

Г.М. Денисова
В.Я. Курочкин

**Очерки по
истории вокальной
педагогике
в России**

**Министерство культуры Российской Федерации
Челябинская государственная академия культуры и искусств**

**Г. М. Денисова
В. Я. Курочкин**

**ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ
ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ
В РОССИИ**

(в 2-х частях)

**Рекомендовано в качестве учебного пособия
для студентов вузов культуры и искусств
по специальности 051000 «Вокальное искусство»**

Челябинск 2004

ББК 85.310.00-я73.85.214-я73

К 93

Денисова Г.М., Курочкин В.Я. Очерки по истории вокальной педагогики в России: Учебное пособие, в 2-х частях. / ЧГАКИ. – Челябинск, 2004. – 404 с.

ISBN 5-94839-034-9

Очерки о выдающихся российских вокальных педагогах, вошедшие в данное учебное пособие – итог многолетнего педагогического поиска. Они охватывают период от истоков профессионального искусства до наших дней. Это учебное пособие может быть использовано как в музыкальном вузе, так и в средних музыкальных учебных заведениях; оно будет полезно и педагогам-вокалистам, и студентам, ибо содержит обширный материал по истории отечественной вокальной культуры и сведения, полезные для формирования вокальных навыков у молодых певцов.

Печатается по решению редакционно-издательского совета ЧГАКИ

Рецензенты: **Г.С. Зайцева**, народная артистка России, зав. кафедрой вокала Челябинской государственной академии культуры и искусств, председатель СТД Челябинской области, член-корр. Петровской академии науки и искусств

Е.Б. Лудер, профессор кафедры академического пения Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, заслуженный артист России

Н.В. Парфентьева, профессор кафедры истории искусства ЮУрГУ, доктор искусствоведения, член-корр. Петровской академии науки и искусств, член Союза композиторов

Н.П. Парфентьев, доктор исторических наук, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории культуры ЮУрГУ

ISBN 5-94839-034-9 © Челябинская государственная академия культуры и искусств, 2004

© Денисова Г.М.
Курочкин В.Я., 2004

От авторов

Выход этого учебного пособия обусловлен желанием ответить на ряд вопросов, возникших в ходе многолетней работы со студентами и исследованиями в области вокальной педагогики.

Авторы выражают искреннюю признательность и благодарность тем, кто активно стимулировал работу над данным учебным пособием: ректору ЧГАКИ, доктору исторических наук, профессору В.Я. Рушанину; проректору ЧГАКИ, доктору философских наук, профессору Н.Г. Апухтиной; кандидату философских наук, доценту Е.Н. Алешко. А также благодарим за огромную помощь в создании данной работы наших дорогих И.В. и А. Беловых.

ВВЕДЕНИЕ

Замысел «Очерков по истории вокальной педагогики в России» вызревал постепенно. Связано это с тем, что в распоряжении студентов-вокалистов музыкальных вузов ныне нет обобщающей литературы по этому вопросу.

Обстоятельные труды В.А.Багадурова: «Очерки по истории вокальной педагогики», «Глинка как певец и вокальный педагог», «Очерки по истории вокальной методологии», вышедшие в свет с конца 20-х до начала 50-х годов XX века, можно найти разве что в крупных библиотеках страны. Молодое поколение педагогов-вокалистов знает это имя лишь по затекстовым спискам в литературе. Но знать имя - мало!

Хорошо написаны учебные пособия А.С.Яковлевой «Русская вокальная школа. Исторический очерк развития от истоков до середины XIX столетия» и «Вокальная школа Московской консерватории. Первое шестидесятилетие; 1866-1916», во-первых, как следует из подзаголовков, обрываются на состоянии вокальной педагогики в России полтора века и около 80 лет назад, а, во-вторых, тиражи их настолько малы, что ныне функционирующее число вузов, училищ и школ, в которых преподается академическое пение, обеспечить не могут.

Содержательные статьи, в том числе по истории вокальной педагогики, можно найти в периодически выходящих сборниках «Вопросы вокальной педагогики», но, как и в любых изданиях подобного рода, материал фрагментарен.

Таково обоснование, побудившее авторов поднять свои тетради, в которых за несколько десятилетий накопилось множество записей, делавшихся для себя и потому чаще всего без сносок на источники.

Пришлось также буквально «перерыть» заново свою личную библиотеку и библиотеки Челябинских музыкальных вузов (ЧГАКИ и ЧВМУ), много раз побывать в Областной универсальной научной библиотеке. Но даже такой поиск оказался недостаточен, чтобы озаглавить предлагаемое читателю произведение «Историей вокального искусства в России». При таком заглавии авторы взяли бы на себя смелость утверждать, что история вокала в России воссоздана во всей ее полноте, а это было бы слишком самонадеянно. Поэтому читателю предлагаются лишь «Очерки...».

Авторы надеются, что им удалось отобрать и осветить важнейшие этапы истории русского вокального искусства, что может быть ориентиром для тех, кто лишь вступает в область профессиональной деятельности. Затекстовый список литературы и малые списки рекомендуемой по темам литературы помогут тем, кто пожелает постигнуть названную проблему более обстоятельно.

В процессе работы над «Очерками» кардинально изменился взгляд на их общую ориентацию: по исходному замыслу это должна была быть работа методического характера. Однако по мере продвижения от одной методической системы к другой все яснее становилось ранее не замеченное их взаимоисключение. Пояснить это наиболее рельефно можно на примере осмысления типов дыхания А.М.Вербовым и А.В.Неждановой. А.М.Вербов, основываясь на профессиональном знании физиологии дыхания, а также на богатом личном певческом и педагогическом опыте, признает результативным исключительно абдоминальное (т.е. чисто диафрагмальное) певческое дыхание. А.В.Нежданова - «звезда первой величины» в исполнительской практике и опытный вокальный педагог - не признает никакого иного типа певческого дыхания, кроме грудобрюшного (косто-абдоминального, по Вербову). Таким образом, в методике обучения пению Вербов и Нежданова стоят по этому вопросу на взаимоисключающих позициях. Однако если рассматривать не их «тактику» (методику обучения), а их «стратегию» (цель обучения), оказывается, что в главном их позиции полностью совпадают: оба, признавая успехи итальянской школы пения, в совершенстве владея техникой этой школы, ратуют за неповторимость и превосходство русской национальной школы пения над всеми европейскими, а именно над тем, что **«вершина» итальянского вокала** - красивость исполнения партии, **«вершина»**, идеал русского вокала - образ персонажа и оперного спектакля в целом.

Пояснить это различие можно на примере из очерка о Д.М.Леоновой. Во время своего кругосветного турне, выступая в одном из престижных американских театров, она в «Трубадуре» в партии Азучены **поразила зрителей**. Вместо привычной молодой нарядной цыганки они увидели несчастную старуху, которая рассказывает, как она в молодости потеряла сына. Зрители были потрясены: они впервые **поняли смысл роли**.

Итак, по мере того, как записи разных лет сводились воедино, педагогический аспект все более брал верх над методическим. В центре внимания оказалась **история русской вокальной школы**: ее истоки, ее корифеи, ее эволюция. Это потребовало повторного обращения к литературным источникам и иного прочтения, казалось бы, давно известного под новым углом зрения.

В предлагаемом читателю учебном пособии для студентов-вокалистов музыкальных вузов и училищ специально восполняются существенные пробелы в их знаниях, получаемых в процессе прослушивания поточных лекций по педагогике, музыкальной педагогике, истории музыки и методике вокала. Проблемы эти неизбежны, поскольку лекции по названным дисциплинам читаются одновременно для студентов (равно и учащихся средней ступени) всех специальностей и специализаций и потому намечают общие закономерности музыкальной педагогики и фиксируют самые значительные факты истории музыки. В данном учебном пособии сконцентрированы сведения, касающиеся гораздо более специального раздела истории музыкальной педагогики, а именно - вокальной педагогики.

Работая с «Очерками по истории вокальной педагогики в России», студент получит возможность проследить четыре основных этапа становления и развития этой отрасли знаний.

Первый - начиная с XI века: **появление профессионального церковного пения**, перенесенного на русскую почву из Византии, «натурализованного» в процессе слияния с певческой народной традицией русичей; своей вершины этот этап становления профессиональной школы пения достигает к концу XVII века, когда на смену ему начинает формироваться светская школа пения.

Второй этап - начинается с конца XVII века и характеризуется **становлением светского вокального искусства** (прежде всего оперного) **на базе** внедрения западноевропейской, в основном итальянской певческой школы. Освоение этого пласта певческого искусства сопровождаются двумя встречными путями: итальянские труппы гастролируют в России и на месте обучают русских певцов не свойственным им приемам пения, а в то же время русских певцов посылают в Италию, где они приобщаются к мелосу и технике, сложившимся на почве другого социума, но, воспитанные в стихии русского народного и церковного пения, постепенно вносят изменения в оперное искусство, все более расцветающее на протяжении XVIII века, но постепенно слабеющее к началу XIX века.

Третий этап - определяется, начиная с 30-х годов XIX века **композиторским, певческим и педагогическим творчеством М.И.Глинки**, становлением собственно русской вокальной школы, школы художественной правды, школы подлинно русских певцов-актеров (О.А.Пирогов, Д.М.Леонова и др.). Существенный вклад в становление школы певческой правды наряду с М.И.Глинкой внесли А.Е.Варламов и А.С.Даргомыжский. Плеяда блестящих русских композиторов второй половины XIX - начала XX вв. сформировалась именно в этом русле, создав оперные и камерные произведения, требующие не только исполнительской техники. Но и подлинно-русского актерского мастерства.

Четвертый этап формирования русской вокальной педагогики связан с творчеством **К.С.Станиславского**, теоретика и практика оперной режиссуры (10-30-е гг. XX в.), искусства и науки органического соединения музыкальной основы оперного действия с целостным драматическим его развитием, в котором **все участники спектакля действуют как единое целое**. Оперные постановки Станиславского синтезировали музыку, пение, сценическое действие.

Не следует думать, что каждый новый этап вокальной педагогики «вычеркивает» опыт, накопленный на предыдущих этапах развития. Наоборот, предыдущий опыт ассимилируется, но над ним надстраивается нечто более высокое. Не случайно среди оперных постановок К.С.Станиславского наряду с русскими операми были и французские и итальянские шедевры.

В процессе работы над «очерками по истории вокальной педагогики в России» были использованы самые разнообразные источники: от шеститомной «Музыкальной энциклопедии» до монографий, книг и брошюр, посвященных творчеству оперных певцов и вокальных педагогов, статей из сборников. Но в затекстовый список литературы, предназначенный для использования его студентами внесены издания, начиная с половины XX века, которые более или менее вероятно можно получить в библиотеках «молодых» (30–40-летнего возраста) музыкальных училищ и вузов.

Списки литературы даны в двух вариантах: во-первых, ограниченные по числу источников – в конце каждого очерка, относящиеся именно к теме данного очерка; во-вторых, **большой сводный затекстовый список**, в котором студент (да и начинающий педагог) найдет значительное число работ, не относящихся прямо ни к одному из очерков. Эти работы позволят ориентироваться, в частности, в развитии академического вокального искусства в России во второй половине XX века, а, коль скоро студент проявит интерес к **исследовательской работе**, легче сориентироваться в отыскании источников информации. Особняком стоит составной очерк о «Трех титанах...» (Шаляпин, Собинов, Нежданова). Литература вынесена в конец каждой из частей этого очерка, а вопросы для самопроверки приведены в самом конце.

Следует оговорить еще одну особенность «Очерков по истории вокальной педагогики в России». **Продвинувшись** по сравнению с предшественниками почти на полстолетия ближе к нашим дням, **автор остановился на творчестве К.С.Станиславского**. Почему? Дело в том, что в вокальной педагогике (именно педагогике, а не методических рекомендациях по обучению технике пения!) творчество Станиславского остается по сей день вершиной, притом еще мало освоенной в педагогическом процессе и театральной практике.

«Очерки по истории вокальной педагогики в России» построены в основном в **хронологической последовательности**. Членение текстов очерков **подзаголовками и выделение шрифтом** помогут легче ориентироваться читателю.

К каждому очерку помимо рекомендуемой литературы предлагаются **вопросы для самопроверки**.

За текст вынесен **перечень тем** для тех студентов, которые, заинтересовавшись историей вокальной педагогики, проявят желание выполнить во внеучебное время научную студенческую работу (доклад в группе, на студенческой конференции, реферат).

Завершается учебное пособие **приложениями**, позволяющими непосредственно, хотя и фрагментарно, прикоснуться к первоисточникам: этюдам и вокализам М.И.Глинки и «Полной школе пения» А.Е.Варламова.

Учебное пособие «Очерки по истории вокальной педагогики в России» трудно «заземлить» на определенный отрезок учебного времени. Они **могут послужить опорой** в работе над тем или иным произведением в клас-

се вокала как **первокурснику**, так и **выпускнику**, более того, как студенту, так и педагогу, т.е. «Очерки по истории вокальной педагогики в России» **многоцелевое учебное пособие**, оно пригодится на протяжении всего срока обучения, а для окончивших вуз, можно надеяться, и в процессе профессиональной педагогической деятельности.

«Очерки...» смогут обеспечить как **учебную**, так и **научную работу студентов**. Известно, что **развитие кругозора** однозначно необходимо для развития творческого потенциала студента. «Очерки по истории вокальной педагогики в России» помимо прочего нацелены на пробуждение интереса к истории своей будущей профессии. Именно поэтому в них введены биографические данные, помогающие понять, что процесс развития вокальной педагогики не был чем-то внеличным, схематизированным: за каждым новым шагом в нем стояли живые люди.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ **РУССКОЕ ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В XI – XVII веках**

Любое явление имеет историю и предысторию. Очень часто незнание предыстории существенно обедняет понимание того, что является предметом изучения. Так, во всей полноте понять значение творчества певцов-педагогов XX века нельзя, не зная того вклада в певческую педагогику, который был внесен Михаилом Ивановичем Глинкой, его учениками, последователями и единомышленниками, чтобы понять истоки творчества самого Глинки, нужно обратиться к тому, что было сделано в области обучения пению в XVIII веке. Но и этого мало. Не зная на какой основе сложились русские певческие традиции задолго до XVIII века, мы не сможем понять и эту эпоху в певческом искусстве. Так с неизбежностью возникает необходимость обратиться к самим истокам **профессионального русского певческого искусства**.

Истоки русского профессионального певческого искусства

Искать истоки профессионального русского певческого искусства нужно в XI веке. Известно, что в 988 г. князь киевский Владимир с целью укрепить свою власть над другими русскими князьями пришел к решению «крестить Русь». По преданию, он колебался между тремя «верами» – католической, православной и иудейской. Только ли из-за красоты православных обрядов и убранства византийских храмов выбор его пал именно на православный вариант христианства, здесь обсуждать нет необходимости. Но именно в Византии вместе с православием как таковым на Русь пришло и профессиональное певческое искусство.

Первыми певчими в самом конце X – начале XI века были византийцы-греки. Их учениками стали русичи. В течение по крайней мере пяти веков древнерусское певческое искусство оставалось бесписьменным и потому гадать, как и чему учили певчих в те века, можно сугубо приблизительно.

Русское певческое искусство в XVI–XVII веках

В XVI–XVII веках профессиональное певческое искусство в Древней Руси, как и каменное зодчество, литература, изобразительное искусство развивалось по-прежнему под влиянием господствующей государственной религии, которая в свою очередь была зависима от светской (прежде всего от великокняжеской, а позднее – царской) власти. Новшеством в области развития певческого искусства этого времени стало появление певческих книг, т.е. переход от бесписьменного состояния к зарождению текстов песнопений с пометами¹, предназначенными для исполнителей, а точнее, для

¹ Пометы, киноварные пометы – буквенные обозначения высоты звуков в знаменной нотации.

«головшиков», «роспевщиков», «дидакалов», т.е. певчих, владеющих умением не только читать молитвенный текст, но и расшифровывать «окозрительные пометы» о звучании «роспева».

В средневековой Руси, как и в Западной Европе, долгое время творчество создателей произведений искусства оставалось анонимным. Люди того времени считали, что «исполнитель» (вдумаемся в исходное значение этого слова) всего лишь орудие воли божьей, а создает произведение (храм, роспись, икону, звучащее слово или мелодию) творец, и потому имя творца-человека не имеет значения. Не случайно до нашего времени дошло очень мало имен создателей древнерусских песнопений, как и тех, кто уже на заре «письменной» музыки пытался теоретически осмыслить природу ее звучания, зафиксировать музыкальный текст с целью, говоря современным языком сохранения и передачи другим и преобразования музыкальной информации.

**Русские певческие
«школы»
XVI–XVII веков**

Один из наиболее авторитетных современных исследователей древнерусского певческого искусства – Николай Павлович Парфентьев –

сообщает о трех главных центрах развития певческого искусства в XVI–XVII веках. Это – Новгородская, Московская и Усольская «школы».

Новгород Великий, находящийся на Северо-западе русских земель, избежал монголо-татарского ига. Многие в нем было отлично от других русских городов: в этой своеобразной феодальной республике верховным органом было «вече» – собрание вольных горожан (не смердов)! Оно приглашало на службу князей и других должностных лиц, в том числе и мастеров певческого искусства. Глава Новгородской церкви – митрополит – был относительно независим от митрополита (позднее патриарха) московского. Новгород был богатым торгово-ремесленным центром. Поэтому и православная культура Новгорода была свободнее и богаче, чем в современных ему других русских землях. Все это сказалось и на развитии певческого искусства в Новгороде. С середины XVI века в новгородских рукописях встречаются записи текстов музыкальных произведений, сведения о хоре Софийского собора (главного храма этого города). К 40-м годам XVI века в Софийском хоре существовало не менее четырех «станец» дьяков и подъяков (по две «больших» и по две «меньших»), т.е. от двадцати до тридцати певчих-профессионалов. В расходных книгах Софийского «дома» сохранились даже их имена (Носок, Невзор, Воробей, Рыло, Лобан и др.). труд певчих (дьяков и подъяков) хорошо оплачивался из средств Собора: продуктами питания, одеждой, деньгами. Им отводились земельные наделы, где они строили себе «дворы». Основной деятельностью дьяков и подъяков было участие в богослужении в храме, но были у них и иные обязанности (участие в поездках митрополита, пение на приемах «заморских гостей», обслуживание важных событий в семьях именитых горожан и др.).

«Станицы» владели обширным певческим репертуаром. О высоко- профессиональном мастерстве новгородских дьяков и подъяков говорит и то, что их нередко отзывали из родных «станиц» в московские государев и патриарший хоры.

Для подготовки певчих уже в начале XVII века в Новгороде Великом «существовала целая сеть училищ, где дидаскалы (учителя), чаще всего из низшего духовенства, наряду с обычной грамотой, обязательно преподавали и музыкальную» (74, с. 32)¹.

Из такого училища вышел и выдающийся «распевщик» и первый историк древнерусского певческого искусства Федор Крестьянин, автор «Предисловия, откуда и от какого времени начался в нашей Русской земле осмогласное пение» (Там же).

«Прошедшие обучение в училищах знали основной певческий репертуар и могли петь в церковных хорах, а некоторые становились настоящими мастерами» (Там же, с. 33). Для записи музыки использовалась так называемая «крюковая нотация». Распевщики совмещали функции современных композиторов, исследователей-музыковедов, дирижеров, педагогов и исполнителей, но не в современном понимании, а в зачаточных формах.

В XVI-XVII веках шел постоянный поиск путей «совершенствования средств записи распевов, что должно было облегчить как освоение музыкальной грамоты и певческого репертуара, так и точное воспроизведение в певческой практике. В начале XVII века при невмах – знаменах, писавшихся чернилами, появились так называемые «пометы», писавшиеся кинovarью (Там же, с. 40). Появление такого новшества связывают с именем Ивана Акимовича Шайдуря. Из школы новгородского дидаскала Шайдуря в начале XVII века вышел ряд выдающихся «краснопевцев» (Там же, с. 42).

Итак, в конце XVI – начале XVII вв. мастера новгородской певческой школы задавали тон среди русских певческих школ, причем слово «школа» употребляется в данном случае в самом широком смысле этого слова.

Московская певческая школа XVI-XVII вв. была представлена двумя ведущими коллективами – государевым и митрополичьим (с 1859 г. патриаршим) хорами. Одновременно свои небольшие хоры имели и члены царской семьи, а также именитые бояре. Помимо богослужений эти хоры участвовали в своеобразных представлениях на библейские сюжеты. Например, в так называемом «Пещном» действе², такие представления давались в царских палатах. Их можно считать далекими предками русской национальной оперы, поскольку они сочетали в себе пение, шествие участников

¹ Здесь и далее в скобках указан номер источника из затекстового списка (первая цифра) и цитируемая страница.

² «Пещное действо» - представление на библейский сюжет о том, как три правверных иудейских отрока не сгорели в печи, куда их бросили по приказу жестокого иноземного царя.

действия, а также зачатки сольных партий (роли трех отроков исполняли самые молодые подъяки).

Пополнение хоров осуществлялось в основном из числа сыновей дьяков и подъяков и их близких, а также из детей низших слоев духовенства, посадских людей и др.

Обучение молодых певцов поручалось самым опытными, знающим все тонкости мастерства дьякам. Со временем, когда в репертуаре московских хоров появилось многоголосное «строчное» пение, с новичками отдельные партии стали разучивать сразу несколько певчих. Так, в 1617 г. готовили пополнение «низовщик» Иван Федоров, «вершинки» Богдан Кипелов и Иван Семионов и «демественник» Постник Степанов. Сохранились имена и других учителей пения, труд которых в XVII веке высоко ценился (74, с. 71-73).

Обучая государевых певцов, многие дидаскалы начали создавать собственные распевы достаточно сложной нотации. Насколько велико было значение певческой культуры, можно судить хотя бы потому, что Царь Иван Грозный не только часто пел в церкви, но и сочинял «стихиры», выступал как распевщик и как гимнограф (сочинитель текстов) (Там же, с. 101).

Усольская школа складывалась вдали от центра тогдашней России во владениях богатейших промышленников Строгановых в Пермском Крае.

Строгановы – знатоки и собиратели древних рукописных книг для своей «домашней церкви» – Благовещенского собора (своеобразной фамильной «усыпальницы») содержали штат строителей, иконописцев, золотшвей, переписчиков книг и, конечно же, собственных певчих. Для обучения этих певчих во второй половине XVI века был приглашен представитель новгородской школы Стефан Гольш, который «много знаменного пения распел», т.е. создавал какие-то собственные произведения. Среди певцов строгановского хора Гольш особо выделял Ивана Лукошко.

В имении Строгановых был собственный скрипторий, т.е. мастерская по переписке книг, в том числе певческих. Но по традиции того времени авторство вновь создаваемых распевов и текстов, как уже сказано, не обозначалось, т.е. произведения оставались анонимными. По месту их создания эти распевы получили названия «усольских». В литературе, посвященной «краснопевцам» XVII века, эти распевы нередко называются «лукошковыми» по имени их предполагаемого создателя.

В собрании Строгановых хранилось более сотни письменных певческих книг, в числе которых немало с пометами, отличными от новгородских и московских, так как усольские (строгановские) «спеваки» создали собственную «певческую азбуку». В XVI–XVII веках «усольское мастеропение» было одним из ведущих направлений профессионального певческого искусства (74, с. 143).

Но певческое искусство развивалось в те же века не только в названных центрах. Высокое исполнительское искусство бытовало и в кафедр-

ральных соборах больших городов, где в составе хора были дьяки, подьяки, роспевщики и дидакалы, бытовало оно и в малых городах – в церквях, и в боярских вотчинах, и среди посадского люда. Многие умельцы и любители пения знали крюковую грамоту и создавали собственные роспевы. Нередко из числа таких любителей пополнялись даже государев и патриарший хоры. А это значило, что в церковную музыку постепенно, исподволь проникали элементы русского народного пения, которое в свою очередь, испытывало влияние богослужбных песнопений.

Реформа древнерусского певческого искусства

К концу XVII века в многочисленных больших и малых певческих школах накопилось множество вариантов обозначения нотации, причем одни и те же знаки, стоящие над текстом, в разных регионах прочитывались по-разному. Чтобы достигнуть единообразия, было «Царским повелением во царствующем величии граде Москве дидакалов собрано к тому знаменному устроению» (Там же, с. 190). Первая комиссия из 14 дидакалов собралась в 1652 году и работала до 1655 года. Из-за начавшейся войны и эпидемии комиссия не смогла выполнить возложенные на нее обязанности. В конце 60-х годов XVII века при Московском Печатном дворе собралась вторая комиссия из шести «старцев» и их помощников во главе со «справщиком» из Чудова монастыря Александром Мезенцем. На основе певческих книг из разных регионов страны было составлено «Извещение», предназначенное для издания певческих книг печатным способом. Таким образом, началась унификация нотописания.

Утверждение партесного пения в России

Реформа, связанная с переходом от рукописных певческих книг к печатным, по замыслу была большим шагом вперед, но она запоздала, т.к. во второй половине XVII века взоры русских музыкантов были обращены уже к новому искусству – партесному многоголосью с его более простой теорией и системой нотного письма (Там же, с. 209-210).

Партесное многоголосье первоначально распространилось на западнорусских землях. После воссоединения Украины с Россией интерес к партесному пению возник в придворных кругах Москвы. Пятилинейная система записи мелодии, но с нотами пока еще квадратной формы в основных своих чертах совпадает и с ныне принятой.

Освоение партесного пения сопровождалось многими трудностями: надо было переучиваться, менялась структура хоров, все более отдалялись друг от друга церковный и светский репертуары. Труднее всего новшество прививалось в патриаршем хоре, гораздо легче этот процесс шел в хорах крупных аристократов, в том числе Строгановых. Об интересе к партесному пению свидетельствует посланная в 1689 году грамота молодых царей

Петра и Ивана Алексеевичей и царевной Софьей о вызове в Москву четырех лучших «спеваков» из хора Строгановых.

Так в самом конце XVII века на смену древнерусскому певческому искусству, целиком и полностью подчиненному церковной практике, шло новое направление – партесное пение, гораздо более тяготевшее к светской культуре.

Вопросы для самопроверки

1. Считаете ли Вы, что современному певцу необходимо знать о древнерусском певческом искусстве? Если «да», то зачем?
2. Что сходно и что различно в древнерусской и современной системах обучения пению? Используйте рекомендуемую литературу о древнерусском певческом искусстве и свой личный опыт обучения пению.

Рекомендуемая литература

1. Парфентьев Н.П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII веков. – Свердловск, 1991.
2. Келдыш Ю.В. Древняя Русь XI–XVII веков // История русской музыки: В 10 т. – М., 1983. – Т. 1.
3. История русской музыки // Общ. ред. А.И.Кандинского: В 6 вып. – М., 1990. – Вып. 1. – Гл. 1–4.

РУССКОЕ ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КОНЦА XVII – XVIII ВВ. (ОТ КАНТА К ОПЕРЕ, ОРАТОРИИ, ПЕСНЕ)

Переход от певческого искусства, всецело связанного с культовой практикой, к светской певческой культуре начался, хотя и неявно, еще в середине XVII века. «Пещное действо» в дворцовой церкви было уже не только элементом богослужения, но и зрелищем, песнопения на библейские темы в быту бояр, служивых людей, посадских и даже смердов удовлетворяли как религиозные, так и эстетические их потребности.

От одноголосья к партесному пению

Партесное пение стало новшеством в исполнении песнопений. Оно расширило репертуар, внося в него элементы западноевропейского искусства. В частности, по особо торжественным поводам исполнялись хоровые концерты, отличавшиеся чрезвычайной пышностью. «Для них создавались восьми-, двенадцатиголосные хоры, в иногда сводилось вместе несколько хоров и число партий доходило до 24 и 48» (31, с. 71-72).

Бесспорно, для участия в таких концертах было необходимо высоко-профессиональное мастерство, поэтому существовали певческие школы, самой известной из которых стала украинская (киевская). Из этой школы вышел музыкальный теоретик, педагог и композитор **Николай Дилецкий**. Некоторое время он жил и учился в Польше, а с 70-х годов переехал в Москву. Им был издан труд «Муסיкийная грамматика», посвященный теории партесного пения (первое издание по-польски в Вильно в 1675 г., переработанное по-русски в Смоленске в 1677 г., еще две редакции уже в Москве в 1679 и 1681 годах).

Развитие светского искусства шло вразрез с требованиями православных иерархов. В частности, под их давлением царь Алексей Михайлович издал указ против скоморохов, носителей народного искусства. В соответствии с этим указом «в Москве целые возы нагружались музыкальными инструментами и другими орудиями скоморошьего искусства, и все это беспощадно уничтожалось и сбрасывалось в реку».

Первые театральные постановки конца XVII века

К концу XVII века интерес к западному искусству взял верх над запретами, и в 1673–76 гг. ученый немецкий пастор магистр Иоганн Грегори на базе руководимой им школы в Немецкой слободе подготовил пьесу «Артаксерксово действо, или комедия Эсфири». Для ее представления в подмосковном селе Преображенском была выстроена специальная «комедийная хоромина». Играли пьесу по-немецки, и, тем не менее, она имела большой успех при царском дворе и исполнялась много раз. Позднее

были поставлены и другие пьесы на библейские сюжеты, причем Грегори набрал и русских исполнителей, способных играть на родном языке. Театр этот был закрыт вскоре после смерти царя Алексея Михайловича (отца Петра I) (Там же, с. 97-98).

В царствование Петра I светское искусство становится частью быта не только верхов общества, но и рядовых граждан. Европейская музыка гремит на танцевальных ассамблеях и парадах войск, она становится модной в домах аристократов, которые и сами обучаются игре на музыкальных инструментах (клавесине, флейте, скрипке). В Москву, а позднее в Петербург приглашаются зарубежные гастролеры. Но музыка и пение в их представлениях играют пока служебную роль, однако их постановки, по существу близкие к оперному и ораториальному жанрам, готовят слушателей и зрителей к восприятию этих новых для них форм искусства.

Певческое образование в XVIII веке

В XVIII веке регулярным становится музыкальное, в том числе певческое, светское образование. Так, в 1732 году в Петербурге открывается крупное учебное заведение для детей дворян – Сухопутный шляхетский корпус, где в числе учебных предметов большое место отводится музыкальному образованию и воспитанию. В нем учился, а потом трудился поэт и драматург П.А.Сумароков, ставший впоследствии первым русским оперным либреттистом.

В 1738 г. на Украине, в г. Глухове, по указу императрицы Анны Иоанновны создана певческая школа, готовившая певцов для придворной капеллы. Из нее вышло много талантливых певцов и композиторов, в том числе М.С.Березовский и Д.С.Бортнянский.

С 1757 года музыкальные классы открываются в учрежденной Академии художеств. Среди ее выпускников – один из создателей русской оперы Е.И.Фомин.

Опера-буфф и опера-серия в России

Основным жанром развития музыкального искусства в послепетровскую эпоху становится опера. Первые оперные спектакли в 1731 г. дала приглашенная в Петербург итальянская труппа. Репертуар ее составляли небольшие пьесы и музыкальные интермедии в стиле зарождающейся оперы-буфф¹. В 1733 г. прибыла в Петербург со сходным репертуаром вторая итальянская труппа. Часть ее актеров осталась жить и работать в России.

Опера-буфф не отвечала запросам императорского двора с его тяжеловесной помпезностью. И потому в 1736 г. в специально построенном «оперном доме» была впервые поставлена опера-серия² «Сила любви и ненависти» с роскошными декорациями, виртуозным пением, балетом, ко-

¹ Название «буфф» производное от имен персонажей интермедий – Буффа и Буффы, которые то ссорятся, дерутся, то любезничают.

² От «серия», т.е. «серьезная».

мическими интермедиями в антрактах. Автор этой оперы – 19-летний Франческо Арайя (1717–1767) приехал в Россию вместе со второй группой итальянских исполнителей и остался здесь почти до конца жизни. В спектакле 29 января 1736 г. многие роли исполняли выпускники Шляхетского корпуса. Так родилась впервые опера родилась в России. ✓

Большой знаток музыки, член Российской академии наук Якоб Штелин (1709–1785) так описал жанр оперы-серия: «Опера называется действие, пением отправляемое. Она, кроме богов и храбрых героев, никому на театре быть не позволяет. Все в ней есть знатно, великолепно и удивительно...» (Цитир. по: 31, с. 113).

Расцвет оперы-серия в России приходится на годы царствования императрицы Елизаветы Петровны, т.е. 40-50-е годы. В состав оперной труппы входили итальянские и французские приглашенные певцы и музыканты, но все больше становится русских исполнителей, которые обучались непосредственно в театре. Руководил императорским театром Ф.Арайя, который поставил множество опер.

Первая русская опера

В 1755 г. при дворе состоялась премьера первой оперы на оригинальный русский текст «Цефал и Проксис» (автор либретто А.П.Сумароков, музыка Ф.Арайя). В роли царевны Проксис выступила 15-летняя Елизавета Белогородская, впоследствии ведущая певица и педагог.

Вот что писали по этому поводу «Санкт-Петербургские ведомости» в № 18 за 1755 год: «Шестеро молодых людей российской нации..., и которые нигде в чужих краях не бывали, представили сочиненную А.П.Сумароковым на русском языке и придворным капельмейстером Ф.Арайям на музыку положенную оперу «Цефал и Проксис», называемую с таким в музыке и итальянских манерах искусством и с столь приятными действиями, что все знающие справедливо признали сие театральное представление за происходившее совершенно по образцу наилучших в Европе опер. Несравненный хор, из 50-ти певчих состоящий, украшение театра и балета между действиями сия оперы производили немалое в зрителях удивление. Все как в ложах, так и в партере, равномерным многократным биением в ладоши общую свою апробацию изъявили» (Цитир. по: 31, с. 115).

Якоб фон Штелин по тому же поводу писал: «Слушатели и знатоки дивились прежде всего четкому произношению, хорошему исполнению данных арий и искусным каденциям «этих сколь юных, столь и новых оперистов, об их естественных, не преувеличенных и чрезвычайно пристойных жестах так здесь нечего и упоминать» (Там же). Штелин также писал, что русский язык «по своей нежности, красочности и благозвучию ближе всех европейских языков подходит к итальянскому и следовательно, в пении имеет большое преимущество».

С половины XVIII века все рельефнее проявляется соперничество между итальянскими, реже французскими гастролерами и крепнущей русской вокальной школой. В 1776 г. в Москве открылся Петровский (ныне Большой) театр, при нем была организована специальная школа, в которой питомцы Московского воспитательного дома обучались певческому мастерству.

В 1780-х годах при «Каменном театре» также была организована школа для подготовки русских артистов оперы и балета. Из этих школ вышли такие прославленные певцы, как А.М.Крутицкий, Я.С.Воробьев (бас), А.Воробьева, В.Новикова, А.Померанцева и др.

Вольные и крепостные театры XVIII века

Так называемые «вольные» театры возникают в XVII веке в разных городах России. А в конце этого столетия появляется несколько сот крепостных театров в усадьбах аристократов. Свое название они получили потому, что актерами в них были крепостные крестьяне.

Владельцем одного из самых известных крепостных театров был граф Н.П.Шереметев. Его останкинский театр по оснащению и уровню исполнения не уступал лучшим европейским театрам того времени. Для этого театра из Европы выписывались партитуры опер, эскизы декораций и костюмов. Талантливых от природы крепостных певцов обучали на родине или посылали в Италию, но за малейшую провинность нещадно пороли, а мужчин сдавали в рекруты (со времен Петра I это означало 25 лет солдатчины). Среди педагогов было несколько опытных русских актеров. Так, оперное искусство изучалось под руководством певицы Е.С.Сандуновой. Из солистов «первой певицей» была Прасковья Ивановна Ковалева (сценическое имя – Параша Жемчугова) (1768–1803).

В крепостных и «вольных» театрах XVIII в. формировались не имеющие сословных привилегий интеллигенты, способные не просто воспринять иноземную культуру пения, но и внося в не самобытные русские мотивы, постепенно переплавлять ее в собственно русское искусство (31, с.119-120).

Камерное музицирование в XVIII веке

XVIII век породил и еще одно новшество в певческом искусстве: камерное музицирование. Наряду с инструментальной музыкой в моду входят народные песни, а также романсы, в которых чувствуется влияние русской народной песни. Переписываются от руки и публикуются сборники народных песен, в обработке русских музыкантов, по большей части безымянных.

**Русская
композиторская школа
XVIII века**

Исполнявшиеся в России итальянские, французские, немецкие оперы оказали большое влияние на русских музыкантов. Вместе с тем сохранению отечественных певческих традиций в значительной степени способствовала Придворная певческая капелла, воспитавшая в XVII–XVIII веках многих крупных педагогов и, конечно же, певцов.

В XVIII веке начала формироваться русская композиторская школа. Ее представители: М.М.Соколовский, В.А.Пашкевич, Е.И.Фомин, М.С.Березовский, Г.Н.Теплов и др. Часть из них – выходцы из «верхов» (Теплов – видный сановник, государственный деятель, адъютант Академии наук), другие – из «низов» (Фомин – сын солдата-артиллериста).

В XVIII веке складывается русский исполнительский стиль отношения к вокальной технике, развитию голосовых возможностей. Несмотря на влияние европейской вокальной культуры основополагающим для отечественной школы пения стало преобладание русских черт. Музыка, основанная на интонациях народных русских песен, нашла яркое выражение в творчестве русских композиторов. Кроме звучных голосов, русских певцов отличала искренность и глубина чувств, задушевность пения. «Учить музыку надо точно, а исполнять неточно», – говаривал Е.И.Фомин своим ученикам (Цитир. по: 31, с. 170). Особенностью русской школы пения стало отношение к слову как основе вокального искусства. Все это явилось важнейшим фактором формирования отечественных певцов.

Со второй половины XVIII века на русской сцене появляется большое число опер, созданных русскими либреттистами и композиторами. Таковы: «Мельник-колдун, обманщик и сват» М.И.Соколовского (1779) на текст А.О.Аблесимова, «Санкт-Петербургский гостиный двор» В.А.Пашкевича, многочисленные оперы Евстигния Игнатьевича Фомина (1761–1800).

Шести лет от роду Фомин был отдан на обучение в Академию художеств. Девятнадцати лет направлен на продолжение образования в Италию, откуда вернулся двадцати четырех лет со званием «академика филармонии» города Болонья. В России он «пришелся не ко двору», потому добывал средства к жизни как аккомпаниатор и педагог. Прожил он менее сорока лет.

Из опер Фомина наибольший интерес представляют «Ямщики на подставе» (1787 г.), созданная в традициях «песенной драматургии». В основу оперы положены подлинные народные русские песни, получившие самостоятельную трактовку, развиваемые в сложной хоровой и сольной формах. Каждый звук протяжной песни облюбовывается, передавая правдивость чувств.

В 1792 г. Фомин создает оперу-мелодраму «Орфей» (сюжет Я.Б.Княжнина). В опере всего два действующих лица – Орфей и Эвридика, но доминирует Орфей, которому противостоят «вещий голос» богов

(унисонный мужской хор) и фурии. Их пляской завершалось действие. Замечательна увертюра к этой одноактной опере – первый пример русского симфонизма (31, с. 164-178).

Камерные вокальные произведения

Как уже сказано, в XVIII веке проявляется интерес к камерному вокальному жанру. Григорий Николаевич Теплов (1711–1799) издает в 1759 г. сборник вокальных произведений «Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса» на тексты А.П.Сумарокова, И.П.Елагина и других русских поэтов. Песни Теплова отвечали в основном вкусам придворной публики, это – «галантная» лирика, хотя в отличие от французских образцов в них порой звучит искреннее теплое чувство, навеянное текстами русских поэтов. Некоторые песни Теплова предвосхищают популярный в России в XIX веке жанр романса (31, с. 194-196).

Иван Алексеевич Рупин (Рупини) (1792–1850)

В самом конце XVIII века в Москве пользовался заслуженной известностью певец и педагог Рупин. Настоящее его имя Иван Алексеевич Рупин. Крепостной крестьянин помещика Юшкова из Костромской губернии, с детства он обладал отличным альтом, который перешел в тенор. Юшков послал Ивана Рупина обучаться в Москву у кастрата Мускетти. В Москве Рупин сначала пел церковные произведения, но позже, изменив свою фамилию на итальянский манер, стал выступать с романсами. Его пение признавалось образцовым. Он слыл лучшим учителем пения своего времени.

Рупини так высказывался о методике преподавания вокала Мускетти: «Главное в искусстве пения – умение чисто и ясно произносить пять гласных букв: А, Е, И, О, У. Кажется, что это легко, но в сущности – это очень трудно, и большая часть наших отличных голосов пропадает именно оттого, что певцы не обращают внимание на эту, по их мнению, безделицу». ...При произношении букв требуется особое отверстие рта, положение языка, горла и даже самой головы. Без этих условий – звук не будет чист, не будет ударяться в гортань, будет придерживаться языком и зубами. Это требует терпенья – свойства, которого люди, желающие петь, по большей части не имеют. ...Второе искусство – как правильно вдыхать воздух и как расходовать его. Третье искусство – умение атаковать ноту, воспользоваться так, чтобы было эффектно и незаметно» (51, с. 69-71). Рупини не высказал своего отношения к методу Мускетти. Возможно, он считал, что научиться правильному произношению гласных легче у итальянцев, чем у русских.

Между тем существуют различия фонетики итальянских и русских гласных: в итальянском языке они горловые, в русском – грудные. Рупини, как певец, стремился к речевой выразительности и поэтому лучше его русских песен не певал никто. Он записал на бумагу немало русских народных песен. У него учились О.А.Петров (1806–1876), В.М.Самойлов (1782–1839).

В первой трети XIX века Рупини был знаком с Михаилом Ивановичем Глинкой и даже брал у него уроки.

Хоровая музыка a'cappella

Еще одно направление светского певческого русского искусства XVIII века – **хоровая музыка**

a'cappella. Вершиной этого направления является творчество Дмитрия Степановича Бортнянского (1751–1825). Родившись в городе Глухове, он с самого раннего возраста попал в певческую школу, а семи лет уже был зачислен в Придворную капеллу. Прекрасный голос его оценил руководитель капеллы – Галуппи, и с десяти лет Бортнянский выступал в придворных концертах и операх. С 18 до 28 лет он учился в Италии как певец и композитор. Вернувшись на родину, он создал несколько итальянских опер, камерных ансамблей, концертов.

С 1796 г., будучи назначен директором Придворной капеллы, Д.С.Бортнянский целиком посвятил свою деятельность хоровой музыке. Им было написано в этом жанре свыше ста сочинений, в том числе 35 четырехголосных хоровых концертов и 10 концертов для двух хоров. В этих самобытных произведениях сочетаются интонации, близкие к русской и украинской народным песням, с типом голосоведения, присущим в соответствии с принципами партесного пения кантовой лирике XVII–XVIII вв.

По оценке Б.Асафьева, от Бортнянского «типичные обороты» музыкального письма ведут к Глинке и дальше к Чайковскому, Римскому-Корсакову, Бородину. Это – классик хоровой музыки XVIII века».

Обучение русских певцов в XVIII веке

Обучение певцов в XVIII веке осуществлялось, во-первых, в императорских учебных заведениях, где преподавали в основном итальянцы. Во-вторых, в вольных театрах, где свой опыт молодым непосредственно передавали более опытные певцы, но занятия нередко также вели педагоги-иностранцы. В-третьих, в крепостных театрах с их жесточайшим режимом. И наконец, в семейном быту с его домашним музицированием и постепенным органичным приобщением к культуре пения.

Сведения о педагогах-иностранцах сохранились, но почти все имена русских педагогов-певцов, к сожалению, утрачены.

**Западноевропейское
влияние на русское
певческое искусство
XVII–XVIII веков**

К XVII веку в искусстве, в том числе музыке, Западной Европы, уже давно было преодолено безраздельное господство католицизма. Эпоха Возрождения (XVI – начало XVII веков) стала

временем торжества гуманизма, повышенного интереса к человеку, в том числе его прекрасному телу, интереса к природе. Это было время «жизнерадостного свободомыслия», которое породило великих художников (Рафаэля, Леонардо да Винчи, Микельанджело), писателей (Рабле), поэтов (Петрарка), композиторов (Палестрина, Орlando Лассо, Каччини). В музыке возникают новые светские жанры: баллады, мадригалы, арии и др. Наряду с пением *a cappella* все шире прививается пение с сопровождением (с лютней, виолой). Содержанием музыки становится в первую очередь любовная лирика, а в ней – украшающие мелодию пассажи и фиоритуры.

XVII век в Европе чрезвычайно богат «титанами» науки и искусства. Это – Ньютон, Галилей, Кеплер, Декарт; это Шекспир, Сервантес, Лопе де Вега, Мольер; это Веласкес, Рубенс, Рембрандт, это Монтеверди, создатель музыки к спектаклям того времени.

В XVII веке в Западной Европе зарождается жанр оперы, сначала комической, близкой к народным зрелищам (буффа), позднее – патетико-трагической (сериа). Впервые представления, предшественники собственно оперы, рождались в Италии. В них соединялись разговорные сцены, танцы, пение.

Влияние западноевропейской музыки на русскую певческую культуру было неоднозначным: отчасти опосредованным в церковной практике через Польшу и Украину, отчасти (ближе к концу XVII столетия) – через постановки зрелищ на библейские сюжеты по инициативе немцев, живших в Москве, отчасти (в самом конце XVII века) через гастролеров-итальянцев.

В начале XVIII века западноевропейское влияние было опосредовано волей Петра I, к середине этого столетия гастролеры стали довольно частыми гостями императорского двора, а в конце того же столетия в столицах уже стационарно функционировали итальянские труппы для городской публики.

Итак, к концу XVIII – самому началу XIX века в России начали складываться национальная композиторская и исполнительская школа. Светское певческое искусство было широко распространено и любимо во всех слоях тогдашнего общества. Но традиции пения все еще передаются от учителя к ученику изустно: никаких печатных руководств до нас не дошло, а, скорее всего, их еще просто не было.

Вопросы для самопроверки

1. Чем, по Вашему мнению, можно объяснить появление многих светских жанров вокального искусства в России именно в XVIII веке?
2. В чем Вы усматриваете существенные отличия зарождающейся русской школы академического пения от итальянской и французской?
3. Почему в литературе нередко встречается определение музыки и пения в XVIII веке в России как «доглинковской»? (Ответ убедительно аргументируйте.)

