной Шуйский в воплощении Ключевского. И я понимал, что, когда говорит такой тонкий хитрец, как Шуйский, я, Борис, и слушать должен его, как слушают ловкого интригана, а не просто бесхитростного докладчика-царедворца.

Таким образом, первоначальный ключ к постижению характера изображаемого лица дает мне внимательное изучение роли и источников, то есть усилие чисто интеллектуального порядка. Я просто усваиваю урок, как ученик проходит свой курс по учебнику. Но это, очевидно, только начало.

Как бы ни был хорошо нарисован автором персонаж, он всегда остается зрительно смутным. В книге или партитуре нет картинок, нет красок, нет измерений носа в миллиметрах. Самый искусный художник слова не может пластически объективно нарисовать лицо, передать звук голоса, описать фигуру или походку человека. На что величайший художник Лев Толстой, но пусть десять талантливых художников попробуют нарисовать карандашом или писать кистью портрет Анны Карениной по заметкам Толстого, — выйдет десять портретов, друг на друга совершенно непохожих, хотя каждый из них в каком-нибудь отношении будет близок к синтетическому образу Карениной. Очевидно, что объективной правды в этом случае быть не может, да не очень уж и интересна эта протокольная правда.

Но если актриса берется играть Анну Каренину... необходимо, чтобы внешний сценический образ Анны ничем не противоречил тому общему впечатлению, которое мы получили об ней в романе Толстого. Это — минимальнейшее требование, которое актриса должна себе предъявить. Но этого, конечно, мало. Надо, чтобы внешний образ не только не противоречил роману Толстого, но и гармонировал с возможно большим количеством черт характера Анны Карениной, эти черты делал для зрителя более заметными и убедительными. Чем полнее внешний образ актрисы сольется с духовным образом, нарисованным в романе, тем он будет совершеннее. Само собою разумеется, что 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 — это значит вдруг увидеть. Увидеть хорошо, ловко, правдиво. Внешний образ в целом, а затем в характерных деталях. Выражение лица, позу, жест. Для того же чтобы правильно вообразить, надо хорошо, дополнительно

знать натуру персонажа, ее главные свойства. Если хорошо вообразить нутро человека, можно правильно угадать и его внешний облик. При первом же появлении «героя» на сцене зритель непременно почувствует его характер, если глубоко почувствовал и правильно вообразил его сам актер. Воображение актера должно соприкоснуться с воображением автора и уловить существенную ноту пластического бытия персонажа.

Сценический образ правдив и хорош в той мере, в какой он убеждает публику. Следовательно, при создании внешней оболочки образа нужно подумать об ее убедительности — какое она произведет впечатление?

Борис Годунов. Есть монета с его портретом. На монете он без бороды. В одних усах. Волосы, кажется, стриженые. Это, вероятно, настоящая историческая правда, но, подумав, я пришел к заключению, что эта протокольная истина никому не интересна. Ну, был Борис без бороды. Следует ли из этого, что я должен выйти на сцену бритым? Изобразил бы я Бориса блондином? Конечно, нет. Я этим ослабил бы впечатление от его личности. Он монгольского происхождения. От него ждут черной бороды. И я пожаловал Борису черную бороду. Те, которые меня видели в роли Бориса, могут судить, в какой степени эта внешняя деталь оказалась важной для силы и красоты образа.

Дон-Кихот. Я совсем не знаю, какой он из себя. Правда, внимательно прочитав Сервантеса, закрыв затем глаза и задумавшись, я могу получить общее впечатление от Дон-Кихота, такое же приблизительное, какое десять художников, о которых я говорил выше, получили от Анны Карениной. Я, например, могу понять, что этот сосредоточенный в себе мечтатель должен быть медлительным в движениях, не быть суетливым... Я понимаю много различных и важных отдельных черт. Но, ведь этого мало, — какой он в целом — синтетически? Что нужно мне сделать для того, чтобы публика при первом взгляде на Дон-Кихота доверчиво и с симпатией ему улыбнулась; да, это ты, старый знакомец наш и друг. Ясно, что в его внешности должна быть отражена и фантазия, и беспомощность, и замашки вояки, и слабость ребенка, и гордость кастильского рыцаря, и доброта святого. Нужна яркая смесь комического и трогательного. Исходя из нутра Дон-Кихота, я увидел его внешность. Вообразил ее себе и, черта за чертою, упорно лепил его фигуру, издали эффектную, вблизи смешную и трогательную. Я дал ему остроконечную бородку, на лбу я взвихрил фантастический хохолок, удлинил его фигуру и поставил ее на слабые, тонкие длинные ноги. И дал ему ус, — смешной, положим, — но явно претендующий украсить лицо именно испанского рыцаря...

И шлему рыцарскому и латам противопоставил доброе, наивное детское лицо, на котором и улыбка, и слеза, и судорога страдания выходят почему-то особенно трогательными.

От нутра исходил я и при разработке внешней фигуры дона Базилио в «Севильском цирюльнике». Этот персонаж говорит: «Вы только деньги дайте мне, а я уже сделаю все». В этой фразе весь дон Базилио. Надо, чтобы зритель при первом взгляде на него почувствовал, что это за птица, на что этот человек способен. По одной его позе, прежде чем он сказал слово. Воображение мне подсказывало, что в дона Базилио зритель поверит тем больше, чем менее он будет протокольно реалистичен, и, исполняя эту роль, я от реализма резко отхожу в сторону гротеска. Мой дон Базилио как будто складнó, если хотите, растяжимый, как его совесть. Когда он показывается в дверях, он мал, как карлик, и сейчас же на глазах у публики разматывается и вырастает жирафом. Из жирафа он опять сожмется в карлика, когда это нужно. Он все может — вы ему только дайте денег. Вот отчего он сразу смешон и жуток. Зрителя уже ничто в нем не удивляет. Его дифирамб полезной клевете — уже в его фигуре.

Конечно, и воображение должно питаться жизнью, наблюдениями...

В то время, когда сочинял дона Базилио, я в Испании не бывал еще. Но бывал на границе Испании, во Франции. Видел я всяких клерков, попов — тонких и толстых. Старинные органисты в большинстве случаев походили на аббатов. Как-то раз ехал я из Дижона в какое-то шато, Корматен, кажется... А во Франции ведь с поездами, знаете как. На главных магистралях идут чудные поезда — голубые, синие, а в провинции такие, что не знаешь, где, сколько и зачем постоят, когда и куда придут. Остановились мы на какой-то станции, ждем. Пришел в вагон поп. Ничего не сказал, посмотрел на пассажиров и на меня, сел согбенно к окошку, сложил руки, ладонь к ладони, и неподвижно глядит в окно. Смотрю — профиль, платочек фуляровый на шее, шляпа. Я не знал, что это за человек, — может быть, честный, — а я подумал: «Вот дон Базилио». Взял я его внешность.

Мне часто приписывают какие-то новшества в гриме. Не думаю, что я изобрел в этой области нечто новое. Гримироваться я сам учился у замечательных российских драматических актеров. Я только старался быть аккуратным в применении полученных мною от них знаний. Ведь у нас в опере часто можно было видеть актеров, которые гримировали только лицо. Пока он стоит en face, он с грехом пополам еще напоминает тип изображаемого персонажа, но стоит только ему повернуться, как зритель замечает, что сзади парик не покрывает его собственных волос, и при лице индуса он видит белую, чистенькую шею погожего любовника. То же бывает с руками. Актер играет старика, привесил бороду, надел седой парик, а руки молодые, белые, да еще с перстнем на пальце. Я, конечно, старался не оставлять шаляпинской шеи и шаляпинских рук. Трудовому крестьянину

Сусанину — они ему не нужны. Сусанин целый день работает, согбенный, на солнце, и я даю его шее густой загар и даю ему грубые мужицкие руки.

Грим очень важная вещь, но я всегда помнил мудрое правило, что лишних деталей надо избегать в гриме так же, как и в самой игре. Слишком много деталей вредно. Они загромождают образ. Надо, как можно проще, взять быка за рога. Идти к сердцу, к ядру вещи. Дать синтез. Иногда одна яркая деталь рисует целую фигуру. В тысячной толпе можно иногда узнать человека только по одному тому, как у него сидит на затылке шляпа и как он стоит. Это — Иван Григорьевич! У вас нет никаких в этом сомнений. Одна деталь выделила его из тысячи людей. Я убежден, что если бы сто человек для опыта просовывали в дверь руку, то одна какая-нибудь рука была бы сразу узнана всеми, и наблюдатели воскликнули бы хором: Николай Петрович, Николай Петрович! Его рука!

Я никогда ни на одну минуту не забывал, что грим — это только помощник актера, облегчающий внешнюю характеристику типа, и что роль его, в конце концов, только второстепенная. Как одежда на теле не должна мешать движениям тела, так грим должен быть устроен так, чтобы не мешать движениям лица. Грим нужен прежде всего для того, чтобы скрыть индивидуальные черты актера. Мое лицо также будет мешать царю Борису, как мешал бы ему мой пиджак. И точно так же, как костюм Бориса, прежде всего, имеет задачей устранить мой пиджак, — грим Бориса должен, прежде всего, замаскировать мое лицо. Вот, между прочим, почему слишком резкая физическая индивидуальность идет во вред лицедейству. Представьте себе актера с суровыми медвежьими бровями... или с носом Сирано де Бержерака. Ему будет очень трудно гримироваться, и не много ролей он с такой индивидуальностью легко сыграет. Отсюда, кажется мне, возникновение «амплуа». Я могу изобразить Санчо Панса, я могу его играть, но мое физическое существо мне помешает сделать это вполне как следует... Индивидуальность — вещь чрезвычайно ценная, но только в духе, а не в плоти. Я скажу больше, никакой грим не поможет актеру создать живой индивидуальный образ, если из души его не просачиваются наружу этому лицу присущие духовные краски — грим психологический. Душевное движение с гримом не слито, живет вне зависимости от него. Грима может не быть, а соответствующее ему душевное движение все-таки будет при художественном, а не механическом исполнении роли...

Жест, конечно, самая душа сценического творчества. Настаивать на этом — значит ломиться в открытую дверь. Малейшее движение лица, бровей, глаз, — что называют мимикой, — есть, в сущности, жест. Правда жеста и его выразительность — первооснова актерской игры. К сожалению, у большинства мо-

лодых людей, готовящихся к сцене, и у очень многих актеров со словом «жест» сейчас же связывается представление о руках, о ногах, о шагах. Они начинают размахивать руками, то прижимая их к сердцу, то заламывая и выворачивая их книзу, то плавая ими поочередно — правой, левой, правой — в воздухе. И они убеждают себя, что играют роль хорошо, потому что жесты их «театральные». Театральность же, в их представлении, заключается в том, что они слова роли иллюстрируют подходящими будто бы движениями и, таким образом, делают их более выразительными.

Правда, в сколько-нибудь хороших русских школах уже давно твердят воспитанникам, что иллюстрировать слово жестом — нехорошо, что это фальшиво, что это прием очень плохой. Но молодые люди этому почему-то не верят... А что же делают все большие актеры? Нет, что-то не так, это надо проверить. Пришел однажды в Москве проверять своих учителей молодой человек ко мне. Изложил мне свое недоумение и спросил мое мнение.

— Учитель ваш совершенно прав, — ответил я ему. Вы должны принять к сведению его указания.

Тут-то я и попался. Молодой человек победоносно откинулся на спинку кресла и сказал:

— А как же, г. Шаляпин, в прошлый раз, когда вы в артистическом обществе декламировали молодежи стихотворение, в котором была фраза:

И отражали шелк и фрезы и колеты,
С карнизу до полу сплошные зеркала...

то при словах «с карнизу до полу» вы рукою провели в воздухе линию!?

— Да? Вероятно, это было так, — сказал я моему гостю. — Но, проводя рукой линию по воздуху, я глазами моими отметил р а с с т о я н и е, так что жест мой вовсе не говорил вам о карнизе и поле, — он был согрет чем-то другим. Вероятно, я этого жеста не видел, не замечал его, как не замечаю жестов, которые делаю, разговаривая с вами... Кстати, скажите мне, пожалуйста, что собственно вы подразумеваете под жестом? Что такое вообще жест?

Молодой человек несколько замялся и объяснил мне, что жест — это движение руки, ноги, плеч и т. п.

— А по-моему, — заметил я, — жест есть не движение тела, а движение души. Если я, не производя никаких движений, просто сложил мои губы в улыбку, — это уже есть жест. А разве вам запретили в школе улыбаться после слова, если эта улыбка идет от души, согрета чувством персонажа? Вам запретили м е х а н и ч е с к и е д в и ж е н и я, приставленные к слову с нарочитостью. Другое дело — жест, возникающий независимо от слова,

выражающий ваше чувствование параллельно слову. Этот жест полезен, он что-то рисует живое, рожденное воображением.

Я надеюсь, что мой собеседник, будущий актер, понял меня и не будет иллюстрировать слова бездушными движениями рук, ног, плеч и т. п.

Образцом великого художника, который движением лица и глаз умел рисовать великолепные картины, может служить наш известный рассказчик И. Ф. Горбунов. В чтении рассказы его бедноваты. Но стоило только послушать, как он их рассказывает сам, и посмотреть, как при этом живет, жестикулируя, каждая черта его лица, каждый волосок его бровей, чтобы почувствовать, какая в его рассказах глубочайшая правда, какие это перлы актерского искусства. Если бы вы видели, как Горбунов представляет певчего, регента, мужика, лежащего в телеге и мурлыкающего песню... то вы поняли бы, что такое художественный жест, независимо от слова возникающий. Без таких жестов жить нельзя и творить нельзя. Потому никакими словами и никакими буквами их не заменить. Есть двери, которые открываются при посредстве кирпича, подвешенного на веревке, — примитивный блок. Вы эти двери знаете, видели их. Но как скрипит такая дверь, как хлопает, как через нее валят клубы пара на улицу, — это может быть рассказано только теми прочувствованными и рисующими жестами, на которые был великий мастер И. Ф. Горбунов. Нельзя жестом иллюстрировать слова. Это будут те жесты, про которые Гамлет сказал актерам: «Вы будете размахивать руками, как ветряная мельница»... Но жестом при слове можно рисовать целые картины.

Вопрос о правильном, сценическом жесте представляется столь важным, что меня волнует мысль, может быть, кто-нибудь... еще не совсем меня понял. Рискуя показаться излишне настойчивым, я позволю себе привести еще два примера (один воображаемый — другой реальный) недопустимой иллюстрации жестом слова.

Поется дуэт, следовательно — ведется какой-то диалог. Один актер говорит другому: «Не советую тебе жениться на Лизетте, возьми-ка лучше обними Каролину». Актер, к которому обращен совет, с ним не согласен, его партнер еще не закончил вариации фразы, а он уже начинает жестами иллюстрировать свои возражения. Он трясет пальцем по воздуху — нет!.. Он любит Лизетту — прижимает к сердцу руки. Когда же дело доходит до Каролины, он подскакивает к рампе, обращает лицо к публике и, подмигивая ей, насмешливо, большим пальцем через плечо, указывает на увещевателя, как бы говоря: «С Каролиной меня не надуешь!»..

К крайнему моему огорчению, должен признаться, что мой пример не совсем выдуманный. Я слушал оперу «Отелло». В спектакле пел Таманьо, замечательнейший из всех Отелло,

которых я видел на оперной сцене. Яго же изображал актер, считающийся одним из первоклассных итальянских певцов, и не без основания. После того как он очень красноречиво рассказал Отелло историю с платком, когда разъяренный Таманьо пальцами жевал скатерть на столе, удовлетворенный Яго отошел несколько назад, посмотрел на волнующуюся черную стихию и публике большим пальцем показал на Отелло, сделав после этого еще специфический итальянский жест — поболтал всей кистью руки около живота, — как бы говоря:

«Видали, господа, как я его объегорил?...»

Такие жесты и таких актеров упаси бог иметь в театре. Движение души, которое должно быть за жестом для того, чтобы он получился живым и художественно целым, 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, ничего не спасет от творческого бесплодия — ни хороший голос, ни сценическая практика, ни эффектная фигура. Воображение дает роли самую жизнь и содержание. Я только тогда могу хорошо спеть историю молодой крестьянки, которая всю свою жизнь умиленно помнит, как когда-то, давно, в молодости, красивый улан, проезжая деревней, ее поцеловал, и слезами обливается, когда, уже старухой, встречает его стариком (я говорю о «Молодешенька в девицах я была»), — только тогда могу я это хорошо спеть, когда воображаю, что это за деревня была, и не только одна эта деревня, — что была вообще за Россия, что была за жизнь в этих деревнях, какое сердце бьется в этой песне. Ведь вообразить надо, как жила эта девушка, если райское умиление до старости дал ей случайный поцелуй офицера в руку. Надо все это почувствовать, чтобы певцу стало больно. И непременно станет ему больно, если он вообразит, как в деревне жили, как работали, как вставали до зари в четыре часа утра, в какой сухой и суровой обстановке пробуждалось юное сердце. Вот тогда я, действительно, «над вымыслом слезами обольюсь».

Вообразить, чувствовать, сочувствовать, жить с горем безумного Мельника из «Русалки», когда к нему возвращается разум и он поет: «Да, стар и шаловлив я стал!» Тут Мельник плачет. Конечно, за Мельником грехи, а все же страдает он мучительно, — эту муку надо почувствовать и вообразить, надо пожалеть... И Дон-Кихота полюбить надо и пожалеть, чтобы быть на сцене трогательным старым гидальго.

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 сказывается. Как бы это объяснить точнее? Ну вот, человек перебирает четки — подарок любимой женщины, — и хотя пальцы его заняты четками, и смотрит он на них, будто всецело ими поглощенный, думает он действительно не о них, а о той, которая ему их подарила, которая его любила и умерла...

Марфа в «Хованщине» Мусоргского сидит на бревне у окна князя Хованского, который когда-то поиграл ее любовью. Она поет как будто простую песню, в которой вспоминает о своей любви к нему:

Исходила младешенька все луга и болота,
А и все сенные покосы. Истоптала младешенька,
Исколола я ноженьки, за милым рыскаючи,
Да и лих его не имаючи.

В этих словах песни звучат ноты грустного безразличия. А между тем Марфа пришла сюда вовсе не безразличной овечкой. Она сидит на бревне, в задумчивых словах перебирает, как четки, старые воспоминания, но думает она не о том, что было, а о том, что будет. Ее душа полна чувством жертвенной муки, к которой она готовится. Вместе с ним, любимым Хованским, она скоро войдет на костер — вместе гореть будут во имя святой веры и любви.

Словно свечи божии, мы с тобою затеплимся,
Окрест братья во пламени, и в дыму, в огне души
носятся...

Вот каким страстным, фанатическим аккордом, светлым и неистовым в одно и то же время, заканчивается ее песня!..

Значит, песню Марфы надо петь так, чтобы публика с самого начала почувствовала тайную подкладку песни. Чтобы она почувствовала не «четки», а то движение души, которое кроется за задумчивыми движениями пальцев... «Что-то такое произойдет», — должна догадаться публика. Если певица сумеет это сделать, образ Марфы будет создан. И будет певице великая слава, так как Марфа — одна из тех изумительных по сложной глубине натур, которых способна рожать, кажется, одна только Россия и для выражения которых нужен был гений Мусоргского. В душе Марфы неистовствуют земная любовь, страсть, горячий грех, жгучая ревность, религиозный фанатизм, экстаз и светлая умиленность веры, — и каким-то жутким полукругом все эти противоположности сходятся над пламенем костра...

Если же внутренние чувства Марфы через ее песню не просочатся, то никакой Марфы не получится. Будет просто более или менее полная дама, более или менее хорошо или плохо поющая какие-то, никому не нужные слова.

Выше я сказал, что душевное состояние изображаемого лица надо певцу чувствовать в каждый момент действия. Должен

сказать, что бывают случаи, когда артисту мешает быть правдивым какое-нибудь упущение автора музыки...

Я старался определить роль воображения в создании убедительных сценических образов. Важность воображения я полагал в том, что оно помогает преодолевать в работе все механическое и протокольное. Этими замечаниями я известным образом утверждал начало свободы в театральном творчестве. Но свобода в искусстве, как и в жизни, только тогда благо, когда она ограждена и укреплена внутренней дисциплиной.

Об этой дисциплине в сценическом творчестве я хочу теперь сделать несколько необходимых замечаний. «Сценический образ правдив и хорош в той мере, в какой он убеждает публику». Я сказал, что негр с белой шеей, старик с нежными руками не покажутся публике убедительными. Я высказал предположение, что белокурый Борис Годунов не будет принят без сопротивления, и выразил уверенность, что песня без внутренней жизни никого не волнует. Убедить публику — значит, в сущности, хорошо ее обмануть, вернее, создать в ней такое настроение, при котором она сама охотно поддается обману, сживается с вымыслом и переживает его, как некую высшую правду. Зритель отлично знает, что актер, умирающий на сцене, будет, может быть, через четверть часа в трактире пить пиво, и тем не менее от жалости его глаза увлажняются настоящими слезами.

Так убедить, так обмануть можно только тогда, когда строго соблюдено чувство художественной меры. Конечно, 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. Так именно жил персонаж и так именно умер, как я показываю. 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 рассказе не распределит правильно, устойчиво и гармонично всех тяжестей сюжета. Чувство должно быть выражено, интонации и жесты сделаны точь-в-точь по строжайшей мерке, соответствующей данному персонажу и данной ситуации. Если герой на сцене, например, плачет, то актер-певец свою впечатлительность, свою собственную слезу должен спрятать, — они персонажу, может быть, вовсе не подойдут. Чувствительность и слезу надо заимствовать у самого персонажа, — они-то будут правдивыми.

Для иллюстрации моей мысли приведу пример из практики. Когда-то в юности, во время моих гастролей на юге России, я очутился однажды в Кишиневе и в свободный вечер пошел послушать в местном театре оперу Леонкавалло «Паяцы». Опера шла ни шатко, ни валко, в зале было скучновато. Но вот тенор

запел знаменитую арию Паяца — и зал странно оживился: тенор стал драматически плакать на сцене, а в публике начался смешок. Чем больше тенор разыгрывал драму, чем более он плакал над словами «Смейся, паяц, над разбитой любовью», тем больше публика хохотала. Было очень смешно и мне. Я кусал губы, сдерживался, что было силы, но всем моим нутром трясся от смеха. Я бы, вероятно, остался при мнении, что это бездарный человек не умеет, смешно жестикулирует — и нам смешно... Но вот кончился акт, публика отправилась хохотать в фойе, а я пошел за кулисы. Тенора я знал мало, но был с ним знаком. Проходя мимо его уборной, я решил зайти поздороваться. И что же я увидел? Всхлипывая еще от пережитого им на сцене, он со слезами, текущими по щекам, насилу произнес:

— Здр... здравствуйте.

— Что с вами, — испугался я... — Вы нездоровы?

— Нет... я здо... ров.

— А что же вы плачете?

— Да вот не могу удержать слезы. Всякий раз, когда я переживаю на сцене сильное драматическое положение, я не могу удержаться от слез, я пла-ачу... Так мне жалко бедного паяца.

Мне стало ясно, в чем дело. Этот, может быть, не совсем уж бездарный певец губил свою роль просто тем, что плакал над разбитой любовью не слезами паяца, а собственными слезами чересчур чувствительного человека... Это выходило смешно, потому, что слезы тенора никому не интересны...

Пример этот резкий, но он поучителен. Крайнее нарушение художественной меры вызвало в театре крайнюю реакцию — смех. Менее резкое нарушение меры вызвало бы, вероятно, меньшую реакцию — улыбки. Уклонение от меры в обратном направлении вызвало бы обратную же реакцию. Если бы тенор был человеком черствым, паяца совсем не жалел бы и эту личную свою черту равнодушия резко проявил бы в исполнении арии «Смейся, паяц...», публика, очень возможно, закидала бы его гнилыми яблоками...

Идеальное соответствие средств выражения художественной цели — единственное условие, при котором может быть создан гармонически устойчивый образ, живущий своей собственной жизнью, — правда, через актера, но независимо от него. Через актера-творца, независимо от актера-человека.

Дисциплина чувства снова возвращает нас в сферу сознания, к усилию чисто интеллектуального порядка. Соблюдение чувства художественной меры предполагает контроль над собою. Полагаться на одну только реакцию публики я не рекомендовал бы. «Публика хорошо реагирует, значит, это хорошо» — очень опасное суждение. Легко обольститься полуправдой. Успех у публики, то есть видимая убедительность для нее образа, не должен быть артистом принят как безусловное доказательство

подлинности образа и его полной гармоничности. Бывает, что публика ошибается...

Приходится слышать иногда в публике про актера: «Как хорошо играет!», а играет этот актер отвратительно. Публика поймет это только тогда, когда увидит лучшее, более правдивое и подлинное. «Вот как это надо играть!» — сообразит она тогда... Показывают вам мебель Людовика XV. Все как следует: форма, резьба, золото под старое. Это может обманывать только до той минуты, пока вам не покажут настоящие произведения эпохи, с ее необъяснимым отпечатком, с ее неподдельной красотой. Только строгий контроль над собой помогает актеру быть честным и безошибочно убедительным.

Тут актер стоит перед очень трудной задачей, — задачей раздвоения на сцене. Когда я пою, воплощаемый образ предо мною всегда на смотру. Он перед моими глазами каждый миг. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует. «Слишком много слез, брат, — говорит корректор актеру. — Помни, что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезу». Или же: «Мало, суховато. Прибавь». Бывает, конечно, что не овладеешь собственными нервами. Помню, как однажды... в момент, когда Сусанин говорит: «Велят идти, повиноваться надо», и, обнимая дочь свою Антониду, поет:

Ты не кручинься, дитятко мое,
Не плачь, мое возлюбленное чадо...

я почувствовал, как по лицу моему потекли слезы. В первую минуту я не обратил на это внимания, — думал, что это плачет Сусанин, — но вдруг заметил, что вместо приятного тембра голоса из горла начинает выходить какой-то жалобный клекот... Я испугался и сразу сообразил, что плачу я, растроганный Шаляпин, слишком интенсивно почувствовав горе Сусанина, то есть слезами, лишними, ненужными, — и я мгновенно сдержал себя, охладил. «Нет, брат, — сказал корректор, — не сентиментальничай. Бог с ним, с Сусаниным. Ты уж лучше пой и играй правильно...»

Я ни на минуту не расстаюсь с моим сознанием на сцене. Ни на секунду не теряю способности и привычки контролировать гармонию действия. Правильно ли стоит нога? В гармонии ли положение тела с тем переживанием, которое я должен изображать? Я вижу каждый трепет, я слышу каждый шорох вокруг себя. У неряшливого хориста скрипнул сапог, — меня это уже кольнуло. «Бездельник, — думаю, — скрипят сапоги», а в это время пою: «Я умира-аю...»

Бессознательность творчества, о которой любят говорить актеры, не очень меня восхищает. Говорят: актер в пылу вдохновения так вошел в роль, что, выхватив кинжал, ранил им

своего партнера. По моему мнению, за такую бессознательность творчества следует отвести в участок. Когда даешь на сцене пощечину, надо, конечно, чтобы публика ахнула, но партнеру не должно быть больно. А если в самом деле шибко ударить, партнер упадет, и дирекции придется на четверть часа опустить занавес, выслать распорядителя и извиниться: «Простите, господа. Мы вынуждены прекратить спектакль — актер вошел в роль».

Актер усердно изучил свою партитуру, свободно и плодотворно поработало его воображение, он глубоко почувствовал всю гамму душевных переживаний персонажа, он тщательно разработал на репетициях интонации и жесты, строгим контролем над своими органами выражения достиг удовлетворительной гармонии. Образ, который он в период первых вдохновений увидел как идеальную цель, — отшлифован.

На первом представлении оперы он победоносно перешел за рампу и покорил публику. Готов ли образ окончательно? Нет, образ еще не готов. Он долго еще дозревает, от спектакля к спектаклю, годами, годами. Дело в том, что есть труд и наука, есть в природе талант, но самая, может быть, замечательная вещь в природе — практика. Если воображение — мать, дающая роли жизнь, практика — кормилица, дающая ей здоровый рост.

Я думаю, ни один сапожник, — а я в юности имел честь быть сапожником и говорю [со знанием дела], — как бы он ни был талантлив, не может сразу научиться хорошо тачать сапоги, хотя бы он учился этому пять лет. Конечно, он их прекрасно сделает, если он сапожник хороший, но узнать по вашему лицу, какие у вас ноги и какие особенности нужны вашим сапогам, — для этого нужна практика и только практика. Убедить! Но есть такое множество пустяков, которые стоят между вами и публикой. Есть вещи неуловимые, до сих пор не могу понять, в чем дело, но чувствую: это почему-то публике мешает меня понять, мне поверить. Свет в театре, если он в какой-то таинственно необходимой степени не соответствует освещению сцены, мешает проявиться каким-то скрытым чувствам зрителя, подавляет и отвращает его эмоцию. Что-нибудь в костюме, что-нибудь в декорации или в обстановке. Так что актер в творении образа зависит много от окружающей его обстановки, от мелочей, помогающих ему, и от мелочей, ему мешающих. И только практика помогает актеру замечать, чувствовать, догадываться, что именно, какая деталь, какая соринка помешала впечатлению. Это дошло, это не доходит, это падает криво. Зрительный зал и идущие из него на подмостки струи чувства шлифуют образ неустанно, постоянно. Играть же свободно и радостно можно только тогда, когда чувствуешь, что публика за тобою идет. А чтобы держать публику — одного таланта мало: нужен опыт, нужна практика, которые даются долгими годами работы.

И вот когда-нибудь наступает момент, когда чувствуешь, что образ готов. Чем это все-таки, в конце концов, достигнуто? Я... об этом не мало говорил, но договорить до конца не могу... Выучкой не достигнешь и словами не объяснишь. Актер так вместил всего человека в себе, что все, что он ни делает, в жесте, интонации, окраске звука, — точно и правдиво до последней степени. Ни на йоту больше, ни на йоту меньше. Актера этого я сравнил бы со стрелком в тире, которому так удалось попасть в цель, что колокольчик дрогнул и зазвонил. Если выстрел уклонился бы на один миллиметр, выстрел этот будет хороший, но колокольчик не зазвонит...

Так со всякой ролью. Это не так просто, чтобы зазвонил колокольчик. Часто, довольно часто блуждаешь около цели, близко, один миллиметр расстояния, но только около. Странное чувство. Один момент я чувствую... что колокольчик звонит, а сто моментов его не слышу. Но не это важно — важна самая способность чувствовать, звонит или молчит колокольчик... Точно так же, если у слушателя моего, как мне иногда говорят, прошли мурашки по коже, — поверьте, что я их чувствую на е г о коже. Я знаю, что они прошли. Как я это знаю? Вот этого я объяснить не могу...