Рекомендуемая литература

1. История русской музыки / Общ. ред. А.И.Кандинского. – М., 1989. –Т. 1. – Гл. 5, 6.
2. История русской музыки / Под ред. Ю.В.Келдыша и др. – М., 1983.
3. Яковлева А.С. Русская вокальная школа. Исторический очерк развития от истоков до середины XIX столетия: Учеб. пос. – М., 1999.

СОВРЕМЕННОКИ М.И. ГЛИНКИ (ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО НАЧАЛА XIX ВЕКА)

Певческое искусство в России начала XIX века

Всплеск интереса к опере, наблюдавшийся в конце XVIII века, к началу XIX века пошел на убыль. Дело в том, что рост числа опер, создаваемых в это время, не привел к появлению значительных и оригинальных произведений. То, что тогда называлось оперой, было скорее неким синтетическим представлением, в котором арии перемежались речитативами и сценической речью. И сюжеты, и музыка в основном оставались подражательными. Вместе с тем все большее внимание публики привлекали камерные вокальные формы, в том числе русские песни.

Новое слово в певческом искусстве связано с именами А.А.Алябьева и А.Н.Верстовского, старших современников М.И.Глинки.

Александр Александрович Алябьев (1878 – 1851)

Александр Александрович Алябьев – сын губернатора города Тобольска. В семье его родителей домашние концерты были постоянным развлечением. В них участвовали крепостной оркестр и местные музыканты-любители. Позднее семья переселилась в Петербург, а оттуда – в Москву, где будущий композитор получил серьезное музыкальное образование. Алябьев был участником Отечественной войны 1812 года, по ее окончании в конце 1810-х – начале 1820-х годов выходят в свет его многочисленные романы, написан-



А. А. АЛЯБЬЕВ

ные на слова его современников и друзей: И.А.Крылова (известного баснописца), А.А.Дельвига (друга Пушкина А.С.), П.А.Катенина, А.А.Шаховского и др. Вокальные произведения Алябьева отличали психологическая глубина, содержательность. Не случайно его творчество сближают с творчеством Глинки и Даргомыжского. Кроме сугубо личных переживаний (скорби, тоски, тревоги) он передавал в романсах патриотические, гражданские настроения своего времени.

В 20-е годы Алябьев был близок с будущими декабристами, что отразилось на содержании его творчества. Тогда же, в 20-е годы, Алябьев подружился с А.Н.Верстовским, который был назначен инспектором московских театров. Дружба их продолжалась до конца жизни.

В 1825 г. по ложному обвинению в убийстве Алябьев был выслан в Сибирь с лишением всех прав. Царь Николай I отказал ему в смягчении приговора. Знаменитый «Соловей» был написан Алябьевым во время тюремного заключения. В ссылке, в Тобольске, он создал ряд оркестровых произведений, дирижировал симфоническим и военным духовым оркестрами. Именно под его влиянием Тобольск в конце 20-х годов XIX века становится одним из ведущих центров музыкальной жизни русской провинции.

В 1832 г. ему было разрешено выехать для лечения на Кавказ, где он познакомился с песнями, танцами, инструментами больших и малых народов этого края. В 1833 г. его переводят в Оренбург. Здесь он изучает музыку башкир, киргизов, калмыков, пишет симфоническую увертюру на башкирскую тему. Только в 1843 г. он наконец возвращается в Москву. Песни этого периода очень близки по темам к произведениям Даргомыжского.

Творчество Алябьева наложило отпечаток на развитие вокального исполнительства его времени. Близкие по мелодической основе к народным истокам и к житейским и гражданским проблемам по содержанию, романсы и песни его требовали от певцов искренности, внимания к тексту, вокального мастерства. Влияние его на формирование вокалистов было хотя и опосредованным, но очень значительным, так как педагогической деятельностью Алябьев специально не занимался.

*Алексей
Николаевич
Верстовский
(1799–1862)*

Старшим современником М.И.Глинки был и Алексей Николаевич Верстовский. Верстовского часто называют прямым предшественником М.И.Глинки. Он типичный представитель

романтического направления в искусстве первой половины XIX века. Главный его интерес – легенды древних славян. Музыка его, и прежде всего опера «Аскольдова могила», питалась подлинно народными мотивами и потому в течение ста с лишним лет звучала в России повсюду, даже на самых глухих окраинах.

Верстовский не только прекрасно знал крестьянский городской, цыганский фольклор своего времени, но и создал ряд романсов и песен, которые стали подлинно народными (такова «Черная шаль» и др.).

Большой отпечаток на творчество Верстовского наложила дружба его с А.А.Алябьевым. Верстовский вырос в поместье своего отца в Тобольской губернии. Отец имел собственный крепостной оркестр, богатую нотную библиотеку. Алексей Николаевич, как и его брат, Василий Николаевич, с детства участвовал в домашних благотворительных концертах.

После Отечественной войны 1812 года семья Верстовских переезжает в Петербург, и юный музыкант берет уроки игры на скрипке и композиции у «светил» музыкальной педагогики. Окончив Институт путей сообщения, он в 1817 году становится чиновником, но уже в начале 20-х годов приобретает популярность как подающий надежды композитор.

В 1823 году, 24-х лет от роду он получает назначение на должность «инспектора музыки императорских театров» в Москве, а с 1830 г. и до 1860 г. становится «инспектором репертуара».

Вершиной творчества Верстовского стала опера «Аскольдова могила», премьера которой в Московском Большом театре состоялась в 1835 году. Как уже сказано, опера эта была самым значительным событием в музыкальной жизни России до постановки «Ивана Сусанина» М.И.Глинки в 1836 году (27 ноября по старому стилю). Между этими событиями всего один год.



А. Н. ВЕРСТОВСКИЙ

Требованиями царского двора определялась консервативная политика в «формировании репертуара, но тем не менее, Верстовский много сделал для развития вокальной русской школы. Он постоянно следил за подготовкой певцов в театральном училище при Большом театре, присутствовал на экзаменах, выдвигал наиболее способных воспитанников. Он сумел подготовить и вывести на Московскую сцену знаменитых певцов своего времени. Это тенора: Петр Александрович Булахов (1793–1835), бас: Николай Владимирович Лавров (1805–1840), блистательная исполнительница оперных и драматических партий Надежда Васильевна Репина (1809–1867), ставшая впоследствии женой Верстовского.

**Александр Егорович
Варламов
(1801-1848)**

Всего на три года старше М.И.Глинки был выходец из «низов общества» композитор **Александр Егорович Варламов**. Отец его – молдаванин –

вышел в отставку в чине ефрейт-капрала Конногвардейского полка, а по «гражданскому ведомству» впоследствии числился титулярным советником (это один из низших чинов «в табеле о рангах»). Средств на музыкальное образование сына в семье не было, поэтому его отдали в 1811 г. в Придворную певческую капеллу», где он воспитывался до 1818 г., т.е. до 17 лет. Еще до того он по слуху научился играть на скрипке, а в капелле самостоятельно освоил гитару, фортепиано и виолончель. У него был прекрасный дискант и потому почти сразу он был зачислен в группу солистов. Тогда же на него обратил внимание директор капеллы Д.С.Бортнянский, которому по свидетельству самого Варламова, он был обязан тонким знанием вокального искусства. По-видимому, Бортнянский был единственным учителем Варламова. Других сведений о его учителях не сохранилось.

Семнадцатилетнего Варламова назначили регентом посольской русской церкви в Гааге (Голландия). В Голландии, а потом в Бельгии он пробыл до 1823 г. Он должен был руководить хором церковных певчих и обучать их вокальному искусству. В свободное время он смог посещать театр, слушать французские и итальянские оперы, концерты серьезной классической музыки. Тогда же он начал выступать как певец-гитарист. Блестящее его мастерство было отмечено бельгийской прессой.

В 1823 г. Варламов вернулся в Петербург и получил место учителя пения в Петербургской театральной школе, а в 1829 г. поступил в Придворную капеллу.

В 1827 г. Варламов впервые попал на репетиции, которые М.И.Глинка проводил у себя дома. Глинка вспоминал впоследствии о том, что Варламов ... с искренней готовностью приводил потребное число певчих ... для исполнения хоров» и сам охотно участвовал в репетициях¹.

¹ Глинка М.И. Литературное наследие.-- М. – Л., 1952. – Т. 1. -- С.99.

Одно время у Глинки и А.Варламова был замысел совместно издавать «Музыкальный альбом» из произведений русских композиторов, но из-за отсутствия средств замысел этот не был претворен в жизнь.

В 1832 г. Варламов со своей семьей переезжает в Москву, где получает место помощника капельмейстера, а затем «композитора музыки» императорских театров. Здесь он подружился с молодым талантливым композитором Александром Гурилевым, который так же, как и Варламов, писал русские песни в народном духе.

В 1833 г. Варламов издает первый сборник своих вокальных произведений – «Музыкальный альбом». В нем помещен и его знаменитый «Красный сарафан», который, по словам современника «был певаем всеми сословиями - и в гостиной вельможи, и в курной избе мужика» (31, с. 369). За 30-40-е годы Варламов написал и опубликовал около двухсот своих песен и романсов.

Популярности его произведений немало способствовала и концертная деятельность. По свидетельствам современников, он восхищал слушателей «своим декламированием столько же, сколько и пением своих дивных вдохновений, русским горем и русской жизнью пропитанных» (Там же, с. 231).

Варламов был одним из видных педагогов-вокалистов своего времени. Им создано первое в России методическое пособие по вокальному искусству «Школы пения».

В методических советах и сочиненных им упражнениях-вокализах он придавал особое значение четкой и выразительной артикуляции, естественной фразировке, правдивой передаче художественного образа в целом. Эти творческие принципы сближают его с крупнейшими мастерами русского вокального искусства Глинкой и Даргомыжским, воспитавшими многих выдающихся певцов. «Полная школа пения» Варламова донине не утратила своего значения в педагогической практике (См. приложение 1).

Прожил Варламов всего 47 лет и умер от туберкулеза горла в бедности, т.к. вернувшись в Петербург, не получил места в капелле, жил с большой семьей на скудные средства от уроков пения, концертов и маленькой пенсии. Из задуманных ста русских песен в его обработке Варламов успел закончить лишь 43, которые были изданы посмертно в сборнике «Русский певец» композитором и дирижером В.М.Кажинским.

**«Полная школа пения»
А.Е. Варламова**

«Полная школа пения» А.Е. Варламова вышла в свет в 1840 г. К этому времени уже были опубликованы три методические работы М.И.Глинки: «Семь этюдов для пения» (1829 г.), «Этюды для пения» (1833 г.), «Упражнения для уравнивания и усовершенствования голоса» (1836 г.). А.Е.Варламов, без сомнения, был знаком с этими работами и много заимствовал из них. «Этюды» и «Упражнения» создавались для конкретных певцов и не сопровождались теоретическими обобщениями. Это были частные случаи в педагогической

деятельности великого композитора. Варламов же замыслил и реализовал труд, обобщающий опыт его личный и его современников.

В «Полной школе пения» Варламов сформулировал вопрос о необходимости создания русской школы пения. Эта школа должна отражать самобытность русской музыки, основываясь на анализе мелодий народных русских песен и особенностей их исполнения. В предисловии к «Школе пения» Варламов писал: «Надеюсь со временем издать особое сочинение, в котором будут подробно рассмотрены наши **народные напевы**», и уверен, что русская публика найдет в сем сочинении некоторые **новые мысли** о певческом искусстве в России, которые в то же время могут послужить дополнением к истории пения вообще» (9, с.8). К сожалению, замысел этот остался не осуществленным из-за ранней кончины автора.

Кроме М.И.Глинки, Варламов опирался в своей методике на опыт Д.С.Бортнянского, а также на публикации французских педагогов-вокалистов – А.Андрода и Ф.Бенатти, учебные пособия которых вышли в свет в Париже в 1830 г.

В «Полной школе пения» три части: первая – теоретическая, вторая – упражнения, третья – вокализы.

В первой части семь глав:

- Варламов дает определение искусства пения,
- освещает вопросы истории певческого искусства,
- обсуждает методику преподавания,
- называет обязанности учителя,
- приводит классификацию голосов,
- дает определения диапазона и тембра голоса,
- рассматривает технику дыхания.

В частности, говоря об обязанностях преподавателя, он требует, чтобы тот в равной мере владел теоретическими и практическими познаниями. Он (учитель) «должен быть певцом и притом хорошим» (Там же, с. 10). Его обязанность – соединять «правила с примерами, а искусство пения со способами в преподавании, основанном на опыте и практике» (Там же). Задача педагога не только «образовать» голос, обработать и развить его, но и научить певца свободному чтению с листа, а главное – художественному музыкальному исполнению. Для того требуется общекультурное развитие, знакомство с современной (того времени!) литературой, общее расширение кругозора. Не менее важно воспитание музыкального вкуса «посредством изучения хороших сочинений и слушание хороших учителей» (Там же, с. 13). Музыка Варламовым рассматривается как особый язык, который имеет «свою грамматику и пиитику» (Там же, с. 25), а «совершенство пения состоит из двух качеств: изящества и выразительности» (Там же, с. 9). Это достигается знанием «музыкальной грамматики» и вниманием к тексту.

Варламов считал, что ученик должен старательно работать над текстом, до пения заниматься декламацией, соединяя в точности «ударение ораторское... с ударением музыкальным» (Там же, с. 25). Певцу следует бережно вникать в намерения композитора, сделать его намерения своими (сейчас, по Станиславскому, сказали бы: «войти в образ»).

Петь Варламов рекомендовал всегда умеренно, избегая всего, что превышает силы (Там же, с. 13). «Правильный выговор ноты и слова – придают пению больше ясности и силы», – говаривал частенько Варламов. – «Лучшей методикой в преподавании является живой голос, то есть наглядный пример» (Там же, с. 10).

Основной методики Варламова служили самобытные русские педагогические традиции, имеющие глубокие истинно национальные корни. Оформление академического певческого тона помимо влияния иностранного вокального искусства, шло от тесного взаимодействия с одной стороны, народного пения, использовавшего естественную речевую манеру произношения, с другой – от профессионального церковного пения, требующего благородного звучания. Варламов писал, что искусство пения составляет вокализация с правильным дыханием.

«Пение – это язык сердца, чувства, страсти», – говорил Варламов. – Произношение должно быть чистым, разборчивым, с разнообразной нюансировкой, правильным положением рта при произношении гласных. Ученик должен естественно открывать рот, не слишком мало и не слишком сильно, чтобы избежать горловых и носовых звуков. На лице при пении следует сохранять улыбку. Языком нужно естественным образом, без затруднения, касаться корней нижних зубов. Не сжимать зубы и не напрягать губы, так как от этого могут зажаться подбородок и челюсть. Такое пение очень утомляет и делает неприятным лицо певца.

Когда природный голос достаточно укрепится ... надо придавать голосу «округлость», силу, полноту природных звуков. Варламов говорил, что натуральный диапазон расширять нужно очень осторожно, по полтона вверх и вниз, чтобы певцу казалось, что он берет ту же ноту. Если ученик поет низко – петь надо в мажоре, если повышает – в миноре. Надо, чтобы ученик не выделял кварту и не убирал терцию и сексту – особенно в миноре. Певческий звук должен быть полным и «круглым», что достигается на «круглом» «а». Выравнивание голоса, развитие смешанного регистра путем притемнения на гласном звуке «У», совпадает с указанием регентов брать высочайшие ноты «ТЕМНО, ЗАКРЫТО».

Совершенное соединение сил различных переходов, т.е. неяркость перехода от одного регистра в другой составляет существенную часть обучения пению.

Глинка и Варламов внесли новое в методику преподавания – принцип формирования голоса от середины диапазона – этот приоритет принадлежит нашим русским композиторам-педагогам. Главное, на что обращал вни-

мание Варламов – это округлость звука и выравнивание голоса, а так же скрещивание регистров.

Варламов – сторонник не только вокализации, но и сольфеджирования, так как это приближает к пению произведений. Он считал, что самое полезное упражнение для желающего хорошо петь – это гаммы.

В противовес бытовавшему тогда мнению, что детям занятия пением вредны, Варламов утверждал, что, напротив, они очень полезны, хотя и требуют особого внимания и «тонкого подхода».

Во второй части «Полной школы пения» помещено 47 упражнений для голоса, расположенных в порядке нарастания трудности. В них использованы различные певческие приемы: это гаммы, упражнения на интервалы, легато, стаккато и др.).

В третьей части обобщаются приемы из второй части в форме десяти вокализов, своего рода «песен без слов». В вокализах методические задачи подчинены художественной форме. Вокализы построены на основе интонационного строя русской народной песни и бытового романса. Многие из них похожи на романсы и песни Варламова. Некоторые строятся по принципу контраста: в них сменяются быстрые и медленные фрагменты. По жанрам вокализы различны: № 4 – тарантелла, № 5 – баркарола, № 9 – полонез. Как и во второй части, вокализы расположены в порядке нарастания трудности. Самые сложные – № 9 и № 10, которые для исполнения требуют виртуозной техники.

Фортепианное сопровождение к вокализам по стилю так же, как и мелодии, близко к свойственному Варламову в его концертных произведениях.

К «Полной школе пения» сделано «Приложение». Это – обработки двух подлинных народных мелодий («Не одна в поле дороженька» и «Не будите меня, молоду»), переложение их для трех голосов, предназначенное для ансамблевого пения.

Вокализы из третьей части «Школы» воплощают не только типичные черты вокальной русской музыки начала XIX века, но и индивидуальные особенности творчества самого Варламова. По времени создания «Полная школа пения» Варламова соседствует с вокальным циклом М.И.Глинки «Прощание с Петербургом» (тоже 1840 г.).

Исследователь творчества Глинки В.Протопопов характеризовал «Школу» Варламова как своего рода энциклопедию русского романса Глинковской поры¹.

Многие теоретические положения и методические рекомендации, особенно сами упражнения и вокализы, входящие в «Полную школу пения» А.Е.Варламова не утратили ценности до сих пор. К сожалению, это руководство для вокалистов не переиздавалось с 1953 года и представляет ныне библиографическую редкость.

¹ Протопопов В. М.И.Глинка.-М –Л.: Музыка, 1949. – С. 37 .

*Александр Львович
Гурилёв
(1803–1858)*

Александр Львович Гурилёв был старше М.И.Глинки всего на один год. Он родился в Москве, в семье крепостного графа В.Г. Орлова. Отец — Лев Степанович Гурилёв был композитором и дирижером. Оркестр, руководимый Львом Степановичем, по отзывам современников, был в Москве одним из лучших. Его репертуар составляли классические произведения. Солировали в нем виднейшие музыканты Москвы.

Александр Гурилёв обучался у отца и с детства играл в его оркестре на скрипке и альте, но больше всего любил фортепиано. Он брал уроки у известного пианиста Д. Фильда, посещавшего дом Гурилёва-старшего.

Получить вольную эта семья смогла лишь в 1831 г. после смерти графа Орлова, приписавшись к сословию ремесленников-мещан. Биографические сведения о Гурилёве весьма скудны. Известно, что он дружил с Варламовым. Известно, что он был беден, а в последние годы жизни страдал тяжелым психическим заболеванием.

Но память о Гурилёве хранит его песни, полные скорби, тоски о прекрасном, отголоски крепостной зависимости в детстве и юности. Песни его порождены народной традицией и потому были созвучны самым широким демократическим кругам современников и потомков. В отличие от Варламова песни Гурилёва привлекают утонченной грацией и камерностью, мечтательной грустью и скрытым драматизмом. Эти песни по-своему выразили природу русской души.



А. Л. ГУРИЛЕВ

Песни Гурилёва, как и Варламова, Алябьева, музыка Верстовского, создавали ту музыкальную среду, в которой формировался гений Михаила Ивановича Глинки. С этими композиторами он был лично знаком, ценил их творчество, пользовался их уважением. Несколько особняком сложились отношения Глинки (и многих других музыкантов-современников) с Верстовским, т.к. он очень ревниво относился ко всем, в ком видел «конкурентов». Должность «инспектора репертуара» московских императорских театров позволяла ему существенно влиять на творчество и Варламова, и Глинки, и Даргомыжского. К сожалению, не в их пользу.

Вопросы для самопроверки

1. Чем объяснить интерес современников М.И.Глинки к народной, прежде всего русской, песне?
2. Как Вы думаете, зачем в тексте этой главы приводятся довольно обстоятельные сведения о биографиях композиторов?
3. Чем отличаются камерные вокальные произведения современников М.И.Глинки от французской и итальянской музыки того же времени?

Рекомендуемая литература

1. Багадуров В.А. А.Е.Варламов как певец и вольный педагог. – М., 1953.
2. Варламов А.Е. Полная школа пения. – М., 1953.
3. Доброхотов Б.В. Александр Алябьев. Творческий путь. – М., 1966.
4. Доброхотов Б.В. А.Н.Верстовский. «Аскольдова могила». – М., 1962.
5. Листова Н.А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. – М., 1968.
6. Львов М.А. Варламов и его творчество. – М., 1964.
7. Львов М.А. Школа пения Варламова. – М., 1964.
8. Рыцарева М.Г. Композитор Д.Бортнянский: Жизнь и творчество. – Л., 1979.
9. Рыцарева М.Г. Композитор М.С.Березовский. – Л., 1983.
10. Трайнин В.Я. Александр Александрович Алябьев. 1787–1851. Краткий очерк жизни и творчества. – М., 1969.

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА – ПЕВЕЦ И ПЕДАГОГ

Мне кажется, что можно соединить требования искусства с требованиями века и... писать музыку, равно для знатоков и простой публики.

М.И. Глинка

О тех, кто заново «открыл» Глинку

При имени Глинки первое, что приходит на ум, – великий русский композитор. О нем написаны десятки книг и статей, кажется, глинковеды давно знали о нем все, что только можно знать. И однако...

В 1950 г. в сборнике статей и материалов о Глинке появилась большая статья известного музыковеда В.А.Багадурова «Глинка как певец и вокальный педагог». Именно с этой статьи начинается «открытие» ранее не замеченных граней творчества Михаила Ивановича Глинки.

В 1963 году многое добавляется к этому открытию в хрестоматии «Искусство пения» И.К.Назаренко.

А.С. Яковлева в учебном пособии «Русская вокальная школа», продолжая эту тему, в 1999 году



М.И. Глинка

выявила связь вокального и педагогического творчества Глинки с традициями церковного пения.

Итак, позволим себе, не касаясь общеизвестного о Глинке, как композитора, обратиться именно к его певческому и педагогическому творчеству.

*Детство и юность –
время приобщения
к родным напевам*

Михаил Иванович Глинка (1804–1857) родился в усадьбе «Новоспасское» в Смоленской губернии в семье небогатого помещика-дворянина.

Воспитанный не в меру заботливой и к тому же мнительной бабушкой, маленький Миша даже летом выходил на воздух не иначе как в теплой шубке. Отсюда сохранившаяся на всю жизнь мнительность и склонность к простуде. Отсюда же, вероятно, и отмечавшаяся современниками осиплость голоса.

Самыми ранними музыкальными впечатлениями Глинки были деревенские протяжные песни, церковное пение, а еще звуки крепостного оркестра его дяди. Когда съезжались гости, застолье сопровождалось пением и музыкой, по большей части народной. Уже в раннем детстве Миша играл в этом крепостном оркестре Афанасия Андреевича Глинки на маленькой флейте и скрипке. По его признанию, оркестр слушать любил больше, чем танцевать под него, но особенно прельщали его «грустно-нежные звуки» народных песен.

Вспоминая свое детство, Глинка писал о том, что, может быть, песни, слышанные им в ребячестве и были первой причиной того, что впоследствии он стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку. Мелодическая основа протяжных русских песен стала впоследствии основой классической кантилены в произведениях Глинки. Может быть, именно детские впечатления неприметно для юного музыканта определили его вокальные вкусы на всю жизнь.

С самого раннего детства проявилась его разносторонняя одаренность: он очень легко учился, любил рисовать (судя по сохранившимся зарисовкам, и взрослый был неплохим рисовальщиком), очень охотно и много занимался музыкой.

С детства Глинка очень любил русскую природу и в конце жизни красочно писал о ней в своих «Записках». Он очень любил слушать колокольные перезвоны и в детстве подражал им, используя медные тазы.

Заметный след в сознании восьмилетнего Глинки оставила Отечественная война 1812 года. Родная Смоленщина была центром партизанского народного движения против армии Наполеона. Не в этих ли впечатлениях надо искать истоки образа Суанина?

С 1818 по 1822 г. Михаил Иванович воспитывался в Петербурге в Благородном пансионе при Главном педагогическом институте, где получил основательное образование. Воспитателем его был одноклассник и друг

Пушкина Вильгельм Карлович Кюхельбекер. Уже в эти годы Глинка много бывал в театрах и на концертах, начал писать музыку.

В пансионе Глинка изучал латынь, греческий, французский, итальянский, немецкий, а позднее персидский и английский языки.

Блестящая память и тонкий слух помогали ему постичь особенности звучания каждого из этих языков, их своеобразный «мелос». В конечном счете, именно разнообразие лингвистических впечатлений помогло Глинке постичь особенности русской разговорной и певческой речи.

Учился ли Глинка пению в юности? В «Записках» он сообщает о том, что с 1819 по 1821 гг. жил у них итальянец Тоди, бывший солист оперы-буфф, обучавший его пению.

Выбор жизненного пути

По окончании пенсия Глинка мог стать дипломатом или государственным чиновником, что считалось почетным. Он же стал композитором, что для дворянина казалось по меньшей мере странным: дилетантские занятия музыкой поощрялись, но профессией ее не признавали. И средств к жизни музыка дать не могла. Отец оценил его выбор словами: «Вот вышел скоморох!»

1830–1835 годы он провел сначала в Италии (Милан, Неаполь, Рим), потом в Австрии и Германии (Вена, Дрезден, Берлин). В эти годы он слушал оперы Моцарта, Глюка, Беллини, Россини, симфонические произведения Бетховена, осваивал теорию композиции под руководством лучших педагогов того времени.

В Италию Глинка ехал с целью научиться писать для голоса. Систематических уроков он не брал, тем более что к тамошним педагогам относился скептически. Зато постоянно слушал великолепных композиторов-мелодистов Беллини, Доницетти, Россини, свел знакомство с блистательными певцами Джудитой Паста, Джованни-Батисто Рубини, Антонио Тамбурини и др. Начал писать на «итальянский манер» и именно тогда понял, что это не его стихия, а он хочет писать русскую музыку.

Вернувшись в Россию, он пишет свою первую оперу «Иван Сусанин» (официальное название «Жизнь за царя»). Либретто ее, очень неудачное, принадлежит услужливому царедворцу, барону Г.В.Розену. Именно с постановки «Ивана Сусанина» начинается педагогическая деятельность М.И.Глинки. В Санкт-Петербурге к этому времени было немало талантливых певцов и певиц, но все они прошли итальянскую школу пения, и идеалом считалось умение исполнять сложнейшие мелодические украшения партии. Актерской игре не придавалось сколько-нибудь серьезного значения. Глинке же нужны были певцы-актеры, способные воплотить на сцене правдивые народные образы. Это было ново, непривычно и потому Глинка сам готовил исполнителей: О.А.Петрова – на роль Сусанина, А.Я.Воробьеву – на роль Вани и др.

**Творческое кредо
Глинки**

В письме к своему ученику В.Н. Кашперову Глинка сформулировал одно из главных требований

к музыке – о единстве содержания и формы произведения: «Все искусство, а следовательно и музыка требуют:

- 1) **чувства** – это получается от вдохновения свыше;
- 2) **формы** – значит **красота**, то есть соразмерность для составления **стройного целого**.

Форма – облекает идею в приличную, *подходящую* ризу.

Чувство и форма – это душа и тело»¹.

Требование это целиком и полностью относится и к вокальному исполнительскому творчеству.

Глинка с чувством законной гордости оценивал значение собственного творчества. Он писал по поводу исполнения своих произведений в Париже в 50-х годах о том, что он первый русский композитор, который познакомил парижскую публику со своим именем и со своими произведениями, написанными *в России и для России...*»

Творчество Глинки базировалось на прекрасном знании народного крестьянского и церковного пения, городского русского фольклора, творчества современников в России, а также европейской музыки в самом широком смысле этого слова. Значение его творчества невозможно переоценить, так как кроме музыкальных произведений им созданы основы теории русской музыки, и в том числе русского вокального искусства.

Глинка был лично знаком и дружен с Жуковским, Пушкиным, Грибоедовым, Дельвигом, в юности близок с Львом Пушкиным (братом Александра Сергеевича), общался со всеми петербургскими и московскими певцами и композиторами-современниками, т.е. жил в культурной атмосфере 20-х – 50-х гг. XIX века со всеми ее противоречиями: официальным прессингом, особенно после восстания декабристов 1825 года – с одной стороны, и крепнущим демократическим национально-русским самосознанием мыслящих людей – с другой.

Величие Глинки-композитора заключается в том, что он **первым создал подлинно народную, подлинно русскую профессиональную музыку**, для которой были нужны соответствующие исполнители.

Глинка-певец

Глинка обладал прекрасным голосом. Об этом свидетельствовали его современники. «Частое общение с певцами практически познакомило

меня с капризным и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него», – сообщает он в автобиографических записках¹.

¹ Глинка М.И. Литературное наследство. – М.-Л.: Музыка, 1953. -- Т. 2. – С. 602–603.

По воспоминаниям А.Н. Серова «голос Глинки был тенор, не особенного красивого тембра, но чисто грудной, крепкий, наверное лирико-драматический. Иногда на высоких нотах металлический, резкий и во всем регистре необыкновенно гибкий для страстного драматического выражения... Иногда являлись звуки с тембром несколько носовым, только это приходилось всегда настолько к стати, что даже не могло считаться недостатком. Произношение слов явственное, декламация вернейшая, превосходная. Глинка отчеканивал в своем пении каждое слово».

Верхние ноты Глинка советовал брать пианиссимо. Свойство его исполнительского стиля, манеры голосоведения и использование вокальных средств послужило материалом, надолго определившим ориентиры для будущих поколений русских певцов. Этому способствовала и практическая педагогическая работа Глинки. Сам же он был весьма образцовый певец, несмотря на свой недостаточный голос, обративший все, что он усвоил, в блестящее вокальное искусство.

Ученица Михаила Ивановича, известная певица А.Я.Воробьева-Петрова пишет о первом впечатлении от встречи с ним: «Очень ново, оригинально и совсем в русском духе. Глинка сел за рояль и пропел романс Антонины «Не о том скорблю, подруженьки» и этим с первого раза меня покорила. В его пении было много чувства и умения, владел он голосом чудесно».

Музыка – это мир чувств, поэтому он отрицательно относился к холодному инструментальному итальянскому звучанию голоса. С творчеством Глинки начинается новый этап не только в развитии музыки, но и в русском профессиональном пении. Он любил каждое слово, сказанное чисто, явственно и верно по изложению. Певица Л.И.Кармалина пишет: «После первых приветствий он взял какую-то книгу, подошел ко мне, дал ее в руки и говорит: «Читайте!» Прочитав просто и естественно строчки две, я хотела декламировать, но Глинка объяснил, что он интересовался правильным положением рта при произношении некоторых гласных. Он говорит: «Возьмите слово «зачем» в пении, то выйдет очень некрасиво – в пении надо петь «зачэм»¹.

Важное значение Глинка придавал воспитанию слуха певца, без чего невозможны ни чистота, ни богатство голоса ... невозможно и раскрытие содержания и осознанного обращения со словом, конкретной передачи чувств и мысли.

М.И.Глинка говорил, что все голоса вообще от природы несовершенны и требуют учения, цель которого – исправить недостатки и усовершенствовать голос. Как всякий истинный музыкант, певец должен быть великим труженником и на каждодневных репетициях оттачивать и шлифовать свое вокальное мастерство с упорством и постоянством. Без титаниче-

¹ Кармалина Л.И. Воспоминания. – М.–Л., 1896. – С. 42-45.

ского труда не может быть искусства. Певцу противопоказано равнодушные.

**Отношение Глинки
к итальянской
школе пения**

Глинка всю жизнь ощущал противоречия между итальянской вокальной методой и русской школой.

Италия – страна, где родилось оперное искусство, сложились традиции в области пения и преподавания пения. Поэтому всякий певец, посвятивший себя оперному искусству, стремился учиться именно в Италии, выбирая в себя чувство стиля, единообразие вокального метода – бельканто. В итальянском пении голос перенимал звучание инструмента. Техника часто являлась самоцелью. Образу придавалось мало значения. Вместе с тем, итальянские певцы отличались высоким чувством ансамбля, умением передавать средствами вокала переживания героев.

Современники Глинки признавали, что он воспринял итальянский мелос (стиль «бельканто») в совершенстве, органически сочетав его с русско-национальной песенностью и выразительностью.

Глинка-педагог

Обучение пению было одним из его любимых занятий. Выдающиеся его ученики – О.А.Петров и его жена А.Я.Воробьева-Петрова – говорили, что

Глинка, как педагог, был гениальным прозорливцем. Он был строгим и взыскательным музыкантом-аналитиком к своему слуху. Для него не безразлично было качество слышимой интонации, ибо от качества интонируемого зависит в значительной степени доходчивость смысла... Воспитание слуха – вот основная и главная линия поведения Глинки-педагога.

Глинка был хорошо знаком с различными методиками постановки голоса. Он регулярно посещал уроки известных педагогов и в России и за рубежом, рассматривая пение как психологический процесс, в котором нельзя отрывать голос и слово от мыслей и эмоций.

Воспитание голоса складывается из двух элементов: первый – уничтожение недостатков, создание натурального звучания, второй – усовершенствование голоса, развитие его гибкости и легкости. «Хотя мне и не по нутру итальянщина, но она необходима для обработки голоса» (14, с. 131), – говорил М.И.Глинка.

Ученица Глинки Д.Леонова так пишет об отношении своего учителя к итальянскому методу пения: «Он (Глинка) проник в суть русской музыки как профессионал, взял самое ценное из русских народных мелодий и народного творчества. Глинка подчеркивал, что мелодия – это мысль, заключенная в ноты. Из жизни музыкальных тем-мелодий, биения их пульса, т.е. темпо-ритма движения, динамики и складываются музыкальные образы, заложенные композитором в произведении. Современные исследователи

педагогического наследия М.И.Глинки с уверенностью говорят, что «через его руки прошло» не менее 35 учеников.

**Глинка
и церковная певческая
традиция**

Как уже сказано, Глинка с детства любил слушать церковное пение. В годы учебы в пансионе он вместе с однокашниками охотно исполнял церковные песнопения (так было принято в закрытых учебных заведениях того времени).

После премьеры «Ивана Сусанина» «по монаршей милости» царя Николая I Глинка на три года становится капельмейстером Придворной певческой капеллы, а в 1838 г. едет набирать певцов в нее на Украину. Этот коллектив обслуживал домовые церковные службы для императорской семьи. Знакомство с певческой церковной традицией отразилось, в частности, на его произведениях.

**«Концентрический»
метод
Глинки**

Глинка выработал свой концентрический метод обучения пению. Название этого метода дано ему исследователем творчества Глинки – В.Н. Кашеровым). «По моему методу, – писал М.И.Глинка, – надо сперва усовершенствовать натуральные тоны, то есть без всякого усилия берущиеся».

В вокальных школах в начале курса обучения упражнения строились снизу вверх и обратно, через все регистры. По мнению же Глинки натуральные тоны составляют всего две пятых объема голоса, т.е. менее октавы, для слабых и несколько неразвитых голосов. Усовершенствовав их, мало-помалу можно переходить вверх. Именно так нужно обрабатывать и доводить до совершенства остальные звуки.

По концентрическому вокальному методу упражнения развиваются от тонов натурального центра голоса, на котором держится речь человека, к тонам, окружающим этот центр голоса. Упражнения Глинки просты и логичны. Его сборник этюдов состоит из двух частей. В первой части 18 упражнений для изучения движения голоса по смежным ступеням и интервалам в пределах октавы.

Упражнения первой части внутренне связаны друг с другом, фигуры коих, выходя постепенно одна из другой, концентрически расширяют диапазон голоса.

Вторая часть состоит из мордентов и трелей, чистота и определенность коих достигается постепенным увеличением скорости.

Часть первая

№№ 1 и 2 – движение голоса по смежным ступеням в пределах терции;

№ 3 – подъем и спуск голоса по терциям;

- № 4 – то же, что и № 1, но трелеобразно;
- № 5 – подъем и спуск голоса на кварту;
- №№ 6, 7, 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 в пределах сексты;
- № 12 – то же, что № 1 в пределах квинты;
- № 13 – подъем и спуск голоса на септиму;
- № 14 – то же, что и № 1 в пределах сексты;
- № 15 – подъем и спуск голоса на октаву;
- № 16 – то же, что № 1 в пределах гармонической (малой) септимы;
- № 17 – подъем и спуск голоса на секунду;
- № 18 – диатонические гаммы.

Упражнения (этюды) второй части исполняются без аккомпанемента. Глинка написал их сознательно для развития верного вокального слуха. В этих упражнениях преобладают терции, то есть самый легкий интервал вслед за октавой и квинтой. После укрепления в сознании каждого тона приступают к пятому упражнению. При пении следующих упражнений терции ощущаются горлом точнее. Чередование подъема и спуска голоса на высший интервал по смежным ступеням настойчиво проведено в упражнениях с Девятого по шестнадцатое. После изучения интервалов Глинка предлагает 17-е упражнение, которое считается труднейшим на подъеме и спуске голоса. До Глинки начинали обучение вокалу с секунды. Глинка отнес этот наиболее трудный интервал на конец курса. Голосом легче находить интервалы: приму, терцию, квинту, кварту, секунду, септиму, а не секунду, терцию, кварту, квинту, сексту, септиму, октаву. Основная идея метода Глинки заключалась в укреплении тонов центрального регистра. Он писал, что тот, кто изучил его метод, петь гамму будет ровно, не выталкивая ни одной ноты. Метод его построен на рациональном продвижении от центра, вниз и вверх. Чем сильнее и определеннее будут тоны среднего регистра, тем лучше они уравнивают регистры, укрепят голос, «отполируют» его, сделают ясным, свежим тембр, будут содействовать свободной дикции, не допуская сползания с тонов.

Глинка обращал особое внимание на то, что в русском, интонационно богатом, языке есть несколько разновидностей звучания гласной «А»: от крайне светлого до чрезмерного закрытого, от слабо произносимого, до полнозвучного, акцентированного. Итальянское «А» произносится как русское ударяемое «А», следовательно, слегка прикрыто, отчетливо и полнозвучно, чего и добивался Глинка. Он говорил не об итальянской гласной «А», а о более твердой, активной, чем в разговорном языке, поскольку у многих русских певцов наблюдаются предпосылки к вялой дикции при пении.

Примечательны выражения Глинки «не отбивать горлом» и «связывать, не тянувши», а брать прямо вторую, равно как и первую ноту, что означает плавное пение без придыхания (без га-га-га) – петь равной силой и без подъездов, «не слишком отворять рот, держать его в полуоткрытом состоянии, как бы в разговоре».

Для сопрано надо начинать от «ми» и «ре» первой октавы, продвигаясь до «ми» и «ре» второй октавы. Петь четверть часа «без оного» надо свободно, не допуская усталости голосового аппарата, «ибо оная ничего, кроме порчи голоса, не произведет!»

Для сопрано петь упражнения №№ 2, 4, 6, 8, 10, 12 систематически и ежедневно. Принцип развития голоса от нот, не требующих усилия, с чередованием медленных и быстрых упражнений помогает развитию дыхания, тренирует весь голосовой аппарат и способствует расширению диапазона.

С творчества Глинки начинается оформление русской вокальной школы, которая приобрела ярко выраженный национальный характер. Впитывая традиции итальянской, французской, немецкой школ, она обрела свои самобытные черты. В основе русской вокальной школы лежит интонационный строй русской народной песни.

В своих операх Глинка сочетал черты европейской музыкальной культуры с русской музыкой. В одном из его писем читаем: «Самое важное - это выбрать сюжет, чтобы он был национален. И не только сюжет, но и музыка». Он хочет, чтобы его дорогие соотечественники «почувствовали себя как дома». Академик Асафьев пишет: «Глинка в своем вокальном искусстве нашел путь к великому русскому реализму и закрепил это».

Глинка много времени провел вне родины. В 1844–47 гг. он жил во Франции и Испании, изучая народные мелодии, манеру народного пения. В 1852 году он снова едет в Париж, где с успехом знакомит публику со своими произведениями. Весной 1856 г. он отправляется в Берлин. Теперь навсегда. 3 февраля 1857 года его не стало.

Выдающимися певцами и артистами стали его ученики: О.А.Петров, А.Я.Воробьева-Петрова, Д.М.Леонова, Л.И.Леонов, композитор и оперный певец С.С.Артемовский и др.

Вокальную педагогику М.И.Глинки переняли многие русские педагоги. Глинкой создана русская реалистическая школа пения. По словам Б.Ф.Асафьева традиции этой школы, пройдя сквозь XIX век, через плеяду композиторов и исполнителей упираются в такое мировое явление как мастерство Шаляпина.

Изучение методики М.И.Глинки не потеряло актуальности для студентов-вокалистов и полтора века спустя со времени ее создания.

Вопросы для самопроверки

1. Почему, неприязненно относясь к итальянской манере пения, Глинка тщательно изучал практику подготовки итальянских певцов? Что его привлекало и что отталкивало в итальянской школе вокала?
2. Почему «Ивана Сусанина» Глинки принято считать первой национальной русской оперой, если известно, что еще во второй половине XVIII века русскими композиторами было написано несколько десятков опер, шедших с успехом на сцене? Продумывая ответ на этот вопрос, обратите внимание на связь его с педагогической деятельностью М.И.Глинки.
3. Пользуясь основной и дополнительной литературой, выделите основные черты педагогической системы М.И.Глинки.
4. Почему, по Вашему мнению, исполнение М.И.Глинкой своих произведений производило гораздо большее впечатление на слушателей, чем исполнение тех же произведений певцами с гораздо лучшими вокальными данными?

Литература

1. Асафьев Б.В. М.И.Глинка. – Л., 1978.
2. Багадуров В.А. Глинка как певец и вокальный педагог / М.И. Глинка: Сб. материалов и статей. – М.–Л., 1950.
3. Глинка М.И. Записки. Исторический очерк развития от истоков до середины XIX столетия: Учеб. пособ. / Подг. А.С.Розанов. – М., 1988.
4. Глинка М.И. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио. – М.–Л., 1951.
5. Гордеева Е.М. Глинка-исполнитель. – М., 1966.
6. Левашева О.Е. Михаил Иванович Глинка: В 2-х кн. – М., 1987–1988.
7. Летопись жизни и творчества М.И.Глинки: В 2-х ч. / Сост. А.А.Орлова. – М., 1978–1979.
8. Назаренко И.К. Искусство пения. – М., 1963. – С. 151–173.
9. Серов А.Н. Воспоминания о М.И.Глинке. – Л., 1984.
10. Стасов В.В. Избранные статьи о М.И.Глинке. – М., 1955.
11. Яковлева А.С. Русская вокальная школа. – М., 1999. – С. 67–77.

«ДЕД РУССКИХ БАСОВ» ОСИП АФАНАСЬЕВИЧ ПЕТРОВ

*Осип Афанасьевич
Петров –
гордость вокальной
русской школы*

Осип Афанасьевич Петров (1807–1878) – великий русский певец, один из основоположников национальной вокальной школы. О.А.Петров и его жена А.Я. Петрова-Воробьева много лет царили на оперной сцене, успешно соперничая со знаменитыми итальянцами. «Если мы говорим, что Шаляпин – это певец Мусоргского и Римского-Корсакова, а Собинов – это певец Чайковского, то О.А.Петров – это певец Глинки, величайшего композитора, в творчестве которого были заложены зерна того, что впоследствии развивали другие композиторы. О.А.Петров обладал всеми теми качествами, которые предвосхищали творчество Стравинского и Шаляпина»¹.



О.А. Петров



А.Я. Петрова-Воробьева

*Жизненный путь
О.А.Петрова*

О.А.Петров по праву считается основоположником вокальной русской школы, а также сценической оперной русской культуры в целом.

¹ Львов М. Из истории вокального искусства. – М., 1964. – С. 127.

Осип Афанасьевич Петров родился в 1805 г. (по другим данным в 1807 г.) в Елизаветграде Херсонской губернии (ныне Кировограде). Тогда это был военный городок с малым количеством жителей, с прекрасной природой. Мать его была стряпухой, сведений об отце не сохранилось. Несмотря на тяжелое детство, он до конца жизни оставался мягким, сердечным человеком.

Подростком Осип жил у своего дяди – виноторговца, сдававшего часть дома местному капельмейстеру, который, заметив исключительную способность мальчика к музыке, стал учить его игре сначала на кларнете, потом на гитаре, других инструментах, а также и пению. Кроме того, как и многие его сверстники, Осип охотно пел в церковном хоре. Таковы были его первые шаги в музыкальном искусстве. В те годы, что он жил у дяди, Осип обучился грамоте и счёту и на этом его образование должно было бы завершиться, если бы не любознательность и упорство. Во всяком случае, все знавшие его взрослым отмечали его широкую образованность, и не только в области пения.

Девятнадцати лет отроду Осип Петров против воли деда вступил в театральную труппу и имел большой успех в водевилях. О нем говорили: «точно на сцене родился». Так началась его артистическая карьера.

В 1830 г. его случайно услышал режиссер Петербургского императорского театра Лебедев, который пригласил его на прослушивание в столицу. Слушал его не кто иной, как дирижер императорских театров Катерино Кавос, который сразу зачислил его в труппу, поручив заниматься с ним итальянцу Дальюккио, а позднее продолжал совершенствовать мастерство Петрова сам.

Первое выступление О.Петрова состоялось 10 октября 1830 г. Он пел партию Зорастро в «Волшебной флейте» Моцарта. Молодой певец, практически не имевший еще музыкального образования, за столь короткий срок освоил достаточно сложную партию. Это говорило само за себя. Нельзя сказать, что дебют был сверхудачным, но всяком случае, его заметили, и в прессе появился отзыв о перспективном новичке: «Бас его довольно приятен, но весьма мало образован, что доказал нам резкий переход одного в высокие ноты... В роли Зорастро мы заметили у него довольно правильную дикцию. Даже и в жестах он действовал обеими руками... А еще более утверждает нас в добром мнении о будущих сценических способностях г.Петрова, то что он удачно выразил монолог Зорастро и пропел трудную его арию» (51, с. 131).