Что сценическая красота может быть даже в изображении уродства — не пустая фраза. Это такая же простая и несомненная истина, как то, что могут быть живописны отрепья нищего. Тем более прекрасно должно быть на сцене изображение красоты, и тем благороднее должно быть благородство. Для того же чтобы быть способным эту красоту свободно воплотить, актер должен чрезвычайно заботливо развивать пластические качества своего тела. Непринужденность, свобода, ловкость и естественность физических движений — такое же необходимое условие гармонического творчества, как звучность, свобода, полнота и естественность голоса. Оттого, что это не всегда сознается, получаются печальные и курьезные явления. Молодой человек окончил консерваторию или прошел курс у частного профессора пения и сценического искусства, он поставил правильно те или другие ноты своего голоса, выучил роль и совершенно добросовестно полагает, что он уже может играть Рауля в «Гугенотах» или царя Грозного. Но скоро он убеждатся, что ему неловко в том костюме, который на него надел портной-одевальщик.

Милый, образованный молодой человек, знающий отлично историю гугенотов и кто такой Рауль де Нанжи, представ перед публикой за освещенной рампой, бывает скорее похож на парикмахера, переряженного в святочный костюм. Он просто не умеет ходить на сцене при публике, не владея... своим телом. Получается разлад между рыцарем, которого он изображает, и им самим.

Пришел однажды ко мне в Петербурге молодой человек с письмом от одного моего друга-писателя. Писатель рекомендовал мне юношу как человека даровитого, даже поэта, но без всяких средств, — он хочет учиться пению. Нельзя ли послушать его и помочь ему?

Молодой человек был одет в черную блузу, шнурком подпоясанную под животом. Я заметил, что он ходит вразвалку... Я заметил также, что он обладает великолепной физической силой, — я больно почувствовал его рукопожатие. Я его послушал. Сравнительно недурным голосом — басом — он спел какую-то оперную арию. Спел скучно, что я ему и сказал. Он согласился с этим, объяснив, что еще ни у кого не учился. На учение ему нужно 40 рублей в месяц. Я ему их обещал, выдал аванс и разрешил время от времени приходить мне попевать. Он поступил в школу. Видал я его редко, — в сроки взноса денег. Но этак через полгода он пришел показать мне свои успехи. В той же черной блузе, с тем же поясом под животом. Слишком крепко, как всегда, пожал мне руку, вразвалку подошел к фортепиано и запел.

Никакой особенной разницы между первым разом и теперешним я в его пении не заметил. Он только делал какие-то новые задержания, едва ли нужные, и пояснил мне, почему они логически необходимы. Я сделал ему некоторые замечания по поводу его пения и, между прочим, спросил его, что он думает по поводу своей блузы: так ли он к ней привык, что с ней не расстается, или, может быть, у него не хватает денег на другую одежду?

Вопрос мой, по-видимому, смутил молодого человека; однако, улыбнувшись, он сказал мне, что голос звучит одинаково и в блузе, и во фраке. Против этой истины я ничего не возразил. Действительно, — подумал я, — голос звучит одинаково.

В то время я играл короля Филиппа II в «Доне Карлосе». Молодой человек часто приходил просить билеты на эти мои спектакли: хочет изучить мою игру в «Доне Карлосе», так как к роли Филиппа II имеет особое тяготение и надеется, что это будет лучшая из его ролей, когда он начнет свою карьеру. Я ему охотно давал контрамарки. Он приходил затем благодарить меня и говорил, что моя игра переполняет его душу восторгом.

— Вот и чудно, — сказал я ему. — Я рад, что таким образом вы получите несколько наглядных уроков игры.

Прошел еще один учебный год. Снова пришел ко мне молодой певец. В черной блузе с пояском под животом, снова до боли крепко пожал мне руку.

На этот раз я поступил с ним строго. Я ему сказал:

— Молодой человек! Вот уже два года, вы учитесь. Вы ходите в театр смотреть меня в разных ролях и очень увле-

каетесь королем Филиппом II Испанским. А ходите вы все на кривых ногах вразвалку, носите блузу и так от души жмете руки, что потом они болят. Ваш профессор, очевидно, вам не объяснил, что, помимо тех нот, которые надо задерживать, как вы в прошлый раз это мне логически объяснили, надо еще учиться, как ходить не только на сцене, но и на улице. Удивляюсь, что вы не сообразили этого сами. Голос, конечно, звучит одинаково во всяком костюме, но короля Филиппа II, которого вы собираетесь играть, вы никогда не сыграете... Я считаю двухлетний опыт вполне достаточным...

Молодой человек, вероятно, жаловался друзьям, что вот, большие актеры затирают молодых и не дают им дороги... Он этого не говорил бы, если бы понимал, что большими актерами делаются люди... с одинаковой строгостью культивирующие и свой дух и его внешние пластические отражения.

Высочайшим образцом актера, в совершенстве овладевшего благородной пластикой своего «амплуа», является для меня Иван Платонович Киселевский. Этот знаменитый актер гремел в конце прошлого века в ролях «благородных отцов»... Я его видел на сцене в Казани, когда я был еще мальчиком. Лично же я встретился с ним гораздо позже в Тифлисе, в салоне одной знакомой дамы, устроившей раут для гастролировавшей там столичной труппы. Я был еще слишком робок, чтобы вступить с Киселевским в беседу, — я наблюдал за ним издали, из угла. Седые волосы, белый как лунь, бритое лицо — некрасивое, но интересное каждой морщинкой. Одет в черный сюртук. Безукоризненно завязанный галстук. Обворожительный голос, совсем как бархат. Говорит не громко, но все и везде слышно. Я любовался этой прекрасной фигурой. Киселевского пригласили к буфету. Он подошел к столу с закусками и, прежде чем выпить рюмку водки, взял тарелку, насыпал на нее соль, перец, налил немного уксуса и прованского масла, смешал все это вилкой и полил этим на другой тарелке салат. Читатель, конечно, удивляется, что я собственно рассказываю? Человек сделал соус и закусил салатом рюмку водки. Просто, конечно, но как это сделал Киселевский, — я помню до сих пор как одно из прекрасных видений благородной сценической пластики. Помню, как его превосходная, красивая рука брала каждый предмет, как вилка в его руках сбивала эту незатейливую смесь и каким голосом, какой интонацией он сказал:

— Ну, дорогие друзья мои актеры, поднимаем рюмки в честь милой хозяйки, устроившей нам этот прекрасный праздник...

Благородство жило в каждой линии этого человека. «Наверное, английские лорды должны быть такими», — наивно подумал я. Я видел потом в жизни много аристократов, лордов и даже королей, но всякий раз с гордостью за актера при этом вспоминал: Иван Платонович Киселевский...»

* * *

О театральной традиции Шаляпин пишет:

«...О традиции в искусстве можно, конечно, судить разно. Есть неподвижный традиционный канон, напоминающий одряхлевшего, склерозного, всяческими болезнями одержимого старца, живущего у ограды кладбища. Этому подагрику давно пора в могилу, а он цепко держится за свою бессмысленную, никому не нужную жизнь и распространяет вокруг себя трупный запах. Не об этой формальной и вредной традиции я хлопочу. Я имею в виду преемственность живых элементов искусства, в которых еще много плодотворного семени. Я не могу представить себе беспорочного зачатия новых форм искусства... Если в них есть жизнь... — то эта жизнь должна обязательно иметь генеалогическую связь с прошлым.

Прошлое нельзя просто срубить размашистым ударом топора. Надо разобраться, что в старом омертвело и принадлежит могиле и что еще живо и достойно жизни. Лично я не представляю себе, что в поэзии, например, может всецело одряхлеть традиция Пушкина... в музыке — традиция Баха, Моцарта и Бетховена... и уж никак не могу вообразить и признать возможным, чтобы в театральном искусстве могла когда-нибудь одряхлеть та бессмертная традиция, которая в фокусе сцены ставит живую личность актера, душу человека и... слово....

Позволю себе сказать, что и я в свое время был в некоторой степени новатором, но я же ничего не сделал насильно.

Я... собственной натурой почувствовал, что надо ближе приникнуть к сердцу и душе зрителя, что надо затронуть в нем сердечные струны, заставить его плакать и смеяться, не прибегая к выдумкам, трюкам, а, наоборот, бережно храня высокие уроки моих предшественников — искренних, ярких и глубоких русских актеров...

...Вот ставят «Русалку» Даргомыжского. Как известно, в первом действии этой оперы стоит мельница. Выдумщик режиссер не довольствуется тем, что художник написал декорацию, на которой изобразил эту самую мельницу, он подчеркивает ее: выпускает на сцену молодцов, и они довольно долгое время таскают м е ш к и с м у к о й то в мельницу, то на двор. Теперь прошу вспомнить, что на сцене в это время происходит глубокая драма: Наташа в полуобморочном состоянии сидит в столбняке, еще минута — и она бросится в воду топиться, — а тут мешки с мукой!

— Почему бы носите мешки с мукой? — спрашиваю я постановщика.

— Дорогой Федор Иванович, надо же как-нибудь о ж и в и т ь сцену.

Что ответить? «Ступай, достань веревку и удавись. А я уж, может быть, подыщу кого-нибудь, кто тебя сумеет оживить...»

Я не догматик в искусстве и вовсе не отрицаю опытов и исканий. Не был ли смелым опытом мой Олоферн? Реалистичен ли мой дон Базилио? Что меня отталкивает и глубоко огорчает, это подчинение главного — аксессуару, внутреннего — внешнему, души — погремушке. Ничего не имел бы я... против мешков с мукой, если бы они не мешали А они мешают певцам спокойно играть и петь, а публике мешают спокойно слушать музыку и певцов...

Я сам всегда требую хороших, красивых и стильных декораций. Особенность и ценность оперы для меня в том, что она может сочетать в строгой гармонии все искусства: музыку, поэзию, живопись, скульптуру и архитектуру. Следовательно, я не мог бы упрекнуть себя в равнодушии к заботам о внешней обстановке. Я признаю и ценю действие декорации на публику. Но, произведя свое первое впечатление на зрителя, декорация должна сейчас же утонуть в общей симфонии сценического действия. Беда же в том, что новаторы, поглощенные нагромождением вредных, часто бессмысленных декоративных и постановочных затей, уже пренебрегают всем остальным, самым главным в театре — духом и интонацией произведения — и подавляют актера, первое и главное действующее лицо.

Я весьма ценю и уважаю в театральном деятеле знания, но если своими учеными изысканиями постановщик убивает... суть искусства, то его науку и его самого надо из театра беспощадно гнать.

Режиссер ставит «Бориса Годунова». У Карамзина или Иловайского он вычитал, что самозванец Гришка Отрепьев бежал из монастыря осенью, в сентябре. Поэтому, ставя сцену в корчме с Гришкой и Варлаамом, он оставляет окно открытым и за окном дает осенний пейзаж — блеклую зелень.

Хронология торжествует, но сцена погублена.

Мусоргский написал к этой картине з и м н ю ю музыку. Она заунывная, сосредоточенная, замкнутая — открытое окно уничтожает настроение всей сцены...

С такого рода губительной наукой я однажды столкнулся непосредственно на... сцене.

Владимир Стасов сказал мне как-то:

— Федор Иванович, за вами должок. Вы обещали спеть как-нибудь Лепорелло в «Каменном госте» Даргомыжского.

Желание Стасова для меня было законом. Я сказал директору... театров В. А. Теляковскому, что хочу петь в «Каменном госте». Теляковский согласился.

Я приступил к работе, то есть стал заучивать мою и все остальные роли пьесы, как я это всегда делаю. Сижу у себя дома в халате и разбираю клавир. Мне докладывают, что какой-то господин хочет меня видеть.

— Просите.

Входит господин, с целой библиотекой под мышкой. Представляется. Ему поручено поставить «Каменного гостя».

— Очень рад. Чем могу служить?

Постановщик мне объясняет:

Легенда о Дон-Жуане весьма старинного происхождения. Аббат Этьен на 37-й странице III тома своего классического труда относит ее возникновение к XII веку. Думаю ли я, что «Каменного гостя» можно ставить в стиле XII века?

— Отчего же нельзя, — отвечаю. — Ставьте в стиле XII века.

— Да, — продолжает ученый мой собеседник. — Но Родриго дель Стюпидос на 72-й странице II тома своего не менее классического труда поместил легенду о Дон-Жуане в рамки XIV века.

— Ну, что же, и это хорошо. Чем плохой век? Ставьте в стиле XIV века.

Прихожу на репетицию. И первое, что я узнаю, это то, что произведение Даргомыжского по Пушкину ставят в стиле XII века. Узнал я это вот каким образом. У Лауры веселая застольная пирушка. На столе, конечно, полагается быть канделябрам, и вдруг постановщик заметил, что канделябры не соответствуют стилю аббата Этьена. Пришел он в неописуемое волнение.

— Григорий! Рехнулся, что ли? Что за канделябры! Тащи канделябры XII века...

Очень мне стало смешно.

— Бог с ними — думаю — пускай забавляются.

Приступили к репетициям. Пиршественный стол поставлен так, что за ним не только невозможно уютно веселиться, но и сидеть за ним удобно нельзя.

Вступает в действие дон Карлос. По пьесе это грубый солдафон. Для прелестной 18-летней Лауры он не находит за пиром никаких других слов, кроме вот этих:

...Когда
Пора пройдет, когда твои глаза
Впадут и веки, сморщась, почернеют,
И седина в косе твоей мелькнет,
И будут называть тебя старухой,—
Тогда — что скажешь ты?

Роль этого грубого вояки должен петь суровый бас, а запел ее мягкий лирический баритон. Она, конечно, лишилась характера. Постановщик же, поглощенный канделябрами, находил, по-видимому, бескостный тон певца вполне подходящим, — ничего не говорил. Об этом не сказано ничего ни у аббата Этьена, ни у Родриго дель Стюпидоса...

Послушал я, послушал, не вытерпел и сказал:

— Пойду я, господа, в баню. Никакого «Каменного гостя» мы с вами петь не будем.

И ушел. «Каменный гость» был поставлен без моего участия.

* * *

...Уверенность в оркестровом сопровождении для меня, как для всякого певца, одно из главнейших условий спокойной работы на сцене. Только тогда я в состоянии целиком сосредоточиться на творении сценического образа, когда дирижер правильно ведет оркестр. Только тогда могу я во время игры осуществлять тот контроль над собой, о котором я говорил...

...Ошибки дирижера выбивают меня из колеи, я теряю спокойствие, сосредоточенность, настроение. И так как я не обладаю завидной способностью быть равнодушным к тому, как я перед публикой исполняю Моцарта, Мусоргского или Римского-Корсакова (лишь бы заплатили гонорар!), то малейшая клякса отзывается в моей душе каленым железом. Маленькие ошибки, невольные и мгновенные, у человека всегда возможны. Мои мгновенные же на них реакции обыкновенно остаются незаметными для публики. Но когда невнимательный, а в особенности бездарный дирижер, каких около театра несчетное количество, начинает врать упорно и путать безнадежно, то я иногда теряю самообладание и начинаю отбивать со сцены такты, стараясь ввести дирижера в надлежащий ритм... Говорят, что это не принято, что это невежливо, что это дирижера оскорбляет. Возможно, что это так, но скажу прямо: оскорблять я никого не хочу и очень жалею, если мною кто-нибудь оскорблен; а вот, быть «вежливым» за счет Моцарта, Римского-Корсакова и Мусоргского, которого невежественный дирижер извращает и, подлинно, оскорбляет, — я едва ли когда-нибудь себя уговорю... Не способен я быть «вежливым» до такой степени, чтобы слепо и покорно следовать за дирижером, куда он меня без толку и смысла вздумает тянуть, сохраняя при этом на гриме приятную улыбку... Я никогда не отказываю в уважении добросовестному труду, но имею же я, наконец, право требовать от дирижера некоторого уважения и к моим усилиям дать добросовестно сработанный спектакль. С дирижерами у меня бывают тщательные репетиции. Я им втолковываю нота в ноту все, *что* должно и *как* должно быть сделано на спектакле. На этих репетициях... все мои замечания, все указания... я подробно объясняю. Если бы дирижер, действительно, пожелал меня куда-нибудь вести за собою, я бы, пожалуй за ним пошел, если бы только он меня убедил в своей правоте...

...Дирижерские ошибки, мешающие мне петь и играть, почти всегда являются следствием неряшливости, невнимания к работе или же претенциозной самоуверенности при недостатке таланта. Пусть дирижеры, которые на меня жалуются публике и газетам, пеняют немного и на себя. Это будет, по крайней мере, справедливо. Ведь с Направником, Рахманиновым, Тосканини у меня *никогда* никаких столкновений не случалось.

Я охотно принимаю упрек в несдержанности — он мною заслужен. Я сознаю, что у меня вспыльчивый характер и что выражение недовольства у меня бывает резкое. Пусть меня критикуют, когда я неправ. Но не постигаю, почему нужно сочинять про меня злостные небылицы? В Париже дирижер портит мне во французском театре русскую новинку, за которую я несу главную ответственность перед автором, перед театром и перед французской публикой. Во время действия я нахожу себя вынужденным отбивать со сцены такты. Этот грех я за собою признаю. Но я не помню случая, чтобы я со сцены, во время действия, перед публикой произносил какие-либо слова по адресу дирижеров. А в газетах пишут, что я так его со сцены ругал, что какие-то изысканные дамы встали с мест и, оскорбленные, покинули зал...

...Всякая музыка всегда так или иначе выражает чувства, а там, где есть чувство, механическая передача оставляет впечатление страшного однообразия. Холодно и протокольно звучит... эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний. В той интонации вздоха, которую я признал обязательной для передачи русской музыки, нуждается музыка и западная, хотя в ней меньше, чем в русской, психологической вибрации. Этот недостаток — жесточайший приговор всему оперному искусству.

Это сознание у меня не ново. Оно мучило меня долгие годы... Играю я Олоферна и стараюсь сделать что-то похожее на ту эпоху. А окружающие меня? А хор ассирийцев, вавилонян, иудеев, вообще все Олоферна окружающие люди? Накрашивали себе лица... привешивали... черные бороды и налевали... случайный костюм.

...Вот и теперь вспоминаю, сколько лет, сколько сезонов прошло в моей жизни, сколько ролей сыграл, грустных и смешных, в разных театрах всего мира Но это были мои роли, вот театра моего не было никогда, нигде. Настоящий театр не только индивидуальное творчество, а и коллективное действие, требующее полной гармонии всех частей. Ведь для того чтобы в опере Римского-Корсакова был до совершенства хороший Сальери, нужен до совершенства хороший партнер — Моцарт.

Нельзя... считать хорошим спектаклем такой, в котором, скажем, превосходный Санчо Панса и убогий Дон-Кихот.

Каждый музыкант в оркестре участвует в творении спектакля, что уж говорить о дирижере! И часто я искренне отчаивался в своем искусстве и считал его бесплодным. Меня не утешала и слава. Я знаю, что такое слава, — я ее испытал. Но это как бы неразгрызанный орех, который чувствую на зубах, а вкуса его нёбом ощутить не могу...

Какую реальную радость дает слава, кроме материальных благ и иногда приятных удовлетворений житейского тщеславия? Я искренне думал и думаю, что мой талант, так великодушно признанный современниками, я наполовину зарыл в землю, что отпущено мне многое, а сделал я мало. Я хорошо пел, но где мой театр?

...Мне мечталась такая... обитель, где, окруженный даровитыми и серьезными молодыми людьми, я бы мог практически сообщить им весь мой художественный опыт и жар мой к благородному делу театра. Я желал собрать в одну группу молодых певцов, музыкантов, художников и... вместе с ними... работать над созданием идеального театра...

Моя мечта неразрывно связана с Россией, с русской талантливой и чуткой молодежью...»

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Заканчивая книгу «Искусство пения», составитель ее выражает уверенность, что при современном высоком уровне знаний в области естественно-научных дисциплин и все возрастающем интересе к теоретическим вопросам вокаловедения чрезвычайно сложная, считавшаяся до недавнего времени «темной», работа голосового аппарата и «тайны» певческого мастерства скоро будут всесторонне изучены, что позволит выработать основы подлинно научных методов воспитания певца-художника.

Составитель книги также убежден, что при выполнении музыкальными учебными заведениями, театральными и концертными организациями, общеобразовательными школами и коллективами художественной самодеятельности важнейших решений всесоюзных вокальных конференций талантливые советские вокалисты, вооруженные передовыми знаниями марксизма-ленинизма и подлинно научными методами воспитания певца-художника, упорным рациональным трудом в кратчайший срок сумеют достичь небывалых еще в искусстве пения высот.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ
(ОСНОВНОЙ)

1. Абрамова Л. Постановка голоса. Берлин, изд. «Врач».
2. Алексеев А. С. В. Рахманинов. М., Музгиз, 1954.
3. Альшванг А. П. И. Чайковский. М., Музгиз, 1959.
4. Альмединген Б. Головин и Шаляпин. Изд. «Ленинградский художник», 1958.
5. Алтаева А. Памятные встречи. М., изд. «Искусство», 1946.
6. Альберг Р. Естественное и рациональное учение о звукообразовании для певцов и певиц. М., 1913.
7. Альбом «Русская опера». Журнал «Солнце России». Пг., 1918.
8. Алчевский Гр. Таблицы дыхания для певцов. М., изд. Юргенсона, 1908.
9. Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1861.
10. Арнольд Ю. Воспоминания, вып. 1—4. М., 1892.
11. Арнольд Ю. Теория постановки голоса. М., 1897.
12. Асафьев Б. Русская музыка. М., изд. «Academia», 1930.
13. Асафьев Б. Ф. Шаляпин. Журнал «Советская музыка», № 4, 1945.
14. Асафьев Б. Глинка. М., Музгиз, 1950.
15. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, ч. II, «Интонация». М., Музгиз, 1947.
16. Асафьев Б. Евгений Онегин. М.— Л., Музгиз, 1944.
17. Асафьев Б. Чародейка. М.—Л., Музгиз, 1947.
18. Аспелунд Д. Основные вопросы вокально-речевой культуры. М., Музгиз, 1933.
19. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. Диссертация (МГК, рукопись, 1947).
20. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. Диссертация (редакция-переработка М. Львова). М., Музгиз, 1952.
21. Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии, ч. I. М., Музсектор Госиздата, 1929.
22. Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии, ч. II. М., Музгиз, 1932.
23. Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии, ч. III. М., Музгиз, 1937.
24. Багадуров В. Лекции по истории вокальной методологии, читанные в ВТО (стенограммы).

25. Багадуров В. Очерки по истории вокальной педагогики. М., Музгиз, 1956 (2-е издание 3-го тома).
26. Баренбойм Л. А. Г. Рубинштейн. М., Музгиз, 1957.
27. Берков В. Гоголь о музыке. М., Музгиз, 1952.
28. Безант А. Вокалист (Школа пения). М., 1897.
29. Беранек Л. Акустические измерения (перевод с англ. под ред. Андреева). М., «Academia», 1952.
30. Бехтерев В. Заднее двухолмие как центр слуха и голоса. «Невропатический вестник», т. III, 1895.
31. Бехтерев В. Работа головного мозга в свете рефлексологии. Л., изд. П. Сойкина, 1926.
32. Благонадежина Л. Психологический анализ слухового представления мелодии. «Ученые записки института психологии», т. I. М., 1940.
33. Блюменау Е. Что нужно знать певцу, чтобы сохранить здоровье голоса. СПб., 1914.
34. Богородицкий В. Фонетика русского языка в свете экспериментальных данных. Казань, 1930.
35. Ботей Р. Болезни голоса у певцов (перевод Успенского). М., 1903.
36. Бронников П. Учебник пения. СПб., 1891.
37. Булич С. А. Е. Варламов. Несколько новых данных для его биографии. СПб., 1902.
38. Быков К. Физиология человека. М., Медгиз, 1955.
39. Вайнштейн Л. Камилло Эверарди. Киев, изд. автора, 1924.
40. Вальц К. Шестьдесят пять лет в театре. Л., изд. «Academia», 1928.
41. Вакка н Н. Практический метод итальянского пения (перевод А. Горчаковой). М., 1898.
42. Варламов А. Полная школа пения. М. и СПб., 1840 и 1861 и М., 1888 (новое, исправленное издание).
43. Васильенко С. Страницы воспоминаний. М., Музгиз, 1948.
44. Верди Дж. Избранные письма. М., Музгиз, 1959.
45. Вербов А. Техника постановки голоса. Л., 1931; М., Музгиз, 1962.
46. Верфель Ф. Верди (роман оперы). М., ГИХЛ, 1962.
47. Виардо-Гарсиа П. Упражнения для женского голоса, ч. I и II. М., Музсектор, 1922.
48. Виардо-Гериттт Л. Роль природы в постановке голоса у певцов и ораторов. М., 1909.
49. Виноградов Д. Постановка дыхания и голоса (в честь знаменитого артиста Ф. И. Шаляпина). М., 1917.
50. Владыкина-Бачинская Н. Л. В. Собинов. Ярославль, 1951; М., Музгиз, 1956; М., «Молодая гвардия», 1958.
51. Вольский М. О наличии воздуха в плевральной полости и новой концепции акта дыхания. Горький, ГИИВТ, 1948.
52. Волконский С. Человек на сцене. СПб., 1912.
53. Воробьев В. Атлас анатомии человека. М., Медгиз, 1939.
54. Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1881 года. СПб., 1887.
55. Воячек Б. Основы оториноларингологии. М.—Л., Медгиз, 1937.
56. Гандольфи Г. Впечатления вокалиста от поездки в Италию. М., изд. «Музыка и революция», 1928.
57. Гарно П. Речь и пение. СПб., 1899.
58. Гарсиа М. (сын). Школа пения (перевод с первого франц. издания), изд. Юргенсона.
59. Гарсиа М. (сын). Упражнения для развития голоса (с предисловием автора), изд. Юргенсона.
60. Гарсиа М. (сын). Полная школа пения (перевод Багадурова, со второго, исправленного издания). М., рукопись, биб-ка ВТО, 1946; Музгиз, 1957.
61. Гарбузов Н. Внутренний интонационный слух и методы его развития. М., Музгиз, 1951.

62. Гейманс К. и Кордье Д. Дыхательный центр. Л., Медгиз, 1940.
63. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях. СПб., 1875.
64. Гербер П. Человеческий голос и его гигиена. М., 1913 (перевод с нем. А. Гурлянда). Лейпциг, 1923.
65. Глинка М. Полное собрание писем. СПб., 1908.
66. «М. И. Глинка». Исследования и материалы под ред. А. Оссовского. Л.— М., Музгиз, 1950.
67. Глинка М. Упражнения для уравнения и усовершенствования гибкости голоса и методические к ним пояснения (рукопись, ленинградская Публичная библиотека). М., Музгиз, 1950, 1951.
68. «М. И. Глинка». Сборник материалов под ред. Т. Ливановой. М., Музгиз, 1950.
69. Глинка М. Школа пения для сопрано. Журнал «Советская музыка», № 9, 1953 (рукопись в театральном музее им. Бахрушина).
70. «М. И. Глинка». Автобиографические и творческие материалы. Л.— М., Музгиз, 1952.
71. «М. И. Глинка». Летопись жизни и творчества. М., Музгиз, 1952.
72. Глинка М. Записки. М.— Л., изд. «Academia», 1930.
73. Глубоковский М. Гигиена голоса. М., 1889.
74. Голубев П. Б. Р. Гмыря. М., Музгиз, 1959.
75. Голубев П. Советы молодым педагогам-вокалистам. М., Музгиз, 1956.
76. Гозенпуд А. И. В. Лысенко и русская музыкальная культура. М., Музгиз, 1954.
77. Горохов В. Поль Робсон. М., изд. «Советский писатель», 1952.
78. Горчаков Н. Опыт вокальной или певческой музыки в России... М., 1908.
79. Гродзенская Н. Воспитательная работа на уроках пения. М., изд. АПН, 1953.
80. Грубер Р. Всеобщая история музыки, ч. I. М., Музгиз, 1956 и 1960.
81. Грубер Р. История музыкальной культуры, тт. 1—2. М., Музгиз, 1953.
82. Грачева М. Морфология и функциональное значение нервного аппарата гортани. М., Медгиз, 1956.
83. Грузинов И. Слово о новооткрытом месте происхождения голоса в человеке и других животных. М., изд. «Московский университет», 1812.
84. Гутман О. Гимнастика голоса, основанная на физиологических законах. СПб., 1883.
85. Гущин Ф. Этюды по вопросам вокального искусства. Киев, 1913.
86. Дараган К. Д-р Вагенман (новая эра в развитии голоса и речи). М., 1911.
87. А. С. Даргомыжский. Избранные письма. М., Музгиз, 1952.
88. «А. С. Даргомыжский». Автобиография. Письма. Воспоминания современников. Пг., Госиздат, 1921.
89. Дейша-Сионицкая М. Пение в ощущениях. М., Музсектор, 1926.
90. Джиральдони Л. Аналитический метод воспитания голоса. М., 1893 и 1913.
91. Дидро Д. Парадокс об актере. М.— Л., ГИЗ, 1922.
92. Диллон Я. Диафрагма. БМЭ, т. VIII.
93. Длусский Э. Вокальная педагогика и ее задачи. СПб., 1908.
94. Днепров М. Полвека в оперетте. М., изд. «Искусство», 1961.
95. Доброхотов Б. Д. С. Бортнянский. М., Музгиз, 1950.
96. Доброгаев С. Речевые рефлексы. Л., изд. АН СССР, 1947.
97. Доброгаев С. Фонема как физиологическое и социальное явление. Сборник «Языкознание». Л., 1929.
98. Догель И. Влияние музыки на человека и животных. Казань, 1897.
99. Додонов А. Руководство к празильной постановке голоса, развитию и укреплению голосовых органов и изучению искусства пения, ч. I. М., 1891 и 1907.