Надо полагать, что быстрому освоению оперного искусства молодым Петровым способствовало его участие в церковном хоре, а также стихия народного хорового пения, в которой протяжный звук был чем-то естественным, почти природным.

С начала 30-х годов Петров стал брать уроки у Рупини (Рупина), известного в его время певца и педагога. С ним он освоил много оперных партий, перенимал его приемы голосоведения.

Большое влияние на формирование актерских данных Петрова оказал великий драматический актер М.С.Щепкин. Иногда Петрова даже называют «оперным Щепкиным» – так умел он донести смысл роли, слово.

О том, как стремительно росло мастерство Петрова, можно судить по более поздним рецензиям. Так, по поводу партии Бертрама в «Роберте-Дьяволе» о Петрове говорилось уже как о «первоклассном певце, мастере, который способен конкурировать с иностранными исполнителями в нерусской опере» (Там же). О великольном певце и актере Петрове писал в романе «Басурман» Лажечников. О той же роли (Бертрама) вспоминал и А.Н.Серов: умело раскрытый образ воплощен прекрасно, выразительно.

*Любимый ученик
М.И.Глинки*

К середине 30-х годов XIX века О.А.Петров был уже признанным мастером оперной сцены. И все же Петров, каким его знает история русской школы вокального пения, Петровым «с большой буквы» стал после встречи с М.И.Глинкой. Именно Глинка вырастил плеяду певцов, соразмерных по масштабу его музыке.

Глинка не только писал партию Сусанина, ориентируясь на голос и актерское мастерство О.А.Петрова, но и самолично готовил певца к исполнению этой партии.

Известно, что до занятий с Михаилом Ивановичем Петрову трудно было сглаживать регистры; не были у него достаточно круглыми и верхние ноты. Глинка писал специально для него упражнения и этюды, которые помогли Петрову выровнять и прикрыть средний регистр, а также округлить и усилить переходные и высокие звуки. От Глинки же берет начало искусство декламации Петрова, так необходимое в речитативах.

Партия Сусанина – вершина творчества Петрова. Мусоргский писал, что «выход Петрова в «Сусанине» есть выход Сусанина (идеи) в Петрове». После исполнения этой партии критики присвоили Петрову титул **великого артиста**. Его исполнение отмечали не только предельно отточенное пение, но и великолепная мимика, правильное, четкое произношение, владение декламацией, тончайшие оттенки голоса. Партию Сусанина, в которую великий Глинка вложил заветную идею русского патриотизма, Петров на сцене наполнял полнокровной жизнью. Он довел эту партию до совершенства и за свою жизнь исполнил ее 293 раза.

В.В.Стасов писал о творчестве О.А.Петрова и его жены А.Я.Воробьевой-Петровой (тоже ученицы М.И.Глинки): «Драматичность, глубокое, искреннее чувство, способное доходить до потрясающей патетичности, простота и правдивость, горячность – вот что сразу выдвинуло Петрова и Воробьеву на первое место в ряду наших исполнителей и заставило русскую публику ходить толпами на представления «Ивана Сусанина»¹.

¹ Стасов В. Осип Афанасьевич Петров // Избранные статьи о музыке. – М.–Л.: Музгиз, 1949. – С. 300–301.

В результате занятий с М.И.Глинкой О.А.Петров стал достойным соперником знаменитого Тамбурины в партии Ассура в «Семирамиде» Россини.

При всем своем мастерстве О.А.Петров сохранил важнейшее качество — он умел отказываться от партий, которые почему либо не соответствовали его требованиям к самому себе. Так, он готовил партию Руслана и даже несколько раз выступил в этой роли, но потом, почувствовав, что это — не его роль, отказался от нее и стал петь, казалось бы, второстепенную партию — Фарлафа, в которой достиг полного совершенства.

Зная эмоциональность своей натуры, Петров отказывался от партий, требующих внешне выраженных проявлений эмоций на сцене, страшаясь того, от чего предостерегал его Глинка — неумеренного форсирования звука.

О.А.Петров — один из самых любимых учеников М.И.Глинки — вырос под его влиянием в подлинно русского певца-самородка. Вслед за Сусаниным — эталоном этой партии для всех последующих поколений ее исполнителей — Петров создал и еще ряд таких же «эталонов»: Мельника в «Русалке» Даргомыжского, Фарлафа в «Руслане и Людмиле» Глинки, Варлаама в «Борисе Годунове» Мусоргского, Пана Головы в «Кузнеце Вакуле» Чайковского...

Кто-то в шутку назвал Осипа Афанасьевича Петрова «дедом русских басов» и это по меньшей мере, справедливо.

Вопросы для самопроверки

1. Почему, создавая партию Ивана Сусанина, М.И.Глинка ориентировался именно на Осипа Афанасьевича Петрова?
2. Почему, с Вашей точки зрения, О.А.Петров отказался от исполнения партии Руслана, оказав предпочтение партии Фарлафа?

Рекомендуемая литература

1. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Очерк. — Л., 1959.
2. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века. — Л., 1969–1973. — Т. 1–3.
3. Львов М.А. Русские певцы. — М., 1965.

ДАРЬЯ МИХАЙЛОВНА ЛЕОНОВА – ПЕВИЦА И ПЕДАГОГ (1829 – 1896)

Д.М.Леорова – одна из выдающихся учениц М.И.Глинки. Жизнь ее условно можно подразделить на четыре периода: детство и юность; жизнь и творчество в императорских оперных театрах; концертное исполнительство и кругосветное турне; педагогическая деятельность.

Детство и юность

Дарья Михайловна Леорова родилась в г.Вышнем Волочке Тверской губернии в семье бежлого крепостного крестьянина, участника

Отечественной войны 1812 года, за проявленное мужество и воинскую доблесть, в которой он был удостоен офицерского чина. Однако материального достатка этот чин ему не принес, и семья вела полуголодный, полунищенский образ жизни. Дети рождались и умирали, и в живых осталась только младшенькая – Даша, которая очень рано начала подрабатывать рукоделием.

Кроме вязания Даша беззаветно любила пение. Вязала и пела. Одна из ее заказчиц, услышав однажды ее пение, настояла на том, чтобы девочку отдали учиться и за свой счет повезла ее в Москву к директору императорского театра Гедеронову. Тот отослал Дашу к режиссеру Петербургского Большого (Каменного) театра Каусу. Каус, восхищенный голосом, слухом и памятью девочки, помог ей осенью 1849 г. поступить в Петербургское музыкальное училище, в котором ученицы жили на казенный счет.



Д.М. Леорова

Вначале первый ее педагог – Быстров – ошибочно посчитал, что у нее меццо-сопрано, но, на счастье, выяснилось, что у нее контральто. Спас ее

необычайный диапазон – «соль» малой октавы – «до» третьей, и ее сразу перевели в старший класс к педагогу Вителеро. Уже в марте 1850 г. юная Дарья Леонова выступила впервые на сцене Императорского театра, спев каватину Изабеллы в опере Мейербера «Роберт-Дьявол».

**Леонова –
ученица М.И.Глинки**

Итак, первую партию на сцене Д.М.Леонова спела еще будучи ученицей музыкального училища. Вскоре она была зачислена в труппу и стала примадонной. М.И.Глинка, обратив внимание на подающую большие надежды певицу, начал заниматься с ней, как и с О.А.Петровым, готовя их к исполнению партий в своей опере «Иван Сусанин». М.И.Глинке были нужны исполнители, не только обладающие прекрасными природными данными, владеющие безукоризненной исполнительской техникой, но и наделенные недожинным актерским талантом. Как уже было сказано, Глинка писал этюды для Петрова, писал он вокализы и для Леоновой. Леонову он готовил к исполнению партии Вани, и она с этой партией справилась блестяще.

Глинка писал о Леоновой: «Я ее мучу ненавистной итальянскою музыкой, чтобы выработать голос, она же самородный русский талант и поет в особенности хорошо русские песни, с некоторым цыганским шиком (что весьма по нутру русской публике)» (письмо к Булгакову, 23 июня 1855 г.).

Отношения Глинки и Леоновой – учителя и ученицы – переросли в искреннюю дружбу и в день ее рождения (19 марта 1855 г.) Глинка пишет ей: «Желаю Вам всего лучшего в мире и блестящего успеха на избранном вами поприще. В знак уважения моего к Вашему таланту и постоянству, с которым занимаетесь вы усовершенствованием Вашего прекрасного голоса, прошу Вас принять полное собрание моих романсов и хранить их в память Вашего учителя... Примите уверения в моем уважении и преданности Вам. Преданный слуга Михаил Глинка» (Глинка М.И. Письма. – С.-П., 19 марта 1855 г.).

**Д.М. Леонова –
примадонна
императорских
театров**

Петь в итальянской опере, куда ее звали, Леонова не соглашалась, а отдельного помещения у русской оперы в те годы не было, поэтому русские оперы шли в Александринском театре, когда там не было драматических спектаклей. Итальянская же опера располагалась в Большом театре (Петербурга), где была прекрасная сцена и большое жалование. Для постановки русских опер не хватало солистов, у них была нищенская зарплата. Об этом времени Стасов говорил: «наши талантливые, гениальные оперы должны были пресмыкаться в лохмотьях и нелепых старинных тряпках!»¹.

¹ Стасов В.В. Избранные произведения. – М.: Искусство, 1952.-Т. 1. – С. 189.

В Императорском театре Дарья Михайловна завоевала ведущее положение, но так как русские оперы шли очень редко, ее стали занимать в драматических спектаклях. «Когда я, - пишет актриса, - начинала за сценой «Ах как звали молодца», и затем с песенкой этой вбегала на сцену, то буквально каждый раз приему не было конца. Театр дрожал от рукоплесканий» (98, с. 22-23).

Леонова занимает особое место в становлении русской оперы, поскольку она вместе с гениальным «королем басов» О.А.Петровым в 50-60-х годах XIX века стояла во главе русской оперной труппы. Известный музыкальный критик Ростислав Толстой говорил, что к таланту Леоновой невозможно подходить с обычными мерками и восклицал: «Выше нельзя идти в оперном искусстве!»

Талант Д.М.Леоновой был сопоставим с талантом всемирно известной ее современницы Полины Виардо (Гарсиа), однако ныне память о ней несправедливо угасла.

Леонова пела не только в русском театре, но и в разные годы в обоих императорских театрах - в Петербурге и в Москве. Ее оклад составлял сначала 600, а потом 1140 рублей в год, что по тем временам было очень высокой ставкой для певица.

**Концертные
выступления
Д.М. Леоновой**

Уже в годы работы в театре Леонова нередко выступала в концертах. Она очаровывала публику и покоряла зрителей каждой спетой фразой, сказанным словом. Если она не была занята в спектакле, но в афише стояло: «В дивертисменте поет Леонова», - билеты были нарасхват. Некоторые критики сожалели, что она тратит свое дарование на пение русских песен на бенефисах, советовали свой чудесный дар употребить в итальянской опере, но Леонова осталась верна себе: петь в итальянской труппе она не хотела.

О концерте 24 марта 1856 года «Ведомости Московской городской полиции» писали: «Во вторник, 20 марта, был концерт г-жи Леоновой. Эта молодая певица своим чудным, задушевным голосом привела публику, бывшую в ее концерте, в совершенный восторг. Для этой певицы по обширности и хорошей обработке ее голоса равно доступны и партии контральто и сопрано, и итальянская ария, и русская песня. С одинаковым совершенством исполнила она арию из «Луcreции Борджии», и песню сироты из «Ивана Сусанина», и русские песни, которые она исполняет так, как до сих пор мы не слышали ни у одной из русских певиц, а комическая, если так можно выразиться, песенка Даргомыжского «Лихорадушка» возбудила всеобщий «фурор», и по единодушному требованию публики была повторена три раза. По окончании концерта слышались всеобщие похвалы певице».

О песне «Ах, не мне, сиротинушке» писал сестре Л.И.Шестаковой М.И.Глинка. На концерте Леоновой присутствовал известный тогда писа-

тель Краевский. Он долго прикидывался скучающим, но после исполнения названных песен не выдержал и «напускное равнодушие исчезало с его лица» (письмо М.И.Глинки, 11 июня 1855 г.).

Уже в 1857–58 годах Леонова предприняла концертную поездку в Берлин и Париж. Восторгам публики на сольных концертах Леоновой не было конца. По словам одного из современников был случай, когда в один вечер ей преподнесли около 600 (!) букетов и венков. На концертах присутствовали Обер и Мейербер, и Леонова общалась с ними.

**Леонова
и русские композиторы**

Д.М.Леонова была не только блистательной певицей и красивой женщиной, но думающим и тонко чувствующим музыкантом в полном смысле этого слова. Не случайно общение с ней вдохновляло многих известных поныне композиторов. М.И.Глинка специально для нее написал свои романсы «Не называй ее небесной», «Ночной смотр» (сл. В.А.Жуковского), «Ты снова меня позабудишь» (сл. В.А.Жадовского); на слова М.Ю.Лермонтова «Молитву».

Целя талант Леоновой и восхищаясь ею, М.И.Глинка задумал оперу «Двумужница, или Волжские разбойники». В главной роли он видел именно Леонову. К несчастью, замысел этот остался неосуществленным.

А.Н.Серов считал, что Леонова обладает незаурядным талантом. В ней больше «божественного огня», чем у европейских знаменитостей. Специально для нее в опере «Рогнеда» он переделал партию Рогнеды из сопрановой в контральтовую, а в опере «Вражья сила» ввел также для нее роль Спиридоновны.

Даргомыжский просил Леонову исполнить партию Княгини на премьерном спектакле «Русалки», и ее исполнение было оценено как один из лучших эпизодов спектакля.

На многогранность таланта Д.М.Леоновой указывал и Н.А.Римский-Корсаков. Он считал ее равно «неподражаемой» «в вещах драматических и комических».

М.П.Мусоргский поручил ей роль Хозяйки корчмы в «Борисе Годунове» и раскольницы Марфы в «Хованщине».

**Кругосветное турне
Д.М. Леоновой
(1873–74)**

Амплуа примадонны оказалось не только блестящим, но и нелегким. В 60-е годы начались трения внутри труппы. К ним добавились домогательства начальника репертуарного цеха, который, получив отказ певицы, стал передавать ее партии другим (часто гораздо более слабым) исполнительницам. Кончилось тем, что Леонова была вынуждена уйти из театра, не выслужив даже приличной пенсии. Резервов у нее не было, т.к. она постоянно помогала всем, кто обращался к ней за поддержкой.

И тогда Дарья Михайловна решилась на неслыханный шаг: она отправилась в кругосветное концертное турне. Сначала в карете, потом в са-

нях она преодолела почти 10 тысяч верст от Москвы до Японского моря. По пути она по несколько дней пела в больших и малых городах Сибири. Потом была Япония, Китай. В «Воспоминаниях артистки Императорских театров» (они были опубликованы в 1891 г. в журнале «Московский вестник») она с юмором рассказывала, как однажды толкала возок, застрявший в сугробе, как едва не погибла, когда сани чуть не скатились по наледю с обрыва, как опоздала на пароход, затонувший по пути в Америку, а потом отвергала появившийся некролог...

Турне длилось около двух лет. Успех везде, в том числе в США, многих странах Европы был ошеломляющим. Для большинства ее слушателей исполняемые ею русские песни, романсы, арии из русских опер напоминали «открытие» музыкальной России. В частности, в Японии в одной из газет говорилось, что так петь «может только богиня пения».

Интересен эпизод, описанный Леоновой, о гастрольях в Сан-Франциско. Ей предложили выступить в опере Верди «Трубадур» в роли Азучены. По традиции Азучену (мать несчастного Монрико) представляли как молодую красивую цыганку. Леонова появилась на сцене в облике старой больной женщины, рассказывающей, как она потеряла сына. Публика была потрясена: впервые зрители увидели трагедию матери и сына, которая при традиционном исполнении оставалась не понятой (американские певицы не хотели отказываться от облика молодых красавиц).

Леонова получала баснословные гонорары, но все заработанное она снова очень скоро раздавала нуждающимся и опять оказалась ни с чем.

***Южнорусские
гастроли
с М.П.Мусоргским
(1879)***

Вернувшись в Россию, Д.М.Леонова надеялась, что слава ее дойдет и до Родины. Но газеты молчали, места в театре она не получила.

Снова возникла инициатива: вместе с М.П.Мусоргским Д.М.Леонова отправилась в гастрольную поездку по южнорусским городам. Мусоргский аккомпанировал и выступал как солирующий пианист со своими новыми произведениями. Повсеместно успех был огромным. Леонова пела только русские, в основном еще никому не известные, произведения.

***Курсы сольного пения
Д.М.Леоновой
в Москве***

Вернувшись в Москву, Мусоргский и Леонова открыли курсы сольного пения (1880 г.), ориентируясь на подготовку певцов, способных исполнять русский репертуар, следуя традициям Варламова, Глинки и Даргомыжского.

После смерти М.П.Мусоргского Леонова продолжала начатое дело. Сначала учеников и учениц было мало, но вскоре по Москве пошла молва об этих курсах, и к ней устремилась талантливая, но бедная молодежь.

ТАМБОВЪ

СЪ ДОВОЛЕНІЯ НАЧАЛЬСТВА.

ВЪ ВОСПРЕЕНІЕ 14-го ОКТЯБРЯ 1879 ГОДА

ВЪ ЗАЛѢ ДВОРЯНСКАГО СОБРАНІЯ

ВТОРОЙ « ПОСЛѢДНІЙ

КОНЦЕРТЪ

Артистка Императорскихъ С.-Петербургскихъ Театровъ.

ПРИМАДОННА-КОНТРАЛЬТО

Д. М. ЛЕОНОВОЙ

КОМПОЗИТОРА

М. П. МУСОРСКАГО

АВТОРА ОПЕРЫ «ВОРНЕСЪ ГОДУНОВЪ».

ПРОГРАММА:

Сопровожденіе Гол.	Сопровожденіе Клар.
1. «Второй концертъ» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго	1. «Второй концертъ» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго
2. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго	2. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго
3. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго	3. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго
4. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго	4. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго
5. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго	5. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго
6. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго	6. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго
7. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго	7. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго
8. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго	8. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго
9. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго	9. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго
10. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго	10. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго
11. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго	11. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго
12. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго	12. «Симфоническія этюды» (Симфоническія Этюды) М. П. Мусоргскаго

Акомпанировать на фортепиано будетъ М. П. МУСОРСКІЙ

Начало въ 8 часовъ вечера.

ЦѢНА МѢСТАНЪ: купчихина 2 р., 3 р. и 1 р. 50 к., купчихина и на скамъ 1 р., хоры 1 рубль 1 р. Остальныя 50 к.

Билеты въ театральномъ дворѣ продаются въ Императорской конюшенной Губерн. а въ день концерта съ 10 ч. утра.

Афиша концерта Д. М. Леоновой и М. П. Мусоргскаго, 1879 год

Леонова теперь редко концертировала, только когда нужно было добыть средства на содержание курсов.

Безукоризненно владеет итальянской техникой пения, Леонова обучала ей своих «курсантов», но главное внимание уделяла развитию дикции, осмыслению текста. Для занятий она отбирала преимущественно произведения «кучкистов», Глинки, Даргомыжского и других русских композиторов. Тем из учеников, которые думали, что для певца довольно иметь хорошую внешность и полный диапазон, уметь управлять своим голосом, Леонова говорила, что голос «это алмаз, но еще не бриллиант», чтобы он «засверкал», его надо как следует «отшлифовать».

Занимаясь с учениками по «концентрическому» методу М.И.Глинки, Леонова начинала также с натуральных тонов, а потом прибавляла по тону вверх и вниз. Она постоянно следила за четким и ярким произношением как гласных, так и согласных. Особо тщательно она работала над гласной «А» - от «светлого» до «закрытого» тона, искала фонетические разновидности звучания; следила за фразировкой; пробуждала в учениках артистизм, любовь к искусству и трепетное отношение к нему; следила за выразительным, осмысленным пением, не допуская «пения ради пения».

В 1895 г. Леонова отметила 40-летие творческой деятельности. Трудно сказать, почему она в том же году решила вернуться в Петербург, но сырую и холодную петербургскую зиму уже не перенесла. В начале 1896 г. ее не стало.

О том, как современники ценили творчество Д.М.Леоновой, можно судить по тому, что похоронили ее в Александро-Невской лавре рядом с П.И.Чайковским.

Вопросы к размышлению и самопроверке

1. В какой зависимости находится педагогическая деятельность Д.М.Леоновой от всего ее предшествующего творчества?
2. Чем объяснить большой интерес к Д.М.Леоновой русских композиторов, ее современников?
3. Чем отличается между собой исполнительство оперного солиста и индивидуально концертирующего певца?

Рекомендуемая литература

1. Багадуров В. М.И.Глинка как певец и вокальный педагог // М.И.Глинка. Сборник материалов и статей / Под ред. Т.Ливановой. – М.–Л., 1950. – С. 341–342.
2. Шиков В.И. Русское диво. – Калинин: Моск. рабочий, Калинин. отд-ние, 1987.

А.С. ДАРГОМЫЖСКИЙ – КОМПОЗИТОР И ПЕДАГОГ – СОВРЕМЕННОК И ЕДИНОМЫШЛЕННИК М.И.ГЛИНКИ

*Александр Сергеевич
Даргомыжский
(1813–1869)*

А.С. Даргомыжский не только младший современник, но и личный друг и единомышленник М.И.Глинки. Он родился и рос в дворянской семье среднего достатка. Получил домашнее образование. Как брат и сестры, учился играть на фортепиано, скрипке, флейте, брал уроки пения, очень рано проявил незаурядные музыкальные способности. Уже в середине 20-х годов (т.е. подростком) он часто выступал на музыкальных вечерах, посещал оперные спектакли, был близок к разночинной молодежи. Очень большое влияние на формирование его взглядов оказали его старшие современники: Пушкин,

Лермонтов, и почти ровесник – Гоголь. Под их влиянием у Даргомыжского проявился интерес к русской поэзии, русской жизни.

Встреча с М.И.Глинкой в 1836 г. определила поворот от любительского музицирования к серьезному изучению теории музыки. Но в отличие от Глинки, прежде всего симфониста, Даргомыжского больше всего привлекало вокальное творчество, в котором он сказал новое слово. Как и писателей, поэтов, художников 40–60-х годов XIX века, его интересовала жизнь «маленьких людей», их радости и страдания, про них и для них он создавал свои романсы и песни. Не случайно с середины 40-х годов он собирал у себя на дому любителей хорового пения, которых обучал вслуши-



ваться в текст, а не только овладевать вокальной техникой. К этому времени относятся и его «Петербургские серенады» для всех желающих. Летними ночами по Черной речке, далее по Малой Невке медленно плыл украшенный фонарями и цветочными гирляндами катер с музыкантами и певцами. Оповещенные заранее горожане шли следом по берегам и слушали пение. И любители-певцы, и сам Даргомыжский давали эти концерты безвозмездно для горожан, у которых не было средств на посещение концертных залов.

Так же точно, задумав создать свою первую оперу – «Эсмеральда» – Александр Сергеевич нашел добровольцев-исполнителей, которых учил петь по-новому. Впервые опера прозвучала не в театре, а в доме одного из почитателей музыки Даргомыжского. Постановку организовал талантливый ученик композитора – певец-любитель Владимир Федорович Пургольд (сохранились его воспоминания о Даргомыжском).

Со многими своими учениками Даргомыжский занимался десятилетиями. Так, с европейски знаменитой впоследствии певицей Любовью Ивановной Беленицыной он впервые встретился, когда она была совсем маленькой девочкой и продолжал с перерывами заниматься еще два десятилетия. Именно с Беленицыной в партии Наташи в домашнем исполнении слушал Михаил Иванович Глинка только что законченную оперу Даргомыжского «Русалка». Взрослея, Л.И.Беленицына блестяще выступала во всех европейских столицах.

Ученицами Даргомыжского были и сестры Надежда Николаевна и Александра Николаевна Пургольд, с семьей которых был почти породневенному связан композитор. Их воспоминания помогают во многом воспроизвести биографию А.С.Даргомыжского.

А.С. Даргомыжский – педагог

Оценить педагогические взгляды Даргомыжского и его систему обучения певцов невозможно, не принимая во внимание его гражданскую позицию. Для него в музыке главной была драматургия – текст, на который написаны романсы или песни. Он «типичный представитель русского реализма послепушкинской эпохи» (31, с. 58), а это значит, что он стремился «ухватить моменты решительные: напряженные страсти, драматический конфликт, острый миг горя, ужаса и боли. Устойчивость и покой в чем бы то ни было были ему чужды»¹. Даргомыжский «глубоко заглядывает в жизнь мелкого чиновника, мещанина, петербургской скромной и чувствительной барышни, разочарованного юноши, отвергнутой женщины, в мир людей с уязвленным самолюбием, с гордым характером, с решительной волей («Старый капрал») и людей жалких, уродливых, вызывающих презрение, смешанное с сожалением («Червяк»). Так вырастает острое, оригинальное и самобытное искусство

¹ Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. – С. 16.

Даргомыжского – музыкального портретиста. Личность с ее характерными свойствами становится объектом выражения и изображения в музыке»¹.

Даргомыжский хорошо знал народную музыку своего времени и не только старинный крестьянский фольклор, но и более молодую городскую песенность. В его вокальных произведениях редкая гостья – глинкавская кантилена. Гораздо чаще его мелодика песенная – ариозная, речитативная, т.е. такая, в которой **роль слова становится ведущей**. В одном из его писем это звучит так: «Я не намерен снизводить ... музыку до забавы. Хочу чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды...»²

С композиторской и педагогической деятельностью Даргомыжского связано его участие в организации Русского музыкального общества, председателем Петербургского отделения которого он становится с 1867 года. Через это общество он пропагандирует свои взгляды на требования к вокальному исполнительству. Главное из этих требований – **близость к разговорной речи, четкость** и в то же время **легкость произнесения слов, естественная выразительность фраз**. Именно поэтому, занимаясь со своими учениками (как любителями, так и профессионалами) он начинал с обучения декламации. Ученики вместе с ним до мельчайших деталей разбирали содержание текста, обращая внимание на дикцию, смысловые акценты и лишь после этого начинали разучивать мелодию, работать над вокальной составляющей. Нередко Даргомыжский прибегал к помощи драматических актеров, чтобы добиться максимальной выразительности. Примечательно, что с учениками Даргомыжский в основном работал над своими произведениями, так как в них предельно слиты текст и музыка.

Метода Даргомыжского прямо противоположна итальянской, согласно которой певцу нужны три вещи: «Голос, голос и голос!» По Даргомыжскому, «голос – только средство для выражения чувств и мыслей, а для нашего брата нужна музыка, а не певцы». В письме к Л.И.Кармалиной он писал: «Естественность и благородство пения русской школы не могут не произвести отрадного впечатления посреди вычур нынешней итальянской, криков французской и манерности немецкой школ, а сколько у нас еще записных знатоков, которые оспаривают **возможность существования русской школы** (подч. наше) не только в пении, но даже в композиции... Между тем она прорезалась явственно. Не знаю, доколе ей развиваться впереди, но ее существование уже внесено в скрижали искусства (Цитир. по: 99, с. 82).

Б.В. Асафьев, знакомый с педагогической деятельностью Даргомыжского, по рассказам Н.Н. Пургольд, писал о том, что Даргомыжский давал уроки пения и вокруг него образовалась группа друзей. В этом кружке вырабатывался новый вокальный стиль русского выразительного пения и

¹ Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. – С. 16.

² Даргомыжский А.С.. Избранные письма. – М., 1959. – Вып. 1. – С. 53.

проповедовались лозунги музыкально-художественного реализма, правды в звуках.

Даргомыжский верил в существование особой, самостоятельной русской школы пения, совершенно отличной от всякой другой школы. Он считал себя и Глинку первыми учителями в этом направлении вокальной педагогики.

Без певцов-исполнителей, понимающих, о чем они поют, вокальное творчество Даргомыжский считал беспредельным. Его ученица Н.Н.Римская-Корсакова (Пургольд) говорила, что А.С. не ставил голоса, а учил только выразительному пению. Как таковой постановкой голоса он не занимался. У него был свой вокально-педагогический метод – метод постановки исполнительской задачи.

*Педагогическая
система*

А.С. Даргомыжского

Восстановить педагогическую систему Даргомыжского как целое – задача не из легких. Дело в том, что он не опубликовал свои воззрения при жизни. Ныне приходится по крупицам реконструировать его систему, выбирая отдельные фразы-мысли из его писем, воспоминаний и писем его учеников и современников, работ музыкальных критиков (В.В.Стасова, А.Н.Серова и др.).

Ясно одно: Даргомыжский был хорошо знаком с состоянием вокальной педагогики своего времени в России, в том числе методом Глинки и «Полной школой пения» Варламова, с многочисленными руководствами обучения вокалу по итальянской, французской, немецкой системам (отчасти переведенными на русский язык). Он отрицательно относился к итальянской системе пения с ее внешней «красивостью» и виртуозным мастерством как самоцелью. Ему не нравилась «инструментальная» система немецкого вокала, практически лишенная чувств, основанная на чисто механически правильном воспроизведении нотного текста. Из зарубежных систем вокальной педагогики он положительно относился к «новофранцузской школе», хотя в ней видел прежде всего слабые стороны, в частности, ориентир на громкость звучания голоса, т.к. это не редко приводило к «срыву» и безнадежной потере голоса даже у очень перспективных певцов.

Из числа теоретиков и практиков новофранцузской школы Даргомыжский был лично знаком с Полиной Виардо-Гарсиа, заинтересованно относился к методике М.Гарсиа и его учеников (Ниссен-Саломан, Эверарди и др.), работавших в России.

Даргомыжский хорошо знал практику вокальной педагогики в России, т.к. к нему приходили ученики от других педагогов, русских и иностранцев. О своей педагогической деятельности Даргомыжский писал: «Обучаясь постоянно с обществом певцов и певец, мне практически удалось изучать как свойства и изгибы человеческих голосов, так и искусство драматического пения. Могу смело сказать, что не было в петербургском об-

ществе почти ни одной известной и замечательной любительницы пения, которая бы не пользовалась моими уроками, или по крайней мере, моими советами»¹.

Собственная система Даргомыжского производна, с одной стороны, от опыта, накопленного его предшественниками, прежде всего Глинкой и Варламовым, с другой стороны, от его общемюзькальных взглядов. Даргомыжский с большим уважением относился к Глинке и его творчеству, многому у него научился, но в отличие от педагогической системы Глинки отказался от упражнений и вокализов, заменив их песнями и романсами, выполняющими роль упражнений, поскольку романс разучивать интереснее, чем много раз повторять одно и то же упражнение. Эти произведения он писал специально для той или иной ученицы, учитывая прежде всего недочеты ее подготовки и слабые стороны голосового аппарата.

Из системы обучения певцов, созданной Глинкой и Варламовым, Даргомыжский бесспорно принял на вооружение гаммы. Их он требовал петь обязательно, в том числе и при групповых репетициях *a cappella*.

В отличие от М.И.Глинки, который занимался с немногими певцами, по преимуществу исполнителями его оперных партий, Даргомыжский вел обширную педагогическую деятельность. Б.В.Асафьев со слов А.Н.Пургольд-Молас писал о том, что Даргомыжский давал уроки пения и вокруг него образовалась группа друзей. У него обучались не менее двадцати профессионалов, а также более сорока певцов и певиц – любителей. Многие, в том числе ученики Глинки, брали уроки (преимущественно по вокалу) и у Даргомыжского, который прежде всего добивался целостного воплощения певцом сценического образа.

Основой педагогической системы Даргомыжского было тяготение к драматизации вокального образа, связь исполнения с душевной жизнью конкретных персонажей, глубина чувств, подвижность настроений. Иначе говоря, Даргомыжский более чем на столетие опередил понимание глубины актерского мастерства. Производно: Даргомыжский не занимался (или почти не занимался) «постановкой голоса» певца или певицы. Иногда считают, что он игнорировал «постановку голоса», т.е. предваряющую подготовку, потому что занимался с теми, у кого голос уже «поставлен». Это неверно, так как большая часть его учениц (а он в основном обучал именно певиц) – это любительницы. Известны случаи, когда, начав заниматься, казалось бы, с очень слабой ученицей, он за полтора-два месяца добивался таких сдвигов, что «подопечная» уже с успехом начинала выступать перед достаточно требовательной аудиторией.

Если Глинка и Варламов были еще зависимы в известной степени от итальянской школы пения, Даргомыжский решительно перешел к собственному русскому вокальному искусству. Отсюда его огромное внимание к тексту исполняемого произведения, к близости певческого воплощения его

¹ Даргомыжский А. С. *Избранные письма*. - Вып. 1. - М., 1952. - С. 7.

к интонациям разговорной речи. Это очень ярко проявилось в композициях Даргомыжского, это же было для него основой исполнительства. Не случайно сам Даргомыжский постоянно общался с ведущими драматическими актерами своего времени (М.С.Щепкиным, К.А.Варламовым, сыном А.Е.Варламова и др.), просил их читать ему стихи, на которые намеревался писать тот или иной романс. Он постоянно читал вслух тексты разучиваемых произведений своим ученикам и требовал, чтобы они также многократно, вдумчиво читали вслух текст до того, как начинать разучивать мелодию. Существует множество свидетельств о том, что подготовленные по такой методе романсы поражали слушателей глубиной мысли и искренностью чувства.

Исследователь педагогического наследия А.С.Даргомыжского **Генрих Павлович Машевский** на основе скрупулезного изучения материалов о композиторе выделил ряд педагогических принципов Даргомыжского:

- систематичности обучения;
- учета творческой индивидуальности певца;
- постоянного совершенствования мастерства и культуры певцов и певиц;
- интенсивной и разноплановой вокально-исполнительской нагрузки.

Систематичность обучения, с точки зрения Даргомыжского, необходима, ибо педагог может и должен следить за тем, как развивается его ученик. Он занимался с некоторыми учениками ежедневно, с другими раз в неделю, но с большинством поддерживал связь многие годы, прослеживал их успехи и помогал ликвидировать трудности.

Как уже сказано, Даргомыжский нередко писал романсы для своих учеников, учитывал их **индивидуальные особенности**, более того, партии в своих операх он нередко создавал для определенных исполнителей, например Мельника в «Русалке» для О.А.Петрова, Княгини – для Д.М.Леоновой. Даргомыжский был уверен, что певцу, кроме природных данных и вокальной техники, остро необходима **общая культура** и потому постоянно водил своих учеников не только на концерты и оперные спектакли, но и в драму и на выставки, рекомендовал много читать вслух. Не случайно Б.Асафьев, в юности аккомпанировавший одной из любимых учениц Даргомыжского А.И.Молас (в девичестве Пургольд), считал ее одной из культурнейших русских женщин и глубоко интересной собеседницей в художественно-интеллектуальной сфере. С глубоким уважением к Молас относились Стасов, Мусоргский, Балакирев, Бородин, Кюи, Римский-Корсаков, Серов, Глазунов и многие другие. Дружба с семьей Пургольд прошла через всю жизнь Даргомыжского. Именно по воспоминаниям членов этой семьи, в том числе А.Н.Молас, удалось восстановить многие моменты педагогической деятельности Даргомыжского.

Даргомыжский считал, что певец развивается тем интенсивнее, чем шире и разнообразнее его репертуар. Он был противником односторонности. С его точки зрения, певец должен уметь передавать слушателям не просто мелодию, но фрагмент живой жизни, любое ее проявление – от тра-

гедии до фарса или водевиля, от классики – до цыганщины. Он возмущался, услышав, как исполнитель в сцене безумия Мельника спел «ха-ха-ха» на одной ноте (именно спел, а не сыграл эту сцену!).

Даргомыжский постоянно, хотя и очень постепенно, увеличивал время занятий с певцами и также постепенно разрешал им увеличивать время в самостоятельных занятиях. В результате, например, одна из учениц М.А.Оленина–Д'Альгейм – без труда исполняла за один вечер от тридцати до сорока романсов.

Г.П.Машевский охарактеризовал основной метод педагогической системы Даргомыжского – **синтетический метод постановки исполнительской задачи**. В отличие от «концентрического метода «постановки голоса» М.И.Глинки, Даргомыжский за редкими исключениями специально не «ставил» голос, а обычно учил только выразительному пению. В дошедшей до наших дней эпистолярной и критической литературе нет ни одного упоминания о «постановке голоса» Даргомыжским. Вряд ли это случайность, т.к. при описании методов других педагогов этому вопросу всегда уделяется большое внимание.

По Даргомыжскому, искренность и глубина чувств существенно влияют на работу голосовых органов, обогащая интонационные и тембральные краски. Даргомыжский предлагал певцу идти от мысли и чувства (художественного образа) к совершенствованию средств голосового выражения, а через это и к общему развитию певческого голоса. Возможно, Даргомыжский пришел к этому методу «по несчастью». В возрасте 18 лет после кори он простудил горло, «начавший было образовываться тенор совсем исчез и он всю жизнь говорил и пел «писклявым сопрано». Таким запомнил его по первой встрече М.И.Глинка. Тем не менее, современники отмечали, что он пел «с таким выражением, какое редко может дать самый лучший певец».

Даргомыжскому было подвластно не только речитативно-декламационное пение, но и кантиленное. Вероятно, нервно-мышечная координация слухового аппарата не была нарушена, и композитор своим «непевческим голосом» мог исполнять сложные вокальные произведения, выразительно раскрывая их образный смысл. Это было ему необходимо прежде всего как педагогу – для показа ученикам, к чему им следует стремиться.

Таким образом, Даргомыжский положил начало певческой школы, сторонники которой и поныне считают, что сознанием регулируются **высшие функции певческого процесса**, а не его техническая сторона. Примечательно, что в своей педагогической системе Даргомыжский развил идею М.И.Глинки о необходимости всестороннего развития образно-слухового мышления певцов. Интонационная сторона исполнения «воплощает правду звука». Для этого необходимо развитие «внутреннего слуха», **координирующего слуховую и голосовую функции**. Не случайно он настоятельно рекомендовал своим ученикам как можно чаще слушать талантливых испол-

нителей, т.к. в это время у слушающего происходят микродвижения голосового аппарата, оставляющие след в памяти.

Другим способом развития слухо-двигательных функций певца Даргомыжский считал групповое пение *a'cappella*. С этой целью им написаны «13 Петербургских серенад», цикл, позволяющий комплексно решать вокально-технические и художественно-исполнительские задачи. Тем самым Даргомыжский положил начало новому направлению вокального искусства - *a'cappella*-ному исполнению светских произведений. Ныне это направление широко представлено множеством хоровых коллективов, исполняющих самые разные произведения.

Даргомыжский уделял большое внимание обогащению голосовой палитры вокалиста, выявлению «психики музыки». В романсах, предназначенных для учениц, он стремился к вокальному удобству: естественности («напевности») голосоведения, выбирал среднюю тесситуру, способствующую укреплению центра голоса, выработке полноценного певческого звука.

Г.П.Машевский свидетельствует, что Даргомыжскому в «учебных» романсах свойственны «плавность мелодической линии (поступенность, преобладание удобных для пения интервалов); отсутствие в певческих партиях *staccato*, *marcato* (мешающих напевности), наличие в начале почти каждого произведения как бы «участка для распевки» (небольшая «раскачка» мелодии, удобная тесситура, отсутствие нюансов, контрастной динамики). Все это обуславливает ценность таких пьес в учебно-педагогическом плане¹; «...в разбираемых произведениях автор воплощал и идею вокально-фонетического тренажа исполнителей: четкого выпевания фонем, ясного выговаривания гласных, выявление акустической образности их интонирования; одновременно с этим осуществлялась выработка дикции, певческой декламации и т.д. Даргомыжский как бы отбрасывал промежуточные ступени вокально-фонетической подготовки (например, выпевание итальянских литер в методе Глинки), приобщая певца непосредственно к художественно-осмысленному звучанию певческого тона, тесно связанного с природой русской речи (56а, с. 41-42).

Даргомыжский был хорошо знаком и с «Полной школой пения» Варламова. Он был солидарен с тем, что лучшая метода, без сомнения, состоит в преподавании живым голосом. Согласен с Варламовым он был и в том, что гаммы составляют самое полезное упражнение для желающих петь хорошо. Однако Даргомыжский не был согласен с классификацией голосов, приведенной Варламовым: «резкие» (сопрано, меццо-сопрано, контральто) и «густые», или «головные» (тенор, баритон, бас). Не соглашался Даргомыжский и с требованием Варламова к певцам при пении сохранять на лице выражение улыбки (прием, воспринятый от итальянской школы). Улыбка далеко не всегда уместна, она может не соответствовать

¹ Машевский Г.П. *Вокально-исполнительские и педагогические принципы А.С.Даргомыжского*. - Л., 1976. - С. 41-42.

смыслу исполняемого произведения. Это далеко не единственные расхождения Даргомыжского с педагогами-вокалистами его времени. Вообще, по свидетельству современников, он гораздо чаще находил у других педагогов то, от чего следует отказаться, чем то, что надо бы заимствовать. Это был человек очень требовательный и не только к другим, но и к себе.

Из числа учениц Даргомыжского выдающимися педагогами-вокалистами второй половины XIX века стали А.Н.Пургольд-Молас (1845–1929) и Ю.Ф.Платонова (1841–1892). Они вели занятия со своими ученицами по методике А.С.Даргомыжского и добивались не меньших, чем он сам, результатов.

Творчество Даргомыжского имело огромное влияние на дальнейшее развитие русской музыки. Его считали живым носителем традиций Глинки и «великим учителем музыкальной правды» (Мусоргский). Даргомыжский обогатил русское музыкальное искусство в области речитатива, и его влияние не избежал ни один из русских композиторов.

Даргомыжский стал первым представителем критического реализма в музыке, создателем сатирического романса. Он впервые в России ввел в обиход светское пение *a' cappella*.

Вопросы для самопроверки

1. Как связан педагогический метод Даргомыжского с ведущими идеями 40–60-х годов XIX века?
2. Почему, с Вашей точки зрения, в вокальных произведениях Даргомыжского речитатив встречается гораздо чаще кантилены? (проследите на 10–12 произведениях).

Рекомендуемая литература

1. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX вв. – Л., 1968.
2. Даргомыжский А.С. Избранные письма. – М., 1959.
3. Канн-Новикова Е.И. Хочу правды! Повесть об А.С.Даргомыжском. Серия «Рассказы о музыке для школьников. – М., 1971.
4. Машевский Г.П. Вокально-исполнительские и педагогические принципы А.С.Даргомыжского. – Л., 1976.
5. Медведева И.А. Александр Сергеевич Даргомыжский. – М., 1989.
6. Пекелис М.С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. – Т. 1–3. – М., 1966–1983.
7. Тарасов Л.М. Даргомыжский в Петербурге. – Л., 1988.

КАМИЛЛО ЭВЕРАРДИ И УМБЕРТО МАЗЕТТИ – «РУССКИЕ ИТАЛЬЯНЦЫ» – И ИХ УЧЕНИКИ

«Быть учеником Эверарди – значит постичь все лучшие стороны итальянского bell canto».

(А.В. Нежданова)

Как уже неоднократно было сказано в этих «Очерках», вокальное искусство в России и в XVIII, и в XIX веках развивалось двумя относительно обособленными путями: от Бортнянского, Глинки, Даргомыжского и их единомышленников, учеников и последователей пролегал путь к собственно русской вокальной школе. От педагогов-иностранцев – к школе, бесспорно, профессиональной, но перенесенной в Россию из стран Западной Европы. Если русская опера держалась в основном на энтузиазме русских певцов, композиторов, педагогов, пошедших в своем творчестве за великим Глинкой, то немецкие, французские, итальянские труппы (и их педагоги вместе с ними) благоденствовали на фоне монарших милостей. Правда, наиболее талантливые «чужеземцы» постепенно проникались пониманием русской музыки, особенностей русского вокального исполнительства и искали пути к слиянию этих двух потоков. Способствовали этому во второй половине XIX века, во-первых, появление подлинно талантливых русских композиторов («могучая кучка» плюс критик В.В.Стасов и др.) и, во-вторых, творчество наших подлинно русских певцов (О.А.Петров, Д.М.Леонова и многие другие).

Одним из таких «чужеземцев» стал Камилло Эверарди, воспитавший целую плеяду талантливых певцов и педагогов, среди которых были: Д.А.Усатов (единственный учитель Ф.И.Шаляпина), И.В.Тартаков, М.А.Славина, Э.К.Павловская, В.А.Лосский, И.В.Ершов, Н.И.Сперанский, Н.С.Ханаев и многие другие.

**Камилло
Эверарди
(1825–1899)**

Камилло Эверарди по национальности бельгиец. Настоящее его имя – Камиль Эввар (бас-баритон, педагог).

В детстве он обучался игре на скрипке и самостоятельно научился играть почти на всех оркестровых инструментах. Камиль учился в Льежской консерватории у Жеральди. В 1846 г. окончил Парижскую консерваторию у профессора Поншара, затем занимался у Гарсиа-сына, а также брал в Милане уроки у Ламперти. Дебют его состоялся в 1850 году на сцене театра «Сан-Карло» в партии Верховного жреца в опере «Набукко» Верди. Он пел на оперных сценах в крупнейших городах Италии, Франции; в Брюсселе, Будапеште, Вене, потом приехал в Петербург с итальянской труппой. Его голос поражал красотой тембра, гибкостью и огромным диапазоном.

Он исполнял партии басовые и бари-тоновые. Камилло Эверарди был непревзойденным Мефистофилем – эту партию он делал с Гуно, а партию Фигаро – с Россини. Когда он пел партию Мефистофеля, то никто другой не мог претендовать на эту роль. С 1874 г. он стал профессором Петербургской консерватории и был признан выдающимся русским вокальным педагогом.

Эверарди придавал большое значение вокальной технике, очень любил трели, считал их «квинтэссенцией всякой колоратуры». Наоборот, о вибрато он говорил, что это не трель, а «козел».

Для развития техники он следовал рекомендациям Конконе, Панофки, Ламперти, Гарсиа и Виардо. Пьесы и вокализы со своими

учениками он готовил долго, например, с Тартаковым над партией Риголетто работал ровно год.

Эверарди очень бережно относился к голосам, предпочитая работать с талантливыми, одаренными певцами, но в то же время говорил, что голос это еще не все, хотя по его словам, в прежние времена с диапазоном меньше двух октав пению не учились. Сам Эверарди вместе с тенорами в опере брал «Си».