100. Додонов А. Руководство к правильной постановке голоса, развитию и укреплению голосовых органов и изучению искусства пения, ч. II — практическая. М., 1891 и 1907.
101. Доливо А. Певец и песня. М., Музгиз, 1948.
102. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. М., Музгиз, 1952.
103. Друскин М. История зарубежной музыки XIX в., вып. IV. М., 1963.
104. Дюпре Ж. Школа пения. М., Музгиз, 1955.
105. Егоров А. Гигиена певца. М., Медгиз, 1956.
106. «Ежегодник русских императорских театров», журнал. 1892—1915.
107. Ермаков В. Дефекты вокальной методики и роль произношения в пении (с предисловием Собинова Л. В.). Л., изд. «Тритон», 1935.
108. Жинкин Н. Механизмы речи. М., изд. АПН, 1958.
109. Журналы «Советская музыка», «Музыкальная жизнь», «Театр», «Художественная самодеятельность» (отдельные статьи за разные периоды времени).
110. Заседателев Ф. Научные основы постановки голоса. М., Музсектор и Музгиз, 1925—1937.
111. Заседателев Ф. Болезни певцов и их лечение. М., 1908.
112. Зернов В. Колебания и волны, звук и музыка. М., Медгиз, 1930.
113. Зернов Д. Руководство по описательной анатомии человека. М., Медгиз, 1938.
114. Зернов Д. Анатомия нервной системы и органов чувств. М., Медгиз, 1926.
115. Злобин К. Верно ли, что искусство пения — искусство дыхания? М., 1912.
116. Злобин К. Физиология пения в профилактике заболевания голоса певцов. Л., Медгиз, 1958.
117. История русской музыки (под ред. Пекелиса), тт. I и II. М., Музгиз, 1940.
118. История оперы в лучших ее представлениях (композиторы, певцы и певицы). М., 1874.
119. Казанский В. и Ржевкин С. Исследования певческого голоса. «Журнал прикладной физики», тт. IV и V, 1927—1928.
120. Канкарович А. Культура вокального слова. М., Музгиз, 1957.
121. Канторович В. Что надо знать артисту о своем голосе. М., Музгиз, 1937.
122. Канторович В. Гигиена голоса. М., Музгиз, 1955.
123. Каратыгин П. Записки. Изд. «Academia», 1930.
124. Карелин В. Новая теория постановки голоса. СПб., 1912.
125. Карузо Э. Как надо петь (см. книгу: И. Назаренко. Искусство пения. М., 1948 и 1963).
126. Кашкин Н. Очерки истории русской музыки. М., 1907.
127. Канн-Новикова Е. М. И. Глинка. М., Музгиз, 1955.
128. Кашкин Н. Статьи о русской музыке и музыкантах. М., Музгиз, 1953.
129. Келдыш Ю. История русской музыки, тт. 1—3. Музгиз, 1947—1954.
130. Китаин М. Для певцов. Приложение к упражнениям для развития и постановки голоса. Киев, 1904.
131. Конен В. История зарубежной музыки XIX в., вып. I. М., Музгиз, 1958.
132. Котикова Н. и Добровольский Б. Песня — душа народа. М., изд. «Советский композитор», 1959.
133. Комиссаржевский Ф. Театральные прелюдии. М., 1916.
134. Компанейский Н. Великий русский певец. О. Петров. РМГ, 1903.
135. Компанейский Н. Предисловие к «Упражнениям для уравнения и усовершенствования гибкости голоса» М. И. Глинки. Изд. Юргенсона.
136. Королевич В. А. В. Неждановa. М., изд. «Кинопечать», 1928.
137. Кочетов Н. Вокальная техника и ее значение. М., Музгиз, 1930.
138. Кремлев Ю. Русская мысль о музыке, ч. I и II. М., Музгиз, 1954.

139. Кржижановский К. Причины упадка вокального искусства. М., 1902.
140. Кржижановский К. Вокальное искусство. М., 1909.
141. Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре. М., изд. «Искусство», 1952.
142. Кунин И. П. И. Чайковский. Изд. «Молодая гвардия», 1958.
143. Курдюмов Ю. Очерк развития сольного пения. СПб.
144. Курочкин В. Краткое руководство по сольному пению для руководителей художественной самодеятельности. М., Музгиз, 1950.
145. Лаблаш Л. Школа для пения (с упражнениями и вокализами). Изд. Юргенсона.
146. Лаури-Вольпи Д. Параллельные голоса (отрывки, см. книгу: Назаренко. Искусство пения. М., 1963).
147. Ламперти Фр. Искусство пения. М., Музсектор, 1923.
148. Ламперти Фр. Первоначальные упражнения и вокализы. СПб., изд. Бесселя.
149. Левидов И. Направление звука в маску у певцов. Л., изд. «Тритон», 1926.
150. Левидов И. Постановка голоса и функциональное расстройство голосового аппарата. Л., изд. «Тритон», 1928.
151. Левидов И. Детское пение и охрана голоса детей. Л., изд. Дома художественного воспитания детей, 1935.
152. Левидов И. Вокальное воспитание детей. Л., изд. «Тритон», 1936.
153. Левидов И. Развитие голоса певца и профессиональные болезни голосового аппарата. М., Музгиз, 1933.
154. Левидов И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. М., изд. «Искусство», 1939.
155. Ленский А. Статьи, письма, записки. Изд. «Academia», 1935.
156. Ливанова Т. Музыка доглинкинского периода. Очерки и материалы по истории музыкальной культуры в России. М., Музгиз, 1938.
157. Леман Л. Мое искусство петь. М., 1912.
158. Леонова Д. Воспоминания. «Исторический вестник», 1891.
159. Леонова Д. Краткий биографический очерк. РМГ, 1896.
160. Левик С. Записки оперного певца. М., изд. «Искусство», 1955 и 1962.
161. Лосский В. Мемуары, статьи и речи. М., Музгиз, 1959.
162. Лобанова О. Правильное дыхание, речь и пение. М.—Л., Госиздат, 1923.
163. Ломакин Г. Руководство к обучению хоровому пению. СПб.
164. Ломакин Г. Краткая история пения. СПб.
165. Львов М. Л. В. Собинов («Советская музыка», сборник статей). М.— Л., 1945.
166. Львов М. О. А. Петров. М.— Л., Музгиз, 1946.
167. Львов М. А. В. Неждановa. М.— Л., Музгиз, 1946.
168. Львов М. С. Я. Лемешев. М.— Л., Музгиз, 1947.
169. Львов М. М. П. Максакова. М.— Л., Музгиз, 1947.
170. Львов Ф. О пении в России. СПб., 1834.
171. Лясс М. К физиологии и патологии диафрагмы и связи ее с кровообращением. «Медико-биологический журнал», вып. II. ГИЗ, 1929.
172. Мазетти У. Краткие указания по пению. М., 1912.
173. Мазурин К. Методология пения, т. I. М., 1902.
174. Мазурин К. Методология пения, т. II. М., 1903.
175. Мазурин К. К истории и библиографии пения. М., 1893.
176. Майкапар С. Музыкальный слух. Пг., 1915.
177. Мальцев А. Постановка голоса. Ревель, 1922.
178. Малютин Е. Экспериментальная фонетика и научные основы постановки голоса. Орел, 1924.
179. Малютин Е. Болезни горла. М., 1912.
180. Малютин Е. Профессиональные болезни голоса, их причины и борьба с ними (журнал «Клиническая медицина», 1932).

181. Манфредини В. Правила гармонические и мелодические (перевод с ит. С. Дехтерева). СПб., 1805.
182. Марьяненко И. Прошлое украинского театра. М., Изд. «Искусство», 1954.
183. Маркези М. Новейшая школа для пения. М. — СПб., 1888.
184. Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве. М.—Л., изд. «Искусство», 1937.
185. Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. Учебное пособие для театральных вузов. М., изд. «Советская Россия», 1961.
186. Массини В. Постановка дыхания и голоса. М., 1911.
187. Материалы Всесоюзной конференции по вокальному образованию 1940 года. М., Музгиз, 1941.
188. Материалы научной конференции по вопросам вокально-хорового воспитания детей, подростков и юношества 1960 года. М., изд. АПН, 1961.
189. М. Д. Воспоминания о А. Е. Варламове. Журнал «Северная пчела», № 38, 1851.
190. Металлов В. Синодальные бывшие патриаршие певчие. М., 1901.
191. Милькович Е. Вокальное образование в Италии. Журнал «Музыкальное образование», 1929.
192. Милькович Е. Программы и репертуарные списки классов специального пения музыкальных училищ и консерваторий. М., Музгиз, 1938.
193. Милькович Е. Систематизированный вокально-педагогический репертуар. Предисловие, методическая записка и аннотации. М.— Л., Музгиз, 1939.
194. Мирнопольский С. О музыкальном образовании в России (с приложением библиографического обзора русской и заграничной музыкально-педагогической литературы). СПб., 1882.
195. Митрофанов Н. Суфлер в опере. Л., Музгиз, 1937.
196. Михайлов М. Очерки по вокальной методологии (на украинском языке). Харьков, Госиздат, 1930.
197. Михайлов-Стоян К. Законы вокальности. М., 1912.
198. Михайловская Н. Зара Долуханова, М., Музгиз, 1958.
199. Михайловский В. Собинов — «Лоэнгрин». К 25-летнему юбилею. М., изд. ВТО. 1923.
200. Мордвинов В. Практика основной работы по постановке голоса (опыт работы с начинающими певцами). М., Музгиз, 1948.
201. Морков В. Исторический очерк русской оперы с самого ее начала по 1862 г. СПб., 1862.
202. Музехольд А. Акустика и механика человеческого голосового органа. М., Музсектор, 1925.
203. Музыкальная акустика. Сборник под редакцией проф. Гарбузова. М., Музгиз, 1940.
204. «М. П. Мусоргский». Письма и документы. М.— Л., Музгиз, 1932.
205. Назаров И. Психофизиологический метод изучения музыки. СПб., 1914, 1916 (2-е издание).
206. Назаренко И. Искусство пения. М., Музгиз, 1948 и 1963.
207. Научная сессия, посвященная проблемам физиологического учения И. П. Павлова (стенографический отчет). М., Медгиз, 1950.
208. Ниссен-Саломан Г. Полная школа пения. СПб., изд. Бесселя, 1881.
209. Никулин Л. Ф. Шаляпин. М., изд. «Искусство», 1951.
210. Одоевский В. Статьи о М. И. Глинке. М., Музгиз, 1953.
211. Орбели Л. Лекции по вопросам высшей нервной деятельности. Изд. АН СССР, 1945.
212. Орбели Л. Физиология вегетативной нервной системы. БМЭ, стр. 507—558.
213. Орбели Л. Физиология и психология. «Физиологический журнал СССР», т. XXXII, № 1, 1946, стр. 5—13.

214. Органов П. Певческий голос и методика его постановки. М., Музгиз, 1954.
215. Панаева А. Воспоминания. М., Гослитиздат, 1948.
216. Пазовский А. Дирижер и певец. М., Музгиз, 1959 и 1966.
217. Павлов И. Условный рефлекс. БСЭ.
218. Павлов И. Полное собрание сочинений. М.—Л., изд. АН СССР, 1951—1952.
219. Пенинская Л. Основы русской школы пения. СПб., 1908.
220. Поляновский Г. В. В. Барсова. М., изд. «Искусство», 1941.
221. Поляновский Г. И. С. Козловский. М., изд. «Искусство», 1945.
222. Преображенский Б. и др. Болезни уха, горла, носа. Учебник для медицинских вузов. М., Медгиз, 1953.
223. Программы специальных дисциплин вокальных факультетов консерваторий. М., изд. «Искусство», 1946.
224. Проскуровский А. Акустическая природа носовых полостей как резонаторов. Журнал «Русская отоларингология», 1931, № 1.
225. Прянишников И. Советы обучающимся пению. СПб., 1899 и 1912; М., Музгиз, 1958.
226. Психология (сборник статей). Изд. АПН РСФСР, 1941.
227. Путь советской музыки — путь народности и реализма (редакционная статья «Правды» от 8 июня 1958 г.). М., изд. «Искусство», 1958.
228. Рабинович А. Физическая характеристика певческого голоса. «Успехи физических наук», т. XV, вып. 7.
229. Рабинович А. Краткий курс музыкальной акустики. М., Музгиз, 1930.
230. Работнов Л. Новые данные по физиологии голоса певцов. Журнал «Архив клинической и экспериментальной медицины», №№ 5 и 6, 1924.
231. Работнов Л. О функции мягкого нёба при пении. Журнал «Русская отоларингология», 1924.
232. Работнов Л. О движении брюшной и грудной стенок при пении. «Русская отоларингология», 1925.
233. Работнов Л. О взаимоотношении между внешними движениями брюшной и грудной стенок и диафрагмы при пении. «Русская отоларингология», 1927.
234. Работнов Л. О влиянии фонации на общее кровяное давление. «Русская отоларингология», 1928.
235. Работнов Л. О взаимоотношении типов дыхательных движений при покое и пении. «Русская отоларингология», 1929.
236. Работнов Л. Профессиональные болезни голоса. Там же.
237. Работнов Л. Голос и речь. Статьи в БСЭ и БМЭ, 1929.
238. Работнов Л. Основы физиологии и патологии голоса певцов. М., Музгиз, 1932.
239. Работнов Л. О фонографической записи голоса певцов. М., Музгиз, 1935.
240. Ратомский Н. Секрет пения. СПб., 1891.
241. Разумовский Д. Церковное пение в России. М., 1867.
242. Разумовский Д. Государевы певческие дьяки. М., 1881.
243. Рахманинов С. Письма. М., Музгиз, 1955.
244. Ремезов И. Л. В. Собинов. М., Музгиз, 1960.
245. Ржевкин С. Слух и речь в свете современных физических исследований. М., изд. ОНТИ НКТП СССР, 1936.
246. Римский-Корсаков Н. Летопись моей жизни. СПб., 1910.
247. Робэн Д. Техника пения. Л., (издание автора), 1925.
248. Ромео А. Итальянская школа пения (развитие и гигиена голоса). Киев, 1903.
249. Розенталь Д. Культура речи. М., изд. МГУ, 1959.
250. Розенфельд С. Повесть о Шаляпине. М., ГИХЛ, 1957.
251. Румер М. Книга по пению. М., изд. АПН, 1955.
252. Рубинштейн С. Основы общей психологии. М., Медгиз, 1940 и 1946.

253. Руднев В. О патологическом и нормальном дыхании. Одесса, 1907.
254. «Русская музыкальная газета» (журнал). Статьи и сообщения. 1894—1918.
255. Салина Н. Жизнь и сцена. Воспоминания. М.— Л., изд. ВТО, 1941.
256. Садовников В. Орфоэпия в пении. М., Музгиз, 1958.
257. Сборник «С. В. Рахманинов и русская опера» (под ред. И. Бэлзы). М., изд. ВТО, 1947.
258. Сборник «Чайковский об опере». М., Музгиз, 1952.
259. Сборник «В. Р. Петров» (под ред. И. Бэлзы). М., Музгиз, 1953.
260. Сборник «Воспитание и охрана детского голоса» (под ред. В. Багадурова). М., изд. АПН, 1953.
261. Сборник «Методика преподавания пения в школе» (под ред. М. Румер). М., изд. АПН, 1952.
262. Сборник «Московский Большой театр» (1825—1925). М., изд. «Госакадемтеатры», 1925.
263. Сборник «Собинов Л. В.» (под ред. В. И. Немировича-Данченко). М., Госиздат, 1923.
264. Сборник «Собинов Л. В. Жизнь и творчество». М., Музгиз, 1937.
265. Сборник докладов, читанных на первой Всероссийской конференции вокальных ученых и педагогов 1925 года. М., Музгиз, 1926.
266. Сборник «Чайковский и театр». М., изд. «Искусство», 1940.
267. Сборник «Чайковский на московской сцене». М., изд. «Искусство», 1940.
268. Сеффери О. Отчего у нас падает искусство пения? СПб., 1914.
269. Серов А. Критические статьи, ч. III. СПб., 1895.
270. Сергеев А. Воспитание детского голоса (под ред. В. Багадурова). М., изд. АПН, 1950.
271. Сеченов И. Рефлексы головного мозга. М., 1866.
272. Смоленский С. О теноре Иванове. СПб., 1904.
273. «Советский артист» (газета, орган Большого театра).
274. Сокальский П. Русская народная музыка. Харьков, 1888.
275. Сонки С. Теория постановки голоса. Л., изд. «Тритон», 1925.
276. Соловцова Л. Дж. Верди. Музгиз, 1950, 1957.
277. Стоковский Л. Музыка для всех нас. М., изд. «Советский композитор», 1959.
278. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. Изд. «Academia», 1936.
279. Станиславский К. Работа актера над собой, ч. 1 и 2. М., изд. «Искусство», 1938 и 1948.
280. Станиславский К. Беседы в студии Большого театра (записи К. Е. Антаровой). М., изд. «Искусство», 1952.
281. Станиславский К. Искусство актера и режиссера. «Театр» (сборник статей и материалов). М., изд. ВТО, 1944.
282. Станиславский К. Законы оперного спектакля (статья в газете «Вечерняя Москва» от 16 января 1933 г.).
283. Станиславский К. Полное собрание сочинений. М., изд. «Искусство», 1954—1960.
284. Старк Э. Ф. Шаляпин. Монография. Пг., 1915.
285. Старк Э. Ф. Стравинский. Пг., 1915.
286. Старк Э. Петербургская опера и ее мастера. Л., изд. «Искусство», 1940.
287. Стасов В. Избранные произведения. М.— Л., изд. «Искусство», 1937; Музгиз, 1949.
288. Сухоруков В. Л. Собинов. Мои студенческие воспоминания о нем. Изд. Паршиной, 1914.
289. Сюннерберг Г. Какой системы придерживаться при постановке голоса?
290. Теляковский В. Мой сослуживец Шаляпин. Л., 1927.
291. Теляковский В. Воспоминания. Пг., изд. «Время», 1924.
292. Теплов Б. Психология. М., изд. «Учпедгиз», 1945.

293. Теплов Б. Психология художественного образа применительно к практике вокальной педагогики (доклад, прочитанный в ВТО 11 апреля 1945 г., стенограмма).
294. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М., изд. АПН, 1947.
295. Трояновская А. 100 вокальных упражнений (с пояснительным текстом). М., Музгиз, 1934.
296. Топорков В. О технике актера. М., изд. ВТО, 1958.
297. Топорков В. Станиславский на репетиции. М., изд. «Искусство», 1950.
298. Труды Гос. муз. пед. института им. Гнесиных, вып. I. М., 1959.
299. д'Удин Ж. Искусство и жест (перевод с франц. С. Волконского), 1911.
300. Ундольский В. Библиографические разъяснения. М., 1846.
301. Ученые записки Киевской консерватории (статьи Тессейр М. и Евтушенко Д.). Киев, Изомузгиз, 1957.
302. Фаминцын А. Скоморохи на Руси. СПб., 1889.
303. Фаминцын А. Биографический словарь деятелей русской музыкальной культуры (рукопись, Ленинградская публичная библиотека).
304. Фибер Ф. О сбережении и восстановлении голоса. Киев, 1900.
305. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России. М.—Л., Музсектор, 1928.
306. Фомичев М. Основы фониатрии. Медгиз, 1949.
307. Фролов Ю. И. Павлов. Воспоминания. М., изд. АМН, 1949; Пение и речь в свете учения Павлова. М., «Музыка», 1966.
308. Фучито С. и Бейер Б. Искусство пения и вокальная методика Э. Карузо. Л., изд. «Тритон», 1935.
309. Хессин А. Из моих воспоминаний. Изд. ВТО, 1959.
310. Чайковский П. Письма к близким. М., Музгиз, 1955.
311. Чайковский П. Музыкально-критические статьи. М., Музгиз, 1953.
312. Чайковский П. Переписка с фон Мекк. Изд. «Academia», 1933.
313. Чаянова О. Торжество муз. Памятка к 100-летнему юбилею московского Большого театра. М., 1925.
314. Чернышевский Н. Полное собрание сочинений. М., Госиздат, 1949.
315. Чешихин В. История русской оперы. СПб., 1905.
316. Шавердян А. Большой театр СССР. М., Музгиз, 1952.
317. Шацкая В. Музыка в школе. М., изд. АПН, 1950.
318. Шаляпин Ф. Страницы из моей жизни. Киев, изд. «Прибой», 1926.
319. «Шаляпин Ф.» Статьи, высказывания, воспоминания о Ф. И. Шаляпине, тт. I—II. М., изд. «Искусство», 1958.
320. Шкафер В. Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. Л., изд. Театра оперы и балета им. Кирова, 1936.
321. Штелин Якоб. Музыка и балет в России XVIII века. Л., изд. «Тритон», 1935.
322. Щепкин М. Записки. Письма. М., изд. «Искусство», 1952.
323. Щерба Л. Русские гласные в качественном и количественном отношении. Л. 1912.
324. Щерба Л. Фонетика французского языка. Очерк французского произношения в сравнении с русским. М., Учпедгиз, 1939.
325. Энгель Ю. В опере. М., 1911.
326. Энциклопедический музыкальный словарь. М., изд. СЭ, 1959 и 1966, а также: Г. Риман. Музыкальный словарь. М., изд. Юргенсона.
327. Эрбштейн М. Определение голоса поющих. «Журнал ушных и горловых болезней», 1925.
328. Эрбштейн М. Анатомия, физиология и гигиена дыхательных и голосовых органов. Л., 1928 (изд. автора).
329. Юдин С. Певец и голос. М., Музгиз, 1948.
330. Якобсон П. Психология сценических чувств актера (этюд по психологии творчества). ГИХЛ, 1936.
331. Янковский М. Шаляпин. М., Музгиз, 1956.
332. Янковский М. Шаляпин и русская оперная культура. М., Музгиз, 1947.
333. Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. М., Музгиз, 1948.
334. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. М., Музгиз, 1952 и 1953.
335. Яхонтов А. Петербургская итальянская опера в 1840-х годах. «Русская старина», 1886.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ СПИСОК

Алмазов Е. Устройство и работа голосового аппарата человека. (В сборнике: «Работа в хоре». М., Профиздат, 1964).
Балашов В. Роль слова в вокально-хоровом искусстве. (В сборнике: «Работа в хоре». М., Профиздат, 1964).
Бахуташвили Н. Очерки по истории вокального образования в Грузии. Тбилиси, изд. «Заря Востока», 1959.
Богданов-Березовский В. Иван Ершов. М., Музгиз, 1951.
Богданов-Березовский В. Ф. Стравинский. М., Музгиз, 1951.
Васенина К. Правильное произношение слова как важнейший фактор в пении (методическое пособие по вокалу для преподавателей музучилищ). М., 1962.
Вайда-Королевич Я. Жизнь и искусство. Воспоминания оперной певицы. Л.— М., изд. «Искусство», 1965.
Вопросы вокальной педагогики. Вып. 1. М., Музгиз, 1962.
Вопросы вокальной педагогики. Вып. 2. М., «Музыка», 1964.
Гембицкая Е. Обучение мальчиков пению в хоре начальной школы. М., изд. АПН РСФСР, 1955.
Глинка М. Сборник статей под редакцией Е. Гордеевой. М., Музгиз, 1958.
Грошева Е. К. Г. Держинская. М., Музгиз, 1952.
Грошева Е. Е. К. Катульская. М., Музгиз, 1957.
Грошева Е. А. И. Алексеев. М., Музгиз, 1949.
Грошева Е. Большой театр СССР в прошлом и настоящем. М., Музгиз, 1962.
Даль Монте Т. Голос над миром. М., изд. «Искусство», 1966.
Джильи Б. Воспоминания. Л., Музгиз, 1964 и 1966.
Дмитриев Л. Голосообразование у певцов. М., Музгиз, 1962.
Дмитриев Л. Голосовой аппарат певца (атлас). М., «Музыка», 1964.
Дмитриев Л. К вопросу об установке голосового аппарата в пении. (В книге: Труды Гос. муз. пед. института им. Гнесиных, вып. I. М., 1959).
Донец-Тессейр М. Сборник упражнений для развития техники легких женских голосов (с краткими методическими указаниями), ч. I, 2, 3, 4, Киев, 1961, 1962 и 1963.
Евтушенко Д. О некоторых вопросах вокальной техники. (В книге: Киевская консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1957).
Егоров А. Гигиена голоса и его физиологические основы. М., Музгиз, 1962.
Егорова О. Значение художественного произведения для воспитания голоса певца. (В книге: Уральская консерватория. Свердловск, 1961).
Захаров Н. Несколько слов по поводу пения в России. (В сборнике: «Музыкальное наследство», т. I, 1962).
Зданович А. Основные элементы вокального исполнительства. (В книге: Саратовская консерватория. Саратов, 1959).
Зданович А. Некоторые вопросы вокальной методики. М., Музыка, 1965.
Зернов В. Абсолютное измерение силы звука. М., 1909.
Иванов А. Формирование певческого звука. (В журнале «Художественная самодеятельность», № 3, 1963).

Иванов А. Об искусстве пения. М., Профиздат, 1963.
Комарович Г. Практические советы начинающему певцу. М.—Л., «Музыка», 1965.
Казанский Н. и Яковлев В. Исполнительское мастерство К. Г. Держинской. (В книге: О музыкальном исполнительстве. М., Музгиз, 1954.
Карин В. Воспитание певцов национальных республик (В сборнике: «Вопросы вокальной педагогики», вып. 2. М., «Музыка», 1964).
Кашмадзе Ш. Вано Сараджишвили. Тбилиси, 1963.
Киселев Г. С. С. Гулак-Артемовский. Киев, 1955.
Краткие монографии о выдающихся советских певцах-солистах Большого театра СССР — Барсовой, Давыдовой, Держинской, Максаковой, Обуховой, Степановой, Иванове, Козловском, Лемешеве, Лисициане, Михайлове, Батурине, Нэлеппе, Пирогове, Рейзене и др. (М., изд. «Искусство», 1953).
Кузнецова А. Народный артист. Страницы жизни и творчества И. С. Козловского. М., изд. «Советская Россия», 1964.
Кузнецова А. Повесть о народном артисте М. Д. Михайлове. М., изд. «Московский рабочий», 1964.
Ласточкина Е. О. А. Петров. Л.— М., Музгиз, 1950.
Лебедев Д. Исполнительские традиции русских оперных певцов. М.— Л., «Музыка», 1964.
Лемешев С. Из автобиографии. М., журнал «Советская музыка», 1964, 1965, 1966.
Львов М. Л. В. Собинов. М., Музгиз, 1951.
Львов М. Из истории вокального искусства. М., Музгиз, 1964.
Львов М. Русские певцы. М., «Музыка», 1965.
Малышева Н. О вокальном исполнении. [В свете мыслей К. С. Станиславского]. (В книге: Вопросы музыкознания. Ежегодник. Вып. I., М., Музгиз, 1954).
Маринчик П. Недопетая песня. (Необычайная жизнь П. И. Жемчуговой). М., изд. «Искусство», 1965.
Менабени Л. Краткий обзор вокально-методической литературы в России. (В книге: Уральская консерватория. Свердловск, 1961).
Милованова Е. В., Корзюкова К. А. и Устинов Н. Е. Вокально-технические упражнения, построенные на попевках русских народных песен. (В книге: Саратовская консерватория. Саратов, 1959).
Монография «Большой театр СССР». М., Музгиз, 1958.
Морозов В. Вокальный слух и голос. М.— Л., «Музыка», 1965.
Назаренко И. Иван Петров. М., изд. Госфилармонии, 1957.
Новиков А. Регистры и резонации в пении. (В книге: О музыке и музыкантах Урала. Свердловск, 1959).
Ноздровская П. К вопросу о теоретической вокальной фонетике. (В книге: Уральская консерватория. Свердловск, 1957).
Образцовская Ф. Певческий процесс в свете влияния на него некоторых произвольных мускульных движений. (В книге: Уральская консерватория. Свердловск, 1961).
Озеров Н. Оперы и певцы. Высказывания, впечатления. М., изд. ВТО, 1964.
Орлова Н. Развитие голоса девочек (о возрастных изменениях). М., изд. АПН РСФСР, 1960.
Орфенов А. Творческий путь Л. В. Собинова. М., «Музыка», 1965.
Павлищева О. Методика постановки голоса. Краткое пособие для хормейстеров и преподавателей пения. М.— Л., «Музыка», 1964.
Пальмеджани Ф. Маттиа Баттистини. Л.— М., «Музыка», 1966.
Певзнер Б. Педагогические заметки по курсу камерного пения. (В книге: Уральская консерватория. Свердловск, 1957).
Петрова Е. О динамике звука певческого голоса. М., Музгиз, 1963.
Подольская В. А. В. Неждановa и ее ученики. М., Музгиз, 1960; «Музыка», 1964.

Развитие детского голоса. (Материалы Научной конференции по вопросам вокально-хорового воспитания детей, подростков и молодежи. М., изд. АПН РСФСР, 1961).
Рекомендации по улучшению преподавания пения в школах. Пермь, изд. Обл. ин-та усовершенствования учителей, 1963.
Ремезов И. Г. С. Пирогов. М., Музгиз, 1951.
Реформатский А. Введение в языковедение. М., Учпедгиз, 1947.
Рузов Г. Л. П. Александровская. М., Музгиз, 1950.
Рыбасова Т. Н. С. Ханаев. М., Музгиз, 1950.
Савельев Н. Эндофотография как метод определения голоса у обучающихся пению. («Журнал ушных, носовых и горловых болезней», Госмедиздат, УССР, 1963, № 3).
Сборник «Вопросы вокальной педагогики», вып. I—III. М., «Музыка», 1962—1967.
Сборник «Государственного акад. театра оперы и балета им. Кирова». Л., Музгиз, 1957.
Сборник «Ленинградская консерватория в воспоминаниях (1862—1962)». Л., Музгиз, 1962.
Сборник «Исполнительское искусство зарубежных стран». Вып. 1-й (Мариан Андерсон). М., Музгиз, 1962.
Сборник «Мышление и речь». М., изд. АПН РСФСР, 1963.
Сбырча Д. и Хартулари-Даркле И. Даркле. Бухарест, 1963.
Слетов В. Н. Н. Озеров. М., Музгиз, 1952.
Слетов В. И. С. Козловский. М., Музгиз, 1951.
Стасов В. О. А. Петров. М., Музгиз, 1952.
Стрельников Б. Георг Отс. Л.— М., изд. «Искусство», 1962.
Тагианосова М. О значении этики в процессе воспитания певца-актера. (В книге: Уральская консерватория. Свердловск, 1961).
Театральная энциклопедия, тт. 1, 2, 3 и 4. М., изд. «Сов. энциклопедия», 1961, 1963, 1964, 1966.
Тессейр-Донец М. Опыт воспитания сопрано и колоратурного сопрано. (В книге: Киевская консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1957).
Титта Руффо. Парабола моей жизни. Л., «Искусство», 1966.
Торторелли В. Энрико Карузо. М., «Музыка», 1965.
Тимохин В. Выдающиеся итальянские певцы. Очерки. М., Музгиз, 1962.
Устинов Н. Некоторые вопросы единства вокально-технической и музыкальной работы со студентами. (В книге: Саратовская консерватория. Саратов, 1961).
Фант Г. Акустическая теория речеобразования. М., «Наука», 1964.
Фролов Ю. Дыхание, голос и речь в свете учения И. П. Павлова. М., «Музыка», 1966.
Чаговец В. Оксана Петрусенко. Киев, 1949.
Щелокова З. О работе с певцами в Якутской оперной студии при Уральской консерватории. (В книге: О музыке и музыкантах Урала. Свердловск, 1959).
Юдин С. Формирование голоса певца. М., Музгиз, 1962.
Яковлев В. Д. М. Леонова. М., Музгиз, 1950.
Янковский М. Н. И. Забела-Врубель. М., Музгиз, 1953.

ПРИЛОЖЕНИЕ

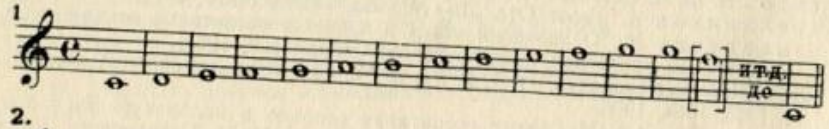
УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ГОЛОСА
IL Famoso foglio di Porpora

Приложение 1

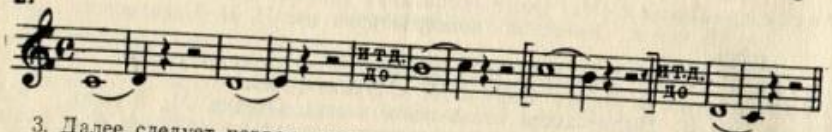
(Знаменитый «листок» Порпоры, по которому он свыше 5 лет обучал кастрата Каффарелли).