В.В.Стасов когда-то сказал, что всех итальянцев из России нужно упразднить, оставив одного Эверарди. Как известно. В.В.Стасов был очень серьезным приверженцем русского начала в музыке, и его мнение об Эверарди, хотя и в ироничной форме, свидетельствует о чрезвычайно высокой оценке творчества замечательного итальянского маэстро.

Из всех славянских языков Эверарди выше всего ценил русский за его напевность. Он считал, что ни один педагог не может подготовить певца, если не будет много работать сам. «Надо всегда самому думать и работать, иначе это не артист, а совсем «обезьян», который передразнивает своего хозяина-маэстро (64, с. 238).

Эверарди предпочитал грудобрюшное дыхание (косто-абдоминальное), которое в несколько раз сильнее и продолжительнее, чем обычное. Вдох делается глубокий, а выдох плавный. Пение требует опоры дыхания, производимого через рот и нос. Перед тем как издать звук, надо почувствовать «полузевок». Гортань становится в единственное положение



Камилло Эверарди

ние, которое не допускает сжатия глотки. Атака звука должна быть энергичной. Подбородок (нижняя челюсть) при пении нужно держать по возможности неподвижным: «если подбородок ездит – ездит и звук» (64, с. 238). «Рот, – говорил он, – нужно открывать, кто как хочет, чтобы был красивый звук. Улыбка – это «глупо»: нельзя изображать печаль и страдание и улыбаться». Эверарди не признавал звук с закрытым ртом и говорил, что «с закрытым ртом не поют». «...Звук А должен быть слегка округлен, как в словах «*tamma mia*» (63, с. 240).

Его самое любимое изречение: «Ставь грудь на голова, и голова на грудь». Он предпочитал смешанное головное и грудное звучание («надевать шапочку на грудь», – шутил Эверарди).

Начальные упражнения, считал Эверарди, должны вестись на среднем, более естественном, диапазоне. Чтобы сгладить регистры, он предлагал своим ученикам пение снизу вверх с усилением звуков, а сверху вниз начинать с твердой атаки. «Без овладения беглости художественное пение невысказано», – говорил маэстро Эверарди. Техника не должна быть самоцелью, хотя он и признавал полезность пения хроматических упражнений. Своим ученикам Эверарди советовал всегда слушать хороших певцов и учиться на их пении.

Эверарди применял упражнения на гласные буквы «А», «Э», «И», «О», «У», «Е». Но звук «Е» – это «Й-Э», «И» – ближе к «Ы». Звук «А» – округлен. При пении высоких нот звуки должны быть направлены в голову и нужно ощущение «маски», но не носовое, а высокое головное звучание. Полезны упражнения «ла, лэ, ли, ло, лу». Его выражения: «Держи большую голову!», «Пой в прическу!» – стали крылатыми среди музыкантов того времени.

Твердое нёбо в момент вдыхания должно приподниматься, образуя купол, или свод. Фактически оно не поднимается, но ощущение такое, что купол, образующийся при входе сверху, надо держать твердо до окончания пения. Чем выше нота, тем больше и шире купол, который выдвигается вперед вместе с верхней челюстью и лобной костью. Откройте рот, вдохните быстро воздух расширенными ноздрями, – советовал Эверарди, – так, как если бы вы вдохнули запах чудной розы. Это движение поможет образовать из твердого нёба купол. В тот миг, когда вы будете вдыхать воздух в головные пазухи, вы почувствуете, что дифрагма сокращается (живот идет вперед).

Приготовив таким образом дыхание, задержите его на мгновение, оставив горло совершенно свободным, атакуйте звук сверху, как бы вдыхая носом воздух, который взяли в голову и держите это дыхание крепко головой и пойте (64, с. 239-240).

Следуя традиции старой итальянской школы, Эверарди указывал что низкие ноты должны звучать как самые высокие в голове... Звук, поставленный на высокой позиции, при правильной работе дыхания и верхних резонаторов будет далек от евстахиевых труб. Он не требует напряжения

горла, и хотя певцу такой звук будет казаться недостаточно сильным, между тем именно тогда звучание будет сильным, легким и свободным в любом помещении. Главное – это легкость, звонкость голоса. Певцу не следует форсировать дыхание, напрягать горло; нужно, чтобы «звучала голова» (верхние резонаторы).

Школа, основанная Эверарди, после его смерти получила продолжение в педагогическом творчестве Умберто Мазетти.

*Мария
Александровна
Славина
(1858–1951)*

Ученица Эверарди – Мария Александровна Славина (меццо-сопрано) – родилась в Петербурге. В девять лет она поступила в Театральное училище, сначала училась на балетном отделении, затем на драматическом, позже на вокальном. Окончив в 1877 году училище, она поступила в консерваторию в класс К.Эверарди. В том же году она становится солисткой Мариинского театра, дебютировав в партии Амнерис. Сценический успех помог Славиной и подтолкнул ее к занятиям с молодыми и талантливыми вокалистами. С 1919 года она становится профессором Петербургской консерватории. Но революция,



М.А. Славина

положение в стране вынудили ее в 1920 г. уехать за границу. Умерла она во Франции в 1951 году в весьма преклонном возрасте.

Славина пользовалась большой любовью слушателей. Она имела великолепный голос, безукоризненную интонацию, ясную дикцию и исклю-

чительные внешние данные. Репертуар ее был огромен (свыше 50 партий). Она исполняла самые разнообразные роли: от Амнерис, Жанны Д'Арк до Груни во «Вражьей силе» Серова. Она была непревзойденной Далилой в «Самсоне и Далиле» Сен-Санса. Каждая ее партия – это отличный артистический образ, точное пластическое отображение музыки композитора. Особенно мощными были роли в операх Вагнера. Великолепна Славина была и в Кончаковне («Князь Игорь»), Ратмире («Руслан и Людмила»). Непревзойденным шедевром была партия Графини в «Пиковой даме». Выдающаяся певица отдала сцене 35 лет, поражая осмысленностью и законченностью сценического образа.

Современники писали про Славину: все, что она делала на сцене, было продумано до конца. Это время было всплеском русского вокального искусства. У Марии Александровны Славиной на сцене была величавая осанка, скупой жест, выразительная дикция и мимика. Она считалась отличным педагогом, к ней часто обращались за советом солисты Мариинского театра. На своих уроках в отличие от других педагогов она не разрешала присутствовать никому. Как и Даргомыжский, она заставляла читать литературный текст произведения без музыки, требовала от учеников четкой дикции, а звучание согласных надо было «удесятерить» приемом артикуляции, как 20 Р, 20 К, 20 С и т.д.

Регистром голоса особого внимания она не придавала, вокальные упражнения проводила на середине голоса (медиуме). Обязательными для ее учеников были вокализы Ваккаи. В качестве музыкально-учебного материала она использовала классическую музыку старых мастеров: Генделя, Джордани, Страделлы.

Славина, как и многие другие педагоги-вокалисты, уделяла очень большое внимание певческому дыханию: «вдохнуть воздух ртом, задержать его в себе до начала пения, опустить диафрагму, опереть звук на грудь... так и петь». Среди ее учеников была и С.В.Акимова – впоследствии профессиональная певица, оставившая теплые воспоминания о М.А.Славиной как педагоге.

**Иоаким Викторович
Тартаков
(1860 – 1924)**

Выдающийся русский певец-баритон Иоаким Викторович Тартаков – одним из лучших учеников Камилло Эверарди.

Он родился в Одессе в многодетной семье бедного ремесленника. В Одессе публика была очень музыкальной и взыскательной. Несмотря на бедность, семья Тартаковых каждую субботу ходила в оперу. Голос у него появился довольно рано. Первые его педагогом была примадонна оперы, Лушковская В.И., которая ошиблась, приняв его за тенора, после чего последовала болезнь.

Спустя какое-то время в Одессе его случайно услышала мать А.Г. Рубинштейна и посоветовала поехать учиться в консерваторию. Рубинштейн был поражен его дарованием, и помог определить его в класс знаменитого профессора Камилло Эверарди.

Окончив консерваторию с серебряной медалью, он был приглашен в Одесский оперный театр, где дебютировал уже в партии Риголетто в одноименной опере Верди.

А в 1882 году Тартаков дебютировал в Мариинском театре. Критики того времени писали, что лучшего баритона, чем г.Тартаков, дирекция не найдет...

В эти годы Тартаков общался с П.И.Чайковским, А.Г.Рубинштейном, М.П.Мусоргским, Н.А.Римским-Корсаковым, Ц.А.Кюи и пел под их аккомпанемент.

В 1884 г. Тартаков стал работать в Киевской опере с таким успехом, что за ним после спектаклей ходила по улице толпа поклонников и поклонниц. То и дело слышались возгласы: «Душка, очаровательный, божественный!». Тартаков не знал, куда деться, как спастись от назойливых почитателей. В те же годы он много гастролировал за границей, повсеместно производя фурор.

С 1894 года он вернулся в Мариинский театр, а в 1909 году был назначен на должность главного режиссера этого театра, оставаясь артистом.



И.В. Тартаков

21 января 1923 года Тартаков трагически погиб в автомобильной катастрофе.

Преподавательской деятельностью Иоаким Викторович начал заниматься с того же 1894 года. Придерживаясь вокальной методики Эверарди, Тартаков внес в нее и свой вклад. Это главным образом касалось не звукоизвлечения, а исполнительской стороны. В Петроградскую консерваторию работать его пригласили в 1920 г. К чужому опыту тартаков относился чрезвычайно осторожно. Как-то одному из своих учеников он дал почитать книгу о пении: «Прочти. Тут есть много полезного, но не думай, что можно научиться петь по книгам». А о другой книге сказал: «Тоже посмотри. Но знай, что так петь не следует».

Тартаков придерживался требований открытого горла, «зевка» и «полузевка». Это - свободно уложенный язык и поднятая нёбная занавеска, с опущенной по сравнению с разговорной позицией гортанью. Советами Тартакова в молодые годы пользовался Шаляпин. Ему тогда не удавался певческий «зевок», отчего страдали переходные ноты (до, до диез, ре). Шаляпин с «подачи» Тартакова необыкновенно быстро овладел нужным приемом.

Иоаким Викторович не был догматиком, но он не разрешал ученикам петь «как бог на душу положит». Процесс пения он считал целостным психофизическим актом, добиваясь у всех открытия глотки. Это очень важно в пении – добиться незажатого звука, без гортанного призвука.

Тартаков независимо от характера голоса не признавал «поверхностного» звука, в противоположность тем педагогам, которые считали, что легкие голоса могут петь «мелким» звуком. Поскольку полнота звучания предопределяется типом дыхания, он требовал глубокого дыхания.

Тартаков не гонялся за длительностью дыхания, заставляя брать его чаще, но более опёрто. Звук он требовал посылать в голову. Именно от этого направления получалось и «близко» и «вперед», но всегда кругло и не зажато. Он считал нужным сохранять высокую позицию на всем диапазоне. Ученица Тартакова Авиром-Полфёмова (меццо-сопрано) рассказывала, что он добивался грудного звучания снизу доверху, постепенно все более округляя, но не проваливая звук. И чем выше, тем более головным должно было становиться звучание. Тартаков не боялся «перекрытых» голосов. Он предпочитал мягкую атаку звука. Когда ученик пел на выдохе, Тартаков остроумно говорил: «Это не голос, а сквозняк». Верхние ноты у него «плакали», как у знаменитого тенора Мазини, обладавшего голосом поразительной красоты, который на вопрос как брать верхние ноты, отвечал: «Плачьте на верхних нотах». Тартаков прекрасно знал многих итальянских мастеров *bell canto* и не раз выступал с ними вместе.

По воспоминаниям современников, сам Тартаков открывал рот широко в вертикальном положении, но не настаивал на этом. «Улыбки» не отрицал, но ничего не говорил об отношении к ней. Для него главное, что-

бы нижняя челюсть была свободно опущена, как бы отпадала. В работе Тартаков использовал упражнения Абта, Конконе, Панофки, считая, что развитие беглости необходимо, то есть придерживался традиций итальянской школы. Но выше всего он ставил заветы Эверарди.

Вспоминая о своем педагоге в связи с пятидесятилетием Петербургской консерватории, он говорил: «Я – ученик Эверарди и могу сказать, что это был величайший учитель своего времени. Достаточно сказать, что я пою по его системе 32-й год. Каждое утро и каждую ночь, вставая и ложась спать, я благословляю небо, что имел своим учителем Эверарди! Нужно было быть не знаю каким кретиним, чтобы учиться у Эверарди и не суметь извлечь пользы!» (90, с. 6-7).

**Владимир Аполлонович
Лосский
(1874 – 1946)**

Владимир Аполлонович Лосский – еще один талантливый ученик Эверарди: певец (Бас), актер, режиссер. Родился в Киеве. Родители: отец – инженер-путеец, мать – пианистка. Оба страстные любители музыки, прежде всего оперы. С детства Владимир буквально «купался» в музыке и дома, и в театре, куда его постоянно брали с самого нежного возраста. Сидя на коленях у взрослых, он порой засыпал, но и во сне музыка проникала в сознание, запечатлеваясь навсегда. На всю жизнь запомнилась поездка с родителями в Венецию, итальянские песни и итальянская опера. Дома Володя играл «в театр», мечтал о карьере певца, особенно после спектаклей с участием И.В.Тартакова.



В.А. Лосский

Несмотря на любовь к музыке, отец готовил Владимира к «серьезной» профессии, занимался с ним дома математикой, надеясь, что тоже станет инженером.

Повинуясь воле родителей, Владимир поступил в Московский университет (но не в инженерный институт!) на юридический факультет и закончил его.

Стремясь получить музыкальное образование, Лосский добился прослушивания у «самого» Эверарди, который поначалу его прогнал. Но юноша не отчаялся. Он написал Эверарди по-французски с просьбой все-таки прослушать его, после чего тот назначил-таки ему время приема. Результат: Лосский стал-таки учеником знаменитого маэстро.

Лосский занимался у Эверарди (сначала частным образом, потом в училище); в общей сложности пять лет. Эверарди, признававший только абдоминальное (чисто диафрагмальное) дыхание, на уроках тыкал дубинкой ученика в живот и кричал: «Открой звук сюда, а не на горло» (45, с. 114). «Дышать нужно животом!» – восклицал Эверарди. Основным его требованием к ученикам было яркое, четкое, звучное, выразительное произношение гласных и согласных. Он заставлял повторять тысячу «Эр», тысячу «Эм», но тем не менее, не считал технику самоцелью. Эверарди не допускал безразличного пения даже при исполнении упражнений, гамм, отдельных нот. «Плачь на «А», смейся на «Э», люби на «О», бойся на «У». Потом буквы менялись местами. В течение пяти лет учебы одну и ту же фразу в виде предварительного упражнения в начале урока каждый ученик повторял, вероятно, несколько тысяч раз. «Душа моя, люблю тебя...» – исполняли сотнями разных вариантов: глубоко всерьез, легкомысленно, ненавидя, презирая, обманывая, жалея, угрожая... Эти упражнения отлично оттачивали актерское начало в вокальной составляющей мастерства оперного певца.

Большое внимание Эверарди обращал не только на звук, но и на опору дыхания, на интонацию, на дикцию и т.д. «У соловья, – говорил он, – голос поставлен и вокальная техника есть, хотя он и не учился у Эверарди: это потому, что он, когда поет, всем своим существом чувствует любовь и радость жизни» (Там же, с. 119).

Эверарди требовал: «Чувствуй!» Говорил, что если ты чувствуешь, что поешь, то голос и звук встанут на свое место, на правильную позицию. «Нужны горячее сердце, но холодная голова, контролируй, что делаешь!»

Петь как профессионал молодой Лосский начал в 1899 г. в частной опере Мамонтова. Потом была поездка в Италию, на выучку к мастерам *bell canto*. Одним из бедствий для него была «вокальная лихорадка», почти непреодолимое волнение перед выступлениями. С этим надо было покончить. И он нашел в себе силы не волноваться, выходя на сцену, точнее, не волноваться сверх меры.

Еще в училище у Лосского появились задатки режиссерского мастерства. Он уже тогда вносил свои предложения в постановку учебных спек-

таклей. Его все больше интересовало актерское мастерство и, в первую очередь, мимика. Он часами изучал перед зеркалом свое лицо, «жорчил рожи», особенно получая характерные партии.

В сентябре 1906 г. Лосский подписал контракт на выступление в Большом театре, а для усовершенствования мастерства поехал в Париж к знаменитому Бертрами. По темпераменту Бертрами был очень похож на Эверарди. По методам обучения – диаметрально противоположен. Он не признавал необходимости специально заниматься дыханием. «Когда говоришь, не думаешь о дыхании, берешь его произвольно. То же самое должно относиться и к пению», – так считал этот педагог. «Подавая звук, забудь, что у тебя бас, думай, что ты – тенор. Тогда твой бас останется при тебе, но только будет звучным, свободным, несущим звук от тебя, в не в тебя». По методу Бертрами упражнение пелось на звук «Э», «узкий», без тембра. Звук следовало направлять в зубы, представляя себе при этом, что держишь в зубах горошину. «Петь без участия горла, голосовых связок, гортани, дыхания, диафрагмы» (имелось в виду – не задумываясь о их роли в пении). Бертрами утверждал, что так, не чувствуя усталости, можно петь по 4–5 часов без перерыва. Голос при этом будет «расширяться», «утолщаться». Только ли школа Бертрами оказала влияние на голос Лосского, сказать трудно, но звучание его голоса, действительно, улучшилось.

Лосский недолго проработал в Большом театре. С 1908 года он сменил профессию – стал режиссером. В этом качестве приобрел известность, ставя оперные спектакли в Свердловске, Тбилиси, Одессе, Ленинграде... Хорошее знание театра, собственный вокальный опыт были залогом его успехов как режиссера, но, несмотря на смену творческих ориентиров, В.А.Лосский навсегда сохранил благодарность Эверарди, который помог ему стать певцом-актером, заставляя петь упражнения, передавая в каждом отдельном звуке настроение, не похожее на все другие.

*Умберто Мазетти –
преемник дела
Эверарди
(1869–1919)*

Умберто Мазетти родился 18 февраля 1869 года в окрестностях г.Болоньи в Италии в семье сельского предпринимателя. Окончив школу, но по воле отца поступил в инженерное училище, но, не окончив его, перешел учиться в Болонский музыкальный лицей сразу по трем классам: фортепиано, композиции и пения (в класс Алессандро Бузи). Программа лицея была тщательно выверена и расписана по курсам, причем от предыдущего года обучения к последующему задания все усложнялись. Так, в классе А.Бузи на первом году ученики проходили вокализы, сольфеджио, то есть преодолевали начальный этап овладения техническими трудностями; со второго года вводились в их обучение камерные произведения старых мастеров, удобные в исполнении; на третьем году – отдельные арии и речитативы из опер; на четвертом – наряду с ариями из опер исполнялись ансамбли.

Лицей давал не только узкоспециальную, но и общетеоретическую подготовку своим выпускникам. А если к этому добавить рвение Умберто к учебе и творчеству, нечему удивляться, что он делал большие успехи. Сразу по окончании лицея он стал ассистентом своего учителя Бузи, а через пять лет (после смерти учителя в 1895 году) получил звание и диплом профессора музыки Болонского музыкального лицея. К этому времени У.Мазетти свободно владел специальностями композитора, дирижера, пианиста и певца, что для итальянских вокальных педагогов было явлением уникальным. К тому же Мазетти был всесторонне образован, т.к. самостоятельно изучал анатомию, физиологию голосового аппарата, постоянно пополнял знания по методике обучения пению, следил за мировой музыкальной литературой. В сочетании с педагогической деятельностью в лицее и частной практикой все это позволило ему создать первый педагогический труд – «Школу пения», – оставшуюся, к сожалению, в рукописи (ныне есть его перевод на русский язык А.С.Яковлевой) (103, с. 112).



Умберто Мазетти

«Школа пения» (1895 г.) Мазетти по замыслу должна была состоять из трех частей:

- **в первой** (практической) с позиции анатомии и физиологии рассматривались строение и функции голосового аппарата; подробно описывались типы дыхания и рациональные приемы его расходования при пении;
- **во второй** (практической) была осуществлена классификация голосов, описаны различные виды техники и пути выработки элементов голосоведения, включая дефекты и пути их преодоления. Эта часть богато иллюстрирована нотными примерами и завершается серией вокализов, каждый из которых имеет свою техническую направленность;
- **в третьей** (не написанной, либо утерянной) должны были содержаться рекомендации певцам-актерам. Отчасти судить о создании этой части можно по творчеству Мазетти-педагога в России, о чем речь впереди.

В Болонском музыкальном лицее Мазетти проработал девять лет (до осени 1899 г.) и, возможно, остался бы там и дальше, если бы не случай, который свел его в Риме с директором Московской консерватории В.И.Сафоновым. К этому времени Мазетти были уже написаны 50 каденций к ариям и дуэтам различных опер для учеников-вокалистов (сопрано, меццо-сопрано, баритона, баса), создан ряд романсов, несколько симфо-

ний и три оперы, одна из которых была поставлена в Болонском театре «Дузе» и имела большой успех.

Сафонов пригласил Мазетти занять должность профессора Московской консерватории, и после недолгих колебаний Мазетти принял приглашение.

**Умберто (Августович)
Мазетти
в Москве (1899–1919)**

Из музыкального лица в Болонье Мазетти отпустили с большим сожалением, т.к. это был молодой перспективный профессор пения. Осенью 1899 г. Мазетти начинает работать в Московской консерватории и уже через месяц его первые ученики выступают в ученическом концерте. В Москве Мазетти перестает выступать как солирующий пианист, но продолжает писать каденции для своих новых учеников, среди которых будущие «звезды первой величины»: Антонина Васильевна Нежданова, Надежда Андреевна Обухова, Валерия Владимировна Барсова и др.

В первые годы работы в Москве Мазетти формулирует свои педагогические принципы и фиксирует их в «Кратких указаниях моим ученикам» (о них ниже).

Все, кто учился у Мазетти в Москве, отмечали его обаяние, интеллигентность, европейскую воспитанность. Всегда безукоризненно одетый, деликатный и приветливый со всеми, в любых обстоятельствах спокойный, но вместе с тем безапелляционно строгий к ученикам. В те годы занятия вокалом проводились дважды в неделю по 30 минут с каждым учеником, и, не дай Бог, прийти на урок неготовым. Умберто Августович (это отчество добавили ему в Москве на наш, русский манер) молча захлопывал ноты, протягивал их ученику и назначал день и час повторного занятия. В следующий раз все было выучено «от и до», но такие случаи за двадцать лет насчитывались единицами.

Мазетти всегда сам аккомпанировал своим ученикам, но в затруднительных положениях делал паузу и ждал, когда ученик справится самостоятельно.

Мазетти имел постоянную ложу в Большом театре. Он регулярно посещал оперные спектакли. Высшей наградой для его учеников было приглашение вместе с ним посетить оперу и затем принять участие в обсуждении качества исполнения.

Мазетти поддерживал связь со своими учениками и после выпуска из консерватории. Так, с Н.А.Обуховой он готовил ее первые партии, когда она уже была солисткой Большого театра.

Когда в 1914 году началась мировая война, многие иностранцы поспешили вернуться к себе на родину. Мазетти остался в Москве. В 1917 г. бежали из России почти все, Мазетти работал со своими учениками.

К 1919 году Мазетти был единственным итальянцем в Москве, хотя к этому времени иностранец, к тому же изысканно одетый, рисковал быть пристреленным без суда и следствия как «буржуй». Мазетти работал. Ра-

ботал практически до последних дней своей недолгой жизни (50 лет). Заболел он 12 апреля 1919 г., а умер 27 апреля. До 12-го он давал еще уроки в консерватории и дома, и последней на его уроке была Валерия Владимировна Барсова.

Смерть Мазетти была неожиданной для всех, кто его знал. Антонина Васильевна Нежданова вспоминала: «Все ученики горевали, утратив такого замечательного учителя, гуманного, прекрасной души человека». В память Мазетти его ученики исполнили «Реквием» Моцарта.

Московская музыкальная общественность почтила память Мазетти специальным вечером в Колонном зале Дома Союзов, на котором выступили многие ведущие педагоги и музыканты, было исполнено в том числе трио П.И. Чайковского «Памяти великого артиста».

Класс Мазетти по просьбе директора Московской консерватории М.М.Ипполитова-Иванова доводила до выпуска А.В.Нежданова.

**Педагогические
принципы
У.Мазетти**

Как уже сказано, в первые годы работы в Московской консерватории Умберто Августович подготовил для учеников своего рода «свод законов», 44 тезиса (некоторые похожи на афоризмы), которыми ученик должен руководствоваться неукоснительно. Тезисы эти ученики переписывали и постоянно перечитывали.

Что же из себя представляли педагогические принципы У.Мазетти, частично записанные в его «Кратких указаниях»? Судить об этом можно прежде всего по воспоминаниям его учеников и учениц.

Первое. Мазетти **тщательно отбирал учеников** в свой класс. Главным он считал не голосовые данные, а общую **музыкальность**. Характерен пример с А.В.Неждановой. Примерно также в класс Мазетти был принят А.Л.Доли́во, впоследствии известный камерный певец. Голос у него вначале был небольшой и даже не слишком приятный, но общая музыкальность ученика оказалась для Мазетти решающей.

Второе. Мазетти считал, что можно **учить**, но **научиться в силах лишь сам ученик**. Вот его собственные слова: «Я занимаюсь со всеми одинаково, всем даю 100%. Но одни берут 100%, другие лишь 2%. Учение – процесс двусторонний, но решающую роль играют трудолюбие и трудоспособность ученика.

Третье. Нет двух одинаковых учеников, поэтому учить каждого нужно с учетом его неповторимой индивидуальности. Не случайно Мазетти всю жизнь писал для своих учеников все новые и новые вокализы и каденции. У многих его учеников сохранились ноты времен ученичества с многочисленными пометками, указывающими на тончайшие нюансы исполнения.

Четвертое. Мазетти **тщательно отбирал репертуар** для каждого из своих учеников, великолепно зная как старую, так и современную (для его времени) музыку.

Пятое. Развитие голоса как такового не может быть самоцелью педагога. Ученица его В.М.Зарудная свидетельствует о том, что Мазетти, как и Эверарди, «не отделял постановки голоса от общего воспитания певца, от обучения его искусству исполнения, ... а нынешние великие «маэстро» возятся до тошноты со звуком, ... занимаясь бессмысленной работой, носят ее со своими будто бы изобретениями и открытиями и совершенно забывают об искусстве, оставляя ученика впотьмах на этот счет. И потому из их рук, если и благополучно обойдется дело с голосом после новаторских экспериментов, то все-таки певец выходит дурак дураком, и со всей его поставленностью, по-моему, его близко к опере пускать нельзя» (103, с. 123-124).

Шестое. По свидетельству сына Мазетти, маэстро пылливо изучал русское искусство, взяв на себя ответственность за воспитание русских певцов. Он постоянно посещал музеи и выставки (особенно любил Третьяковскую галерею), слушал русские оперы и камерную музыку... И коллеги, и ученики отмечали, что Мазетти знал и понимал русскую музыку не хуже, чем итальянскую.

Седьмое. Мазетти считал, что учитель должен научить своего ученика не только петь, но и (это главное!) **анализировать исполняемое произведение всесторонне:** по форме, структуре и ее деталям, гармонии, сочетании сольной партии и сопровождения; знанию исторической эпохи, к которой относится создание произведения. Несмотря на то, что в консерватории отдельно преподаются сольфеджио, гармония, контрапункт, игра на фортепиано, педагог, если это настоящий педагог, должен свободно владеть знаниями по этим разделам музыкальной подготовки и помочь ученику соединить те знания и умения, которые он получает от многих педагогов-«смежников».

К статье А.С.Яковлевой «Мазетти и его педагогические взгляды» приложены **упражнения Мазетти**, сохранившиеся в записях его учеников (103, с. 126-134). Знакомство с ними может быть полезно как студентам-вокалистам, так и практикующим педагогам.

**«44 тезиса»
Мазетти**

Мазетти изложил свою систему обучения и воспитания певцов в форме 44 тезисов. Из них 12

он посвятил дыханию. Мазетти в своих тезисах не говорит ни о знаменитой «опоре», ни о пресловутой «маске». И это не случайность. Он, как и старые классики, не делал на этом специальных акцентов. Он искал гармоническое целое, полагая, что в слабом звуке молодого голоса заложено начало правильного процесса звукоизвлечения.

«**Краткие указания по пению ученикам**» (тезисы) Мазетти издал в 1912 году. Приведем их близко к тексту.

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 и сверх того, утомительно для голосовых связок.
- 4) Дыхание должно быть диафрагматическим, т.к. только при нем гортань остается эластичной.
- 5) Вдох надо делать раньше, чем израсходуется весь 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, бережно управляя количеством воздуха, необходимым для производства звука (это обязательное условие для приобретения легкости звучания голоса).
- 8) Сила звука и его длительность зависят от правильности дыхания.
- 9) Работа над правильным расходом дыхания есть главное условие правильной постановки голоса.
- 10) Следствием излишней торопливости, а также излишней медлительности выдыхания является сдавленный звук.
- 11) «Форте» требует... увеличения, а «пиано» – уменьшения силы выдыхания.
- 12) При пении положение шеи и плеч должно быть спокойно-естественным. Всякое резкое движение вредит голосовому аппарату.
- 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 без жеманства складываются в улыбку, 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 посередине.
- 19) При извлечении звука столб выдыхаемого воздуха должен быть направлен на свод 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) Для приобретения ровности и однородности звука поющий 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 «портamento».
- 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 пр.).
- 29) Упражнения начинаются вокализацией, т.е. пением без называния нот.
- 30) Выработка подвижности требует природной способности.
- 31) Лица с подвижными голосами могут приступить к выработыванию 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 петь 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 никогда не должен заниматься более 10–15 минут 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 «сотто воче», т.к. это имеет огромное значение для выразительности пения. Надо одинаково остерегаться крайности, особенно в вещах колоратурных.
- 38) Хорошо ставить звук и в то же время отчетливо произносить слова – вещь очень трудно исполняемая, 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 форму согласных и гласных.
- 39) От исполнителя требуется ясность и выразительность.

- 40) Ясность исполнения зависит от отчетливого соблюдения метра и ритма, оттенков и фразировки.
- 41) Выразительность, заключающаяся в верной передаче чувств 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:
 - музыкальные познания,
 - совершенство в интонации,
 - свободное дыхание,
 - легкость голоса,
 - умение владеть звуком при усилении и ослаблении, соответственно выражаемым чувствам,
 - ясное и точное произношение,
 - изящество вкуса,
 - музыкальная память.

Школу Мазетти прошли многие выдающиеся певцы и педагоги. Наиболее известны из них: А.В.Нежданова, В.В.Барсова, Н.А.Обухова, М.В.Владимирова, В.Н.Политковский, А.Л.Доливо, А.В.Александров и др. О деятельности А.В.Александрова как педагога следует сказать особо, т.к. он, обладая отличным голосом, окончив Московскую консерваторию по классу пения у Мазетти и по классу инструментовки у С.Н.Василенко, стал не певцом, а организатором Ансамбля песни и пляски Советской Армии.

*Надежда Андреевна
Обухова –
ученица Мазетти
(1886 – 1961)*

Надежда Андреевна Обухова – великая русская певица – прошла школу Мазетти.

Родилась Надежда Андреевна в 1886 году в Москве в старинной дворянской семье. Ее

дедушка со стороны отца - поэт Баратынский. Мать ее умерла рано, от чихотки, оставив троих детей, которых воспитывал второй дедушка (отец их матери). Он был большой любитель музыки и отличный пианист. В Воронеже он основал филармонию, организовывал симфонические концерты. Дети росли в музыкальной среде. Не случайно, вспоминая детство, Надежда Андреевна писала о том, что музыка и пение были ее стихией. С самых юных лет она с удовольствием пела русские народные песни, услышанные в деревне. Любовь к русской песне, широкой и привольной, как бескрайние родные поля, пронесла она через всю жизнь.

Когда дедушка заподозрил, что дети наследуют слабые легкие от матери, он повез их в Италию. Они надолго поселились в Ницце, а оттуда ездили по другим городам центральной Италии, где регулярно посещали оперные спектакли. Некоторое время Надежда Андреевна (тогда еще Надя) брала уроки у знаменитой Полины Виардо.



Н.А. Обухова

Однако в 1907 году, ссокучившись по родине, Обухова вернулась в Россию, где и стала учиться в Московской консерватории у Умберто Мазетти. Но вскоре ей пришлось по состоянию здоровья возвратиться в Италию. К этому времени относится ее увлечение неаполитанскими песнями. И снова ее повлекла родина: два года спустя она вернулась в класс Мазетти.

Занятия с Обуховой, как и с остальными учениками, Мазетти начал с постановки дыхания. Он учил ее брать дыхание плавно, бесшумно, очень глубоко, через нос, раздвигая стенки грудной клетки. Мазетти обращал особое внимание именно у этой своей ученицы, знал о ее слабом здоровье. Кроме того он строго следил за постановкой корпуса, шеи, плеч.

Надежда Андреевна была от природы очень музыкальна, она росла среди музыкантов, а многие годы, проведенные в Италии, «подарили» ей безукоризненное знание итальянского языка. Поэтому Мазетти было легко и приятно общаться с нею. Но итальянское бельканто легко и органично ложится на русский и украинский языки, с их естественным, плавным звучанием. Мазетти прекрасно чувствовал это родство языков, но вместе с тем и различия в фонетике и голосоуправлении. Особенно он заботился о четкости выговора согласных, что очень пригодились Надежде Андреевне при исполнении старинных русских романсов.

В 1914 году занятия Обуховой с Мазетти снова прерываются, т.к. она вместе с мужем уезжает на фронт, чтобы вернуться к любимому учителю в 1916 г. уже под фамилией Андреевой. В эти годы она много выступает в концертах, а по окончании консерватории (тогда же, в 1916 г.) получает приглашение в Большой театр. Мазетти продолжает заниматься с ней, вместе они готовят ее первые оперные партии. Это: Любава из «Царской невесты», Любава, Весна, Кащеевна в операх Римского-Корсакова, Кончаковна в «Князе Игоре» Бородина, Марфа и Марина Мнишек в операх Мусоргского.

Многоликой была галерея ее образов и в каждом по-новому проявлялась индивидуальность артистки. Обухова - ученица Мазетти - стала красой и гордостью русского оперного вокала.

Хотя педагогом-вокалистом Н.А.Обухова так и не стала, но многие ее сверстники и более молодые певцы нередко обращались к ней за консультациями, и Надежда Андреевна никогда и никому не отказывала в помощи.

Вопросы для самопроверки

1. Что сближает «русских итальянцев» Эверарди и Мазетти с русской вокально-педагогической традицией?
2. Чем различаются педагогические позиции Эверарди и Мазетти?
3. Как сказалось влияние педагогического творчества Эверарди и Мазетти на дальнейшем развитии русской вокальной школы?

Рекомендуемая литература

1. Акимова С. Воспоминания певицы. – М., 1976. – С. 26; 46–48.
2. Камилло Эверарди (1825–1899) // Назаренко И.К. Искусство пения. – М., 1968. – С. 281–297.
3. Лосский В.А. Мемуары, статьи, речи. – М., 1959.
4. Назаренко И.К. Искусство пения. Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения: Хрестоматия. Изд. 2-е. – М., 1963.
5. Поляновский Г.А. Мои встречи с Н.А.Обуховой. – М., 1971.
6. Поляновский Г.А. Н.А.Обухова. – М., 1986.
7. Тартаков Г.И. Книга о И.В.Тартакове. – Л., 1987.
8. Яковлева А.С. У.А.Мазетти // Яковлева А.С. Вокальная школа Московской консерватории: Первое пятидесятилетие; 1866–1916. – М., 1999. – С. 83–94.
9. Яковлева А.С. Умберто Мазетти и его педагогические взгляды // Вопр. вокальной педагогики. – М., 1976. – Вып. 5. – С. 110–134.
10. Тронина П.Л. Из опыта педагога-вокалиста. – М., 1976.

РУССКИЕ ВОКАЛЬНЫЕ ПЕДАГОГИ И ПЕВЦЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

*Течения в русской
вокальной педагогике
конца XIX –
начала XX века*

В конце XIX – начале XX века наряду с наиболее известной московской школой вокальной педагогики Эверарди (до 1899 г.) и Мазетти (1899–1919), основанной по преимуществу на итальянской системе обучения и подготовки вокалистов, начинает формироваться ряд автономных вокально-педагогических течений.

В 1886 г. в Москве вышла первым изданием книга С.М.Сонки «Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани». Эта книга переиздавалась 8 раз, всегда с дополнениями. Несколько десятилетий она служила пособием педагогам-вокалистам. За свою долгую жизнь в России (1853–1941) С.М.Сонки много сделал для подготовки не только певцов, но и педагогов по вокалу. Так, в 1925 г. он организовал в Ленинградском Центральном Доме искусств вокальную секцию, в которой работало 20 научных сотрудников (физиологов, ларингологов, рефлексологов, психологов) и 85 педагогов-практиков. В 1936 г. эта организация была преобразована в Автономную научно-вокальную педагогическую секцию общества ларингологов. В те же годы С.М.Сонки написал научный труд «Образование голоса вообще и певческого звука в особенности». Труд этот, к несчастью, не был издан.

Нельзя сказать, что представители разных течений вокальной педагогики того времени были единодушны как в теоретических основах своего дела, так и в области методик обучения. Так, П.К.Бронников в «Учебнике пения» (1891), как и его единомышленники из Петербургской консерватории, был сторонником применения грудного дыхания. В противовес этому К.Н.Кржижановский в книге «Вокальное искусство» (1909 г.) отстаивал, ссылаясь на авторитет крупного специалиста-анатома Д.Н.Зернова, целесообразность грудобрюшного дыхания.

О необходимости создания национальной русской школы пения в «Руководстве к правильной постановке голоса, развитию и укреплению голосовых органов и научению искусству пения» (1891, переиздание 1907. Ч. 1; 1895. – Ч. 2) писал певец, впоследствии профессор Московской и Петербургской консерваторий А.М.Додонов. Труды Додонова были одобрены советами обеих консерваторий, но сам автор, выдвинув требование объединенными усилиями стремиться к созданию русской школы пения, по свидетельству В.А.Багадурова, в практической части работы придерживался принципов новой французской школы (в том числе Гарсиа), «с некоторой примесью итальянской». Вместе с тем о результативности работы А.М.Додонова со своими учениками свидетельствует хотя бы тот факт, что именно у него одно время учился Л.В.Собинов.

Попытку научно обосновать теорию голосообразования в 1912 г. предпринял певец, дебютировавший и три года работавший в оперной

труппе С.И.Мамонтова, В.Л.Карелин. Выпускник Петровско-Разумовской сельскохозяйственной академии, одновременно получивший музыкальное образование, В.Л.Карелин успешно исполнял ведущие теноровые партии в оперных спектаклях, поэтому был приглашен в Мариинский театр, где пел до 1917 года. В книге «Новая теория постановки голоса» (1912 г.) В.Л.Карелин предложил перенести основное внимание исключительно с постановки дыхания на положение гортани во время пения и формировать понимание певческого процесса как координационную работу трех факторов голосообразования: дыхания, гортани и резонаторов (до него эти факторы рассматривались в разных системах обучения обособленно).

Во время революции он уехал в Ташкент, основал там консерваторию и стал профессором сольного пения.

**Александр Михайлович
Додонов
(1837-1914)**

А.М.Додонов – коренной петербуржец. Начал карьеру служащим почтамта. Обладая от природы красивым голосом (тенор), много пел в любительских концертах. Был замечен композитором Львовым, который показал его А.Г.Рубинштейну. По совету Рубинштейна Додонов стал брать уроки у Феличе Ронкони (баритон). За два года Додонов освоил достаточно большой репертуар, много выступал, но с переменным успехом: от великолепно звучащих партий до почти полного провала.

По желанию великой княгини Елены Павловны Додонов был послан учиться сначала в Париж, потом в Лондон, наконец, в Милан. Прошел школу у М.Гарсиа (сына) и Ламперти, которые занимались с ним как с тенором.

По возвращении в Россию Додонов пел в оперных труппах Одессы, Киева, Петербурга и, наконец, в Большом театре в Москве. Здесь на протяжении семи лет он был единственным тенором на главных партиях, выступал партнером известной примадонны Патти. Отличался легкостью исполнения самых трудных партий и необычайной выносливостью (мог в один день петь в двух спектаклях).

Еще в годы работы в театре постоянно следил за всеми публикациями, посвященными методике обучения пению, в том числе итальянские и французские руководства читал в подлинниках, т.к. безукоризненно владел обоими этими языками. Делал переводы заинтересовавших его работ, скопил солидную библиотеку.

По окончании службы в театре целиком посвятил себя педагогической деятельности. Параллельно стал писать «Руководство к правильной постановке голоса» (Ч. 1 – теоретическая, 1891, Москва; Ч. 2 – практическая, 1895, там же) (7, с. 158-159).

Основные идеи А.М.Додонова:

– необходим широкий обмен опытом между вокальными педагогами с целью выработки единого метода преподавания постановки голоса;

- вырабатывать такой метод невозможно без серьезных знаний физиологии дыхания и механизмов звукообразования;
- в обучении постановке голоса первейшую роль играет учет индивидуальных особенностей голосового аппарата каждого певца.

А.М.Додонов много лет читал лекции в Московской и Петербургской консерваториях, Московском театральном училище, в Историческом музее, выезжал с лекциями в Нижний Новгород, Ростов-на-Дону. На основе этих курсов лекций была написана и издана его работа «Правильная постановка голоса» (Там же, с. 161). Указывая на упадок качества вокальной подготовки в консерваториях (их на грани XIX и XX веков в стране было три) и музыкальных училищах, он ищет причины этого явления. По его мнению, это рост числа педагогов-вокалистов, не получивших должной подготовки. Чаще всего это – бывшие певцы. **Талант певца вовсе не является гарантией успешной деятельности в области педагогики.** Додонов приводил примеры такого рода и ратовал за то, чтобы разделить подготовку певцов и подготовку преподавателей пения, которым сверх певческих навыков необходимо владеть знаниями по общей анатомии и физиологии, методике преподавания, уметь вести занятия в вокальном классе.

В своих практических рекомендациях он, как и более чем за полвека до того М.И.Глинка, идет от нахождения «индивидуально типичной ноты» у каждого начинающего учиться именно к постепенному расширению диапазона. Им были детально разработаны программы обучения певцов, построенные с учетом возрастания степени сложности осваиваемых способов и приемов исполнения. В конкретной методике А.М.Додонов следовал в основном за М.Гарсиа, т.е. был, как уже сказано, сторонником младо-французской школы обучения вокалистов.

**Ипполит Петрович
Прянишников
(1847–1921)**

Ипполит Петрович Прянишников – выдающийся русский певец и педагог, воспитал много замечательных певцов. Родился он в Керчи.

По окончании морского кадетского корпуса стал морским офицером и одновременно брал частные уроки пения. В 1873 г. поступил в Петербургскую консерваторию в класс Корси, а через год поехал стажироваться в Италию к Ронкони.

В 1876 г. он успешно дебютировал в Милане, пел в разных театрах



И.П. Прянишников

Италии, но через два года возвратился в Россию и с 1878 по 1886 гг. был солистом Мариинского театра.

Он был первым исполнителем партий Онегина. Мазепы в операх Чайковского. По поводу большого успеха премьеры «Евгения Онегина» Чайковский писал: «что он очень доволен тем, как справился со своей партией Прянишников».

Голос Прянишников – баритон – отличался идеальной ровностью регистров, чистотой интонации. У него были прекрасные актерские данные. Среди его ролей: Мизгирь в «Снегурочке», Мазепа, Руслан, Риголетто, Тонио в «Паяцах» и другие.

С 1886 по 1893 гг. Прянишников работал сначала в Тифлисе, потом в Киеве, в Москве и, наконец, вернулся в Петербург. В Тифлисе он не только пел в опере, но был режиссером и управляющим казенной оперы. Это позволило ему воплотить в жизнь свои идеи об участии в сценическом действии второстепенных персонажей и хористов, причем он добивался правдивого, осмысленного воплощения содержания в поведении всех певцов. В Киеве он с тех же позиций осуществил постановку «Князя Игоря» Бородина и «Майской ночи» Римского-Корсакова.

По возвращении в Петербург И.П.Прянишников до конца жизни включился в педагогическую деятельность.

Накопив большой педагогический и режиссерский опыт, он в 1899 г. опубликовал книгу «Советы обучающимся пению», переизданную в 1912 г. и еще раз в 1958 г. в Москве. Эта книга до сих пор не потеряла актуальности.

С точки зрения Прянишникова, поющему должно казаться, что звук образуется не в голосовых связках, а в груди и упирается в твердое небо у зубов. Особенно это важно в пригрудных нотах. Чем выше ноты, тем дальше отводится точка, не теряя точки в груди. При пении всех гласных звуков язык должен лежать плоско и неподвижно, дыхание рекомендуется грудобрюшное: взять вдох, задержать и медленно выпускать воздух – диафрагмой и нижними ребрами.

О филировке: он советует не сдерживать дыхание усилием, а давать выходить ему свободно, постепенно закрывать голос и переводить его в голову до перехода в «меццо-воче».

В пении дыхание (кроме возобновления запаса воздуха и обозначения знаков препинания) служит самым понятным и важным выразителем нашего душевного настроения: веселый дышит легко и живо, огорченный – тяжело и медленно, страдающий и обозленный – сильно втягивает воздух и т.д. При передаче того или иного настроения, особенно на сцене, следует обращать внимание на дыхание и употреблять его соответственно.

Он говорил, что самые быстрые дыхательные движения свойственны заикам, за ними следуют лица с нормальной речью и глухонемые. Певцы должны вырабатывать спокойный тип дыхания. А для того, чтобы пение было выразительным, надо приблизить его к разговорной речи. Своим

ученикам он предписывал сначала прочитать текст данной пьесы, оттенки декламации применить к пению, чтобы музыкальная форма совпала с драматически выражением. Если певец, прочтя текст, знает, где надо взять дыхание, все становится на свои места.

Постановка голоса – не самоцель, а средство выражения мыслей. Очень часто при прочувствованном пении помимо воли певца в зависимости от настроения и степени увлечения исполнителя меняется тембр. Голос сам принимает характер звука, соответствующего содержанию музыки и текста. Но законченный артист, кроме произвольных перемен тембра, должен уметь сознательно владеть всеми тембрами и не рассчитывать лишь на свою интуицию.