16

1

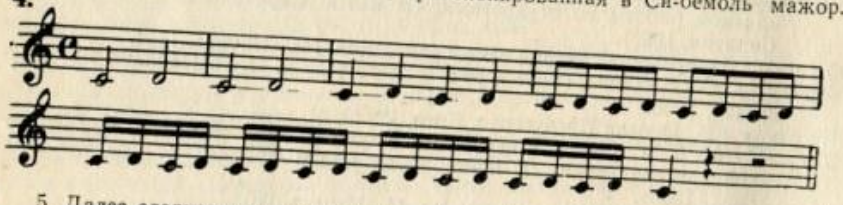


2.



3. Далее следует первая гамма, транспонированная в Си-бемоль мажор.

4.



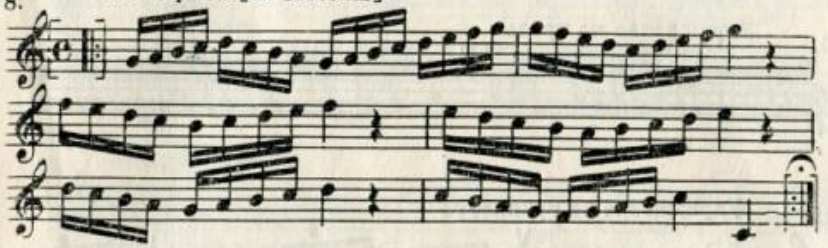
5. Далее следует отрывок гаммы от I ступени к III и обратно.

5. Повторять 2, 3 или 4 раза

6. Повторять 2, 3 или 4 раза

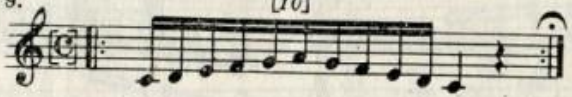
7. Повторять ad libitum

8. Повторять [ad libitum]



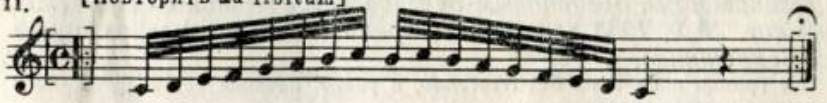
Повторять ad libitum

9. [10]



10. [Повторять ad libitum] 17

11. [Повторять ad libitum]



12. Повторять каждый такт

12

13.

14. Упражнение на трель

15. Упражнение на группетто

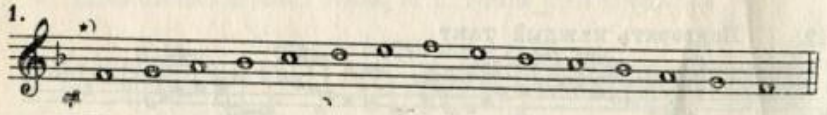
*) Орфография подлинника

Приложение 2

М. И. ГЛИНКА. ШКОЛА ПЕНИЯ ДЛЯ СОПРАНО *(впервые опубликована В. Богдановым-Березовским в журнале «Советская музыка», № 9, 1953 г. Рукопись хранится в Театральном музее им. Бахрушина).*

Не громко и не тихо, без *crescendo*, а ровно, начиная без напряжения и оканчивая прежде усталости.

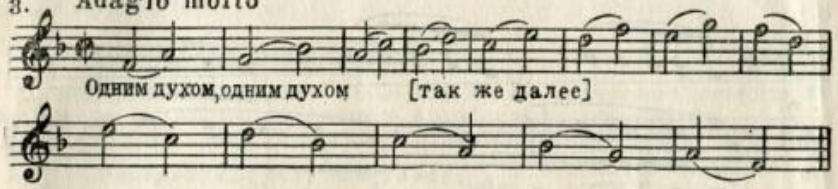
1.



* В рукописи Глинки *си-бемоля* при ключе нет ни в одном упражнении, что, по мнению В. Богданова-Березовского, не является опиской Глинки, но отвечает его особому замыслу. Автор книги (как и профессор В. Багадуров), наоборот, считает, что бемоль здесь необходим. Мнение Богданова-Березовского подтверждается как будто тем, что Глинка сам двукратно указывает:

2.

3. Adagio molto

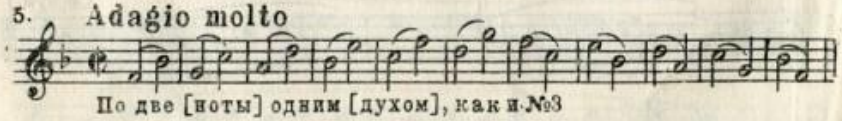


NB. По две ноты одним духом, стараясь, чтобы они были ровной силы и избегать мяуканья или *trop de liasion* (излишней связности, очевидно — *portamento*).

4. Верхние ноты брать смело, но без напряжения

NB. Стараться выделывать ноты чисто, но без горла (pas des coyps de gosier) [то есть без ударов глотки. — *И. Н.*]

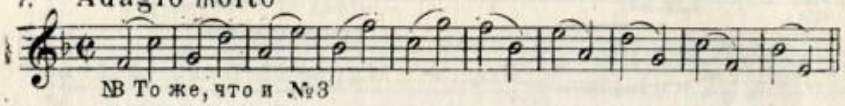
5. Adagio molto



«не брать диез и бемоль»; однако утверждать это совершенно категорически — нельзя, так как, в частности, отсутствие при ключе бемоля приводит к возникновению очень трудного для интонирования лидийского лада и противоречит аналогичным упражнениям, написанным М. И. Глинкой для баса О. А. Петрова в тональности до мажор. (*Прим. ред.*).

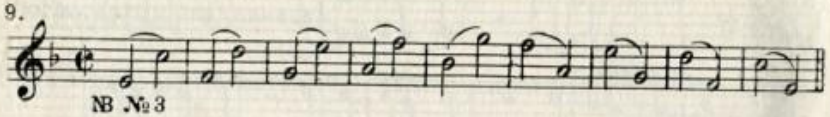
6.

7. Adagio molto



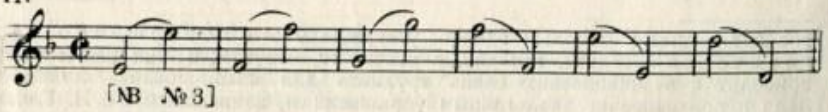
8.

9.



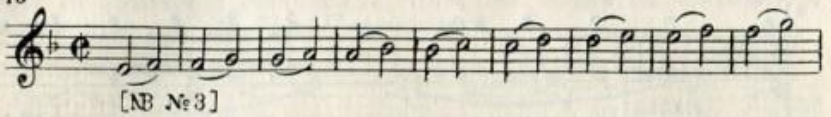
10.

11.



12

13

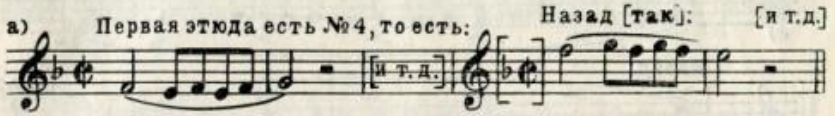


NB. Сия последняя требует большого внимания, дабы соблюсти ровность силы и верность (интонации).

Отрели

Хотя трель есть большею частью способность врожденная, несмотря на то, советую, однако же, упражняться в оной следующим образом:

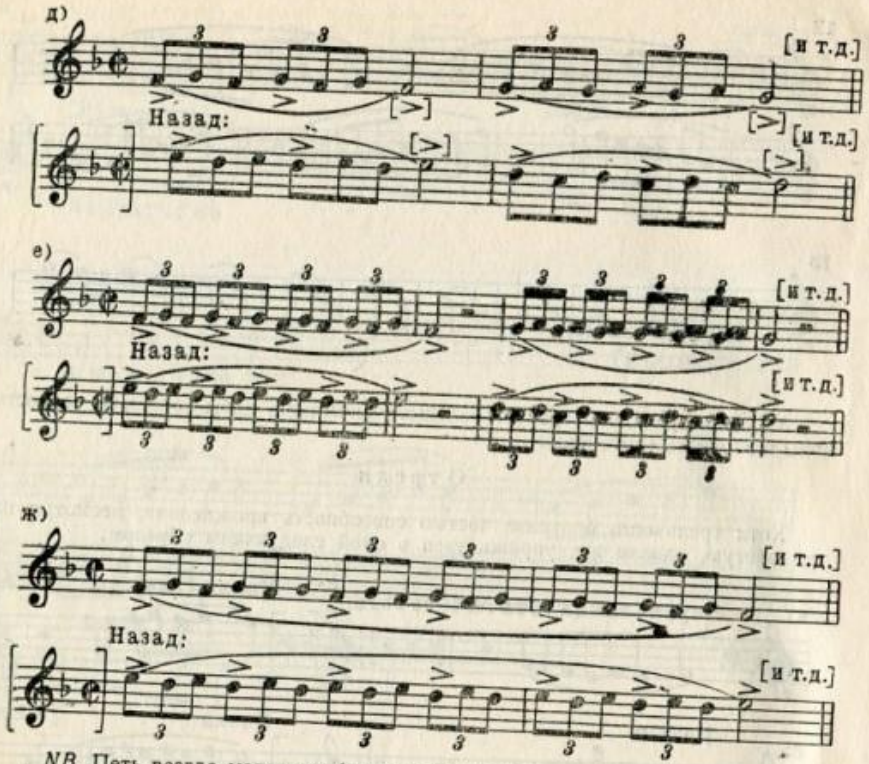
а)



б)

в)

г)



NB. Петь всегда медленно (иногда же пробовать скорость), всегда в такт и без напряжения.

ПРИМЕЧАНИЯ

Все этюды надобно петь медленно, примечая, чтобы не делать никаких гримас и усилий, не слишком отворять рот, а держать его в натуральном полуоткрытом положении, как то бывает в разговоре. Брать ноты как можно вернее (ибо не сила, а верность [интонаций] составляет главное в музыке). Далее надобно внимательно петь, а внимание обращать надобно приобрести привычку. Петь четверть часа со вниманием более значит, чем четыре [часа] — без оного. Избегать всегда усталости, ибо оная ничего кроме порчи голоса не произведет. Но примечаются при пении два рода усталости:

первая — груди; эта столь же вредна для здоровья, сколько и для голоса;

вторая — горла; эта последняя гораздо прежде чувствуется, несмотря на то, она весьма вредна для голоса и не токмо посредством напряжения горла; и упражнения[ми], когда оное хоть чуть-чуть усталое, не приобретается никакой пользы, но, напротив, замедляется успех.

Хотя этюды пассажей, а именно №№ 2, 4, 6, 8, 10, 12 и требуют упражнения, но временем, а не вдруг можно приобрести способность делать голосом пассажи. Вообще при пассажах должно заметить:

а) учить с отдыхом, чтобы не устало горло;

б) избегать отбивать горлом (les coups de gosier) [ударов глотки];

в) избегать диезы и бемоли и обращать внимание, чтобы брать верно ноты;

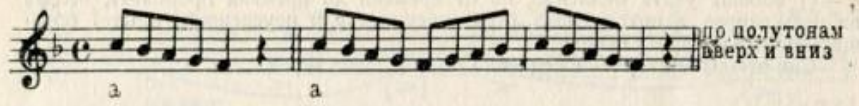
г) вообще учить медленно, но от времени до времени пробовать, нельзя ли петь скорее, а потом снова (при успешном или неуспешном опыте) обращаться к медленному пению.

Сии этюды повторять ежедневно.

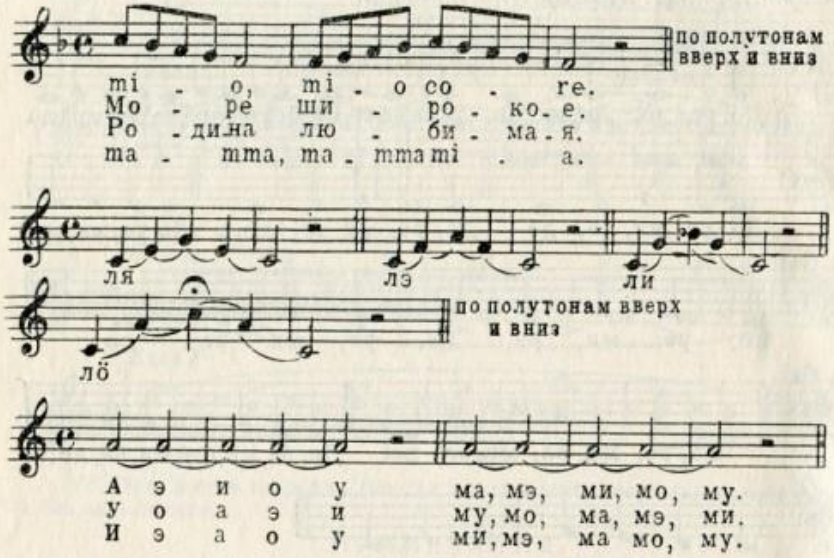
Приложение 3

Упражнения для развития голоса, применявшиеся учеником К. Эверарди, быв. профессором Харьковской консерватории О. О. Бестрихом, и ученицей Д. Арто, быв. доцентом Московской консерватории Л. Я. Шор-Плотниковой.

Упражнения с начинающими певцами



Гласные и согласные звуки, а также выбор фраз («mio core», «mamma mia», «море широкое», «родина любимая» и т. п.) устанавливаются в зависимости от индивидуальных данных ученика.



По полутонам вверх и вниз. Выбор гласных и их расположение, тональности и подбор слогов для каждого ученика индивидуальны.

По полутонам вверх и вниз. Подбор фраз и выбор тональности — в зависимости от индивидуальных данных ученика.

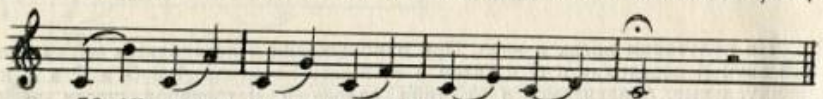
По полутонам вверх и вниз. При приближении к переходным нотам гласный звук *А* переходит в *О* и затем в *У*. Места перехода *А* в *О* и *О* в *У* индивидуальные, в зависимости от типа голоса и натренированности певца. По мере повышения вокального мастерства переход от открытых звуков к прикрытым должен быть сглажен.

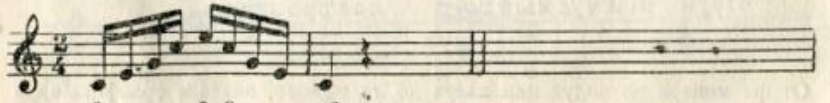
По полутонам вверх и вниз. Эта песня исполняется по отдельным частям и полностью.

Ви.жу сте.пи я, при.во.лье, ви.жу го.ры и по.ля:
Слы.шу пе.сни хо.ро.во.да, слышу то.лот тре.па.ка:
Слы.шу пе.сни жа.во.рон.ка, слышу трели со.ло.вья:

Э.то рус.ско.е раз.до.лье, э.то рус.ска. я зем.ля!
Э.то рус.ско.е ве.се.лье, э.то рус.ска. я зем.ля!
Э.то рус.ска.я сто.рон.ка, э.то ро.ди. на мо.я!

По полутонам вверх и вниз. Песня может исполняться по отдельным частям и полностью.





26

[Фрагмент арии Надира из оперы „Искатели жемчуга" Бизе]

От фа минора по полутонам вверх до ля минора, вначале сольфеджируя этот отрывок.

[Фрагмент арии Джильды из оперы „Риголетто" Верди]

Для высоких голосов в тональностях Ми-бемоль и Ми мажор.