Среди учеников И.П.Прянишникова были такие известные впоследствии певцы и педагоги, как Е.К.Мравина, М.А.Славина, Е.К.Катульская, Г.Д.Бакланов, Н.А.Большаков, Н.Н.Фигнер.

Ученица Прянишникова Елена Климентьевна Катульская, профессор Московской консерватории, писала, что в классе Прянишникова пропуски занятий не допускались. Все музыкальные произведения и вокализы пелись наизусть. Он придерживался принципа: нельзя петь хорошо, не зная на память исполняемую вещь. Большое внимание он уделял филировке: каждая нота должна звучать одинаково от начала до конца. Восходящая фраза – «крещендо», а нисходящая – «декрещендо». Повторяющиеся фразы нужно петь по-разному, всегда осмысленно. Чтобы добиться настоящего хорошего звучания, каждую ноту, каждую фразу пропеть помногу раз, чтобы найти нужные «краски».

Франсуаза-Жанна
(псевдоним –
Фелия Литвин)
(1861–1936)

Фелия Владимировна Литвин – певица, обладавшая выдающимся, мощным сопрано необыкновенной красоты, незаурядными артистическими данными.

Франсуаза-Жанна Литвин родилась в Петербурге, но большую часть жизни провела «на колесах» – в гастрольных поездках, имея дом во Франции, она считала, что у нее две родины: Россия и Франция. Имя Фелия было принято в семье с самого раннего ее детства. Его она взяла и в качестве псевдонима.

Дед ее был очень богат. Достаточно сказать, что в его особняке, стоявшем напротив Мариинского театра, было 27 окон по фасаду. Отец Фелии смолоду отличался исключительной способностью «жить широко», т.е. не по средствам, за что его отец (дед Фелии) отправил его в Америку учиться «делать деньги». Но вместо миллионов непутевый сын привез в Россию молодую жену – хорошо воспитанную милостивую канадскую француженку.

При каких обстоятельствах и по каким причинам родители Фелии (младшей в семье) решили переселиться во Францию, сказать ныне сложно,

да это и не имеет прямого отношения к истории вокальной педагогики в России, важно, что росла она во Франции.

Знаменитой певицей Литвин стала по счастливой случайности. Готовить к карьере оперной примадонны хотели ее старшую сестру Селину. Фелия сопровождала ее на все уроки и жадно ловила указания педагога. Однажды во время перерыва в занятиях учительница Селины услышала, как поет упражнения 14-летнего Фелия. Опытный специалист, она угадала (и не ошиблась!) перспективность девочки и стала бесплатно (!) заниматься с ней.

Селина же прожила недолго и, по мнению Фелии, причиной тому стало увлечение старшей сестры курением, которое сгубило сначала голос Селины, а вскоре и его владелицу.

Тридцать лет кряду царствовала Фелия Литвин на оперной сцене, не зная соперниц. Решающую роль в воспитании юной артистки сыграли занятия с известным французским педагогом – госпожой Барт-Бандерали (так ее именует сама Литвин), которая не поощряла увлечение виртуозностью. О своей учительнице Барт-Бандерали она пишет, что та занималась каждый день по полчаса упражнениями, а потом работала над партиями. Так прошло три года, но, как ей показалось, голос развивался медленно. Наконец они начали готовить оперные партии. «Как я работала? Прежде всего читала либретто, изучала партитуру, чтобы познакомиться с оперой в целом. Потом приступала к роли. Сначала заучивала наизусть слова, потом музыку. Повторяя 5–10 раз каждую фразу. Когда музыка к партии выучена, я создавала ее в воображении. На репетициях нервничала, и порой,



Ф. Литвин

возвращаясь домой, даже плакала: процесс вызревания роли проходил трудно и медленно. После спектакля была утомлена физически, но не вокально. Когда я не пела в театре, я очень берегла свой голос» (44, с. 130).

Литвин, обладавшая необыкновенной силой голосом, никогда не форсировала звук. На полную мощность пела только когда это требовалось, перекрывая оркестр и хор. Диапазон ее голоса был две с половиной октавы.

Секрет успеха Литвин – это талант, умноженный на труд. О впечатлении, оставленном ее творчеством, один из критиков писал: «... темперамент, взволнованность клокотали в каждой ее фразе, но никогда нельзя было отметить какого бы то ни было напряжения. Искренность ее переживаний начисто исключала у слушателя мысль о каких бы то ни было приемах мастерства» (44, с. 123).

Творческая жизнь Фелии Литвин никогда не была связана с каким-либо одним театром. Бывали сезоны, когда она по очереди выступала в Париже, Берлине, Риме, постоянно переезжая из одного города в другой, из одной страны в другую. Гастрольная жизнь утомляла, но успех компенсировал невзгоды, связанные с переездами.

В Россию Ф.В. Литвин приезжала неоднократно, но всегда ненадолго. Критики Кашкин и Круликов отметили уникальность вокальных качеств артистки ее высокую музыкальность и талант: голос великолепен, сила звука громадна, не знаешь, какой регистр лучше, а интонация просто безупречна. Литвин больше всего любила партии в операх Вагнера – труднейшие и очень насыщенные. Ею восхищался весь мир: Англия, Италия, Франция, Бельгия, Россия, Америка... И везде – грандиозный успех!

Литвин вспоминает слова Россини, что для пения нужны три вещи: «голос, голос и еще раз голос». Возражая маститому маэстро, Литвин утверждает, тому кто хочет добиться успеха, нужны три вещи: сознательная и систематическая работа, удовлетворительный голос и терпение. В книге «Моя жизнь и мое искусство», написанной в последние годы жизни, великая певица подчеркивает, что талант не сводится только к голосу. Он ничего не значит, если нет души. Молодые певцы должны думать о положении языка и рта (при пении) в различных регистрах, не зажимать звук, давать на «фортэ» максимум звучности при минимальной затрате сил; не опирать голос на грудь (а в основном все певцы говорят о «скрещивании груди и головы»).

Вынужденная искать средства к существованию, в 1914 г. (в начале мировой войны) во Франции были запрещены все театральные представления, Литвин начинает давать уроки. Параллельно она поет в госпиталях (бесплатно!). Певица испытывает удовлетворение: «Научить других тому, что доставляло так много радости, это тоже радость» (Там же). «Берегите свой голос», – предупреждает она своих учеников. – «Любите искусство, служите ему, принесите ему в жертву свою жизнь!» – повелевает она им (Там же, с. 125).

«Упражнения в беглости сделают Ваш голос гибким. Верхние ноты не должны быть слишком открытыми, тут дело в положении рта. Ученик сам должен выбрать наиболее удобное положение, правильное открывать рот вширь, не забывая, чтобы звук был круглым...» У нее свой «доморощенный» лексикон: «Звук должен пойти в «крышку», а не в «коробку» (крышкой она называет верхнюю челюсть, а коробкой – нижнейю). «Не надо «утомлять» дыхание – надо брать его чаще» (Там же, с. 126).

Часть ее учебного курса была посвящена работе над согласными, артикуляцией, которая доставляла ученикам много трудностей. Уроки Литвин начинала с гласных, переходя к согласным, которые, связывая между собой гласные, образуют слова. Ученику нужно понять, что произношение в пении совсем не то, что в обычной речи. В пении требуется идеальная четкость, которая сделала бы ясно слышимым каждое слово, не мешая при этом певцу передавать слушателям различные оттенки чувств и настроений и при этом не переутомлять голос.

«Итак, сделайте «маленькую рыбку», то есть откройте рот и выдвиньте верхнюю губу. Так вы создадите условия – поучает Литвин, – для попадания голоса «в маску». Это положение рта следует сохранять в интервале от нижнего «ля» до нижнего «ми» и от «до диез» до «ми» среднего регистра» (Там же, с. 128). «А теперь - «львиная пасть!» – восклицала Фелия Литвин. Высокие ноты должны звучать на итальянский манер... они должны быть широкими, ясными, звучными, но не плоскими и не белыми! Чтобы добиться этого, нужно широко открыть рот, как бы раздвинув его зевком, опустить нижнюю челюсть, поднять верхнюю и обнажить верхние зубы. Эта позиция хороша в интервале от верхнего «фа» до вашего верхнего предела. Если вы в этот момент взглянете на свое горло в зеркало, вы увидите настоящую львиную пасть. Еще один рецепт: у меня завтракал художник Алексей Харламов, ... я попросила тарелку: «Алексей Алексеевич! Передайте Вашу тарелку» ... «Господи, как вы кричите!» - воскликнул он. Я посмотрела на него в изумлении: я и не думала кричать! Просто я очень чисто артикулировала три этих слога – «та-рел-ка». С тех пор я решила использовать это слово на уроках, обучая открывать широко рот при артикуляции и «тарелка» стала легендарной».

«Все мои ученики делали огромные успехи», – пишет Ф. Литвин, и это не пустые слова.

Все они жили и пели во Франции. На своей первой родине в конце XIX столетия она стала более или менее известна после выхода в свет написанной на хорошем русском языке книги «Моя жизнь и мое искусство». Будем же и мы считать Фелию (Франсуазу-Жанну) Литвин нашей соотечественницей – известным вокальным педагогом.

**Александр Филиппович
Мишуга –
«Соловей Украины»
(1855–1922)**

А.Ф.Мишуга, певец с мировым именем, по праву считается пионером украинского профессионального искусства. Его педагогический поиск стал достоянием педагогов многих стран, в том числе заимствован и русской вокальной школой.

Родился А.Ф.Мишуга на Львовщине, в семье портного. Рано осиротел. Образование получил сначала в бурсе (церковной школе), потом в гимназии, окончив всего 4 класса, а позднее во Львовской консерватории по классу Валерия Высоцкого (ученика выдающегося педагога Ламперти). Уже в годы обучения в бурсе обратил на себя внимание редкой музыкальной одаренностью. До мутации он был сопранистом, позднее у него сформировался тенор редкой красоты. Любители музыки собрали средства и отправили молодого певца учиться в Италию. Очень скоро он стал известен во многих странах Европы и, конечно, в России. Был в дружеских отношениях с П.И.Чайковским, Ф.И.Шаляпиным, А.И.Куприным, общался с Э.Карузо и выдающимися деятелями украинской культуры.

Педагогической деятельностью А.Ф. Мишуга начал заниматься с 1900 г. Преподавал во Львове, Киеве, Варшаве, Риме, Милане, Берлине. На вопрос, что нужно, чтобы стать хорошим певцом, он отвечал: «Итальянцы, лучшие певцы мира, утверждают, что для этого нужно иметь голос, голос и еще раз голос. А я вам скажу, что прежде всего надо иметь разум, затем горячее сердце и железную волю, а уж потом безусловно, голос...» (75, с. 138)

Мишуга – воспитатель плеяды известных певцов, создал собственную методику подготовки вокалистов. Он стремился поставить вокальную педагогику на научную основу, изучал акустику, физиологию, логику, эстетику, психологию, вырабатывая научный подход к звукообразованию и звукоизвлечению. С его точки зрения, «пение – это продленные слоги речи», потом слова. Необходимо выразительно выговаривать одним непрерывным звуком, а голос должен опираться в одну и ту же самую точку при произношении всех гласных... «Кое-кто из моих учеников, - писал он, - уже умеет применять этот метод в пении и голос у них звучит как какой-то необыкновенный чарующий инструмент.

По методу Мишуги голос нужно «посылать» в ту точку, которая находится в передней части нёба, а именно в пункт нёба, над которым расположены ноздри. Такой способ не утомляет певца, и голос становится звонче и чище.

Его ученики на публичных выступлениях пели как единый инструмент. Голоса всего десяти человек звучали как струнный ансамбль.

Прежде чем петь, ученики должны были легко говорить, не зажимая горла, образуя слово так близко, как будто оно по ощущению «впереди языка».

Язык должен лежать таким образом, чтобы корень его не закрывал гортань, а конец прилегал к нижним зубам. Правильная осанка, прямая ус-

тановка головы, плечи, отведенные назад, лопатки соединенные – все эти условия хорошего звучания голоса.

Чтобы научиться правильно дышать, – учил Мишуга, – надо дышать полной грудью при разведенных в разные стороны руках. Постоять несколько секунд, задержав дыхание, потом постепенно выдыхая, несколько раз опустить и поднять руки. Рот, по мнению Мишуги, нужно открывать на высоту второго сустава указательного пальца, вставленного между передними зубами, что достаточно спорно. Мишуга – приверженец итальянской вокальной школы – признавал звук «собранный», «сконцентрированный», «близкий», но «круглый», чистый и высокий по позиции. По мере расходования воздуха следует, не опуская ребер, подтягивать нижнюю часть живота, то есть применять грудодиафрагматическое дыхание с четкой и мягкой атакой. Мишуга не одобрял использования «портamento» и придыхательной атаки, не разрешал форсировать звук.

Его требования к вокалисту:

- открытие глотки, как при зевке;
- направление звука к резонаторной точке;
- формирование певческой дикции;
- выработка певческого дыхания и его тренировка.

Мишуга придавал большое значение формированию правильного красивого звучания, красоте тембра и резонированию голоса в области «маски», то есть лицевой части скелета и придаточной части носа.

Резонаторы создают широкий полный звук, который должен сохранить как бы вне рта, в форме открытой гласной. Важную роль во время пения играет положение языка. Голосовой струей нужно стараться не задевать корень языка, так как от соприкосновения с ним звук может стать или глубоким или глухим, если струя воздуха проходит как бы поверху.

При правильной работе гортани певцы ощущают широко открытое горло.

В начале урока он применял три вида упражнений:

- с закрытым ртом для нахождения головного резонатора, чтобы звук попал в ту точку нёба, над которой расположены ноздри;
- с открытым ртом, удерживая эту позицию, сблизить корень языка с мягким нёбом;
- с естественно открытым ртом, сохраняя высокую позицию, широко открыть горло, опустить корень языка и поднять мягкое нёбо с маленьким язычком – тогда звук получается темный, закрытый.

Чтобы достичь сознательного отношения учеников к теории голосообразования, Мишуга регулярно требовал от учеников ответов на свои вопросы и отчетов о самонаблюдениях в письменном виде.

Девиз его школы: «Звук закрытый – гласная открытая». Мишуга требовал производить звук, расширяя горло и удерживая это расширенное горло при переходе с одного тона на другой. «Набери полный вдох, – го-

варивал Мишуга, – чтобы ребра расправились, задержи дыхание, глотку раскрой свободно, воздух выпускай легонько». Занятия Александр Филиппович начинал с выработки четкой дикции и плавного звуковедения и только потом приступал к развитию диапазона.

Подобно своим итальянским наставникам Мишуга требовал присутствия на занятиях всех учеников его класса, чтобы каждый слышал замечания не только в свой адрес, но и в адрес своих товарищей, учился подмечать удачи и промахи, анализировать их причины. Письменные работы его учеников сохранились в архиве Львовской государственной консерватории в папке «Тетрадь А.Ф.Мишуги» и в архиве Варшавского музыкального общества за 1913-1914 гг., что и позволяет современным исследователям его творчества достаточно достоверно воспроизвести его педагогическую систему, так как он не публиковал своих записей, а, возможно, и не вел их систематически. Единственно, что сохранилось в подлиннике в архиве Варшавского музыкального общества, это упражнения, применявшиеся им на занятиях с учениками. Ознакомиться с частью этих упражнений можно в приложении к статье В.И.Пидориной. (72, с. 152-155)

Упражнения Мишуги были предназначены для выработки ощущения головного резонатора и позиции звука. Упражнения 1–3 пелись с закрытым ртом на звук «М», также с закрытым ртом **мысленно** пропевались все гласные, поскольку их с закрытым ртом невозможно петь. И наконец, те же упражнения исполнялись с открытым ртом. Упражнения 4–6 применялись для выравнивания гласных и пения легато. В упражнениях 7–11 гласные соединялись с согласными для четкого произношения согласных и кантиленного пения. В упражнении 12 с польским стихотворным текстом излагалось педагогическое кредо самого Мишуги. С помощью упражнений 13–19, более техничных, чем предыдущие, отработывались четкость произношения и «инструментальность» звуковедения.

Методика звукоизвлечения, применявшаяся А.Ф.Мишугой, заслуживает внимания и тщательной практической проверки, хотя у некоторых педагогов вызывает сомнения. Однако знакомство с его (ныне почти забытой) системой обучения пению может подтолкнуть молодых педагогов к продолжению поиска в этом направлении.

Вопросы для самопроверки

1. В каких направлениях развивались теоретические исследования голосового аппарата и методики обучения пению в начале XX века?
2. Судя по опыту педагогов-вокалистов начала XX века, выскажите свои соображения, вероятно ли создание единой методики обучения пению? (Ответ прокомментируйте, используя сведения о педагогических взглядах А.М.Додонова, И.П.Прянишникова, Ф.Литвин, А.Ф.Мишуги).
3. Что сходно и что различно в конкретных методиках постановки голоса у педагогов-вокалистов начала XX века?

Рекомендуемая литература

1. Додонов Александр Михайлович // Муз. энцикл. – М.: Сов. энцикл., 1974. – Т. 2. – Стб. 276.
2. Литвин Ф.В. Моя жизнь и мое искусство. – Л., 1967.
3. Назаренко И.К. Искусство пения. Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения: Хрестоматия. Изд. 2-е. – М., 1963. – С. 255-275.
4. Осознанное пение (вокальная школа А.Ф.Мишуги и В.В.Микиши). Метод. пос. по вокальному искусству для педагогов и студентов творч. вузов / Сост. А.А.Григорьев. – М., 1992.
5. Пидорина В.И. А.Ф.Мишуга – выдающийся певец и вокальный педагог // Вопросы вокальной педагогики / Ред.-сост. А.Д.Дмитриев. – М., 1976. – Вып. 5 – С. 135–159.
6. Прянишников Ипполит Петрович // Муз.энцикл. – Т. 4. Стб. 475–476.
7. Яковлева А.С. Вокальная школа Московской консерватории. Первое пятидесятилетие (1866–1916). – М.: б/и, 1999.

ВРАЧ, ПЕВЕЦ, ПЕДАГОГ
АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВИЧ ВЕРБОВ (1861 – 193?)

*Незаурядный
«провинциал»*

Творчество А.М.Вербова в истории вокальной педагогики в России стоит особняком. Он предельно убедительно доказал несостоятельность некоторых, казалось бы, общепризнанных

положений теории голосообразования и голосоведения. Однако влияние его открытий на последующее развитие теории вокала оказалось минимальным. Почему? Прежде всего потому, что большая часть его жизни прошла вне столичных консерваторских «баталий» – в курортном Пятигорске, а, во-вторых, потому, что рукопись обстоятельного изложения его теории затерялась, как и дата его смерти, в лихолетье Великой Отечественной войны. До наших же дней дошли лишь протокольные записи о его докладе в Ленинградской консерватории, сделанном в 1930 году (во время его командировки), брошюра «Техника постановки голоса», вышедшая в свет в 1931 году, переизданная «Музгизом» в 1961 году. «Эстафетная палочка» Вербова так и не была перехвачена никем из его и наших современников, а память о нем, к глубокому сожалению, почти стерлась за «суматохой дней».

Биографические сведения об Александре Михайловиче Вербове крайне скудны. Известно, что родился он в 1861 г. (дата смерти, повторимся, до сих пор не установлена). Первоначальное музыкальное образование получил в 1884-87 годах в Харьковском музыкальном училище под руководством бывшей артистки Петербургской итальянской оперы К.А.Маурели. Учился, по-видимому, успешно, т.к. был стипендиатом училища и именно поэтому обратил на себя внимание В.П.Прянишникова, бывшего в то время в зените своей артистической карьеры. Прянишников путем ежедневных занятий с Вербовым довершил вокальное образование молодого певца. Он же, Прянишников, свел Вербова с корифеями своего времени, в том числе с Мазини, привил ему вкус к посещению оперных, в том числе итальянских, спектаклей. Однако, несмотря на перспективность в области вокала, Вербов избрал иной жизненный путь: он получил солидное медицинское образование и вместо того, чтобы «завоевывать» Петербург, на всю жизнь переселился на Кавказ – в курортный центр – в Пятигорск. Туда, а также в сравнительно недалеко расположенный Кисловодск, постоянно приезжали лечиться многие «знаменитости», которые, конечно же, и выступали там. Вербов, таким образом, мог слушать, не выезжая в столицы, «светил» своего времени, а, кроме того, многие из них обращались к нему как к врачу-специалисту. Так накапливались наблюдения, оформлялись мысли, была возможность экспериментально проверять чужие и формирующуюся собственную теорию вокала.

Даже те скудные сведения, которые находим в двух статьях, открывающих (профессора В.И.Садовникова) и завершающих (профессора, доктора искусствоведения Ю.Н.Тюлина) 2-е издание брошюры А.М.Вербова, свидетельствуют, что этот человек был на редкость разносторонне одаренным. Будучи практикующим врачом, он вел исследовательскую работу, с большим успехом пел баритональные партии в оперных спектаклях, в оперном оркестре играл на скрипке, под псевдонимом «Старый меломан» опубликовал рецензии на постановки в Кисловодском оперном театре; хорошо рисовал; для себя, нигде не публикуя, писал стихи (некоторые из них сохранились в его архиве). Но главным из обычных его занятий, притом любимых, была педагогическая деятельность. Принципиально бесплатно он занимался с местными юными (и не совсем юными) певцами. Так, в начале 1928 года А.М.Вербов выявил существенные недостатки в постановке голоса у местной простой работницы из Кисловодска, обладавшей превосходным меццо-сопрано. За несколько месяцев он подготовил ее к поступлению в Ленинградский музыкальный техникум, в класс Медеи Фигнер. Именно после этого случая, «с подачи» Медеи Фигнер в 1930 году Вербов и выступил с докладом о своих исследованиях в Ленинградской государственной консерватории. Профессор Ю.Н.Тюлин пишет по этому поводу: «окрыленный успехом, А.М.Вербов стал подготавливать к изданию уже большую книгу - этот труд, снабженный большим количеством превосходных рисунков, я видел в почти завершенном виде, но судьба его, к сожалению, после кончины автора и немецкого нашествия осталась неизвестной» (11, с. 50).

Вербов был замечательным диагностом: во время его ленинградской командировки ему показали певицу с редким диапазоном (три октавы), которая малоуспешно училась сначала как колоратурное, потом как лирическое сопрано. Вербов установил с полной уверенностью, что у нее низкое меццо-сопрано. После нескольких месяцев занятий это без колебаний подтвердила и Медея Фигнер.

Убедительным доказательством правильности теоретических выкладок и результативности педагогической практики А.М.Вербова служил и его собственный певческий опыт. В 1930 г. (т.е. 69 лет отроду) в Ленинграде «он демонстрировал звукоизвлечение собственным голосом, и мы слышали, – свидетельствует проф. Ю.Н.Тюлин, – безукоризненно поставленный, на большом «кантиленном» дыхании, сильный, очень красивого тембра драматический баритон, безусловно, дававший ему в свое время право на солидную оперную карьеру» (Там же).

**Александр Михайлович
Вербов –
теоретик и практик**

Профессор Ю.Н.Тюлин констатирует: двойное профессиональное образование – вокальное и медицинское, – тончайший вокальный слух, превосходное знание литературы, посвященной анатомии и физиологии голосового аппарата, природная наблюдательность и немалый опыт пре-

подавания – вот те истоки, которые позволили А.М.Вербову сказать новое слово в теории вокала. В брошюре 1931 года Вербов (сугубо предварительно, не закончив капитального труда) изложил основные положения своей теории и своего педагогического метода.

С чем в теории вокала своего времени был в корне не согласен А.М.Вербов? Что он утверждал со своей стороны?

Во-первых, «о том, что гортань надо держать низко, говорят и пишут весьма многие. Но о том, как и чем это сделать, определенно не писал еще никто» (Там же, с. 9) (курсив наш – Г.Д.). Вербов, опираясь на знания о функциях мышц-антагонистов, обслуживающих язык, глотку и гортань, предписывает: «чтобы опустить гортань не насильственно, а совершенно свободно, *научитесь опускать подъязычную кость, которая не опускает гортань, а только дает ей возможность занять более низкое пассивное положение*» (с. 13–14). Как этого добиться? Цитируем дословно: «... стоя перед зеркалом, высуньте язык сильно изо рта. Гортань при этом заметно подымится. Быстрым, широким и свободным движением введите язык обратно, далеко назад так, чтобы при этом корень языка опустился - вы увидите, как опустится и гортань.

Если вы нащупаете вашу подъязычную кость в ее покойном положении, охватив обе ее ветви указательным и большими пальцами, то при высовывании языка эта кость выскользнет из-под пальцев вверх, а при обратном введении языка далеко назад она выскользнет из пальцев вниз. Передвижку подъязычной кости вверх произвел мускул подъязычно-подбородочный, а его антагонист – мускул подъязычно-грудинный оттянул подъязычную кость обратно вниз. Таким приемом вы осознаете и используете мускулы подъязычно-грудинные и после некоторого упражнения (поочередно высовывая и вводя обратно язык) вполне овладеете этими мускулами для опускания подъязычной кости.

Опустив подъязычную кость, мы тем самым способствуем пассивному опусканию гортани. Следовательно, у нас есть практический прием, при помощи которого мы можем свободно, без напряжения опустить гортань» (Там же. С. 10-12).

Во-вторых, Вербов доказывает несостоятельность многочисленных (русских, немецких, французских, английских, итальянских) методических указаний, авторы которых, несмотря на несущественные расхождения в деталях, сходятся в том, что «с одной стороны, надо при пении иметь гортань «ниже спокойного ординара, а с другой, с в то же время «направлять» звук к твердому нёбу» (Там же, с. 14).

Вербов, сопоставляя подобные рекомендации и собственные экспериментальные данные, подтвержденные опытом собственной же педагогической практики, утверждает: «... Имея гортань в низком положении, певец может быть вполне уверен, все резонаторы ему обеспечены, и делать чтобы то ни было для их достижения нет никакой надобности, совершенно так же, как нет надобности человеку, стоящему перед зеркалом, делать что-

либо, чтобы в нем отразиться... В результате осуществленного на деле «направления» звука к твердому нёбу получится потеря двух существенных резонансов: грудного и носоглоточного, и останутся только собственный резонанс гортани да ротовой, отчего качество звука ухудшится, звук обеднеет...

Выводы таковы:

1. «Направлять» звук в твердое нёбу при низком положении гортани невозможно.
2. «Направлять» звук куда бы то ни было не нужно.
3. «Направлять» звук в твердое нёбу (при высоком положении гортани) вредно.
4. Ставившийся с давних времен вопрос: «Куда петь?» – лишен всякого смысла, и есть только один разумный вопрос: «Где петь?» (Там же, с. 15-18).

В-третьих, опять-таки основываясь на собственных наблюдениях за многими «именитыми» певцами, педагогической практике и изучении особенностей мускулатуры, обеспечивающей звукообразование у вокалистов, Вербов высказывает возражения против широко распространенных рекомендаций. Он пишет: «... Активное, нарочитое опускание нижней челюсти, раскрытие рта спереди искажает лицо поющего, делает его свирепым и часто даже бессмысленным и ведет к образованию жестокого, лишённого тембра и выразительности звука; но невзирая на это, оно рекомендуется весьма многими, если не большинством преподавателей пения, которые исходят из общепризнанного и тем не менее неверного мнения, что звук формируется во рту. Этот, к сожалению, глубоко вкоренившийся предрассудок является источником неудач и бедствий для множества учащихся пению и даже певцов, считающихся «законченными».

В противовес этому Вербов рекомендует: «...Открытие рта для пения ничем не должно отличаться от открывания его для речи. Было бы очень странно и смешно, если бы говорящий перед произнесением слова раскрыл рот так, как этому учат певцов. Ни для обыкновенного разговора, ни для полновзвучности речи драматического актера или оратора предварительное, особенное открывание рта не нужно. Нижняя челюсть при начале разговора только отпадает, а не с силой отводится от верхней челюсти. Для этого не нужна работа, то есть сокращение мышц, опускающих нижнюю челюсть, а только расслабление мышц, сводящих челюсти (массетеров), причем нижняя челюсть опустится не активно, а пассивно, только вследствие своего веса.

Ничего другого не требуется и для пения. Всякое иное, то есть активное, нарочитое опускание нижней челюсти ничего, кроме вреда, принести певцу не может. Оно делает невозможным опускание дна полости рта, что является отличительным внешним признаком хороших певцов и свидетельствует о раскрытии не рта, а зева со всеми вытекающими отсюда последст-

виями, то есть с правильным пассивным углублением середины и корня языка (ложечка) и низким положением гортани...» (Там же, с. 21).

В-четвертых, Вербов вносит существенные дополнения к сведениям о звукообразовании гласных и согласных. Прежде всего он исключает из употребления слово «буква», поскольку буква – значок, воспринимаемый визуально (!), а не на слух. На слух же воспринимаются звуки – гласные и согласные. Смешение понятий «буква» и «звук» свидетельствует о невнимании к смыслу высказываний, а у начинающих изучать теорию вокально-го творчества к небрежности и в речи, и в мышлении.

Вербов детально описывает методику формирования всех групп звуков при пении, рекомендуя такую последовательность «чистых» гласных: А, О, Э (не «Е»!), И, У. «... Всякий певец, усвоивший манеру петь с низко сидящей гортанью, может спеть все эти гласные одним дыханием на одной или разных нотах, при одном и том же положении гортани, нижней челюсти и губ, изменяя гласные и производя последовательно одну из другой одним только движением языка, без всякого изменения формы ротового отверстия.

В предлагаемой последовательности, при свободном низком положении гортани, гласная О происходит из А одним опусканием корня языка, причем передняя часть его приподымается и слегка завертывается назад. Из О передвижкой языка несколько вперед, сохранив ту его форму и положение, которые он принял на гласной О, мы получим Э, а втянув весь язык немного назад и слегка его приподняв, мы получим из Э – без всякого расширения рта, оттягивания губ назад, перегораживания рта пополам и заметного поднимания гортани – полнозвучное, сочное, круглое (а не бесцветное, плоское) И...» (Там же, с. 25).

Далее он обращает внимание на звукообразование так называемых «сложных» гласных: Я, Ю, Е, Ё, «...которые приходится и в разговоре и в пении произносить, как ЙА, ЙУ, ЙЕ, ЙО.

На этих гласных, не только у учащихся пению, но часто и у профессиональных певцов, считающихся готовыми, слышится плоский, лишенный тембра звук, отличный от того, которым эти же певцы поют на основных гласных.

Происходит это потому, что звук Й, которым начинается каждая сложная гласная, произносится выдвинутым вперед, напряженным концом языка, который с силой выдвигается в тесный промежуток между сближенными челюстями.

Как мы уже знаем, всякое выдвигание языка вперед производится сокращающимися язычно- и подъязычно-подбородочными мускулами, что в свою очередь, ведет к передвижению подъязычной кости, а за ней и гортани вверх. Этим и объясняется появление плоского, бесцветного и сжатого звука при пении сложных гласных...» (Там же, с. 26).

Переходя к произношению согласных, Вербов указывает: «... общий признак всех согласных тот, что все они произносятся без голоса и в про-

цессе речи и пения являются в качестве моментов, прерывающих звучание голоса на весьма ограниченном числе основных гласных звуков.

Помимо прерывания звука, согласные могут оказывать и значительное влияние на качество, характер и силу звука не только в начале, но и на протяжении всей его деятельности. Нельзя упускать из виду, что от того, как начат любой вокальный звук, зависит и его продолжение, почему и придается такое важное значение атаке звука, когда она начинается на гласной...» (Там же). Детализируя этот, чрезвычайно важный, элемент звукообразования, Вербов пишет: «...В интересующем нас отношении все согласные могут быть разделены на две основные группы, а именно:

1) произносимые при помощи губ и

2) произносимые при помощи языка.

К первым принадлежат: Б, В, М, П, Ф;

ко вторым: Г, Д, Ж, З, К, Л, Н, Р, С, Т, Х, Ц, Ч, Ш, Щ.

В общем можно сказать, что влияние согласных первой категории на голос не может быть особенно значительным, так как эти согласные, произносимые при помощи смыкания губ или прикосновением нижней губы к верхним резцам (в, ф), только прерывают звучание тех или иных гласных, но произношение этих согласных не требует смещения той или иной части языка, которое могло бы прямо или косвенно вызвать переход гортани из низкого положения в высокое.

Другое дело – согласные второй категории. Все они образуются либо концом, либо средней частью языка, который для этого выдвигается сильно вперед или вверх и поминутно приходит в активное состояние, что не может не влиять на положение гортани, так как все движения языка вперед и вверх производятся, как мы знаем, сокращением мускулов язычно- и подъязычно-подбородочного, а последний, сокращаясь, тянет вверх подъязычную кость, которая в свою очередь в такой же мере тянет кверху (за шито-подъязычную связку) гортань. Согласных второй категории втрое больше, чем первой, – отсюда понятно, как часто должна подвергаться гортань неблагоприятным для ее опущенного положения влиянием, особенно, если принять во внимание двойные и тройные сочетания гласных этой категории как, например, в словах: трава, статный, страх, склонился и т.д.

Снова мы стоим перед необходимостью совместить несовместимое, как при рассмотрении задания держать гортань низко и в то же время «направлять» звук в твердое нёбо. Но там мы вышли из положения, придя к выводу, что звук никуда направлять не надо. Здесь же такого выхода из положения нет. Действительно, гортань надо держать в низком положении, а все гласные второй категории произносить с помощью приближенного к передним зубам или высоко поднятого языка.

... Произнеся гласную второй категории, поющий должен с величайшей быстротой оторвать язык от губ или нёба, к которым он был прижат или приближен, и сокращением подъязычно-грудинного мускула извлечь

его (язык) в пассивном состоянии из передней части полости рта так, чтобы корень языка возвратился в полость зева.

После этого можно атаковать гласную так, как если бы ей не предшествовала согласная, то есть если бы слог начинался прямо с гласной...» (Там же, с. 27-28).

Вербов имеет собственный подход к пониманию певческого дыхания и выработке методов наиболее рационального его воспитания. Возможно, как отмечает в «Предисловии» профессор В.И.Садовников, в этой части работы Вербов не внес существенно нового, но им сделано весьма обстоятельное описание анатомо-физиологического «механизма» певческого дыхания, что само по себе ценно.

Вербов не считает нужным рассматривать ключичный и грудной типы дыхания как бесперспективные, сосредоточивая внимание на брюшном, или диафрагматическом, и косто-абдоминальном (или диафрагмально-грудном) типах дыхания. Сходство их «заключается в том, что при обоих этих типах дыхания вдох производится при помощи опускания (сокращения) диафрагмы, а выдох - давлением брюшного пресса» (Там же, с. 33).

«Но при чисто абдоминальном, или диафрагмальном дыхании как вдох, так и выдох производится без всякого участия грудной клетки, то есть без ее расширения при вдохе и без сдвигания ее стенок при выдохе, исключительно работой диафрагмы и брюшного пресса» (Там же, 33-34). При косто-абдоминальном дыхании, как при вдохе, так и при выдохе, кроме последних двух факторов, принимает участие и нижняя часть грудной клетки, которая расширяется при вдохе и сокращается при выдохе.

Преимущество чисто абдоминального (диафрагматического) дыхания в пении, да и в разговоре именно в том и заключается, что не осложнено вмешательством ребер ни при выдыхании, ни при вдохе, благодаря чему оно однотипно на всем протяжении всякого звука, обладая всеми достоинствами косто-абдоминального дыхания, но не страдая вышеуказанными его недостатками.

Правда, усвоение абдоминального дыхания представляет большие трудности. Оно встречается вообще у очень немногих людей от природы и является сравнительной редкостью даже среди профессиональных певцов, но зато эти редкие обладатели чисто абдоминального дыхания и являются вокалистами-виртуозами, из которых только и выходят артисты первой величины...» (Там же, с. 50)

«Трудности усвоения чисто абдоминального дыхания, однако, в действительности не так велики, чтобы их нельзя было преодолеть при настойчивости и терпении учащегося, разумеется, непременно в условии, что преподаватель сам хорошо разобрался в технике этого способа дыхания и усвоил его в своем собственном голосоустройстве» (Там же, с. 35).

А.М.Вербов описывает *технические приемы для выработки абдоминального дыхания.*

«Вдыхание. Стоя твердо на обеих ногах, выпрямить позвоночник в межлопаточной области и развести в стороны нижние ребра так, чтобы угол, образуемый концом мечевидного отростка и передними краями длинных хрящей средних и нижних ребер, значительно увеличился. Это приведет грудную клетку в высокое положение без вдоха, а диафрагму – в необходимо растянутое состояние. Зафиксировав грудь в таком положении, медленно вдыхать одной диафрагмой так, чтобы не только осталась неподвижной грудная клетка, но и чтобы верхняя и средняя часть живота по возможности не расширились, а только несколько опустился самый низ живота...

Выдыхание производить осторожным, легким подтягиванием вверх нижнего сектора брюшного пресса, регулируя это подтягивание и передвижку кверху брюшных внутренностей диафрагмой, постепенно уступающей давлению на нее снизу» (Там же, с. 38). При выдыхании, указывает Вербов, необходимо помнить, что втягивание средней и особенно верхней части живота «может свести к нулю все старания научиться абдоминальному дыханию» (Там же).

Профессор В.И.Садовников указывает на некоторые противоречия в трактовке дыхания А.Н.Вербовым: если единственно приемлемым считать «абдоминальное» (т.е. чисто брюшное дыхание), а не «костно-абдоминальное» (т.е. грудно-брюшное), то отпадает ряд вопросов о способах вдоха и выдоха.

Профессор Садовников указывает и на некоторые другие положения теории А.Н.Вербова, с которыми он не согласен, но в целом он оценивает выход второго издания брошюры А.М.Вербова очень высоко: «... такая книжка, даже в мировой литературе по вокальному вопросу, является редкостью и многие ее положения могли бы лечь в основу методического единомыслия с прицелом на создание оригинальной советской школы технической обработки певческого голоса. Доскональное изучение труда Вербова людьми, посвятившими себя вокально-педагогической работе, могло бы вывести из критического состояния вокальные факультеты, где ощущается недостаток квалифицированных вокально-педагогических кадров прогрессивного толка. Поэтому переиздание блестящей новизной работы Вербова при наличии скудости вокально-педагогической мысли в настоящее время является весьма желательным и даже необходимым...» (Там же, с. 6)

Остается высказать надежду, что знакомство с этим очерком подвигнет кого-то из молодых педагогов-вокалистов на детальное исследование творчества Александра Михайловича Вербова.

Вопросы для самопроверки

1. Как Вы понимаете выражение А.М.Вербова «"куда" петь и "где" петь?»
2. Какое значение для формирования представлений Вербова о физиологии звукоизвлечения имело то, что он сам был талантливым певцом?

3. С каким положением теории Вербова не могли согласиться его оппоненты? (Размышляя над этим вопросом, обратите внимание на вступительную статью профессора В.И.Садовникова и затекстовый биографический очерк профессора Ю.Н.Тюлина).

Рекомендуемая литература

Вербов А.М. Техника постановки голоса. – М., 1961.

ТИТАНЫ РУССКОЙ ОПЕРЫ: Ф.И.ШАЛЯПИН, Л.В.СОБИНОВ, А.В.НЕЖДАНОВА*

Развитие русской вокальной педагогики происходило под влиянием не только педагогов, но и тех выдающихся исполнителей, которые собственным сценическим творчеством утвердили право национальной вокальной школы на мировое признание.

Ранее была обсуждена роль Глинки и Даргомыжского в становлении русской вокальной школы с ее самым серьезным отношением к содержанию исполняемых партий, к звучащему слову. На рубеже XIX и XX веков огромный шаг вперед в этом направлении был сделан в оперном и камерном вокальном искусстве многими талантливыми певцами и певицами, освободившимися от навязываемого «сверху» итальянского влияния. Но самое большое влияние на утверждение мирового признания русской вокальной школы, бесспорно, оказали три ее крупнейших представителя: Федор Иванович Шаляпин, Леонид Витальевич Собинов и Антонина Васильевна Нежданова. Из них только Нежданова вела профессиональную преподавательскую деятельность, однако и Шаляпин, и Собинов не в меньшей степени предопределили те изменения, которые под их влиянием произошли в способах и методах подготовки молодых русских (точнее, российских) певцов в последующие десятилетия.



А. В. Нежданова, К. С. Станиславский и Л. В. Собинов после получения награды в Кремле. Май 1933 г.

** Этот очерк отличается от всех остальных тем, что он подразделен на три относительно автономных части, объединенных, однако, в единое целое. Поэтому литература дана к каждому из этих фрагментов по отдельности, а вопросы для самопроверки вынесены в конец очерка.*



А. В. Нежданова



Л. В. Собинов



Ф. И. Шаляпин

Программа симфонического концерта под управлением А. о. Хессина, при участии А. В. Неждановой, Л. В. Собинова и Ф. И. Шаляпина, организованного в честь III конгресса Коминтерна

Москва 1921 г.

А. К. МУЗО Н. К. П.
Большой зал Музо

В среду 22-го июля
в честь

3-го Конгресса Коминтерна
Симфонический Концерт

и
А. Б. ХЕССИНА

♦ В. Шаляпин, А. В. Нежданова, Л. В. Собинов

Симфонический оркестр под управлением А. Б. Хессина

ПРОГРАММА

1. Массовый хор, симфонический оркестр
2. Симфонический концерт
3. Симфонический концерт
4. Симфонический концерт
5. Симфонический концерт
6. Симфонический концерт
7. Симфонический концерт
8. Симфонический концерт
9. Симфонический концерт
10. Симфонический концерт

Афиша концерта Шаляпина, Собинова и Неждановой в 1921 г.

ГРАНДИОЗНЫЙ ФЕДОР ИВАНОВИЧ ШАЛЯПИН

**Ф.И.Шаляпин –
уникальное явление
музыкальной культуры**

Творчество Шаляпина не имеет себе равных в истории вокала. Шаляпин обладал редким по красоте высоким басом, уникальным по гибкости, богатству тембров, но кроме того он, как никто другой, раскрывал смысл образа исполняемого произведения, его психологический подтекст; он безукоризненно владел фразировкой и нюансировкой, дикцией... Один из современников писал, что в России есть три чуда: «Царь-пушка», «Царь-колокол» и «Царь-бас» – Шаляпин (41, с. 136). Сказанного было бы достаточно, чтобы вписать его имя в число великих певцов мира.

Но Шаляпин был не только певцом, но и первым певцом-актером своего (и не только своего!) времени. Его партии Мефистофеля (в операх А.Бойто и Ш.Гуно) можно считать открытием в области оперного искусства. Когда во время первой гастрольной поездки в Милан в театре «Ла Скала», он, вопреки традиции отказался играть Мефистофеля в европейском костюме, это чуть не привело к разрыву контракта перед самой премьерой. Костюм и грим для этой роли Шаляпин готовил еще в России и в этом ему помогали художники Коровин, Врубель, Репин. Шаляпин настоял на своем и появился перед публикой в опере Бойто с обнаженным до пояса торсом и «гримированными» (мощными) руками. Успех был потрясающий, почти шоковый. Правоту избрания именно такого внешнего облика Мефистофеля и такой исполнительской трактовки признал молодой тогда Артуро Тосканини, дирижировавший спектаклем.

Не менее впечатляющими были грим, костюмы, актерская игра, дополнявшие вокальные партии Шаляпина: Сусанина, Мельника, Дона Базилио, Дон Кихота и др.

Шаляпин не смог полностью реализовать свое режиссерское дарование: в казенных (императорских) театрах «штампы» в режиссуре были буквально непробиваемы. Все попытки Шаляпина внести новшества в режиссуру постановок как в Мариинском театре в Петербурге, так и в Большом театре в Москве кончались плачевно. Тщетно Шаляпин доказывал, что «Хованщину» нельзя петь, как «Риголетто» или «Мадам Баттерфляй». Его объявляли скандалистом, невежей и невеждой, причем не только чиновники «от оперы», но и певцы, не привыкшие думать о содержании исполняемых партий.

Свои режиссерские замыслы Шаляпину отчасти удалось реализовать в частной опере Мамонтова в Москве при постановке «Псковитянки». В Париже во время Русских сезонов Дягилева Шаляпин при участии художников Коровина и Головина поставил «Бориса Годунова». Все партии в этих спектаклях (их было десять) пели русские солисты и русские хористы. Сам Шаляпин пел партию Бориса. Успех был ошеломляющим. Пресса единодушно оценила эту постановку как выдающееся воплощение замысла русского гения Мусоргского.



Ф.И. Шалыгин

Шаляпин много гастролировал за рубежом в дореволюционные годы, а после 1922 года вообще не возвратился на родину, хотя безумно тосковал по ней. Он пел много партий во французских и итальянских операх, но главным делом его жизни было «открытие России», точнее русской музыки, **зарубежным слушателям**. Шаляпин пел во Франции и Италии, в Англии и Монте-Карло, в США и Южной Америке. Успех сопутствовал ему везде, кроме США. В автобиографической повести «Страницы из моей жизни» Шаляпин горько сетует на вечно спешащих, деловых и деловитых американцев, которых привлекает лишь «громкость», но не содержание произведения. В США того времени (как, впрочем, и ныне) не было ни одного стационарного национального оперного театра, а публику больше всего привлекали многочисленные «мюзик-холлы» и их примитивным развлекательным репертуаром. Пресса была «снисходительной», но основной резонанс: «Шаляпин – артист не для Америки».

В своих скитаниях по миру Шаляпин пел не только в операх. Он очень много концертировал и пел из русского репертуара романсы Глинки и Даргомыжского, Чайковского и Рубинштейна, но больше всех чтит Мусоргского; из зарубежных авторов любил Шумана и Шуберта. Часто включал в программу русские народные песни.

В романсах Федор Иванович, следуя заветам Глинки и Даргомыжского, всегда искал образ: всего за несколько минут он умел поведать слушателям все самое главное о жизни персонажа. Характерен случай, описанный Ал.Лессом: С.В.Рахманинов принес Шаляпину только что написанный им романс «Судьба». Шаляпин просмотрел ноты и стал петь под аккомпанемент автора. Рахманинову исполнение его не понравилось. Шаляпин, не обидевшись, ответил: «Ты – баловень судьбы, Сережа, и не знаешь, какой иногда беспощадно жестокой бывает судьба...» Не говоря больше ничего, певец вышел из комнаты, а через несколько минут вернулся. Но это был совсем другой человек: на опущенных плечах затрапезный пиджачишко, движения скованные, весь облик зловеще-обреченный, надломленный. Лицо бескровное, взор потухший... Через мгновение Шаляпин «сбросил маску», а Рахманинов после долгой паузы произнес: «...с тобой опасно спорить: всегда придумаешь *такие* аргументы, против которых и возразить-то нечего» (41, с. 31).