27

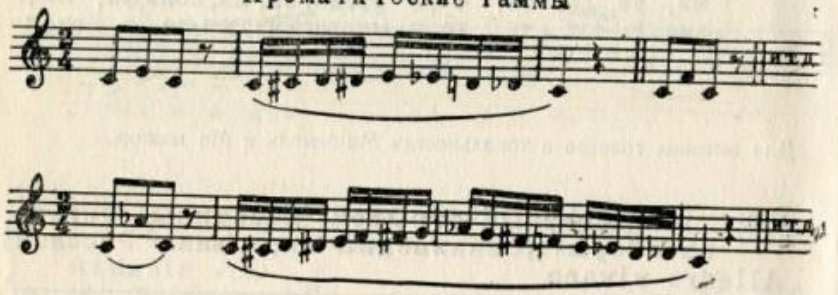
[Измененный отрывок каватины Фигаро из оперы „Севильский цирюльник" Россини]

По полутонам вверх и вниз. Для высоких голосов от До до Ми-бемоль мажора.

По полутонам вверх и вниз, сольфеджируя и вокализируя.

Минорные гаммы

Хроматические гаммы



28

Применявшиеся О. О. Бестрихом и Л. Я. Шор-Плотниковой упражнения на мордент (группетто), форшлаги, трель, филирование и прочие приведены в нашей книге «Искусство пения». Музгиз, 1948 (1-е изд.), в знаменитом «листке» Порпоры, вокальных упражнениях Глинки, «Школах пения» Гарсиа (Музгиз, 1957), Ниссен-Саломан и других пособиях по художественному пению.

Приложение 4

ВОКАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ Э. КАРУЗО

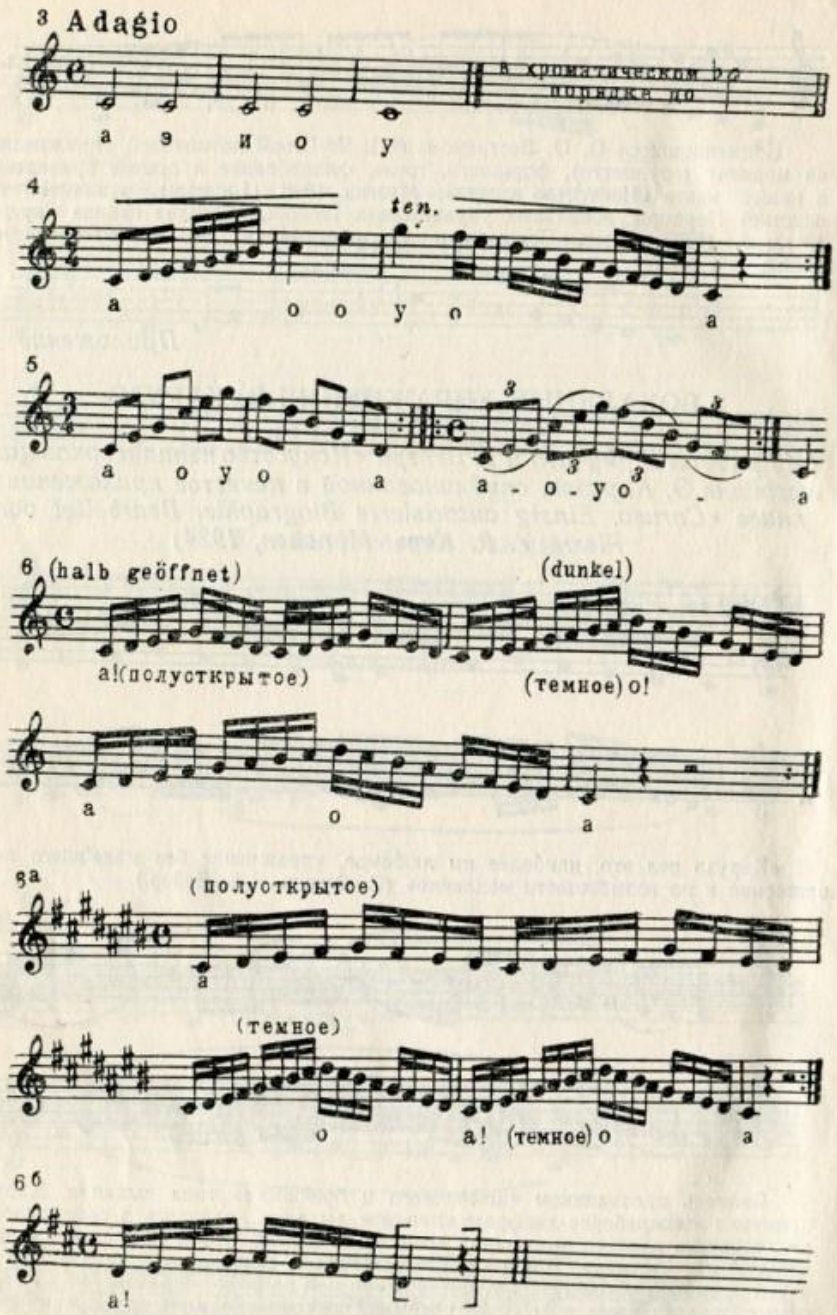
(Из работы С. Фучито и Б. Бейера «Искусство пения и вокальная методика Э. Карузо», опубликованной в качестве приложения к книге «Caruso. Einzig autorisierte Biographie. Bearbeitet von Pierre V. R. Key». München, 1924)

1 (♩ - 72

«Карузо пел это, наиболее им любимое, упражнение без малейшего напряжения и по возможности медленно» (С. Фучито и Б. Бейер.)

2

Являясь противником «ключичного и брюшного» типа дыхания, Карузо применял «межреберно-диафрагматическое дыхание... стараясь в совершенстве регулировать процесс выдыхания воздуха из легких, чтобы претворить в звук каждую его частицу». Для развития дыхания и голосового аппарата Карузо часто применял упражнения 2, которое «он пел во всех тональностях до верхнего c_2, иногда даже до cis_2, не прерывая дыхания на всем протяжении этих пяти тактов» (С. Фучито и Б. Бейер).



«...Постепенное соединение гласных *А, О, У* Карузо совершал без всякого изменения в положении гортани в продолжении всего времени, необходимого для исполнения этих упражнений». (Примечание С. Фучито и Б. Дж. Бейера.— *И. Н.*).

Упражнение № 8 то же, что и № 3

9

в хроматическом порядке до *ля* ♭.

10

«Это упражнение Карузо пел с целью усовершенствования формирования гласных звуков и усвоения различных интервалов».

12

11

13

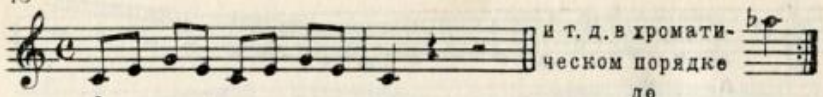
14

15

16

17

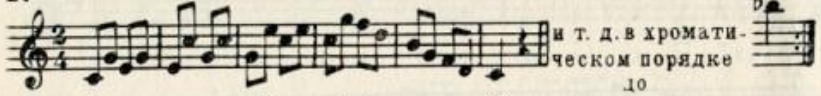
18



19

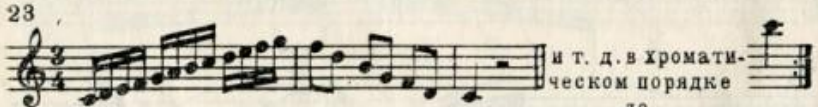
20

21



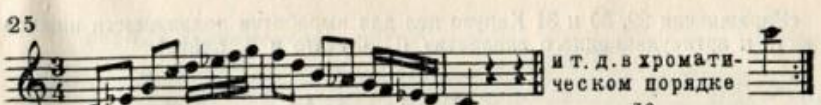
22

23



24

25



26

27

28

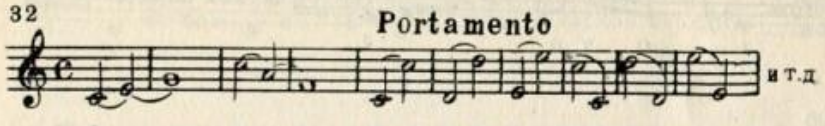
29

30

31

«Упражнения 29, 30 и 31 Карузо пел для выработки подвижности нижней челюсти и артикуляционного аппарата» (С. Фучито и Б. Бейер).

32 **Portamento**



33

34 Упражнение на *portamento*

[Фрагменты арии Неморино из оп. „Любовный напиток" Доницетти.]

«Чтобы не портить чистоты и ровности *legato*, Карузо сравнительно не часто употреблял *portamento*, но, применяя его с большим художественным вкусом, он придавал голосу жизненную выразительность» (С. Фучито и Б. Бейер).

35

36

37 *legato и staccato*

«Карузо часто исполнял эти упражнения в разных тональностях для подготовки к пению *legato* и *staccato*, а также для того, чтобы придать своему голосу большую теплоту» (С. Фучито и Б. Бейер).

Приложение 5

Вокальные упражнения, рекомендованные Е. А. Муравьевой для А А. Бышевской (сопрано) и Б. Ф. Бобкова (тенор)

1. **Moderato**

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

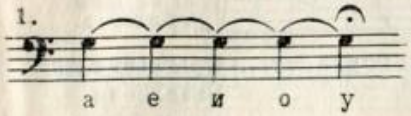
10.

11.

12.

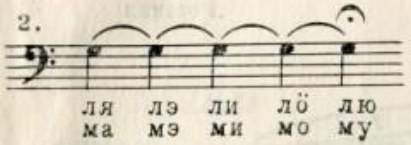
Основные вокальные упражнения, применяемые солистом Большого театра народным артистом СССР И. И. Петровым

1.



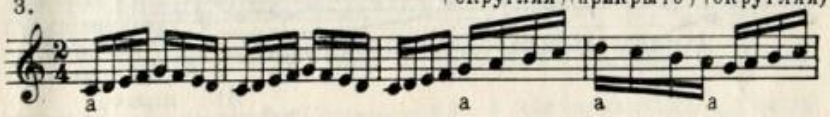
от *соль* малой октавы до *ре* первой октавы по полутонам вверх и вниз.

2.



то же, что и №1

3.

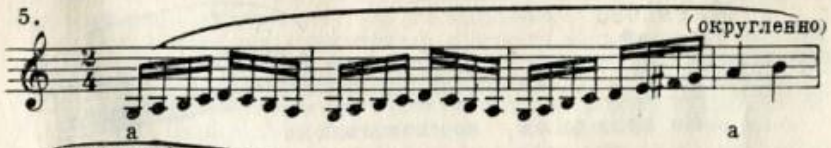


от *Соль* большой до *ми* малой октавы по полутонам вверх и вниз

4.

от *Фа* большой до *Си* большой октавы по полутонам вверх и вниз

5.



от *Соль* большой до *до♯-ре* малой октавы по полутонам вверх и вниз.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

1. Упражнения №№ 1—6—исполняются на одном дыхании.

2. Темпы применяются различные — от очень медленных (№№ 1, 2, 4) до самых быстрых (№№ 3, 5, 6).

3. При исполнении упражнений №№ 1 и 2 И. Петров следит, чтобы голос лился плавно, а произношение гласных и согласных было предельно ясным. Сочетания гласных и согласных применяются им различные.

4. Дыхание И. И. Петров применяет смешанное («грудо-диафрагматическое») с преобладанием «грудного» или «диафрагматического» типа в зависимости от характера исполняемых произведений и художественно-исполнительских требований окраски звука. При формировании медленных и величественных звуков им применяется «нижнереберно-диафрагматическое» дыхание; наоборот, при пении более подвижных и светлых звуков опору дыхания Петров переносит, в основном, на грудь (по ощущению).

5. При формировании важнейшего в русском языке гласного *А* Петров следит, чтобы голос был хорошо «опертым» на дыхании, а звук — достаточно округленным «*А* — итальянское», как учил Глинка.

В зависимости от характера музыкальных произведений гласные звуки *А, Я, Е, Э* и *О* Петров формирует различно — то светлыми (открытыми), то более округленными (прикрытыми). Так, например, при исполнении заключительной фразы в песне Владимира Галицкого (из оперы «Князь Игорь» Бородина) «Пей, пей, гуляй!»... звук *Я* на высокой басовой ноте *ми-бемоль* первой октавы Петров поет светлым (близким к открытому) тембром, а в заключительной фразе первой части арии Руслана (из оперы «Руслан и Людмила» Глинки) «О нем!»... он прикрывает звуки и на ноте *си* малой октавы.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к первому изданию 3
Предисловие ко второму изданию 7
От автора 8

Введение 10

Раздел первый

РУКОВОДСТВА ПО ВОКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ 14

Джозеффо Царлино 14
Людовико Цаккони 15
Джулио Каччини 18
Оттавио Дуранте 24
Михаил Преториус 25

Староитальянская школа 30

Пьетро Този 31
Джнамбаттиста Манчини 45

Французская школа 54

Жан-Баптист Берар 54
Коллективное руководство (Менгоцци, Гара и другие) 56
Алексис Гароде 58
Генрих-Фердинанд Манштейн 58
Жильбер-Луи Дюпре 60
Мануэль Гарсиа (отец и сын) 64
Полный трактат об искусстве пения 68

Итальянская школа XIX века 110

Франческо Ламперти 110

Немецкая школа 129

Лилли Леман 129

Итальянская школа XX века 134

Энрико Карузо 134
Джакомо Лаури-Вольпи 149
Титта Руффо 158
Беннамино Джильи 174
Тоти Даль Монте 195

Раздел второй

РУССКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА 201

М. И. Глинка 201
А. Е. Варламов 225
Важнейшие руководства по искусству пения, созданные в России во второй половине XIX — начале XX века (П. Бронников, А. Додонов, К. Кржижановский, В. Карелин, И. Прянишников, С. Сонки) 234
«Школа пения» Г. Ниссе-Саломан 244
Камилло Эверарди 281
Умберто Мазетти 297
Вокально-методические высказывания профессора Киевской государственной консерватории Е. А. Муравьевой . . . 301

Раздел третий

НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ТЕОРИИ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА 311

Л. Д. Работнов 311
Новая теория физиологии и акустики певческого голоса (Е. Н. Малютин, Р. Юссон) 319
У. Т. Бартоломью 330
Д. Л. Аспелунд 337
С. Н. Ржевкин 352
Рентгенологическое исследование строения и приспособления голосового аппарата у певцов (Л. Б. Дмитриев) . . . 356
О работах акустической лаборатории Московской государственной консерватории 367
О работах лаборатории физиологии голоса Ленинградской государственной консерватории 381

Раздел четвертый

МАТЕРИАЛЫ КОНФЕРЕНЦИЙ ПО ВОКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ (1925—1966) 393

Раздел пятый

КРАТКИЕ ВЫВОДЫ 514

Раздел шестой

О ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ПЕНИЯ И СЦЕНИЧЕСКОМ МАСТЕРСТВЕ 529

О выразительности 529
О сценическом мастерстве 532

Раздел седьмой

СОВЕТЫ САМОДЕЯТЕЛЬНЫМ ПЕВЦАМ 535

Раздел восьмой

ШАЛЯПИН ОБ ИСКУССТВЕ 544

Заключение 579

Список литературы (основной) 580
Дополнительный список 589
Приложение 592

Индекс 9-2

Назаренко Иван Карпович
ИСКУССТВО ПЕНИЯ

Хрестоматия

Редактор З. Маркова
Художник Ю. Глезаров
Худож. редактор А. Головкина
Техн. редактор В. Кичоровская
Корректор Г. Мартемьянова

Подписано к печати 2/VII 1968 г.
Форм. бум. 60×90¹/₁₆. А 08279.
Печ. л. — 41,5. Уч.-изд. л. — 40,4.
(включая иллюстрации)
Тираж 8500 экз. Гос. № 829.
Т. п. 68, № 710. Заказ 676. Цена 2 р. 30 к.
Бум. № 1.

Издательство «Музыка».
Москва, Неглинная ул., 14.

Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.