Итак, в историю музыкальной культуры Шаляпин вошел как выдающийся (уникальный) певец, актер, режиссер, пропагандист русской музыки во многих странах мира, интерпретатор оперных партий, романсов и народных песен. К этому следует добавить, что Шаляпин прекрасно рисовал и писал маслом (известен его «Автопортрет»), занимался ваянием. Его книги «Маска и душа», «Страницы из моей жизни» читаются с неослабным интересом: в них необыкновенно емкий образный язык, меткие характеристики тех, с кем его свела судьба, интереснейшие рассказы о постановках и т.п. Сохранились письма, статьи Шаляпина, выходявшие за рубежом и на-

писанные не только по-русски, но и по-французски (французским и итальянским языками Шаляпин овладел в совершенстве).

И все же говорить о Шаляпине таком, как он известен миру, не сказав, каким был его путь к всемирному признанию, значит, не сказать о нем, возможно, самого главного: **как человек «делает самого себя».**

*Жизненный путь
Шаляпина
(1873 – 1938)*

Тем, кто начинает собирать материалы о жизни и творчестве Федора Ивановича Шаляпина, кажется, что этот человек жил бесконечно долго: так много событий вместила его жизнь. А между тем он умер в возрасте всего 65 лет.

Раннее детство Федора Шаляпина прошло в Суконной слободе на окраине г.Казани. Отец его – волостной писарь. Мать зарабатывала «поденщиной» – мытьем полов у чужих людей. Из шести детей выжили двое: старший Федор и младший Василий, выучившийся на фельдшера и погибший в первую мировую войну. У Василия был отличный тенор. Отец спился, семья обнищала настолько, что мать в конце жизни «ходила по миру».

Федор, как и соседские мальчишки, таскал огурцы и яблоки с соседних огородов и садов; зимой с азартом участвовал в кулачных боях на гладком льду озера Кабан. Отец прочил его в «мастеровые» или дворники. Подобно А.М.Горькому, десятилетний Федор Шаляпин прошел «выучку» («в людях») – сначала у сапожника, потом у переплетчика. Был бит нещадно, но воспринимал побои как должное: в их слободе били все и били всех, пьянство было нормой, как и побои.

...Первое знакомство со «сценой» – балаганом на площади – в восемь лет в лютый рождественский мороз.

...Какая-то генеральша «из милости» поручила своему сыну-гимназисту обучить Федора грамоте. Читать он научился быстро, а вот как перелистывать страницы, понять не мог, за что и был изгнан.

...Услышав спевки на дому у регента, Федор направился к нему в ученье и довольно быстро, усвоив нотную премудрость, стал петь в церкви, потом – лет в одиннадцать – недолго походил в училище, где тоже пел, а в 12 лет впервые с товарищами попал в театр. Шла «Русская свадьба». Театр поразил подростка своим «великолепием»: все в нем было не как в жизни, в том числе и свадьба. Федор «заболел» театром.

Пересказать все перипетии биографии юного Шаляпина лучше, чем сделал он сам, немислимо. Книжки его надо читать. Здесь же воспользуемся «телеграфным стилем», цитируя «опорные точки» из «Страниц из моей жизни».

«Дома было плохо: отец пил «горькую»... Я продолжал петь в церковном хоре, но этим не много заработаешь. К тому же у меня «ломался» голос. Мне уже минуло 15 лет...» (95, с. 90)

[В Астрахани] «был увеселительный сад «Аркадия»... «Не возьмут ли меня в хор?...» « – Сколько тебе лет?... – Семнадцать, – сказал я, прибавив год...» (Там же, с. 94)

[Снова Казань] «Мне уже минуло 17 лет...» «...в саду играла опереттка...» « – Семенов-Самарский собирает хор для Уфы – просись!...» – « – Сколько вам лет?» – «Девятнадцать» – бесстыдно сочинил я. – «А какой голос?» – «Первый бас...» (Там же, с. 97)

[В Уфе] «Я был невероятно худ...» ...решили поставить оперу «Гальку»... «Выгаращив глаза на дирижера, я пел и все старался сделать какой-нибудь жест... Но голос у меня, к счастью, звучал свободно...» [это была первая оперная партия Шаляпина] (Там же, с. 102–104)

[Потом были гастроли в Уральске, Самаре, Астрахани, Асхабаде (ныне Ашхабад), Чарджуе; скитания с малороссийской «опереткой»; Баку, голодные скитания в одиночку...]

«И вот на тормозной площадке вагона я добрался до Тифлиса...» «Голодать по два дня я уже привык. Но теперь приходилось жить, не вкушая пищи, по трое суток, по четверо. Это уже не для меня...» (Там же, с. 123–124) «Оказалось, что у меня дифтерит... «Пропадет голос!» - с ужасом подумал я...» (Там же, с. 126)

«Давно уже... говорили мне, что у меня хороший голос и что мне следовало бы научиться у местного профессора пения Усатова, бывшего артиста императорских театров...» «Пошел»... [После прослушивания] – «Что же, можно мне учиться петь?» – «Усатов твердо ответил: – Должно... Денег за учење я не возьму с вас...» (Там же, с. 127–128)

[Усатов учил Шаляпина не только петь, но и «вести себя» в обществе, помогал ему материально] « – Шаляпин, не надо шмыгать носом во время обеда!» – ... Но платков у меня не было...» (Там же, с. 130)

Когда «выучивал уроки не очень твердо...» он бесцеремонно начал колотить меня палкой... я убежал за фортециано... он ... только кричал и топал ногами...» (Там же, с. 132)

[Сезон 1893–1894 года в Тифлисской опере; контракт за 150 р. в месяц] «Эка хватил, – подумал я. – Я бы и за половину пошел!» Вскоре вышло как-то так, что весь басовый репертуар лег на мои плечи...» [За этот сезон Шаляпин выступил в 62 спектаклях, в том числе в главных партиях; его заметили – с. 386–387] (Там же, с. 135–137)

«Сезон кончился... Мне захотелось ехать в Москву, центр артистической жизни. Усатов одобрил мое намерение...» (Там же, с. 138)

«Москва ... ошеломила ... своей пестротой, суевой, криком... Грандиозное впечатление вызвали у меня ... колонны и четверка лошадей на фронтоне [Большого театра]. Я почувствовал себя таким ничтожным, маленьким перед этим храмом». (Там же, с. 140)

[Снова тщетные поиски, снова «счастливый случай»: контракт на сезон в саду «Аркадия» в Петербурге в 1894–1895 гг. Дебют в Мариинском

театре 5 апреля 1895 г. в партии Мефистофеля в опере «Фауст».] (93, с. 389-390)

«Я был отчаянно провинциален и неукдюж... Со мною происходили всяческие курьезы. Так, например, пригласили меня в один очень барский дом на чашку чая. Я напялил на себя усатовский фрак, бдестяще начистил смазные сапоги и храбро явился в гостиную... Андреев [Василий Васильевич Андреев – основатель знаменитого русского народного оркестра бала-лаечников] сказал мне, что чай пить во фраках не ходят и что фрак требует лаковых ботинок». (95, с. 145–146) [Андреев и известный драматический актер Мамонт Дальский, близко к сердцу принимая неудачи молодого, бесспорно, талантливого певца, всячески расширяли круг его знакомств с видными певцами, композиторами, художниками...]

«Много взял Шалапин от Дальского. Даже единственный шалапинский тембр, увлекший за собой массу других певцов-басов подражателей, получил свою обработку в «школе» Дальского... Самая артистичность, драматическая музыкальность, красочность фраз Мамонта вошла в плоть и кровь гениально восприимчивой природы Федора Шалапина...» (93, с. 393)

[Встреча с Саввой Ивановичем Мамонтовым. 1896–1899 гг. – работа в его московской частной русской опере. Знакомство и сотрудничество с Н.А.Римским-Корсаковым, художниками Коровиным, Врубелем, Вал.Серовым, Левитаном, Репиным, критиком В.В.Стасовым; встречи со знаменитыми итальянскими певцами-гастролерами, дружба с молодым С.В.Рахманиновым]

[Режиссерская и актерская работа над ролью Бориса Годунова в частной русской опере] «Изучая «Годунова» с музыкальной стороны, я захотел познакомиться с ним исторически. Прочитал Пушкина, Карамзина. Но этого мне показалось недостаточно. Тогда я попросил познакомиться меня с В.Ключевским... Историк встретил меня очень радушно... Никогда не забуду... идет со мной рядом старичок... и вкрадчивым голосом, с тонкой усмешкой... передает мне, точно очевидец событий, диалоги между Шуйским и Годуновым, рассказывает о приставах, как будто лично был знаком с ними, о Варлааме, Мисаиле и обаянии Самозванца... Мне думалось: «Как жаль, что Василий Осипович не поет и не может сыграть со мною князя Василия». (Там же, с. 162)

«...Я немножко прихворнул во время сезона. Вдруг ко мне в четвертый этаж является Стасов. В то время ему было уже за семьдесят. Я изумился - Владимир Васильевич, да как же это вы пешком на такую колокольню!

«А вот шел домой и думаю: что же это он хворает? Дай-ка, зайду, проведу! Мне по пути».

Он жил в Песках, а я на Колокольной. Это все равно, как по пути из Киева в Москву заехать в Астрахань... Сидел он у меня долго, рассказывал о заграничных музеях, о миланском театре La Scala, о Эскуриале и Мадриде, о своих знакомых в Англии...» (Там же, с. 169)

[1898 г. – контракт на три года с дирекцией Большого театра в Москве. Шаляпину предложено режиссировать возобновляемого «Бориса Годунова»]

«Помню, сколько я терзаний испытал... Одно распределение ролей показывало, что со стилем оперы не считаются. Ни режиссер, ни капельмейстер знать не желал, кто такой Мусоргский. Им все равно, что Гуно, что Мусоргский. Разозлил меня на репетиции исполнитель Василия Ивановича... «Послушайте, – говорю, – так эту сцену вести не могу. Борис одно поет, Василий другое...»

Попросил капельмейстера играть, а сам стал по партитуре читать, с паузами и ударениями, как я, Шаляпин, понимаю...

А знаете что из этого вышло? Собрал после репетиции «Василий Иванович» артистов и говорит: «Господа, на что это похоже? Неуч какой-то, хорист, позволяет себе делать артисту замечание и учить, как надо петь... Я протестую! Надо Шаляпину указать его место». Все согласились..., взяли и написали жалобу в контору...» («Петербургская газета», 21 октября 1911 г.) (93, с. 409)

[Шаляпин к тому времени уже был широко известен во всем музыкальном мире, мог сравнивать отношение к нему за рубежом и на родине...]

Что нового внесло творчество Шаляпина в вокальную педагогику?

Несмотря на то, что Ф.И.Шаляпин никогда не имел учеников, да и не мог их иметь из-за постоянно сменявшихся друг друга гастролей, влияние его на русскую вокальную педагогику огромно. В предельно сжатом виде шаляпинскую «модель идеального певца» можно представить себе в виде следующих тезисов:

- Певец обязан владеть не только техникой, но и актерским мастерством.
- Певец обязан быть широко образованным человеком, чтобы понимать «аромат» эпохи, психологический подтекст роли (романса, песни).
- Оперный певец обязан знать не только свою партию, но и досконально всю оперу в целом, включая звучание оркестра, хора, партии своих партнеров (Шаляпин неукоснительно готовил оперные партии именно так).
- Певец должен играть на фортепиано на уровне профессионального инструменталиста, что необходимо для независимости от аккомпаниатора при самостоятельных занятиях.
- Настоящим певцом может стать только тот, кто владеет языком оригинала исполняемого произведения.
- Настоящим певцом станет лишь тот, кто при каждом новом исполнении умеет вносить коррективы в, казалось бы, давно «выученную» партию.

Многое, что больно ранило великого артиста в начале XX века, не изжито и поныне, поэтому в заключение приведем еще один фрагмент из книги Ф.И.Шаяпина «Страницы из моей жизни».

«Начался сезон репетициями «Бориса Годунова». Я сразу увидел, что мои товарищи понимают роли неправильно и что существующая оперная школа не отвечает запросам творений такого типа, какова опера Мусоргского. Несоответствие школы новому типу оперы чувствовалось и на «Псковитянке». Конечно, я и сам человек этой же школы, как и все вообще певцы наших дней. Это школа пения – и только. Она учит, как надо тянуть звук, как его расширять, сокращать, но она не учит понимать психологию изображаемого лица, не рекомендует изучать эпоху, создавшую его. Профессора этой школы употребляют темные для меня термины: опереть дыхание, поставить голос в маску, поставить на диафрагму, расширить реберное дыхание. Очень может быть, что все это необходимо делать, но все-таки суть дела не в этом. Мало научить человека петь каватину, серенаду, балладу, романс, надо бы учить людей понимать смысл произносимых ими слов, чувства, выявившие к жизни именно эти слова, а не другие. На репетициях оперы, написанной словами Пушкина и Карамзина, недостатки оперной школы сказались особенно ярко. Тяжело было играть, не получая от партнера реплик в тоне, соответственном настроению сцены» (195, с. 163)

Умер Ф.И.Шаяпин в Париже. Прах его в 1984 г. перевезен и захоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

Что читать о Шаяпине:

1. Гозенпуд А.А. Русский оперный театр на рубеже XIX и XX веков и Шаяпин. 1890-1904. – М., 1974.
2. Грошева Е. Федор Иванович Шаяпин // Федор Иванович Шаяпин. Маска и душа. – Алма-Ата, 1983. – С. 3-45.
3. Лесс А.О. Рассказы о Шаяпине. – М., 1973.
4. Нежданова А.В. Федор Иванович Шаяпин // Антонина Васильевна Нежданова. – М., 1967. – С. 183-186.
5. Шаяпин Ф.И. Маска и душа (литературное наследство). – Алма-Ата: 1983 и [др. изд.].
6. Шаяпин Ф.Т. Статьи и воспоминания / Федор Иванович Шаяпин. Маска и душа. – Алма-Ата, 1983. – С. 361-380 [и др. изд.].
7. Шаяпин Ф.И. Страницы из моей жизни / Федор Иванович Шаяпин. Маска и душа. – Алма-Ата, 1983. – С. 46-252 [и др. изд.].

Начало пути

Подводя итог творчеству Собинова вскоре после его смерти, Антонина Васильевна Нежданова писала: «Светлый образ великого художника оперной сцены Л.В.Собинова должен стать путеводной звездой для каждого молодого певца, искренне любящего свое искусство, надо уметь по-собиновски гореть в творчестве непримиримо восставать против всякой сценической пошлости и лжи, по-собиновски стремиться к художественной правде и простоте, непрерывно совершенствоваться в них новые и новые черты, никогда не останавливаться на достигнутом» (53, с. 92).

Леонид Витальевич Собинов (1872–1934) родился на Волге, в г. Ярославле. Отец его был приказчиком у богатого мукомола, т.е. семья была «с достатком», но не богатая. Как и все волжане, Собиновы любили петь. Пел дед Леонида, смолоду хорошо пел, аккомпанируя себе на гитаре, его отец, пела и мать, пели и оба брата – старший Леонид и младший Сергей, и тоже под гитару. Пели дома, пели в церкви. Пели в училищах... Но учить детей пению никто и не думал. Наоборот, им считали необходимым дать образование, чтобы вывести «в люди», т.е. обеспечить хорошее «жалование».

Леонида с детства привлекал театр, однако деньги на него давали всего два раза в год – на Рождество и масленицу.

Учился Собинов в Ярославской гимназии, пел в гимназическом и церковном хорах, причем регент звал его «сковородой» и долго не давал ему сольных партий, хотя у того был сильный высокий дискант. По окончании гимназии Собинов в 1890 г. поступил в Московский университет, избрав профессию юриста. «Любил, помню, в то время петь... при всяком удобном и неудобном случае!» (Там же, с. 8)

Весной 1892 г., продолжая учиться в университете, Леонид Собинов поступил в музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества на вокальное отделение в класс профессора А.М.Додонова. В первый же год он был допущен к участию в ученическом концерте и по его результатам сразу же переведен на третий курс. С 1893 г. он начал выступать в небольших партиях в итальянской опере, в том числе с крупными гастролерами.

Чрезвычайно способный, любознательный и трудолюбивый Собинов успешно окончил в 1894 года университет и прошел стажировку у известнейшего в те годы адвоката Плевако, который прочил ему блестящую карьеру и «богатую» адвокатскую практику. После прохождения годичной военной службы Собинов возвращается к Додонову, но метода этого педагога его не удовлетворяет, и он переходит в класс Сантагано-Горчаковой. Закончив весной 1897 года филармоническое училище с оценкой «5+», 24 апреля 1897 г. он дебютирует в партии Синодала (в опере



Л. В. Собинов в роли Ленского
(оп. „Евгений Онегин“ П. Чайковского)

А.Рубинштейна «Демон») в Большом театре, минуя полагающуюся стажировку в провинции, и получает сразу контракт на два года (!).

Начинается мучительное раздвоение: подающий надежды способный юрист «тянет в свою сторону», талантливый молодой тенор – в свою. Собинов колеблется... Решение приходит внезапно: старый хмурый судья, обращаясь к молодому удачливому адвокату, бросает шутливую фразу: «Ну, соловей, что вы нам сегодня споете?» Выступление по этому поводу было последним в юридической карьере юриста Л.В.Собинова. С этого дня Собинов стал только певцом и актером.

Образованный (вероятно, самый образованный из теноров), безмерно обаятельный, общительный, сказочно красивый, Собинов, кажется, родился для сцены. Голос его – хрустально-чистый, нежный и одновременно мужественный – завораживал слушателей.

Но главное, что отличало Собинова от большинства оперных певцов того времени, был протест против рутинных «штампов» в постановке оперных спектаклей и безликого исполнения оперных ролей. Считалось, что в опере значима лишь вокальная партия, актерское же мастерство нужно лишь в драматических театрах. В результате и русские, и французские, и итальянские партии звучали «на одно (итальянское!) лицо».

Собинов, подружившийся с молодыми тогда К.С.Станиславским и В.И.Немировичем-Данченко, всей душой становился на их сторону: настоящий певец, не теряя виртуозности, обязан превыше всего ставить работу над ролью, образом того персонажа, которого не только услышат, но и увидят зрители. Не случайно много лет спустя Собинов некоторое время сотрудничал со Станиславским в его оперной студии.

Собинов-певец

Исследователь творчества Л.В.Собинова М.Львов пишет, что у Собинова был «лучезарный голос». По поводу того, как оценить его стиль пения, долго шли споры. Одни доказывали, что пройдя в юности выучку в итальянской опере, не раз побывав за границей, Собинов усвоил итальянскую манеру исполнения и именно это принесло ему успех. Собинов, действительно, в совершенстве овладел итальянским стилем исполнения. Добавим, он в совершенстве овладел и итальянским языком, и на гастролях в европейских странах все партии пел только на языке оригиналов. Критики отмечали его изумительно чистое произношение. Но, главное, они с удивлением «открывали» в исполнении Собинова нечто, ранее ускользавшее от внимания, а именно актерское мастерство. В отличие от европейских виртуозов, которым хватало двух-трех стандартных положений рук при исполнении любой партии, Собинов жил на сцене, его персонажи вызывали у зрителей живой отклик (таковы были, в частности, Альфред из «Травиаты», Лознгрин).

Противоположная оценка творчества Собинова основана на том, что, освоив итальянские приемы пения, с его пластичностью и формальной

завершенностью (часто в ущерб смыслу), Собинов на первое место поставил искренность чувств, естественность, правдивость, выразительность, психологическую углубленность в переживания героя. Подчеркивая значимость национальных корней своего творчества, сам Собинов писал: «Пение в хоре считаю главным фактором моего вокального и музыкального развития» (53, с. 36). «Собинов никогда не злоупотреблял вокальными эффектами, но явно избегал их. Когда Собинов пел русский репертуар или иностранные оперы на русском языке, вокальные эффекты теряли для него всякое самодовлеющее значение, отступая перед задачами художника-реалиста, правдиво показывающего внутренний мир человека» (Там же, с. 39). Многие его почитатели считали, что «самый голос его был подлинно русский» (Там же, с. 40). «Русскость» касалась не только его пения, «... но и у русского хора и оркестра сложился свой особенный склад и физиономия, в которых иногда мы и сами не даем себе отчета, по привычке, по близости к ним, но которые несомненно есть налицо. Всего явственнее мы их вдруг видим и сознаем, когда иностранцы пробуют по-своему, по общеевропейскому исполнять наши истинно национальные и музыкальные создания — так писал В. Стасов в статье, посвященной двадцатипятилетию Бесплатной музыкальной школы.

Собинову-тенору было труднее, чем более низким, драматическим голосам, ответить своим искусством на новые эстетические требования, поставленные русской реалистической оперой. В чем заключались эти трудности? Тенору всегда принадлежала ведущая роль в иностранных операх. Теноры больше других голосов должны были заботиться о «красивом пении», о показе верхних нот и о виртуозной технике. Вокально-технические традиции у тенора были несравненно прочнее, чем у более низких голосов. Они труднее поддавались новым веяниям в искусстве, требующим выразительности, ради которой приходится иногда (до известных пределов) жертвовать «красивым звуком».

Собинов был первый русский лирический тенор, который не побоялся нарушить традиции, перешагнул через непосредственный лиризм западноевропейских и русских теноров, своих предшественников, поднял на огромную художественную высоту драматическое образное творчество русских певцов-теноров. Еще в самом начале своей сценической деятельности он писал: «В Шляпине весь фокус его художественного воспроизведения заключается в драматической стороне передачи, а ведь в драме мы с одинаковым интересом смотрим и первого любовника и трагического актера, совсем не произносящего красивых, идущих к сердцу, фраз» (53, с. 41-42).

**Оперные роли
и камерный репертуар
Собинова**

В репертуаре Собинова было несколько десятков главных оперных партий. В русских операх — это Синадал и Баян, Владимир Игоревич и Ленский, Самозванец и Финн, Левко и Владимир Дубровский, Царь Берендей и др. Достаточно взглянуть на фотографии Собинова в костюме и гриме, чтобы

понять, насколько непохожими друг на друга были эти персонажи в исполнении Собинова. Бесспорно, любимейшим его героем был Ленский, юный, страстный, трагический...

Галерея его героев из зарубежных опер открывалась в 1891 году партией Арлекина из «Паяцев» Леонковалло. Потом были Фауст и Герцог из «Риголетто», Альфред и Ромео, Надир и Лионель, Вертер и Фра-Дьяволо, Лознгрин и Орфей и многие другие. Здесь уместно отметить, что готовя партии из зарубежных опер, Собинов отмечал: партии, исполняемые на языке оригинала и на русском языке, требуют разных приемов исполнения, так как перевод не может точно совместить смысловые и звуковые акценты с подлинником. Из ролей зарубежного репертуара самой любимой была, по-видимому, партия Лознгриня. Его тандем с Неждановой был эталоном полнейшего слияния двух классических образов, как, впрочем, и многие другие дуэты его с Антониной Васильевной.

Собинов особенно после 1917 года очень часто выступал с сольными концертами. В его репертуаре М.Львов насчитывает более 190 романсов русских и зарубежных композиторов и народных песен. Сам Собинов придавал очень большое значение работе над романсом. Каждый из них он готовил, тщательнейше вдумываясь в образ, в течение нескольких месяцев, порой откладывал надолго, не удовлетворенный результатом, а потом возвращался к начатой работе. М.Львов предполагает, что в период, когда, казалось бы, работа прервана, на самом деле мысль Собинова продолжала поиск нужных красок для воплощения замысла композитора в том виде, как он виделся Собинову.

В русском романсе «музыкальное изложение и текст идут рука об руку» (53, с. 78). Собинов считал, что работа над романсом как нельзя лучше готовит певца к работе над оперной ролью (синтезу пения и игры) — «главное, что музыка слов соответствует толкованию роли» (Цитир. по: 53, с. 79).

***Собинов в период
с 1917 по 1934 годы***

Собинов, как и многие русские интеллигенты, принял Октябрьскую революцию как закономерное явление. Более того, он был уверен в справедливости борьбы против царского строя с его чиновничьим бюрократизмом, диктатом титулованных невежд по отношению к прогрессивным течениям в искусстве.

Он был избран первым в советское время директором Большого театра. Вместе с коллегами-музыкантами «холодал и голодал». В первые годы Советской власти, став директором Большого театра, освоил искусство администратора, вложив в него частицу своего артистизма. Известен почти анекдотический эпизод из его биографии. Однажды по вопросу о задержке жалования актерам Собинов вместе с коллегами: директорами Малого и Художественного театров Южиным, Станиславским и Немировичем-Данченко, прийдя на прием в Наркомпрос к А.В.Луначарскому, вошли в кабинет с вывернутыми карманами. Луначарский хохотал до слез и обе-

щал похлопотать за актеров и заодно не обойти эту сцену в своих литературных трудах.

Пробыв директором Большого театра с перерывом с 1917 по 1922 годы, Собинов вернулся на сцену. Но годы брали своё. Теперь он чаще выступал уже не как оперный, а как камерный певец, ездил с концертами по стране. Мечтал «о создании вокальной академии, где воспитывались бы для советской оперной сцены высокоодаренные молодые певцы и певицы» (53, с. 87). Собинову не удалось осуществить своей мечты. 14 октября 1934 г., на шестьдесят втором году жизни, выдающийся мастер русской оперной сцены и концертной эстрады неожиданно умер. Гражданская панихида состоялась в зрительном зале Большого театра, который был для Собинова творческой школой, студией художника, где им были созданы лучшие образы» (Там же).

При жизни Собинову, одному из первых, было присвоено звание народного артиста России, вручен орден Трудового Красного Знамени; его имя присвоено Ярославскому музыкальному училищу. Но главное не это: творчество Л.В.Собинова, как и Ф.И.Шаляпина, и А.В.Неждановой, заложило основы исполнительской (актерской) школы российских оперных певцов, что признано не только на родине, но и во всем музыкальном мире.

Что читать о Собинове

1. Владыкина-Бачинская Н.М. Л.В.Собинов. – М., 1972.
2. Волков Н.Д. Л.В.Собинов – жизнь и творчество. – М., 1937.
3. Л.В.Собинов. Жизнь и творчество / Отв. ред. Я.О.Боярский. – М., 1937.
4. Львов М.А. Собинов. – М., 1951.
5. Нежданова А.В. Леонид Витальевич Собинов // Антонина Васильевна Нежданова. – М., 1967. – С. 174–182.
6. Орфенов А.И. Юность, надежда, свершения. – М., 1973.

НЕСРАВНЕННАЯ АНТОНИНА ВАСИЛЬВЕНА НЕЖДАНОВА

**Жизненный путь
Антонины Васильевны
Неждановой
(1873–1950)**

Антонина Васильевна Нежданова родилась в деревне Кривая Балка, что «в трех верстах от Одессы», как писала великая актриса в незавершенной книге «Воспоминания».

Родители ее – сельские учителя, любившие свое дело и своих детей (а детей родилось восемь, а выжило четверо).

Тоня была старшей, и потому на ее долю выпало во всем помогать матери. Работы по дому, в саду и огороде она делала охотно, а вот нянчить братьев не любила. Помнить себя она начала с трех лет и до конца жизни была благодарна родителям и няне, пение которых она любила слушать, подпевая им. Также на всю жизнь запомнила напевные украинские песни, которые с удовольствием пела вместе с учениками отца – в школе, и в церкви, и на свадьбах.

В Мариинской гимназии в Одессе, начиная с четвертого класса ей поручили задавать тон и дирижировать во время ежедневной утренней молитвы. Это был еще один поток детских певческих впечатлений.

Отец умер, когда Тоня окончила седьмой класс. Надо было зарабатывать, и она стала давать уроки. Окончила восьмой, учительский класс. Получила место в городском девичьем училище в Одессе. Теперь хватало денег на посещение оперы. В середине 90-х годов услышала первоклассных итальянских гастролеров, в их числе Титта Руффо. Они пленили природным качеством голосов, вокальной техникой, живостью исполнения... Тогда же весной 1899 г., в Одессу приехали премьеры Мариинского театра Николай и Медея Фигнеры. «Я буквально потеряла голову», – пишет Нежданова о своем впечатлении от их мастерства. Она поняла разницу между итальянской и русской школой. Для итальянцев цель – *bell canto*, красота пения. Для лучших русских певцов *bell canto* – лишь средство, которым непременно нужно владеть, но цель – образ, психологически убедительный, правдивый. Это – продолжение традиций, заложенный Глинкой и Даргомыжским. Жизненный и певческий опыт юной Неждановой подготовил почву для выбора в пользу русской школы оперного искусства.

Чрезвычайно трудолюбивая, любознательная и организованная 18-летняя Антонина Васильевна ухитрялась работать в девичьем училище, петь (в том числе соло) в студенческом хоре, посещать вольнослушательницей лекции в университете и... танцевать ночи напролет.

После гастролей русской оперы Нежданова приняла решение, определившее всю ее последующую жизнь. С помощью друзей, собрав самую скромную сумму денег, она осенью того же 1899 года поехала в Петербург поступать в консерваторию. Голос у нее был чистый, красивый, но не сильный и небольшого диапазона. Ее прослушали и... отказали. Однако



А.В. Нежданова

желание стать певицей взяло верх над отчаянием, и она отправилась в Москву, добилась прослушивания у Мазетти и, хотя класс у него уже был скомплектован, он, как уже было сказано в очерке о его творчестве, усмотрел в этой юной провинциалке задатки незаурядного таланта. И не ошибся! Всего за два с половиной года Нежданова прошла путь от первых шагов обучения пению до бенефиса в Большом театре, состоявшегося еще до выпуска из консерватории. С первых шагов успех ее был ошеломляющим! Бесспорно, огромна заслуга Мазетти, но не меньше – самой Неждановой, которая решила бороться за свой диапазон, и добилась убедительного успеха.

В первый же сезон работы в Большом театре (1902–1903 гг.) она подготовила и спела партии Антонины, Людмилы, Джильды, Джульетты; Маргариты и Микаэлы. К 1907 году в ее репертуаре было уже 14 главных партий. За эти годы она несколько раз побывала в Италии, о ней заговорили не только в России, но и во всем музыкальном мире...

Выросшая в учительской семье (в детстве играла не в куклы, а в «школу» с деревенскими друзьями), начавшая трудовой путь учительницей, в последние годы жизни Нежданова стала педагогом в оперной студии им. К.С.Станиславского в 1936 году, а с 1947 года начала работать в Московской государственной консерватории. Но до того у нее был кратковременный опыт педагогической работы с певцами в год смерти Мазетти, когда ее попросили довести до выпуска его класс. И она с этим вполне успешно справилась. В числе ее выпускников тогда была и Валерия Владимировна Барсова, «звезда первой величины» 20–30-х годов.

Нежданова по своей натуре была истинно русской певицей. За рубежом она пела редко, но если уж выходила на сцену, то восторгам публики не было конца: голос чистый, исполнение виртуозное, но, главное, глубокое проникновение в образы своих героинь, пластичность, внутренняя интеллигентность. Последнее качество производно от того окружения, к которому с самой ранней юности всегда стремилась Нежданова: в Одессе студенческие кружки и дом Фармаковских, в котором собирались актеры, местная профессура; в Москве семья виднейшего физиолога Ивана Михайловича Сеченова, у которого постоянно бывали прогрессивно настроенные ученые, писатели, актеры; встречи с Бернардом Шоу, контакты с К.С.Станиславским; сотрудничество с Л.В.Собиновым; совместные выступления с Ф.И.Шаляпиным...

Антонина Васильевна Нежданова очень много выступала как камерная певица, в том числе постоянно участвовала до революции в благотворительных, а в советское время в шефских концертах. Заслуги ее были отмечены присуждением уже в 1920 г. почетного звания заслуженной артистки РСФСР, в 1925 г. – народной артистки республики; в 1933 г. она получила орден Трудового Красного Знамени, а в 1937 году – орден Ленина. В 1944 году за педагогическую деятельность она была удостоена степени доктора искусствоведения и звания профессора.

Умерла А.В.Нежданова 26 июня 1950 г.

**Антонина Васильевна
Нежданова -
педагог**

Дарование Неждановой не было односторонним. Она хорошо рисовала (это помогало ей в выборе грима, макетировании костюмов к оперным партиям). Она прекрасно владела литературным слогом: «Воспоминания» ее читаются с неослабевающим интересом. Возможно, судя по этой неоконченной работе, она могла бы стать профессиональной писательницей. О писательском даре А.В.Неждановой и, косвенно, её взглядах на природу певческого искусства можно судить по ее статьям, посвященным ее великими современникам, друзьям и сотрудникам: С.В.Рахманинову (с. 169-173), Л.В.Собинову (с.174-182), Ф.И.Шаляпину (с. 183-186) (3, сс. 169-173; 174-182; 183-186).

Бесспорно, для истории русской вокальной педагогики из литературного наследия Антонины Васильевны первостепенный интерес представляют ее опубликованные и неопубликованные труды, посвященные теории и методике преподавания вокального мастерства. Это:

- тетрадь «Советы ученикам»;
- тетрадь «Мысли об искусстве пения», в которой изложены инструктивные положения о дыхании, способах звукоизвлечения, филировке, прозношении, а также содержатся мысли об эстетике певческого искусства;
- тетрадь «Голос»;
- тетрадь «Мои взгляды и мысли о вокальном искусстве»;
- «Серый блокнот «О пении и разное».

Во всех этих тетрадях великой русской певицы содержатся **разновременные записи**, делавшиеся с целью создать единую систему вокальной педагогики, включая теоретическое обоснование и обобщение ценнейшего практического опыта самой Неждановой и ее талантливых и великих современников. Труд этот ею прижизненно не был оформлен.

Систематизированное представление о взглядах Неждановой можно получить из обстоятельной, хорошо написанной статьи Л.Б.Дмитриева «А.В.Нежданова-педагог» (Там же, с. 366-394). Дмитриев воспользовался не только личным архивом певицы-педагога, но и сведениями, полученными от ее учеников и коллег. Оценивая материалы, оказавшиеся в его распоряжении, Л.Б.Дмитриев констатирует: «Знакомство со взглядами Антонины Васильевны на вокальное искусство и с методикой, которой она пользовалась при воспитании певцов, – интереснейший познавательный материал» (Там же, с. 467).

«Вокальная педагогика – весьма сложный род деятельности. История показывает, что далеко не все большие певцы могли быть вокальными педагогами» (Там же). Дмитриев приводит убедительный пример: знаменитый Энрико Карузо испортил голос своего единственного ученика и отказался от дальнейших попыток заниматься вокальной педагогикой. Аргумент: «**приспособление голосового аппарата для достижения красивого пев-**

ческого звучания голоса крайне индивидуально и тот особый способ петь, которым он сам [педагог – прим. наше] пользуется, пригоден лишь ему одному» (Карузо Э. Как нужно петь. - «Театральная газета». – М., 1914, № 16–18; Цитир. по: 3, с. 367).

Нежданова прекрасно понимала эту трудность и умела найти индивидуальный подход к каждому из своих учеников. Учеников у нее было немного: в сезон 1935–36 года она полгода преподавала в студии ГАБТ. С 1936 по 1941 и после возвращения из эвакуации во время Великой Отечественной войны с 1943 по 1945 годы она вела класс сольного пения в оперно-драматической студии им. Станиславского, а в 1943–1944 и с 1947 по 1950 гг. – в Московской государственной консерватории. Таким образом, с большинством учеников она работала по 2–3 года и лишь с несколькими – 4–5 лет.

В первые годы Нежданова, совмещая исполнительскую и педагогическую деятельность, тяготилась этой «двойственностью». Главное внимание ее тогда было сосредоточено на изучении методической литературы и подборе учебного репертуара. Она составляет «Советы ученикам». С этой тетрадкой обязан был детально ознакомиться каждый ее ученик.

Признавая характерной чертой вокальной педагогики традиционность, преемственность, Нежданова опирается на опыт своего педагога Мазетти, который продолжал курировать ее творческий рост вплоть до конца своей жизни (т.е. 1899–1902 гг. в консерватории, с 1902 по 1919 гг. после ее окончания).

Как известно, Мазетти глубоко проникся особенностями русской музыки, творчески сочетая ее с итальянской культурой певческого звука. Нежданова, восприняв методу Мазетти, развила ее, обращая особое внимание на правдивость, естественность, задушевность, «несовместимые с эстетским любованием своим голосом» (Там же, с. 370), присущим западноевропейским школам пения. Как и Ф.И.Шаляпин, и Л.В.Собинов, она стремилась к гармоничному слиянию вокально-музыкального образа со зримым сценическим воплощением его. Те же требования она предъявляла своим ученикам.

Предельно организованная сама, Антонина Васильевна, «подтянутая, тщательно причесанная, внешне несколько суровая, но всегда с жизнерадостными лучистыми глазами» (Там же, с. 370–371) не допускала опозданий на свои уроки. Ученик должен быть на месте минимум за 15 минут до урока, чтобы успокоить дыхание, сосредоточиться перед уроком. На уроке Антонина Васильевна строго следила за естественностью позы, свободой всех мышц ученика, считая это необходимым условием для правильного образования певческого звука.

Урок длился, как правило, 30 минут. Из них первые 10–15 минут уходило на упражнения, потом следовали вокализы (1–2) и художественное произведение. Вот так всю жизнь ежедневно занималась сама Нежданова, то же самое она рекомендовала молодым коллегам. Большую часть работы

ученик должен был выполнять самостоятельно, занимаясь с перерывами по 20 – 45 минут, в общей сложности не больше 2 – 2,5 часов в день, но ни в коем случае не перетруживая голос.

Приступая к работе с новичком, Антонина Васильевна прежде всего заботилась о том, чтобы он научился слышать **правильный, красивый певческий тон**. Она сама показывала, каким должен быть «оперный на дыхание» звук и звук «не оперный», неправильный, как брать дыхание, как мягко атаковать звук...

У каждого ученика Неждановой была своя тетрадь. В начале учебного года в нее вписывался репертуар, которым ученик должен овладеть за год. В эту тетрадь Антонина Васильевна регулярно вписывала все новые и новые упражнения, ориентируясь на преодоление обнаруженных затруднений. По мере продвижения она выставила баллы, оценивая успехи учеников.

Упражнения, применяемые А.В.Неждановой, были чрезвычайно разнообразны и всегда индивидуально подобраны. Упражнения ее можно подразделить на несколько групп.

1. На выдержанные ноты (исполнялись на звук «а», либо чередование гласных «а – э – и – о – у»), либо на слоги «да» или «ля».
2. Упражнения на интервале секунды, со сменой динамики звука.
3. Гаммообразные последовательности из 3–5 нот в центре диапазона, исполняемые то на легато, то на стаккато.
4. Упражнения на освоение интервалов: от терции до октавы.
5. Арпеджио трезвучий, чередуя форте и пиано. Это единственный вид упражнений, которые Антонина Васильевна разрешала петь на полном звуке, остальные исполнялись на меццо-форте.
6. Развернутые гаммообразные последовательности с чередованием динамики и темпа.
7. Упражнения на чередование легато и стаккато.
8. Хроматические ходы, полезные для развития слуха.
9. Упражнения на развитие беглости. Нежданова считала, что это качество необходимо для всех типов и женских, и мужских голосов.
10. Упражнения, подготавливающие исполнение трелей. Эти упражнения Антонина Васильевна давала лишь наиболее продвинутым ученикам.

В работе с учениками А.В.Нежданова обращала самое пристальное внимание **постановке дыхания и верной атаке звука**. Ученик должен научиться беззвучно брать глубокий вдох и плавно, экономно расходовать воздух на выдохе. «Запертое» дыхание недопустимо. Работа над дыханием должна быть подчинена задачам музыкальной выразительности, фразировке.

Подход Неждановой к формированию певческого голоса во многом похож на требования к воспитанию голоса **основоположника русской вокальной школы М.И.Глинки**, зафиксированные им в указаниях к исполнению упражнений, написанных специально для Осипа Афанасьевича Пет-

рова. Глинка рекомендовал пять упражнения на округленное итальянское «а», «без подъезда» попадать в нужную ноту, петь не громко и не тихо, а «вольно», воспитание голоса он начинал со средних нот естественного диапазона, лишь постепенно расширяя, при этом непременно выравнивая весь диапазон.

Нежданова в своей педагогической практике добивалась того же. Единственное (но существенное!) отличие ее методы от методы Глинки: во всех упражнениях Нежданова вводила изменения в динамике звука, сразу приучая к филировке, тогда как Глинка приурочивал филировку лишь к самому концу обучения.

Очень серьезно Антонина Васильевна боролась с перегрузкой голового аппарата даже у тех учеников, которые владели мощным звуком от природы. Борьба «с криком» была производной от стремления добиться ровного, чистого по тембру певческого тона. «Пойте красивым звуком!» - учила Нежданова (3, с. 383).

Антонина Васильевна всю жизнь пела вокализы. Поэтому широко применяла их и в своей педагогической деятельности. Вокализы - действенное средство для выработки вокально-технических навыков, овладения умением без слов добиться выразительности, употребляя ту или иную окраску голоса. Обычно вокализы пелись на гласную «а» или слог «ля», реже с названием нот (если наблюдалась вялость в произнесении согласных).

Художественные произведения Нежданова подбирала для своих учеников в зависимости от продвинутости в техническом и музыкальном отношении. В репертуар ученика, как правило, входили несложные арии старых итальянских мастеров и Моцарта, фрагменты русских опер (от Глинки до Римского-Корсакова), русские романсы и обработки русских и украинских народных песен. Таким образом, начинающий певец знакомился с разными жанрами, стилями разных эпох и народов. Разнообразя репертуар, Нежданова ревностно относилась к завышению трудности избираемых для разучивания произведений. Неудачи при завышении трудности могут породить неуверенность в своих силах, разочарование в выборе профессии.

Большое значение Нежданова придавала пению русских и украинских народных песен. С детства воспитанная на их звучании, она считала их ценнейшим материалом для выработки у певца простоты, правды и задушевности исполнения - качеств, отличающих подлинно русского певца.

Основной творческий принцип и Неждановой-певицы и Неждановой-педагога - глубокое осмысление произведения: произведение должно быть не только «прочувствовано сердцем, но и проанализировано умом» (Там же, с. 386). «Перед тем как петь, - говорила Антонина Васильевна, - у тебя перед глазами уже должна быть картина того, о чем ты будешь петь» (Там же). Ученицы Антонины Васильевны свидетельствуют: над одной и той же фразой порой приходилось трудиться целый месяц, пока Антонина Васильевна не признавала найденный вариант исполнения удовлетворяющим ее требованиям.

Нежданова была очень требовательна к произношению гласных, не допуская бытового, «плоского» их звучания, особенно в ударных слогах. Ради этого она следила и за разговорной речью своих учеников, рекомендовала говорить поменьше, не смеяться громко, вообще не переутомлять голос.

Еще один предмет ее пристального внимания: мимика. Обратив внимание на то, что у одного из учеников «удивительно неподвижное, невыразительное лицо», она, посмеиваясь, «просила этого студента влюбиться, чтобы глаза его блестели во время исполнения любовных произведений» (Там же, с. 389).

Вводя в репертуар студента много разностильных произведений, написанных в разные эпохи, она требовала знакомства с соответствующей эпохой, ее литературой, историей, изобразительным искусством. Так, при исполнении арий из опер особенно любимого ею Моцарта она предлагала вспомнить «этот галантный век, век реверансов и пудренных париков» (Там же, с. 390), а при исполнении мессы h-moll Баха - пользоваться «бесстрастным звуком», следить за ровностью звуковедения, инструментального звучания голоса» (Там же).

Очень строго отбирала Нежданова для своих учеников произведения современного репертуара. «Невокально написанное произведение, даже если оно было написано талантливым композитором, никогда не включалось в педагогический репертуар» (Там же, с. 391).

«Нежданова очень ясно определила манеру исполнения арии, романса и песни. В арии выразительность текста, фразы, смена нюансов была очень выпуклой, давалась крупным планом... В романсах краски были нежные, акварельные... Много полутеней, нюансов... В исполнении народных песен требовалась простота, ... особенно мягкая, близкая к речи, подача текста... Однако само звучание народных песен было ближе к академическому, чем к народному, стилю» (Там же).

«От Антонины Васильевны не приходилось ждать замечаний такого характера, как «поднимите мягкое небо» или «опустите диафрагму»; она относилась к пению, как к целостному процессу, определяющемуся музыкальными образами, представлениями» (Там же).

Вряд ли сказанное можно считать исчерпывающей характеристикой Неждановой-педагога. Скорее, это – пунктирный портрет, но и он позволяет судить о масштабе педагогического диапазона великой русской певицы – подлинно Народной артистки Антонины Васильевны Неждановой.

Что читать о Неждановой

1. Дмитриев Л.Б. А.В.Нежданова-педагог // Антонина Васильевна Нежданова. – М., 1967. – С. 366-394.
2. Львов М.Л. А.В.Нежданова. – М., 1955.

3. Львов М.Л. Антонина Васильевна Нежданова. – М., 1946.
4. Нежданова А.В. Воспоминания // Антонина Васильевна Нежданова. – М., 1967. – С. 9-168.
5. Нежданова А.В. Из записных книжек // Антонина Васильевна Нежданова. – М., 1967. – С. 187-200.

*Вопросы для самопроверки к трем очеркам
(о Шаляпине, Собинове и Неждановой)*

1. Как Вы думаете, почему автор биографий великих певцов М.Л.Львов назвал их «титанами русского вокального искусства»?
2. Проследите органическую связь творчества Шаляпина, Собинова, Неждановой с наследием М.И.Глинки и А.С.Даргомыжского.
3. Почему из всех русских композиторов Ф.И.Шаляпин отдавал предпочтение творчеству М.П.Мусоргского?
4. Почему Собинов считается «эталоном» оперного певца? Какими качествами он обладал?
5. Как первоначально не имея хороших голосовых данных, А.В.Нежданова в конечном итоге стала великой певицей?

«СТАНИСЛАВСКИЙ – РЕФОРМАТОР ОПЕРНОГО ИСКУССТВА»

Так называется сборник материалов и документов, посвященных малоизвестной стороне деятельности всемирно известного теоретика и практика «системы Станиславского», относящейся, как представляется большинству наших современников, лишь к драматическому искусству (85).

*Константин
Сергеевич
Станиславский
(1863 – 1938)*

К.С. Станиславский – режиссер, актер, теоретик театрального (в том числе оперного!) искусства, основатель Московского художественного театра (МХТ), Оперной студии при Большом театре (1918), Государственного оперного театра им. К.С. Станиславского (1928), с 1941 г. – это Государственный музыкальный театр им. Народных артистов СССР (К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко), народный артист СССР. Константин Алексеев (театральный псевдоним Станиславский) родился в Москве в семье богатого промышленника С.В. Алексеева, человека



прогрессивно мыслящего, любителя искусства. Детям он дал блестящее домашнее образование. В частности, Константин весьма основательно изучал общеобразовательные предметы, иностранные языки, серьезно занимался музыкой, спортом, освоил ряд ремесел. В 1875 году его отдали в

гимназию, а по ее окончании в 1881 г. он поступил в Московский институт восточных языков. С детства проявилась его величайшая музыкальная одаренность. В семье способствовали развитию его интереса к музыке. Еще ребенком он с родителями посещал в Большом театре до 50 опер за каждый сезон. В юности с товарищами основал «Алексеевский кружок», пел в опереттах, водевилях, концертах. У него был сильный и красивый баритон, и он, серьезно готовясь к карьере оперного певца, занимался с известным тогда педагогом и певцом Ф.П.Комиссаржевским.

Однако интерес к режиссуре взял верх, и К.С.Алексеев – теперь уже Станиславский – стал драматическим актером, а с 1885 по 1888 год вошел кроме того в состав директоров Московского отделения Российского музыкального общества (РМО). Таким образом, в его деятельности еще в молодости сочеталось тяготение и к драматическому, и к оперному искусству. Не случайно Станиславский близко сошелся с Ф.И.Шаляпиным и С.В.Рахманиновым, дирижером С.А.Кусевицким и другими видными музыкантами и певцами.

В сезон 1897–98 года он впервые пробует свои силы в оперной режиссуре: ставит отрывки из опер со студентами Московской консерватории.

С 1919 года он начинает работать параллельно с МХТ в Большом театре – в оперной студии, готовившей молодых певцов к освоению актерского мастерства. В этом наборе занимались К.Е.Антарова, В.В.Барсова, А.В.Богданович, К.Г.Держинская, В.И.Садовников, Е.А.Степанова. Выпуск этой группы состоялся в 1922 году постановкой «Евгения Онегина» в режиссерской редакции К.С.Станиславского. Сначала опера была исполнена на малой сцене в сопровождении фортепиано, а затем с огромным успехом перенесена уже с оркестром на большую сцену ГАБТ.

Работая в студии при Большом театре, а позднее в музыкальном театре его имени (театр получил это имя при жизни Константина Сергеевича!), он поставил по собственной методике пятнадцать оперных спектаклей, составляя детальные комментарии к ним, но, главное, филигранно отработав с актерами роли каждого и, что не менее важно, взаимодействие всех участников спектакля. В работе с актерами-певцами Станиславский максимум внимания уделял развитию их собственной инициативы, а в оперных постановках – добивался полного подчинения всех действий «диктату» музыки. Именно поэтому он тщательнейше отделял с актерами мизансцены, включая те их фрагменты, в которых звучит только оркестр.

*Станиславский
о своем опыте освоения
вокальной техники*

Как уже сказано, в молодости Константин Алексеев мечтал стать оперным певцом.

Он не только брал уроки пения, но упорно исследовал вокальную технику настоящих певцов и собственный голосовой аппарат. Он один из немногих вокалистов, описавший (правда, фраг-

ментарно и в разных работах) свой поиск «секретов» звукообразования и звукоизвлечения.

«Быть в голосе!» Какое блаженство для певца, так же точно, как и для драматического артиста! Чувствовать, что можешь управлять своим звуком, что он повинуется тебе, что он звучно и сильно передает все мельчайшие детали, переливы, оттенки творчества! «Быть не в голосе!» Какое это мучение для певца и для драматического артиста. Чувствовать, что звук не повинуется тебе, что он не долетает до зала, переполненного слушателями! Не иметь возможности высказать того, что ярко, глубоко и невидимо создает внутреннее творчество! Только сам артист знает об этих муках. Ему одному видно, что созрело внутри в его душе, в горниле чувства, что и в каком виде выходит наружу в звуковой форме. Только он один может сравнить то, что зародилось у него в душе, с тем, что выявилось во вне, что и как передается голосом и словом» (85, с. 43).

Слушая звуки хорошо поставленных голосов, знакомясь с самыми разнообразными тембрами, он научился различать горловые, носовые, головные, грудные, затылочные, гортанные и другие оттенки звуков. Все это запечатлевалось в его слуховой памяти. Он понял преимущества голосов, поставленных «в маску», то есть в переднюю часть лица, где находится жесткое нёбо, носовые раковины, гайморовы полости, другие резонаторы.

«Я стал допытываться на собственном опыте, — пишет Станиславский, — почему это страшно, когда нота уходит, и хорошо, когда она приходит назад в маску» (Там же, с. 38). Он начал пробовать на себе разные способы звукоизвлечения. Вначале, при постановке звука, лучше с закрытым ртом тихо мычать в поисках упора для голоса. «Боясь беспокоить живущих со мной, — пишет он далее, — я производил опыты в четверть голоса, с закрытым ртом. Оказывается, эта деликатность принесла мне большую пользу» (Там же). Первое время он тянул лишь одну, две, три ноты медиума, упирая их во все точки резонаторов «маски», которые ему удавалось «ощупывать внутри». Это была долгая, трудная и пытливая работа. Звук попадал то «куда следует», то «уходил». От долгих упражнений «набилась привычка» правильно ставить две-три ноты, которые звучали по-новому, полно, компактно, металлически, чего не было раньше. «Но этого было мало. Я решил вывести звук совсем наружу, чтобы даже самый кончик носа задрезбал от вибрации» (Там же). Но, когда это удалось, звук сделался гнусавым. Избавиться и от этого он смог не так скоро. Но секрет оказался простым: надо было лишь убрать небольшое напряжение внутренней части носовой области, в которой удалось нащупать зажим. Однако остался нежелательный призыв, а из-за упрямства певец не хотел «уводить ноту назад»...

Начав заниматься расширением диапазона, Станиславский долго не мог найти «закрытый звук», но упорства ему было не занимать, и он «искал, искал, искал»... Во все свободное время дома мычал, «ощупывая» новые резонаторы и упоры, по-новому приспособливаясь к каждому из

них. Когда искал «маску», наклоняя голову и опуская вниз подбородок, обнаружил, что это положение помогает пропустить звук как можно дальше вперед. Многие из певцов, по свидетельству Станиславского, признали этот прием и одобрили его (Там же, с. 40).

«...Наступила весна. Моя семья переехала в деревню. Я оказался один в квартире, что позволило мне делать свои упражнения в мычании не только с закрытым, но и с открытым ртом... и после почти годового промежутка я впервые решился открыть рот при хорошо установленной на мычании ноте.

Каково же было мое удивление, когда вдруг неожиданно из носа и изо рта точно вылутился и с силой вылетел давно назревавший, новый, неведомый мне звук, похожий на тот, который все время мерещился мне, который я подслушал у певцов и давно искал в себе.

При усилении голоса он больше креп и уплотнялся. Такого звука я в себе не знал до того времени. Казалось, что со мною свершилось чудо. Я с воодушевлением пел целый вечер, и мой голос не только не утомлялся, а все лучше звучал...

Был и еще приятный сюрприз: зазвучали ноты, которых раньше не было в моем диапазоне. Явилась новая окраска в голосе, другой тембр, который казался мне лучше, благороднее, бархатистее прежнего...» (Там же)

Благодаря мычанию Станиславский не только развил звук, но и сравнял все ноты на гласных. При новой постановке голоса все гласные направлялись в одно место, находящееся в жестком нёбе у самых корней зубов и рефлектировались где-то выше в носовых раковинах.

Он заметил также, что натуральные открытые ноты упирались в жесткое нёбо и рефлектировались в носовых раковинах, а закрытые, наоборот, упирались в носовые раковины и рефлектировались в жестком нёбе. По поводу «пестрого» звучания гласных, с которым надо было справиться, он иронизировал: «А» вылетает из живота, «Е» – из голосовой щели, «И» протискивается из сдавленного горла, «О» гудит точно в бочке, а «У», «Ы», «Ю» попадают в такие места, из которых их никак не вытащишь» (Там же). Чтобы убрать призвуки, он стал искать в черепе резонирующие участки и все больше убеждался в том, что секреты вокального искусства значительно сложнее и тоньше, чем казалось поначалу, и искать их нужно не только в маске. Так, выяснилось: когда гортань и зев на высоких нотах оказываются в положении зевка, горло избавляется от зажима, и верхние ноты распрямляются, приобретают металл (Там же, с. 42).

Пока Станиславский пел вокализы на гласных, голос его звучал ровно и полно на всех регистрах. Когда же он перешел на романсы со словами, они «зазвучали вокализмами», так как он «выпевал» одни лишь гласные звуки в словах. Что же касается согласных, они не только не звучали, но и «мешали» при пении «сухим стучанием». В связи с этим ему припомнились слова С.М.Волконского о том, что гласные – река, согласные – берега. Вот почему его «пение с рыхлыми согласными уподобилось реке без берегов,

превратившейся в разлив с болотом, с топью, в которых вязли и тонули слова» (Там же, с. 41).

Думается, сказанного достаточно, чтобы оценить наблюдательность и прилежание Станиславского при работе над овладением техникой исполнения. Но это – «черновая работа», без которой не обойтись, но которая никак не является самоцелью. Самая совершенная техника исполнения – всего лишь средство для достижения цели – донесения до слушателя полновесного слова и чувства, которое окрашивает это слово.

**Станиславский –
критик рутинны
в оперном искусстве**

Самый конец XIX века и самое начало XX века – время мощного взлета русской музыки: рождаются оперы Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского, Рахманинова. Ставить и исполнять эти оперы по старым, застывшим канонам, как «костюмированные концерты», было невозможно. Никакие роскошные костюмы и декорации, таланты отдельных певцов не могли обеспечить успех этим операм. Не могли спасти положение и тогдашние режиссеры, «разводящие господ актеров» по их местам на сцене. К этому времени К.С.Станиславский был уже непререкаемым авторитетом в драматическом искусстве.

Дав согласие возглавить Оперную студию при Большом театре, он отдавал себе отчет, в том, с чем придется бороться и чего добиваться.

Оперный спектакль на грани XIX и XX веков даже в лучших театрах был конгломератом, в котором дирижер был занят оркестром, хормейстер – хором, солисты пели выученные партии, балетные сцены вводились обособленно, а главное, никого не волновало, донесут ли исполнители до слушателей смысл происходящего на сцене, прозвучит ли слово – носитель смысла. Важно, чтобы было «великолепно», «красиво». Отсюда, в частности, нередкое «бисирование» удачно спетых партий, которое безбожно разрывало действие.

**Станиславский –
реформатор
оперного спектакля**

Станиславский, глубоко осознав законы построения музыкальной драматургии, оперного исполнительского творчества, начиная с сезона 1897 года приступил к разработке теории и практическому воплощению своих замыслов. Это не был механический перенос опыта МХТ на оперную сцену, т.к. в опере «главное действующее лицо» – музыка. Ее звучанию должно быть подчинено все: игра актеров, организующая роль дирижера – режиссера музыкальной ткани спектакля, единый ансамбль всех участников оперного действия.

В опере должны быть, по идее Станиславского, органично слиты музыка, пение, слово и действие. Это возможно лишь при условии тщательнейшего изучения текстового (словесного) первоисточника и композиторского замысла, заложенного в партитуре. Эту работу должны взять на себя

режиссер-постановщик, работающий с певцами и режиссер-дирижер, оживляющий оркестровое звучание, т.к. именно оно задает темпо-ритм, организует оперный спектакль в единое целое. Музыка оперного спектакля должна диктовать певцам и хористам образ их действий («сквозных действий!» — по Станиславскому) и не только в моменты, когда они поют, но и на протяжении всего спектакля.

Станиславский пишет: «Концертная музыка является чистой музыкой. Напротив того, оперная музыка должна подчиняться *сценическим законам*. Эти законы гласят: каждое сценическое представление есть *действие*, является активным, отсюда обозначение — акт.

В каждой опере главным выразителем действия является певец-артист, а не дирижер, от которого часто ускользает смысл драматического действия и которого в настоящее время несколько переоценивают.

Необходимым условием для оперного артиста, без сомнения является хорошо поставленный голос, который позволяет ему петь не только гласные, но и *согласные*. Согласные являются самыми важными, потому что именно они пробиваются через мощь оркестрового сопровождения.

Мастером декламации является... Шляпин, который, может быть, не знает всех точных законов, но гениальной интуицией однако находит правильное выражение и достигает этим небывалого сценического воздействия...

Пришло время актера. Он — первое лицо в театре, его хочет видеть зритель, ради него он ходит в театр. В опере нужен не только хороший певец, но и хороший актер...» (85, с. 18).

«...Мне посчастливилось, так как работа моя протекала в содружестве с исключительно талантливыми людьми, мастерами своего дела, музыкантами и вокалистами. Теперь я понял многое в опере и перенес это в драму. А пока я увлекался оперой ради драмы, я успел полюбить саму оперу. Теперь меня увлекает в этом деле идея соединения двух культур: столетней музыкальной культуры Большого театра и четвертьвековой сценической культуры Художественного театра...» (85, с. 18).

«...Оперный певец имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, т.е. с вокальным, музыкальным и сценическим. В этом заключается, с одной стороны, трудность, а с другой — преимущество его творческой работы. Трудность — в самом процессе изучения трех искусств. Но раз поняв, что они восприняты, певец получает такие большие и разнообразные возможности для воздействия на зрителя, каких не имеем мы, драматические артисты. Все три искусства, которыми располагает певец, должны быть слиты между собой и направлены к одной общей цели. Если же одно искусство будет воздействовать на зрителя, а другие — мешать этому воздействию, то результат получится нежелательный. Одно искусство будет уничтожать то, что творит другое.

Этой простой истины, по-видимому, не знает большинство оперных певцов. Многие из них мало интересуются музыкальной стороной своей

специальности; что касается сценической части, то они не только не изучают ее, но нередко относятся к ней пренебрежительно, как бы гордясь тем, что они певцы, а не просто драматические актеры. Однако это не мешает им восхищаться Ф.И.Шаляпиным, который являет собой изумительный пример того, как можно слить в себе все три искусства на сцене...» (Там же, с. 22).

«...Певцы, как и вообще люди, не умеют красиво грамотно говорить. Вот почему в большинстве случаев красота их пения нередко портится вульгарностью дикции и произношения. Чаще всего слово при пении совершенно пропадает. Между тем слово – тема для творчества композитора, а музыка – его творчество, то есть переживание данной темы, отношение к ней композитора. Слово – что, музыка – как...» (Там же, с. 23).

«В области дикции опера представляет немало трудностей, связанных с постановкой голоса, с тесситурой партии и с звучностью оркестровой массы, которая поглощает слова текста...» (Там же).

Станиславский понимал стоящие перед ним трудности: чтобы повысить сценическую культуру в оперных спектаклях, «надлежало прежде всего примирить между собой дирижера, режиссера и певца, которые издавна враждуют между собой, так как каждый хочет стоять на первом месте.

Нужно ли спорить о том, что в опере, в подавляющем большинстве случаев, преобладает музыка, композитор, и потому чаще всего она именно и должна давать указания и направлять творчество режиссера. Это, конечно, не означает, что музыкальная сторона спектакля, во главе с дирижером, должна задавить сценическую часть вместе с ее руководителем-режиссером. Это означает, что последняя, то есть сценическая часть, должна равняться по музыкальной, помогать ей, стараться передавать в пластической форме ту жизнь человеческого духа, о которой говорят звуки музыки, объяснить их сценической игрой...» (Там же, с. 23-24) Поэтому ошибаются те певцы, которые во время интродукции к арии прочищают себе нос или горло для предстоящего пения, вместо того, чтобы переживать и выявлять то, что говорит музыка. С первого звука вступления они вместе с оркестром уже участвуют в коллективном творчестве оперы. Когда в аккомпанементе ясно выражается действие, надо пластически передавать его...

Действие на сцене, как и само слово, должно быть музыкальным... У движения есть свои легато, стаккато, ферматы, анданте, аллегро, пиано, форте и проч. Темп и ритм действия должны быть в соответствии с музыкальной. Чем объяснить, что эта простая истина не усвоена до сих пор оперными певцами? Большинство из них поет в одном темпе и ритме, ходит - в другом, машет руками - в третьем, чувствует - в четвертом. Может ли эта пестрота создать гармонию, без которой нет музыки и которая требует прежде всего порядка? Чтобы привести музыку, пение, слово и действие к единству, нужен не внешний физический темпо-ритм, а внутренний, духовный...» (Там же).

Станиславский подчеркивал, что опера – это коллективное творчество представителей многих искусств, поэтому слово, текст и дикция должны быть, по возможности, хорошо разработаны у певца. Публика должна понимать все, что происходит на сцене.

«...Самое неясное и важное, что труднее всего поддается учету и сознанию не мгновенным впечатлением, но внутренним чувством – это ритм...

Я не мог не заметить, что певцы ухитряются соединить несколько совершенно разных ритмов в одно время: оркестр и композитор держится своего ритма, пение идет неизбежно параллельно с ним, но хор автоматически поднимает и опускает руки в другом ритме, ходит в третьем; каждый из певцов, смотря по настроению, действует или, скорее, бездействует в своем ритме, или, вернее, без всякого ритма...» (85, с. 36-37)

**«Как подходить
к изучению
вокальной партии»**

Это – заголовок подлинного текста К.С.Станиславского из цитируемого сборника. Вот его слова:

- « 1. Надо всем вместе – режиссерам, дирижером, пианистам и артисту докапываться до подтекста.
2. Артисту должно быть ясно – почему forte или piano – pianissimo.
3. Нельзя просто приказывать артисту петь forte или piano, надо показать ему логическую необходимость этого.
4. Следите за тем, чтобы певец не пускал слово по горизонтальной линии – это вольтаж. Сила речи, интонации в пении – в вертикальной линии, то есть точном знании подлинной причинности той или иной музыкальной фразы.
5. Певцу есть что красить. У него есть какая-то ведь цель в его пении, в его арии, в дуэте, сцене, и все его пение ведь для чего-то и от чего-то.
6. Пусть певец краской голоса, интонацией усиливает дикцию.
7. Рисуйте голосом внутреннюю линию роли.
8. Певец играет лишь когда поет; замолчал – и выключился. Следите, чтоб и за роялем у него была непрерывная линия внутреннего действия.
9. Музыкальная мелодия не должна забывать логический смысл фразы.
10. Пойте, чтобы сказать мысль; слово должно быть орудием мысли и действия.
11. Нельзя зрителя заставить тратить усилия на разбор слов и смысла.
12. Точно разбирайте текст как в ариях, так и в ансамблях, разберите, что непременно должно дойти до зрителя.
13. Добивайтесь четкого слововедения – как во всех массовых хоровых сценах, так и в отдельных ансамблях.
14. Присутствие дирижера обязательно на хоровых репетициях, иначе одно и то же дело придется делать два раза» (Там же, с. 59)

Таковы в самом кратком изложении элементы реформы оперного спектакля, которые Станиславский осмыслил теоретически и на протяжении почти сорока лет апробировал и практически внедрял в разных творческих коллективах, но главное, в студии при Большом театре. Влияние его на современников было огромным. Под этим влиянием выросло несколько поколений оперных режиссеров и актеров. К сожалению, в музыкальных вузах страны и поныне с оперной режиссурой Станиславского знакомы очень немногие.

Вопросы для самопроверки

1. Как Станиславский ставил себе голос?
2. Почему, имея превосходный от природы голос, Станиславский не стал оперным певцом? (Вопрос скорее для размышления)
3. Против чего в современном ему оперном искусстве выступил Станиславский? Попробуйте «примерить» его критику к оперным спектаклям, которые Вы посещали. Какие соображения у Вас возникают?
4. Чем отличалась режиссура оперных спектаклей, которые ставил в своих студиях Станиславский, от общепринятых «канонов» оперной режиссуры?
5. Как вы понимаете «единство музыки – движения – слова» (по Станиславскому)

Рекомендуемая литература

1. Соболевская О. Предисловие ко второму изданию // Станиславский-реформатор оперного искусства: Материалы, документы. – М., 1986. - С. 3-16.
2. Станиславский - реформатор оперного искусства / Ред. Ю.С.Калашников; сост. Г.В.Кристи, О.С.Соболевская. - М., 1985.

ЧЕМУ И КАК УЧИТЬ ПЕВЦА? (ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ)

Вокальная педагогика, как и ПЕДАГОГИКА «с большой буквы», т.е. вся педагогика в целом, — наука о том «**чему?**» и «**как?**» учить.

Начнем с педагогики как таковой: за этими двумя вопросами вырастает третий, обобщающий: «**Зачем?**». Ответ на него предельно прост: затем, чтобы отдельного вступающего в жизнь человека («атом» человечества) **приобщить** к копившемуся веками **опыту всего человечества**.

Теперь «**чему?**» учить? Его, этот вопрос, можно раскрыть через дилемму: **необходимо и достаточно**.

Необходимо, значит, отобрать из огромного «багажа» человеческих знаний самое главное, не превратить обучаемого в «Ивана, родства не помнящего». «Достаточно», значит, отсечь детали, второ- и третьестепенное знание (оно необходимо только в узкой специальности), чтобы человек бесплодно всю жизнь «не изобретал заново велосипед».

«**Как** учить? Здесь педагогика «передает полномочия» методикам. И опять мы стоим перед тем же выбором: надо ли вспомнить все методики, которыми пользовались в обозримом прошлом? Снова нужен выбор в пользу наиболее результативных методик, более того, обоснование такого выбора.

Итак, в ПЕДАГОГИКЕ в целом и в любом ее разделе проблема сводится к формуле: **КОМПАКТНО по ФОРМЕ – ЕМКО по СОДЕРЖАНИЮ**.

Переходим к истории вокальной педагогики в России.

Можно надеяться, читатель уловил проходящий через все очерки *спор между двумя школами* – итальянской и русской. Спор: **ЧЕМУ** учить **ПЕВЦА?** (Специфика французской и немецкой школ умышленно почти не затрагивалась)

Предельно лаконично ответ прозвучит так:

в итальянской школе:

**КРАСОТЕ И БЛЕСКУ
ИСПОЛНЕНИЯ**

в русской школе:

ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАВДЕ

Именно по этому признаку **РУССКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА** признана самостоятельно существующей в мировом вокальном сообществе. Русская вокальная педагогика вовсе не перечеркивает бесспорных достоинств итальянской школы, которая по праву лидирует в области **ТЕХНИКИ ИСПОЛНЕНИЯ**. Вспомним очерки о «русских итальянцах» Эверарди и Мазетти. Не случайно и ныне наиболее талантливые российские певцы едут на стажировку в Италию, высшей честью считают приглашение петь в

«La Scala». Это ни в какой мере не мешает им, овладев итальянской техникой, нести миру **ХУДОЖЕСТВЕННУЮ** (именно художественную!) **ПРАВДУ** русской вокальной школы: над прекрасной формой ставить глубокое содержание.

Формирование кредо русской вокальной школы в очерках может быть прослежено, начиная с традиций древнерусского церковного пения через «чую правду!» Глинки, через «маленьких людей» в романсах Даргомыжского, через «грандиозного» Шаляпина, через «четвероединство» композитора – дирижера – режиссера – певца Станиславского...

Вторая дилемма русской вокальной педагогики касается вопроса: **КАК УЧИТЬ ПЕНИЕ?** Да, снова дилемма: делать ли упор на технике (А.М. Додонов, И.П. Прянишников, Ф. Литвин и др.), или на слове, содержании (А.С. Даргомыжский, Ф.И. Шаляпин)?

А не лучше ли синтезировать то и другое, как это исстари делалось наиболее талантливыми, широко мыслящими вокальными педагогами, начиная от ананимных дидаскалов Древней Руси, Бортнянского, Варламова, Вербова, кончая «несравненной» Неждановой, ее учениками и учениками ее учеников.

Поскольку в очерках «под одной крышей» оказались представители не только десятков сменявших друг друга во времени поколений, но и сторонники разных направлений в методике, т.е. те, кто умел писать о своих мыслях (Глинка, Варламов, Шаляпин, Нежданова) и те, о ком известно лишь с чужих слов (Рупин), то и сами очерки не равновелики по объему, не равнозначны по содержательной наполненности, не едины по стилю. Все они создавались на базе также очень «пестрых» по характеру публикаций.

Есть еще одна дилемма, которая всегда стоит перед авторами объемистой рукописи: как примерить «необходимо» и «достаточно» в избранной теме. Говорят, уметь вычеркивать ненужное важнее, чем писать. Именно поэтому, как это ни больно, при подготовке очерков к публикации авторы отказались от многих давно копившихся материалов. Возможно, они послужат для иных публикаций.

Видимо, критически мыслящий читатель сумеет найти в наших очерках немало моментов, заслуживающих справедливой критики...

Авторам остается сказать как любимой героине А.С. Пушкина:

Примите ж исповедь мою:

Себя на суд вам отдаю...

**Примерный перечень тем,
рекомендуемых для научной работы студентов,
заинтересованных историей вокальной педагогики в России**

1. У истоков профессионального певческого искусства в Древней Руси (XI–XVI вв.).
2. Русские вокальные школы (Московская, Новгородская, Строгановская). Педагоги XIII–XVI вв.
3. Певческое, композиторское, педагогическое творчество Д.С.Бортнянского.
4. Певцы и педагоги иностранцы в России XVII–XVIII веков; их влияние на развитие русского певческого искусства.
5. От итальянской к русской опере в России в XVIII веке: как изменялись методы обучения русских певцов.
6. Домашнее пение и камерное музицирование в конце XVIII – начале XIX века в России; особенности массового приобщения новых поколений к певческому искусству в это время.
7. Предшественники и современники М.И.Глинки (варианты темы: один из композиторов-педагогов или «групповой портрет»).
8. Глинка – певец и педагог.
9. «Концентрический метод» обучения певца М.И.Глинки.
10. «Полная школа пения» А.Е.Варламова.
11. Педагогические взгляды и педагогическая система А.С.Даргомыжского.
12. Плеяда учеников М.И.Глинки: О.А.Петров, А.Я.Воробьева-Петрова, Д.М.Леонова. «Педагогическая эстафета».
13. «Русские итальянцы»: Камилло Эверарди и Умберто Мазетти.
14. Ученики Эверарди и Мазетти и ученики их учеников.
15. Крупные вокальные педагоги начала XX века.
16. Ф.И.Шаляпин и его влияние на развитие вокальной педагогики в России XX века.
17. Вокальная школа А.В.Неждановой.
18. Развитие вокальной школы в России в середине XX века.
19. Выдающиеся певцы второй половины XX века и их вклад в развитие вокальной педагогики. (Варианты темы: один из певцов-педагогов либо «групповой портрет» нескольких мастеров сцены, оказавших влияние на развитие вокальной педагогики).
20. К.С.Станиславский – реформатор оперного искусства.

Список литературы

1. Акимова С. Воспоминания певицы. – М.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1976.
2. Акимова С.В. // Муз.энцикл. – М.: Сов.энцикл., 1973. – Т. 1., стб. 79-80.
3. Антонина Васильевна Нежданова. Материалы. Исследования /Ред. В.А.Васина-Гроссман. – М.: Искусство, 1967.
4. Архипова Ирина Константиновна // Муз.энцикл. – М.: Сов.энцикл., 1973. – Т. 1, стб. 234.
5. Асафьев Б.В. М.И.Глинка. – Л.: Музыка, 1978.
6. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии. – М.: Музгиз, 1937. – Ч. 3. - Вып. 1.
7. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной педагогики. – М.: Музгиз, 1956.
8. Богданов-Березовский В.М. Великая русская певица: Концертная деятельность на оперной сцене // Антонина Васильевна Нежданова. – М.: Искусство, 1967. - С. 201-236.
9. Варламов А.Е. Полная школа пения. – М.: Музгиз, 1953.
10. Васина-Гроссман В.А. Михаил Иванович Глинка. – М.: Музыка, 1982.
11. Вербов А.М. Техника постановки голоса. Изд. 2-е. - М.: Музгиз, 1961.
12. Вишневецкая Г.П. Галина: история жизни. – М.: Согласие, 1996.
13. Владыкина-Бачинская Н.М. Л.В.Собинов. – М.: Музыка, 1972.
14. Глинка М.И. Записки / Подготовил А.С.Розанов. – М.: Музыка, 1988.
15. Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX в. В 3-х т.: – Л.: Музыка, 1969-1973.
16. Гозенпуд А.А. Русский оперный театр между двух революций 1905-1917. – М.: Музыка, Ленингр.отд., 1975.
17. Гозенпуд А.А. Русский оперный театр на рубеже XIX и XX веков и Шаляпин (1890-1904). – Л.: Музыка, 1974.

18. Гозенпуд А.А. Русский советский оперный театр (1917-1941). Очерк истории. – Л.: Музгиз, 1963.
19. Гордеева Е.М. М.И.Глинка-исполнитель. – М.: Музыка, 1966.
20. Григорьева А.П. Е.К.Мравина. – М.: Сов. композитор, 1970.
21. Грошева Е.А. Каткульская Елена Климентьевна. – М.: Сов. композитор, 1973.
22. Грошева Е.А. Певец с окских берегов: К 75-летию со дня рождения А.С.Пирогова. – Сов. музыка.-1969. - № 8.
23. Грошева Е.А. Сергей Яковлевич Лемешев. – М.: Сов. композитор, 1960.
24. Грошева Е.А. Федор Иванович Шалапин. // Федор Иванович Шалапин. Маска и душа. – Алма-Ата: Онер, 1983.
25. Дмитриев Л.Б. А.В.Нежданова-педагог // Антонина Васильевна Нежданова. – М.: Искусство, 1967. – С. 366-394.
26. Дмитриев Л.Б. В классе профессора М.Э.Донец-Тессейр. – М.: Музыка, 1974.
27. Доброхотов Б.В. А.Н.Верстовский и его опера «Аскольдова могила». – М.: Музгиз, 1962.
28. Доброхотов Б.В. Александр Алябьев. Творческий путь. - М.: Музыка, 1966.
29. Додонов Александр Михайлович // Муз.энцикл. – М.: Сов.энциклопедия, 1974. – Т. 2, стб. 276.
30. Елена Климентьевна Каткульская // Ред.-сост. Е.А.Грошева. – М.: Сов.композитор, 1973.
31. История русской музыки: В 6 вып. / Общ. ред. А.И.Кандинского. – Вып. 1. – С древнейших времен до середины XIX века. – М.: Музыка, 1990.
32. История русской музыки: В 10-ти т. / Под ред. Ю.В.Келдыша и др. – М.: Музыка, 1983–1997.
33. История русской музыки / Ред. Левашова О., Кандинский А. – М.: Музыка, 1987. – Вып. 2. М.И.Глинка, А.С.Даргомыжский.

34. Камилло Эверарди (1825–1899) // И.К.Назаренко. Искусство пения. – М.: Музыка, 1968. – С. 281–297.
35. Катульская Елена Климентьевна // Муз.энцикл. – М.: Сов.энцикл., 1974 – Т.2, стб. 746.
36. Кузнецова А.С. Максим из Кольцовки (о М.Д.Михайлове). – Чебоксары: Чуваш.кн.изд-во, 1983.
37. Кузнецова А.С. Народный артист. Страницы жизни и творчества И.С.Козловского. – М.: Сов. Россия, 1964.
38. Лебедев И.А. О.Н.Благовидова-педагог. – М.: Музыка, 1984.
39. Лебедев Д.Н. Мастера русской оперной сцены. Изд. 2-е. – Л.: Музыка, Ленингр.отд-ние, 1973.
40. Левашева О.Е. Михаил Иванович Глинка. – М.: Музыка, 1987, 1988. – Кн. 1,2.
41. Лесс А.Л. Рассказы о Шаляпине. – М.: Сов. Россия, 1973.
42. Летопись жизни и творчества М.И.Глинки / Сост. А.А.Орлова. В 2-х ч. – М.: Музыка, Ленингр.отд-ние, 1978-1979.
43. Листова Н.А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. – М.: Музыка, 1968.
44. Литвин Ф.В. Моя жизнь и мое искусство. – Л.: Музыка, 1967.
45. Лосский В.А. Мемуары, статьи, речи. – М.: Музгиз, 1959.
46. Луканин Василий Михайлович // Муз.энцикл. - М.: Сов.энцикл. – М.: Сов.энцикл., 1978. – Т.4, стб. 214.
47. Луканин В.М. Мой метод работы с певцами. – Л.: Музыка, 1972.
48. Луканин В.М. Обучение и воспитание молодого певца. – Л.: Музыка, 1977.
49. Львов М.А. Антонина Васильевна Нежданова. – М.: Музгиз, 1946.
50. Львов М.Л. Варламов и его творчество. – М.: Музыка, 1964.
51. Львов М.Л. Из истории вокального искусства. – М.: Музыка, 1964.

52. Львов М.Л. Русские певцы. – М.: Музыка, 1965.
53. Львов М.Л. Собинов. – М.-Л.: Музгиз, 1951.
54. Львов М.Л. Школа пения Варламова. – М.: Музыка, 1964.
55. Мазетти Умберто // Муз. энцикл. – М.: Сов. энцикл., 1976. – Т. 3, стб. 392.
56. Мамонтов Савва Иванович // Муз. энцикл. – М.: Сов. энцикл., 1976. – Т. 3, стб. 430.
- 56а. Машевский Г.П. Вокально-исполнительские и педагогические принципы А.С.Даргомыжского. – Л.: Музыка, 1976.
57. Молева Н.М. Две загадки. – М.: ИПЦ СП «Вазар-Ферро», 1991. [О творчестве А.А.Алябьева].
58. Музыка: Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В.Келдыш. 2-е (репр.) изд. – М.: БРЭ, 1998.
59. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В.Келдыш: В 6-ти т. – М.: Сов.энцикл., 1973–1982 .
60. М.П.Мусоргский в воспоминаниях современников. Сб. / Сост. Е.М.Гордеева. – М.: Музыка, 1989.
61. Мусоргский М.П. Литературное наследие / Сост. А.А. Орлова, М.С. Пекелис [Кн. 1–2]. – М.: Музыка, 1971–1972.
62. Мусоргский М.П. Письма. 2-е изд. – М.: Музыка, 1984.
63. Назаренко И.К. Искусство пения. Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения: Хрестоматия. Изд. 2-е. – М.: Музгиз, 1963.
64. Назаренко И.К. Камилло Эверарди. – М.: Музгиз, 1963.
65. Назаренко И.К. Умберто Мазетти. – М.: Музгиз, 1963.
66. Нестеренко В.Е. Размышления о профессии. – М.: Искусство, 1985.
67. Нежданова А.В. Воспоминания // Антонина Васильевна Нежданова. – М.: Искусство, 1967 – С. 9-168.

68. Нежданова А.В. Из записных книжек // Антонина Васильевна Нежданова. – М.: Искусство, 1967. – С. 187-200.
69. А.В.Нежданова. Леонид Васильевич Собинов // Антонина Васильевна Нежданова. – М.: Искусство, 1967. – С. 174-182.
70. А.В.Нежданова. Федор Иванович Шаляпин // Антонина Васильевна Нежданова. – М.: Искусство, 1967. – С. 183-186.
71. Образцова Елена Васильевна // Муз. энцикл. – М.: Сов.энцикл., 1976. – Т. 3, стб. 1073.
72. Осознанное пение (вокальная школа А.Я.Мишуги и В.В.Микиши). Метод. пос. по вокальному искусству для педагогов и студентов творч. вузов / Сост. А.А.Григорьев. – М.: ГИТИС, 1992.
73. Панферова Г.Л. Хоровое исполнительство России. – Челябинск: изд-во ЧГАКИ, 2001. – Ч. 1.
74. Парфентьев Н.П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI-XVII веков. – Свердловск: изд-во Уральск. унта, 1991.
75. Пидорина В.И. А.Ф.Мишуга – выдающийся певец и вокальный педагог // Вопросы вокальной педагогики / Ред.-сост. Л.Д.Дмитриев. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 5.
76. Поляновский Г.А. В.В.Барсова. – М.: Музыка, 1975.
77. Поляновский Г.А. Н.А.Обухова. – М.: Музыка, 1986.
78. Прянишников Ипполит Петрович // Муз.энцикл. – М.: Сов.энцикл., 1974. – Т. 4, стб. 475-476.
79. Рейзен М.О. Автобиографические записи. Статьи. Воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1986.
80. Рейзен Марк Осипович // Муз. энцикл. – М.: Сов. энцикл., 1976. – Т. 4, стб. 588.
81. Рыцарева М.Г. Композитор М.С.Березовский. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1983.

82. Рыцарева М.Г. Композитор Д.Бортнянский. Жизнь и творчество. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979.
83. Серов А.Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. – Л.: Музыка, Ленингр. изд-во, 1984.
84. Серов А.Н. Избранные статьи. О М.И.Глинке. – М.-Л.: Музгиз, 1950. – Т. 1.
85. Станиславский – реформатор оперного искусства. Материалы и документы / Сост. Г.В.Кристи, О.С.Соболевская. – М.: Музыка, 1985.
86. Стасов В.В. Избранные статьи о М.И.Глинке. – М.: Музгиз, 1955.
87. Стасов В.В. Михаил Иванович Глинка. – М.: Музгиз, 1953.
88. Стасов В.В. Осип Афанасьевич Петров. – М.: Музгиз, 1952.
89. Стасов В.В. Русская опера за рубежом. – М.: Музгиз, 1953.
90. Тартаков Г.И. Книга о И.В.Тартакове. – Л.: Музыка, 1987.
91. Трайнин В.Я. Александр Александрович Алябьев. 1787–1851. Краткий очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1969.
92. Тронина П.Л. Из опыта педагога-вокалиста. – М.: Музыка, 1976.
93. Шаляпин Ф.И. Маска и душа (главы из книги) // Федор Иванович Шаляпин. Маска и душа. – Алма-Ата: Онер, 1983 [и др. изд.]
94. Шаляпин Ф.И. Статьи и высказывания // Федор Иванович Шаляпин. Маска и душа. – Алма-Ата: Онер, 1983 [и др. изд.]
95. Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни // Федор Иванович Шаляпин. Маска и душа. – Алма-Ата: Онер, 1983 [и др. изд.]
96. Шаляпин Федор Иванович // Музыка. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В.Келдыш. – М.: Больш. Рос. энцикл., 1998.
97. Шейко И.П. Елена Образцова. – М.: Искусство, 1984.
98. Шиков В.И. Русское диво [О рус. опер. певице Д.М.Леоновой] / Предисл. Б.Александрова. – Калинин: Московский рабочий, Калинин. отд-ние, 1987.

99. Яковенко С.Б. Павел Герасимович Лисициан: Уроки одной жизни. – М.: Музыка, 1989.
100. Яковлева А.С. У.А. Мазетти // А.С.Яковлева. Вокальная школа Московской консерватории. Первое пятидесятилетие (1866-1916). – М.: б/изд., 1999.
101. Яковлева А.С. Русская вокальная школа. Исторический очерк развития от истоков до середины XIX столетия. Учеб. пос. – М.: б/изд., 1999.
102. Яковлева А.С. Умберто Мазетти и его педагогические взгляды // Вопросы вокальной педагогики. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 5. С. 110-134.
103. Яковлева А.С. Умберто Мазетти и его педагогические взгляды. – М.: Музыка, 1989.

ФРАГМЕНТЫ ИЗ «ПОЛНОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ»
А.Е. ВАРЛАМОВА*

Пояснения:

К № 32. Переход [Портаменто] (из Ч.2, с. 51): При портаменто снизу вверх делается крещендо, а сверху вниз диминуэндо. Подъем перед второй нотой обязателен. В промежутках должно переносить голос с чуткостью, чтобы, переходя от одного тона к другому, звуки были бы без усилия и постепенны.

Пояснительный текст к части 3-й Варламова.

Вокализы

А.Е.Варламова могут исполняться как на гласную, так и сназваниями нот. Автор, повидимому, имел в виду последний способ исполнения. В особенности это ясно по вокализам №№ 2, 3, 6, где повторения одних и тех же нот очень часты.

Для вокализации этих упражнений, повторяющиеся ноты выписаны в вокальной партии общей их длительности или связаны лигами, где это возможно.

В вокальной партии поставлены лиги, указывающие на преобладающий в вокализах вид вокализации – легато; значки, обозначающие места, где следует брать дыхание, двух родов: знак / V / указывает на необязательность нового вдоха; и знак V (без скобок) – на обязательность вдоха; при исполнении трели, добавлены ее окончания не выписанные автором.

(Прим. ред.)



А. Е. ВАРЛАМОВ

* Редакция и комментарии проф. В.А. Багадурова. - М.: Музгиз, 1953.

**ПОЛНАЯ ПУКОВАЯ
ШЕДЕВРА**

— В —

ТРЕХ ЧАСТЯХ
составленная
**АЛЕКСАНДРОМ
ВАРЛАМОВЫМ**



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ И ВТОРАЯ

№15. ГАММЫ НА 10^ю НОТУ [ГАММЫ ДО ДЕЦИМЫ]

do do, re, mi re re, mi, fa mi mi, fa, so

fa fa, sol, la sol sol, fa, mi fa fa, mi, re

mi mi, re, do re re, do, si do do do

№16. [СКАЧКИ В ДЕЦИМУ]

Allegro [Скоро]

Musical score for exercise №16, 'Allegro [Скоро]'. It consists of two systems of three staves each. The first system has a treble clef on the top staff and a grand staff (treble and bass clefs) below. The second system has a treble clef on the top staff and a grand staff below. The music features eighth-note patterns with slurs and accents, and a final measure with a fermata.

№17. СИНКОПЫ

Allegro [Скоро]

Musical score for exercise №17, 'Allegro [Скоро]'. It consists of two systems of three staves each. The first system has a treble clef on the top staff and a grand staff below. The second system has a treble clef on the top staff and a grand staff below. The music features syncopated rhythms with slurs and accents, and a final measure with a fermata.

Andante [He cкoпoл]

do, do, do, mi re, re, re, fa mi, mi, mi, sol fa, fa, fa, la

sol mi, mi, mi, fa fa re, re, re, mi mi do, do, do, re re si, si, si, do

№20. ГАММЫ НА ПУ® НОТУ (ДО УНДЕЦИМЫ)

do ре mi fa re mi fa sol mi fa sol fa

sol fa mi re fa mi re do mi ре do si

re si re do do do

№23. [АРПЕДЖИО И ЗАДЕРЖАНИЯ]

Allegro [Окоро]

Andante [Не скоро]

№27

v

The first system of musical notation consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single treble clef staff and begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and finally a half note E5. The piano accompaniment is written on grand staff notation (treble and bass clefs). The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and finally a half note E5. The left hand starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4, and finally a half note E4. A dynamic marking 'v' is placed above the vocal line.

The second system of musical notation continues the piece. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and finally a half note E5. The piano accompaniment continues with similar harmonic support. A dynamic marking 'v' is placed above the vocal line.

The third system of musical notation continues the piece. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and finally a half note E5. The piano accompaniment continues with similar harmonic support. A dynamic marking 'v' is placed above the vocal line.

The fourth system of musical notation continues the piece. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and finally a half note E5. The piano accompaniment continues with similar harmonic support. A dynamic marking 'v' is placed above the vocal line. At the bottom of the system, there are some markings: 'v', '8', and '8'.

№30. СТАККАТО

Каждая нота должна отрывисто исполняться и оставлять после себя небольшую паузу.

[Исполнение]

н. 22958 г.

№31. ЛЕГАТО

№ 32. ПЕРЕХОД [ПОРТАМЕНТО]

Andante [Не скоро]

The first system of music shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords. The second system shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords. The piano part consists of simple chords in the right and left hands.

№ 35. [УПРАЖНЕНИЕ НА ГРУППЕТТО]

а) [Группетто на гамме]

The first system of music shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords. The second system shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords. The piano part consists of simple chords in the right and left hands.

sol la si do re mi fa sol

№ 22958 П.

№ 38. [ТРЕЛЬ]

[Уражания в трели обычно поются на гласную А]

re mi fa

sol la si do re

[Упражнения для развития подвижности голоса]

Andante (Нескоро)

№ 1

do re mi fa sol la

la sol fa mi re do do

№ 2

Andantino (Умеренно скоро)

do re mi fa

sol la la sol

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef staff with a soprano clef. It features a melodic line with eighth-note patterns, slurs, and accents. The lyrics are 'sol', 'la', 'la', and 'sol'. There are breath marks above the notes. A fermata is placed over the second 'la'. The piano accompaniment is written in grand staff notation (treble and bass clefs) and consists of simple chords and single notes.

fa mi re do do do

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'fa', 'mi', 're', 'do', 'do', 'do'. It includes breath marks, slurs, and a fermata over the first 'do'. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

№ 3

Allegro [Cкоро]

do re mi

The third system features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'do', 're', and 'mi'. It includes breath marks and slurs. The piano accompaniment is written in grand staff notation and consists of simple chords and single notes.

fa sol la

This system contains three measures of music. The vocal line (top staff) has notes labeled 'fa', 'sol', and 'la'. The piano accompaniment (bottom two staves) features chords and a bass line. The notes 'fa', 'sol', and 'la' are positioned below the vocal staff.

si do

This system contains three measures of music. The vocal line (top staff) has notes labeled 'si' and 'do'. The piano accompaniment (bottom two staves) features chords and a bass line. The notes 'si' and 'do' are positioned below the vocal staff.

fa sol

mi

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line with a treble clef, containing three phrases of notes, each starting with a dotted line and a fermata. The bottom staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs), showing chords and single notes corresponding to the vocal line.

fa re

mi

fa

This system contains the next two staves of music. The top staff continues the vocal line with three phrases of notes, each starting with a dotted line and a fermata. The bottom staff continues the piano accompaniment with chords and single notes.

do si la

The first system of music consists of three measures. The vocal line (treble clef) has notes do, si, and la, each with a dotted 'a' above it. The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

sol fa mi

The second system of music consists of three measures. The vocal line (treble clef) has notes sol, fa, and mi, each with a dotted 'a' above it. The piano accompaniment (grand staff) continues with the eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

re do

The third system of music consists of two measures. The vocal line (treble clef) has notes re and do, each with a dotted 'a' above it. The piano accompaniment (grand staff) continues with the eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

do do do do

The fourth system of music consists of three measures. The vocal line (treble clef) has notes do, do, do, and do, each with a dotted 'a' above it. The piano accompaniment (grand staff) features a long, sustained chord in the left hand and a simple bass line in the right hand.

Allegro [Окоро]

do re

mi fa

sol fa

mi re

do do do re mi fa

(V)

sol la si do re mi fa sol

do re mi fa sol la si do re mi fa sol

№ 5

do do do

(V)

Allegro (скоро)

do - re - mi - fa - sol - la - si - do -

re - mi - fa - mi - re - do - si - la -

sol - fa - mi - re - do - do do

Allegro (cresc.)

do re

mi fa

mi re do

do do do (v)

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ
ВОКАЛИЗЫ
Десять упражнений

Не скоро №1

165

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with a long slur over the first two measures. The grand staff contains a complex accompaniment with many beamed notes and chords.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff continues the melodic line with a long slur. The grand staff accompaniment features a rhythmic pattern of chords in the right hand and a more active bass line.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff continues the melodic line. The grand staff accompaniment is characterized by dense, repeated chordal patterns in the right hand.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff continues the melodic line with a long slur. The grand staff accompaniment continues with dense chordal textures.

First system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano right-hand line in the middle, and a piano left-hand line at the bottom. The vocal line features a melodic line with a slur and a fermata over the final note. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano right-hand line in the middle, and a piano left-hand line at the bottom. The piano right-hand part has a prominent melodic line with slurs and a fermata. The piano left-hand part provides harmonic support with chords and moving lines.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano right-hand line in the middle, and a piano left-hand line at the bottom. The piano right-hand part continues with a melodic line, while the piano left-hand part has a more active, moving line.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano right-hand line in the middle, and a piano left-hand line at the bottom. The piano right-hand part features a melodic line with a slur and a fermata. The piano left-hand part has a moving line.

Тихо

№ 3



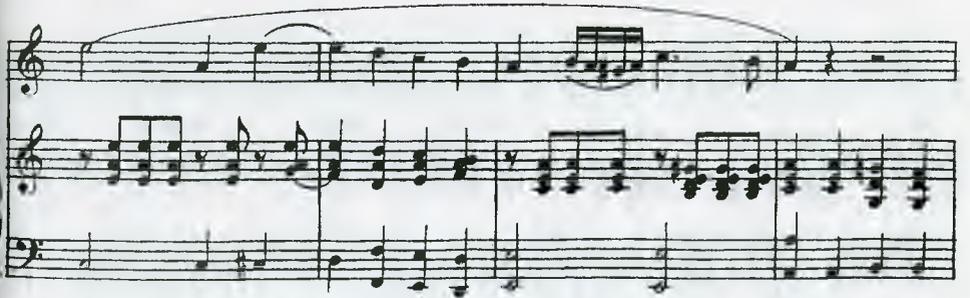
The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a 3/4 time signature. The middle and bottom staves are a grand staff in bass clef. The music features a series of chords and intervals, with some notes tied across measures.



The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The middle and bottom staves are a grand staff in bass clef. A fermata is placed over the final note of the top staff in the second measure. A circled 'V' is written above the top staff in the third measure.



The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The middle and bottom staves are a grand staff in bass clef. The music continues with complex chordal textures and rhythmic patterns.



The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The middle and bottom staves are a grand staff in bass clef. The system concludes with a final cadence.

The first system of music features a vocal line in the upper staff with a long melodic phrase spanning four measures, marked with a slur. The piano accompaniment in the lower staves consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

The second system continues the vocal melody with a slur over four measures. The piano accompaniment maintains its rhythmic structure, with some chordal changes in the right hand.

The third system shows the vocal line with a slur over four measures. The piano accompaniment features a more active right hand with eighth-note patterns, while the left hand provides a simple harmonic support.

The fourth system concludes the page with a vocal line slurred over four measures. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic accompaniment.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with a long slur over the first two measures and a fermata over the final note. The grand staff contains a piano accompaniment with chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand.

Second system of musical notation. The top staff has a melodic line with a long slur and a fermata. The middle staff contains chords. The bottom staff continues the piano accompaniment with eighth notes.

Third system of musical notation. The top staff has a melodic line with a long slur and a fermata. The middle staff contains chords. The bottom staff continues the piano accompaniment with eighth notes.

Fourth system of musical notation. The top staff has a melodic line with a long slur and a fermata. The middle staff contains chords. The bottom staff continues the piano accompaniment with eighth notes.

№ 5

[Медленно]

mf

p

p

(V)

(V)

p



First system of a musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *f* (forte) and features a melodic line with a slur over the first two measures and another slur over the last two measures. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Second system of the musical score, continuing from the first. The vocal line starts with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and includes a slur over the first two measures. The piano accompaniment continues with its harmonic structure, featuring a dynamic marking of *p* (piano) in the right hand starting in the third measure. The system concludes with a double bar line.

№ 7

Тихо

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. Each system includes a single treble clef staff for the melody and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system is marked 'Тихо' (piano) and includes a dynamic marking 'f' (forte) for the piano accompaniment. The score contains various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line. The middle and bottom staves are grouped as a grand staff (treble and bass clefs) and contain a piano accompaniment. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The first measure of the piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes.

The second system of musical notation continues the piece. It features a melodic line in the top staff and piano accompaniment in the grand staff below. The piano part includes a section with sixteenth-note runs in the bass line, followed by a more rhythmic accompaniment.

The third system of musical notation shows the continuation of the melody and piano accompaniment. The piano part has a prominent bass line with sixteenth-note patterns, and the upper right hand of the piano part features a series of chords and rhythmic figures.

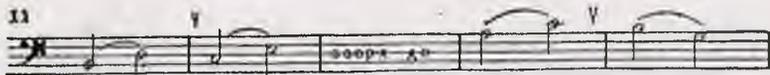
The fourth system of musical notation is the final system on the page. It maintains the melodic and piano accompaniment structure. The piano part concludes with a series of chords and a final bass line pattern.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The grand staff contains a piano accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Second system of the musical score, continuing the three-staff format. The melodic line in the treble staff features a prominent slur over a series of notes. The piano accompaniment continues with chords and a steady bass line.

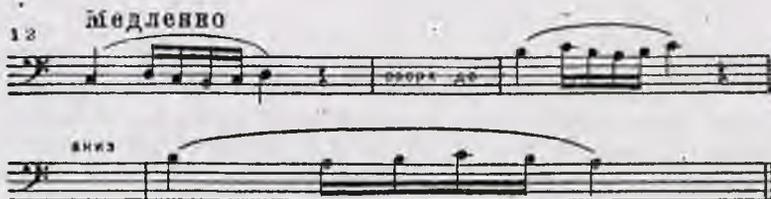
Third system of the musical score. The treble staff shows a melodic line with some rests. The piano accompaniment in the grand staff features a consistent eighth-note bass line and chords in the right hand.

Fourth system of the musical score. The treble staff has a melodic line with a long slur. The piano accompaniment continues with a rhythmic bass line and chords. The system concludes with a double bar line.



«Связывать (т.е. петь легато. – В.Б.) не тянувши (т.е. без портаменто. – В.Б.), а прямо, вторую равно как и первую ноту».

Четвертое упражнение на гурпето:



Пятое упражнение на интервалы кварты скачком вверх и вниз.

Последующие 6, 7 и 8 упражнения представляют также вариации на первое упражнение:



Промежуточная трелеобразная фигурация все удлиняется: сначала четыре ноты, затем шесть и восемь. Этот прием чрезвычайно целесообразен, так как постепенно приучает исполнять на одно дыхание все большее и большее количество нот.

№ 9 – Упражнение на интервалы квинты скачками. Отметим здесь, что все упражнения ведутся в диатоническом порядке, так что среди кварт и квинт мы встречаем увеличенные и уменьшенные (тритоны), интонация которых всего труднее в пении. Манера строить упражнения хроматически, повышая их на полутон и меняя тональность, как это делается обычно теперь, гораздо менее целесообразна, так как при этом в сущности звуки только переносятся на другую высоту, сохраняя те же интервалы, тогда как упражнения в пределах диатонической гаммы, заключая разные интервалы между ступенями гаммы, тем самым развивают лучше слух певца, укрепляют интонацию.

С 10-го упражнения начинается подготовка к изучению гаммы:



№ 11 – Упражнение на интервал сексты – скачками вверх и вниз.

№ 12 – снова упражнение в гаммообразном ходе на пять нот:



В этом и предыдущем упражнениях, которое звучит так:



на ноте си Глинка делает замечание: «си – простое без \flat ». «При всех это-дах вообще, но при сей в особенности, отнюдь не должно брать ни диэзы ни бемоли, несмотря на то, что иные пассажи с диэзами и бемолями были бы для уха приятнее, например:

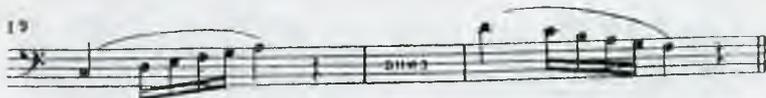


не должно брать си и наоборот также».

№ 13 – на интервал септимы; рекомендуется «редко, но ино-гда употреблять». Причина такого указания лежит в том, что ин-тервалы на большую септиму трудны для интонации, например:



Упражнение № 14. Гаммообразные пассажи до сексты:



Упражнение № 15. Скачки в октаву вверх и в них легато от до малой октавы к до первой октавы.

Гаммообразные пассажи до септимы.

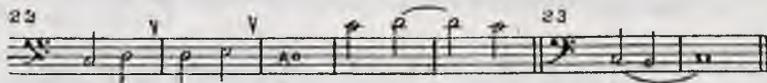
Упражнение № 16: весьма медленно. Единственное упражнение, которое транспонируется по полутонам вверх:



не выше A-dur – верху – ре первой октавы вниз до B-dur.



Упражнение № 17 Глинка считает труднейшим из всех; оно представляет ходы на секунду по ступеням гаммы до-мажор половинными нотами с дыханием после каждого интервала вверх до ре первой октавы:



и вниз к до малой октавы.

По поводу этого упражнения сделано замечание: «Эта этюда более всех содействует уравниению голоса, она требует чрезвычайного внимания, чтобы брать вторую ноту равной силой с первой и прямо попадать на тон, не тянувши (т.е. без подъезда или портаменто. – В.Б.).»

Наконец, 18, и последнее, упражнение представляет гамму вверх и вниз от каждой ступени, но отдельно.

«Медленно избегать диззов и бемолей».



Вниз до ля большой октавы:



и т.д.

Гамма от ми до ми¹ зачеркнута самим Глинкой в автографе, вероятно, по тому соображению, что ми¹ для баса уже не входит в число тонов, «берущихся без всякого усилия».

Заметим, что упражнения поются без аккомпанемента. Это также прием чрезвычайно полезный, так как приучает правильно интонировать интервалы, без гармонической поддержки (в особенности темперированного инструмента, например, фортепиано).

Далее следует пять упражнений на мордент и группето и четыре упражнения на трель, при изучении которых придерживаются тех же указаний, как и выше.

Упр. № 2 bis.

26

Эти упражнения в сущности представляют изучение аподжатуры сверху и снизу.

Упражнение № 2.

27

28

29

Упражнение № 3.

30

31

Упражнение № 4 на группето.

32 На группето

33



Упражнение № 5.



Упражнение № 6.



Упражнение на трель ведется сначала на триолях, что не встречается в вокальных школах.

Упражнение № 1.



Упражнение № 2.

Exercise No. 2 consists of two staves of music. The first staff, labeled '33', shows a sequence of eighth notes in a bass clef, with accents (>) and slurs over groups of three notes. The second staff, labeled '34', continues the sequence with similar rhythmic patterns and accents.

Упражнение № 3.

Exercise No. 3 is a single staff of music labeled '34'. It features a sequence of eighth notes in a bass clef, with a large slur encompassing the entire phrase, indicating a continuous melodic line.

Упражнение № 4.

Exercise No. 4 consists of two staves of music. The first staff, labeled '35', shows a sequence of eighth notes in a bass clef, with a slur under the first half. The second staff, labeled '36', continues the sequence with a slur under the first half, indicating a continuous melodic line.

Обратим внимание, что и в этих упражнениях, как и выше, выпеваемая фраза постепенно удлиняется – для развития дыхания. Обычное упражнение в трели – это аподжатура сверху, постепенно ускоряемая. Заметим при этом, что Глинка не указывает на постепенное ускорение темпа, или на уменьшение длительности ноты. Упражнение в трели на триолях – совершенно оригинальный прием у Глинки.

Объяснить это можно тем, что в трели главной трудностью является ровное и четкое отбивание обеих нот как верхней вспомогательной, так и нижней – гармонической. В триолях на сильном времени приходится поочередно обе эти ноты; таким образом достигается поочередное их акцентирование и, следовательно, одинаково четкое звучание.

Рассмотрев упражнения в целом, мы видим, что они предназначены не для начинающих певцов, а для певцов с уже поставленным голосом с целью уравнивания его звучания, а также, что в них не указано приемов выработки верхнего регистра и методов сглаживания регистров. В них отсутствуют также упражнения на комбинации различных гласных между собой и

с согласными, а используется исключительно гласная А. Правда, этот пробел компенсируется исполнением вокализмов, которые можно петь с названием нот и с текстом русским и итальянским. Пение их сначала с текстом чрезвычайно полезно для развития голоса и приобретения артикуляционных навыков.

Упражнения Глинки, применяемые с указаниями, сделанными им, несомненно, должны содействовать развитию и укреплению дыхания и, следовательно, опоры голоса, уравниванию звучания среднего регистра и подготовке к переходу на верхний; они полезны для развития подвижности голоса, его гибкости – а затем и колоратуры. В музыкальном отношении они являются прекрасным материалом для обучения точности интонации, развития вокального слуха и попутно чтению с листа.

Значение Глинки, как русского вокального педагога, разумеется, не исчерпывается технической стороной в обучении пению. Его технические упражнения, как мы видим, представляют чрезвычайно ценный вклад в вокальную педагогику. И все же несравнимо большую ценность имеют занятия Глинки по подготовке оперных артистов к исполнению партий в его операх, прохождение им своих романсов с теми же артистами и множеством любителей и любительниц пения и, наконец, личный пример исполнения этих произведений. Глинка создал высокохудожественные традиции исполнения своих произведений, создал новый стиль исполнения русской национальной музыки. От того «ложного направления вкуса», который он отмечает в современной ему трактовке вокальной музыки, он сделал гигантский шаг к подлинно художественной интерпретации русской вокальной музыки, к выявлению ее эмоционального содержания, ее «драматической правды».

Не забудем, что Глинка создал также плеяду знаменитых, выдающихся русских певцов и певиц на почве русской национальной оперной музыки, первым классиком которой является он сам. В истории русского вокального искусства постановки «Ивана Сусанина» и «Руслана» были решающим моментом; преодолев вокально-технические трудности, освоив и воплотив музыкально-художественные образы, созданные национальной самобытной и народной музыкой Глинки, исполнители «Ивана Сусанина» и «Руслана» достигли той художественной и технической зрелости, которая дает право на название самостоятельной, классической русской вокальной школы. В этой плеяде певцов, среди которых мы знаем знаменитого О.А.Петрова, А.Я.Петрову-Воробьеву, М.М.Степанову, А.И.Леонову, А.П.Лодия, С.С.Артемовского, Е.П.Соловьеву и Д.М.Леонову, – все были учениками Глинки и пионерами русской вокальной школы, которая через них преемственно перешла в последующие поколения русских певцов и певиц. Проследить эту преемственность до нашего времени – чрезвычайно благодарная тема...

Вокализ с текстом и упражнения, созданные М.И. Глинкой
для его сестры Н.И. Гедеоновой (фрагм.)

Этюды М.И. Глинки, переработанные им для О.А. Петрова (фрагм.)*

Пояснения:

- К этюду 1: В основу фрагмента положены первые 19 тактов оригинала.
- К этюду 3 б: Используются первые 30 тактов этюда и заключительная часть от такта со знаком
- К этюду 4 б: Основой вокализа послужила средняя часть оригинала (Con anima).
- К этюду 5: В основу вокализа взяты первые 31 такт оригинала. Вокальная партия: с 8-го по 14-й такт. Используется мелодический рисунок аккомпанемента, а с 16-го до 19-го такта вокальная партия изложена в более спокойном движении; вследствие напряженной тесситуры для баса мелодия в тактах 27-29 изменена в соответствии с гармонией сопровождения.
- К этюду 6 б: В основе – средняя часть оригинала. В вокальной партии даны три небольших облегченных варианта.

* [М. Глинка. Вокальные этюды (фрагменты). Для баса в сопровождении фортепиано / Облегченное изложение О.П. Померанцевой. - М.: Музыка, 1964].

VIII.

Перевод А. Л. Элькана

Allegro agitato

p

Mi sen - to il cor tra - fig - ge - re pres -
 Ду - ша мо - я тер - за - ст - ся, тос -

- so a mor - rir son i - o
 - ку - ю, из - ны - ва - ю,

pres - so a mor - rir son i - o e
 тос - ку - ю, из - ны - ва - ю, ко

non so - no o di - o chi mi tra - fig - ge il
 «, у - вы, не зна - ю, кто ду - шу мое тер -

со - ге е пов со - по - коо di - о chi
за - ст, по я, у - вы, не зна - ю, кто

mi - tra - fig - ge il cor
серд - це ис - го - мил!

non so - do - ve mi vol - ge - re
к ко - му же мне о - бра - тить - ся,

do - ve mi vol - ge - re in dar - no
мне о - бра - тить - ся. Тщет - но и бо

mi in vo - so in dar - no in -
 - ГИМ - ЗЫ - ВА - Ю, АХ, ТЩЕТ - МО ЗЫ -

vo - sol e il duo lo a
 - ВА - Ю, АХ ТЩЕТ - -НО У - МО - ЛЯ -

ro - so a ro - so de ge - ne
 - Ю, У - МО - ЛЯ - Ю, СКО - СИТЬ НЕТ

- ra in fa - gor de ge - ne - ra in fa - gor.
 бо - ле СИЛ, СКО - СИТЬ НЕТ бо - ле СИЛ. И Т.Д.

XI.

Pur nel son - no al - men ta - lo - ga vien pro -
 Ты вче - ра во сие я - вил - ся мо - им

- lei, - che m'in - na - to - ga
 взо - рам о - браз ми - лый,

le mie re - ne a con - so - lar, pur nel sonno al - men ta -
 чтоб у - те - шить грусть мо - ю, ты вче - ра во сие я -

- lo - ra vien so - lei che m'in - na - to - ra,
- вил.ся мо - им изо - рам о - браз ми - лий,

lo - mi re - cea con - so - lar.
чтоб у - те - шить грусть мо - ю.

Non - dia - mor so - gia - sto so - i - riu ve -
Но - бо я мо - лю нес - час - но: спудь.ся

- ra - ci con - ti - riu - i o non far mi - ris - ve - gliar.
сог ты мой пре - крас - ный, я за - бу - ду скор - бя сво - ю.

2 Allegro moderato

Commodo

Musical score for piece 2, *Allegro moderato*, *Commodo*. The score consists of six staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics markings include *f* (forte) and *p* (piano).

5 Allegro giusto

Musical score for piece 5, *Allegro giusto*. The score consists of four staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (D# and F#). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and rests. Dynamics markings include *f* (forte).

7 Vivace

Musical score for piece 7, *Vivace*. The score consists of three staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features eighth and sixteenth notes with some rests. Dynamics markings include *f* (forte).

ЭТЮД 1

(Тональность оригинала)

М. ГЛИНКА
(1804 - 1857)

Moderato sostenuto

Голос

Ф. п.

mf

mf

f

p [H.]

f

[H.]

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system includes both vocal and piano parts. The fourth system continues the piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *f*, and *p*. There are also markings [H.] and [H.] in the piano part.

ЭТЮД 36

(Оригинал в ми-бемоль мажоре)



Allegretto

The musical score is divided into four systems, each with three staves. The top staff of each system is a single bass clef staff, while the bottom two are a grand staff (treble and bass clefs). The piece is marked 'Allegretto' and is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as 'p' (piano).

First system of musical notation. The bass clef staff features a melodic line starting with a *p* dynamic marking, followed by a *mf* marking. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

Second system of musical notation. The bass clef staff includes a *f* dynamic marking and a *crescendo* marking. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns, ending with a chordal texture in the right hand.

Third system of musical notation. The bass clef staff has a *mf* dynamic marking. A double bar line is present in the middle of the system. The piano accompaniment features a more complex harmonic structure with some chords in the right hand.

Fourth system of musical notation. The bass clef staff begins with a *mf* dynamic marking. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. A dynamic marking of *mf* is present in the middle staff.

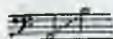
Second system of musical notation, continuing the piece. It features the same three-staff layout. The piano accompaniment in the lower staves includes some triplets. A dynamic marking of *mf* is present in the upper staff.

Third system of musical notation. The upper staff begins with a melodic phrase marked *dolce*. The piano accompaniment in the lower staves is marked *p* and *dolce*. The system concludes with a fermata over the final notes.

Fourth system of musical notation. The piano accompaniment in the lower staves is marked *f*. The upper staff features a melodic line with a fermata at the end. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

ЭТЮД 4^б

(Оригинал в ми-бемоль мажоре)



Con anima

The musical score is written for piano and bass. It consists of four systems of staves. The first system begins with the tempo marking "Con anima" and a dynamic marking of "mf". The second system continues the piece. The third system features a dynamic marking of "p" (piano) and includes a first ending bracket labeled "1.". The fourth system features a dynamic marking of "p" and includes a second ending bracket labeled "2.". The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

First system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle (treble and bass clefs), and another bass staff at the bottom. The top bass staff begins with a *p* dynamic marking. The grand staff contains a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. The bottom bass staff provides a steady bass line.

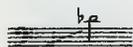
Second system of musical notation, continuing the three-staff format. The top bass staff features a long, sweeping melodic line with a *mf* dynamic marking. The grand staff continues with harmonic accompaniment, and the bottom bass staff maintains the bass line.

Third system of musical notation. The top bass staff has a *poco a poco* marking above it. The grand staff shows a melodic line in the treble clef with *poco a poco* markings below it. The bottom bass staff continues the bass line.

Fourth system of musical notation. The top bass staff has a *crescendo* marking above it. The grand staff has a *crescendo* marking below it. The system concludes with a *pp* dynamic marking in both the top and bottom staves.

ЭТЮД 5

(Оригинал в ре мажоре)



Allegro giusto con spirito

f

f

[espr.]

[espressivo]

First system of musical notation. It consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and another single bass staff at the bottom. The music features a melodic line in the top bass staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar instrumentation and musical style.

Third system of musical notation. The grand staff contains a dense texture of chords and arpeggios. The text "poco a poco crescendo" is written in the middle of the system, indicating a gradual increase in volume.

Fourth system of musical notation. It includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The music concludes with a final chord in the grand staff.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The bass staff begins with a whole rest, followed by a half rest, and then a half note G4. A dynamic marking *f* is placed above the first measure of the grand staff. The grand staff features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and eighth-note patterns in the left hand.

Second system of the musical score. The bass staff contains a series of notes with accents (>) and a slur. The grand staff continues with dense sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand. A dynamic marking *f* is present in the second measure of the grand staff.

Third system of the musical score. The bass staff shows notes with accents and slurs. The grand staff maintains the intricate sixteenth-note texture in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand.

Fourth system of the musical score. The bass staff features notes with accents and slurs. The grand staff continues with the same complex texture. A dynamic marking *f* is placed above the first measure of the grand staff, and another *f* is enclosed in brackets in the second measure. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

ЭТЮД 6^б

(Оригинал в ля-бемоль мажоре)

Andantino grazioso

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single bass clef line with a melodic line starting on a whole note G₂ and moving through a series of eighth notes. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff is a single bass clef line with a melodic line starting on a whole note G₂ and moving through a series of eighth notes. The word "dolce" is written above the top staff, and "legato" is written above the bottom staff. A fermata is placed over the first measure of the top and bottom staves. A Roman numeral "V" is placed above the fifth measure of the top and bottom staves.

Облегченный вариант

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single bass clef line with a melodic line starting on a whole note G₂ and moving through a series of eighth notes. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff is a single bass clef line with a melodic line starting on a whole note G₂ and moving through a series of eighth notes. A fermata is placed over the first measure of the top and bottom staves. A Roman numeral "V" is placed above the fifth measure of the top and bottom staves.

First system of a musical score. It consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a grand staff (treble and bass clefs), and a bottom staff with a bass clef. The music features a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the grand and bass staves.

Second system of a musical score, continuing the composition from the first system. It maintains the same three-staff structure with treble, grand, and bass clefs.

Облегченный вариант.

Third system of a musical score, labeled "Облегченный вариант." (Simplified version). It features three staves with treble, grand, and bass clefs. The notation is simpler than the previous systems, with some dynamics like *pp* and *sf* indicated.

Облегченный вариант

Fourth system of a musical score, also labeled "Облегченный вариант." It consists of three staves with treble, grand, and bass clefs. The music includes dynamic markings such as *p*, *sf*, and *pp*.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Если певец не владеет своим голосом, он беспомощен в исполнении. Но он также беспомощен, если не чувствует ни музыкального, ни поэтического образа.

К.Н. Дорлиак

Педагог может быть просто педагогом, а может быть и Учителем для тех, кому он передает не только знания и профессиональные навыки, а широкий комплекс идей, моральных, нравственных и этических принципов.

Е.Е. Нестеренко

ПРЕДИСЛОВИЕ

Студенты вокальных отделений музыкальных вузов в подавляющем большинстве видят себя в будущем солистами оперных театров или, по меньшей мере, солистами филармоний. Однако после выпуска из вуза (или среднеспециального учебного заведения) далеко не все получают такую возможность: нет вакансий, внешние данные (рост, полнота и т.д.) не соответствуют требованиям современного театра, неблагоприятны семейные отношения – и тогда выпускник находит себе применение как педагог. Бывает и по-иному: выпускник получил желаемое место в театре, карьера его складывалась много лет успешно, но... годы берут своё, и певец сходит со сцены, становится вокальным педагогом. Насколько выпускник музыкального вуза готов к педагогической деятельности? Опыт показывает, что эта сторона обучения и воспитания студента-вокалиста существенно отстаёт от подготовки его как певца. Положение усугубляется тем, что учебников или хотя бы учебных пособий по вокальной педагогике и истории вокальной педагогики в распоряжении выпускника нет, поэтому любые материалы, позволяющие хотя бы частично восполнить эти пробелы, вызывают интерес и заслуживают внимания. За последние годы из печати вышло три работы, посвящённых истории вокальной педагогики в России. Это:

А.С. Яковлева. Русская вокальная школа. Исторический очерк развития от истоков до середины XIX столетия [М.: б/и, 1999. – 96с.];

А.С. Яковлева. Вокальная школа Московской консерватории. Первое пятидесятилетие 1866-1916гг. [М.: б/и, 1999. – 108с.];

Как видно из заголовков, в книгах А.С. Яковлевой история вокальной педагогики прослежена до самого начала XX века и в основном посвящена московской школе академического пения.

Данное учебное пособие, которое только что взял в руки читатель, по сути дела продолжает эту тему. Первая часть пособия завершается творчеством К.С. Станиславского как постановщика оперных спектаклей, т. е. доведено до 30-х годов XX века. Вторая часть – продолжая данную тему, доводит ее практически до наших дней: Елена Васильевна Образцова и Евгений Евгеньевич Нестеренко – не только ныне здравствующие, всемирно известные певцы, но и талантливые педагоги.

Кроме Московской в данной работе представлены Ленинградская, Киевская и Одесская вокальные школы.

В литературе, посвященной подготовке певцов, как правило, четко не разграничиваются сферы педагогики и методики. Между тем такое разграничение очень важно. **Сфера педагогики** – это прежде всего **формулирование ЦЕЛИ обучения**, своего рода стратегия: к какому конечному результату должны стремиться и **УЧИТЕЛЬ** и **УЧЕНИК**. Для вокальной педагогики (в ее российской форме) такой целью является **формирование певца-актера**. Начало этой традиции положено творчеством М.И. Глинки и А.С. Даргомыжского, проложена и развита она Ф.И. Шалпиним и К.С. Станиславским, а ныне представлена Е.В. Образцовой и Е.Е. Нестеренко. В нашем учебном пособии и студент (ныне Ученик и будущий Учитель) и педагог, особенно начинающий, будем надеяться, найдёт немало материалов для размышлений на эту тему и соответственно для практического пересмотра своей учебной и педагогической деятельности.

Но ни певцом (оперным или камерным), ни, тем более певцом-актером, не рождается никто. Ими становятся в результате долгого, совместного труда **УЧЕНИКА** и **УЧИТЕЛЯ**. И начало пути к мастерству требует кропотливой разработки тактики учебного процесса – **методики обучения**. В очерках о выдающихся российских вокальных педагогах XX века, а также в Приложениях, где помещены фрагменты упражнений, применявшихся мастерами-педагогами высокого класса, читатель также сможет найти много поучительного для себя. Итак, **область методики: КАК формировать певца.**

Как уже сказано, основную часть пособия образуют **девять очерков** о жизни и творчестве выдающихся российских вокальных педагогов XX века. Поскольку из многолетнего опыта педагогической деятельности авторам хорошо известно, что по уровню подготовки студенты существенно отличаются друг от друга, в Приложениях, кроме упражнений вынесены ещё «Лексикон вокального педагога», перечень слов и словосочетаний, встречающихся в основной части текста, а также «Краткие сведения о

строении и функциях голосового аппарата певца-вокалиста» (Приложения 1 и 2).

Авторы надеются, что предлагаемое вниманию читателей учебное пособие сможет оказаться полезным не только для учащихся средних специальных учебных заведений и студентам вокальных отделений музыкальных вузов, но и начинающим вокальным педагогам, которые, знакомясь с опытом предшественников, критически оценивая его, только начинают выработать свой собственный метод преподавания вокальных дисциплин.



Ксения Николаевна ДОРЛИАК (1882 – 1945)

Ксения Николаевна **Фелейзен** (в замужестве Дорлиак) родилась в Петербурге. Воспитывалась она в Смольном институте благородных девиц. К 1900 году она окончила 7 общих классов и 2 педагогических, то есть осознанно готовилась к педагогической работе. С восемнадцати лет Ксения Фелейзен стала жить самостоятельно, работая преподавательницей фортепиано и хорового пения в том же Смольном институте, который она только что окончила.

В 1904 году она поступила в Петербургскую консерваторию по классу сольного пения к профессору **С.Н.Гладкой**. Голос ее был определён как меццо-сопрано.

В 1909 году она с отличием окончила консерваторию, имея некоторый опыт сольных выступлений в концертах. Положительные отзывы в прессе о ее таланте появляются уже в годы учебы: в 1907 году она поет партию Кашеевны в опере Н.А. Римского-Корсакова, в 1908 году – партию Ольги в «Евгении Онегине» П.И. Чайковского и Ганны в «Майской ночи» Н.А. Римского-Корсакова.

По окончании консерватории Ксения Николаевна два года (1909 – 1911) совершенствовала свое мастерство под руководством **Н.А.Ирецкой**, которая установила, что у Дорлиак *не меццо-сопрано, а драматическое сопрано*. С 1911 года начинаются ее зарубежные гастроли (Париж, Берлин, Прага). Она исполняет ведущие партии в операх Вагнера. Отзывы о ее выступлениях восторженные. За выступление в Grand Opera ее награждают орденом Академических пальм. Она получает приглашение на гастроли в лучшие театры Европы.

В 1912 году Ксения Николаевна ненадолго приезжает в Россию и с большим успехом поет партию Аиды в Мариинском театре. Потом снова гастроли за рубежом, но в 1914 году ее оперная карьера обрывается: 2 января скончался ее муж, и она навсегда покинула оперную сцену, отдавшись педагогической деятельности на целых три десятилетия. На художественном совете в Петербургской консерватории под председательством **А.К.Глазунова** она была избрана на должность преподавателя сольного пения, а с 1918 года стала профессором.

В 1920 году, не прекращая педагогической деятельности, Ксения Николаевна Дорлиак начинает выступать в камерных и симфонических концертах в Ленинграде и Москве с самыми видными дирижёрами того времени. Репертуар ее огромен: это и русская и зарубежная классика, и обязательно произведения советских композиторов. В 1930 году К.Н.Дорлиак, продолжая активную концертную деятельность, становится профессором Московской консерватории.



К.Н. Дорлиак (в роли Татьяны)

Педагогическую деятельность К.Н. Дорлиак подразделяют на два периода – **Ленинградский** (1914 – 1929) и **Московский** (1930 – 1945). В Ленинграде она с 1925 года возглавляла вокально-педагогический отдел консерватории и участвовала в создании Оперной студии. Среди её выпускников этого периода ряд известных певцов и педагогов. В Москве она заведует кафедрой сольного и камерного пения, трижды (1932 – 34, 1936 – 41, 1943 – 45 гг.) назначается деканом вокального факультета, участвует в создании Оперной студии при Московской консерватории; в 1933 – 34 гг. заведует этой студией в период ее основания. В 1944 году Ксения Николаевна утверждена научным руководителем аспирантуры по сольному пению и художественным руководителем Оперной студии.

В 1941 году ей была присуждена без защиты **ученая степень доктора искусствоведения**, а в 1944 году присвоено звание **заслуженного деятеля искусств РСФСР**.

К.Н. Дорлиак вела обширную общественную деятельность, в том числе в годы Великой Отечественной войны. Характерен сохранившийся в её личном деле приказ от 27 декабря 1943 года о вынесении благодарности за хорошую организацию и обеспечение работы по разгрузке угля.

Помимо огромной учебной нагрузки и концертной деятельности Дорлиак вела **методическую и научную работу**: составляла программы для вокалистов с 1-го по 5-й курс, участвовала в исследованиях певческого голоса в акустической и фоноакустической лабораториях, выступала с докладами, проводила консультации и т.д. И на этом фоне систематически, неукоснительно занималась со всеми студентами своего класса, которых было 24 – 25 человек ежегодно. Кроме всего она посещала много занятий у других педагогов, работавших со студентами ее класса, присутствовала на занятиях в Оперной студии. Такой, поистине фантастический, объём нагрузки она спокойно выдерживала за счёт необыкновенной организованности и удивительной трудоспособности.

Главное в ее понимании **роли педагога** – ответственность за судьбу вверенных ей государством воспитанников: *«студент один раз учится в консерватории, – говорила она, – и поэтому он должен получить от своего педагога все, на что он имеет право, и педагог ни при каких обстоятельствах не должен лишать студента занятий или практики в Оперной студии и на концертных площадках»* [6, с. 12].

Будучи деканом вокального факультета, К.Н. Дорлиак добивалась рационального использования Малого зала консерватории для **регулярного участия студентов в ученических концертах** и эпизодического использования с той же целью Большого зала. С её точки зрения, недопустимо выпускать на концертную эстраду лишь наиболее продвинутых студентов: свои силы должны испробовать все.

К.Н.Дорлиак уделяла много внимания воспитанию национальных кадров. В ее классе постоянно были ученики из Татарии (в том числе народный артист, главный режиссер Челябинского театра оперы и балета Нияз Курамшевич Даутов), Узбекистана, Грузии, Армении, с Украины, ставшие впоследствии ведущими солистами в оперных театрах своих республик и РСФСР.

При подготовке к Всесоюзному конкурсу вокалистов 1938 года Ксения Николаевна добилась включения в обязательную программу многих произведений советских композитов, в том числе и из разных республик. Участники должны были приготовить одну арию зарубежного композитора (Баха, Моцарта, Гайдна, Бетховена); одну арию русского композитора-классика; арию советского композитора; три песни западных композиторов; три романса русских классиков; две песни советских композиторов; две песни народов СССР. Как видим, при таком объеме программы жюри получало возможность всесторонне оценить качество подготовки певцов в музыкальных вузах страны.

Будучи деканом, К.Н.Дорлиак постоянно следила за условиями жизни студентов, проводила индивидуальные беседы с каждым из них.

Среди учеников профессора Дорлиак прежде всего следует отметить ее дочь Нину Львовну Дорлиак, камерную певицу, известную и у нас в стране, и за рубежом, заслуженную артистку РСФСР (с 1935 года под руководством матери она прошла обучение в Школе высшего мастерства (Meisterschule), открытой в Московской консерватории (это соответствовало современной аспирантуре). Н.Л.Дорлиак, как и К.Н.Дорлиак, сочетала исполнительскую работу с педагогической.

Ученицами К.Н.Дорлиак были в свое время ведущие солисты ГАБТ: заслуженная артистка РСФСР О.Леонтьева, народная артистка РСФСР Е.Кругликова, заслуженная артистка РСФСР Т.Галахадзе. Полный перечень выпускников класса К.Н.Дорлиак с указанием их званий и должностей в ведущих оперных театрах страны и в музыкальных вузах занял бы не менее страницы. Многие из них начинали исполнительскую карьеру ещё студентами старших курсов.

Таких впечатляющих результатов К.Н.Дорлиак-педагог достигала сочетанием занятий в учебном классе с ранней концертной деятельностью студентов, их участием в учебных постановках опер, ансамблевых выступлениях (от дуэтов до квинтетов и небольших хоров) обязательно на публике.

Знакомство с биографией Ксении Николаевны Дорлиак позволит читателю представить себе сферу деятельности, так сказать, идеального вокального педагога. Без сомнения, достигнуть такой вершины педагогической и исполнительской деятельности способна лишь исключительная личность, но стремиться подражать образу такой личности может и должен каждый вокальный педагог.

Кратко изложим содержание вокально-педагогических позиций К.Н.Дорлиак. Это возможно поскольку существует обстоятельное монографическое исследование, посвященное творчеству этого замечательного вокального педагога: книга Е.Н.Артемьевой «В классе К.Н.Дорлиак: Обобщение вокально-педагогического процесса» [М.: Музыка, 1969. – 342 с.].

Изучение педагогической системы К.Н.Дорлиак было начато ещё прижизненно по решению сотрудников фониатрической лаборатории экспериментальной фонетики, в числе которых были профессора Е.Н.Малютин и В.А.Багадунов. С этой целью проводилось протоколирование хода ее уроков в нормальных условиях. Первоначально присутствие постороннего человека на занятиях смущало студентов, но со временем они привыкли и перестали обращать внимание на «наблюдателей».

В протоколах наблюдений по заранее разработанной схеме фиксировался характер поведения педагога и студента по отдельности и их взаимодействия. Приведем фрагмент такой протокольной записи: «Студент поет фразу, как ему было указано, на *riano*. Ксения Николаевна замечает, что у него *riano* звучит формально, – оно не даёт нужной окраски, при этом добавляет с эмоциональным подъемом: "Пойми, здесь ясное, светлое состояние, – а затем добавляет, – нужно, чтобы это *riano* прозвучало близко, высоко, на высокой опоре..."» [Там же, с. 22]. Анализ протоколов позволял заметить важные детали, которые в ходе урока могли ускользнуть от внимания и педагога, и студента.

Во-вторых, проводились (и также протоколировались и анализировались) беседы со студентами по поводу их самонаблюдений во время урока, перед выступлением на концерте, в ходе выступления и после него. Это позволяло глубже проникнуть в специфику индивидуальности студента.

В-третьих, применялись объективные методы фониатрических исследований при помощи специальных аппаратов – пневмографов, – фиксирующих характер дыхания во время пения, с параллельной записью звука. Затем изучалось взаимодействие звука и дыхания.

В-четвертых, делались записи студенческих концертов. Эти записи прослушивались педагогом и студентами и обсуждались во всех деталях.

В-пятых, совместно с лабораторией акустики проводились исследования тембра и громкости звучания голосов студентов.

Наконец, изучалась методика вокально-художественного воспитания студентов Ксенией Николаевной Дорлиак.

Накапливавшийся материал позволял вносить коррективы в учебный процесс, поскольку и педагог, и студент получали возможность как бы «взглянуть на себя со стороны».

Занятия с учениками в классе Дорлиак складывались комплексно, включая уроки по специальности с самой Ксенией Николаевной, уроки с ассистентами и концертмейстерами, уроки камерного ансамбля, занятия в Оперной студии, ну и, конечно же, самостоятельная работа учащегося.

Основой учебного процесса в классе был **урок сольного пения**. Урок длился 40 – 45 минут с начинающими, 50 – 60 минут на старших курсах. Он распадался на три части: небольшая вступительная беседа с одним или несколькими учениками, концертмейстером, доцентом и ассистентом; работа над вокальной техникой (упражнения, вокализы), продолжавшаяся 20 – 25 минут с начинающими и 10 – 15 минут с подготовленными студентами; и работа над музыкальным произведением. Перед второй частью урока перерыв был обязательным. Выдерживался он не менее 10 минут.

Все студенты (женская группа) с 1-го по 3-ий курсы помимо уроков с Ксенией Николаевной занимались с ассистентами Н.Л.Дорлиак (засл. артистка РСФСР, профессор) и Р.Я.Альперт (с 1957 г. – профессор). Студенты, начиная с 3-го курса, занимались раз в неделю камерным пением с Ниной Львовной.

На старших курсах увеличивалось число часов на **самостоятельную работу студентов**. Работа профессора совместно с доцентом, ассистентом и концертмейстером позволяла выработать единую методику обучения, а если учесть, что на уроках Ксении Николаевны присутствовало обычно еще 5 – 10 студентов, то правомерно говорить о формировании *Школы Дорлиак*. Атмосфера урока всегда была дружелюбной, деловой, активной и подтянутой. Ксения Николаевна часто шутила на уроках, это поднимало тонус даже у студентов-флегматиков. Она говорила: *«Люблю быть с молодыми, люблю их смех и веселье, с ними и сама забываю свой возраст и чувствую себя молодой»* [Там же, с. 29]. Студенты платили ей взаимностью.

На своих уроках Ксения Николаевна садилась за рояль сама, по мере надобности давая тон ученику или подыгрывая ему. Заметив, что звук у студента вялый, тусклый, она спрашивала, испытывает ли певица удовольствие от своего исполнения, и, услышав отрицательный ответ, убеждала: *«Ты должна вызвать в себе ощущение: Ах, как хорошо, как удобно петь! Только тогда будет настоящее хорошее звучание»* [Там же, с. 32].

Дорлиак следила за всем, что сопровождает исполнение: внешним видом, позой певца, направлением его взгляда при пении и т.д.

Часть уроков Ксения Николаевна проводила у себя дома – в большой комнате, заставленной мебелью, в том числе мягкой. Голос здесь звучал без усиления, поэтому обнаруживались все недостатки в звукообразовании. Ксения Николаевна, смеясь, говорила, что в таких акустических условиях ученики для неё делаются «голенькими».

К.Н. Дорлиак следила за здоровьем своих студентов и, заметив неполадки, решала, проводить ли урок или отменить. Если же занятие не от-

менялось, она советовала: *«Пой выше хрипоты»* [Там же, с. 35]. Если же обнаруживались признаки переутомления, урок отменялся неукоснительно. Обо всех своих наблюдениях Ксения Николаевна **ежедневно делала подробные записи** (они сохранились и использованы Е.Н. Артемьевой в ее монографии).

Вокально-технической работе Ксения Николаевна Дорлиак придавала большое значение. Главным в воспитании певца Ксения Николаевна считала развитие музыкально-вокального слуха. В докладе на Всесоюзной конференции по вокальному образованию в 1940 году она говорила: *«У меня вокально-техническая и художественная работа с первых же шагов идут рука об руку с той только разницей, что на первом этапе обучения преобладает вокально-техническая работа, а на втором – художественная»* [Там же, с. 40].

В 30-е годы в среде теоретиков и практиков развернулась **дискуссия о роли дыхания** в звукообразовании. Мнения расходились диаметрально: **нужно ли вырабатывать определенный тип дыхания или этого делать не следует**. Будучи хорошо знакома с полемикой по этому вопросу, профессор Дорлиак однозначно решала его для себя в пользу **«необходимо!»** и приступала к реализации поставленной цели с первого же урока. Так, обнаружив у своей новой ученицы ключичный тип дыхания, она брала ладонь ученицы и прижимала ее к себе в подложечной области. Сделав вдох, она обращала внимание ученицы на движение мышц брюшной стенки и нижних ребер. Повторив вдох два-три раза, она переносила свои руки на ту же область тела ученицы и предлагала ей повторить показ, контролируя свои ощущения. После нескольких неудачных попыток новички, наконец, понимали, чего от них ждут. А Ксения Николаевна терпеливо поясняла: *«Испугайся! Ты почувствуешь быстрый небольшой вдох и тут же маленькую остановку. Вот на этом ощущении и начинай петь»* [Там же, с. 43].

К.Н.Дорлиак признавала **вдох исключительно через рот**. Однако на практике её ученики брали вдох и через рот, и через нос.

Всегда ли педагог начинал с установки дыхания? Всё зависело от того, поставлено ли у новичка дыхание или нет, а если певец нигде не обучался, каков у него природный тип дыхания. Как и по многим другим вопросам, ею применялся **индивидуальный подход**. Работу над установкой дыхания Ксения Николаевна всегда вела на звуке и притом в естественном для певца диапазоне. Поясним: многие ее современники считали нужным формировать певческое дыхание без пения(!).

Для выработки плавного выдоха Ксения Николаевна применяла упражнение на одной ноте на разные гласные (Пример 1).

Упражнение это начиналось с примарных тонов, т.е. удачно звучащих у студента нот на удобном для него гласном. Затем оно повышалось и

понижалось по полутонам в пределах свободно звучащего диапазона голоса певца.

1

н а в о у н в о у

На следующем упражнении учащиеся начинали вырабатывать устойчивое слитное звучание (элементы кантилены). При удачном выполнении оно звучало так:

2

наво у наво у наво у

Упражнения на постановку дыхания, применявшиеся К.Н.Дорлиак, были очень разнообразными и подбирались с учетом индивидуальных особенностей учеников.

На тридцатые годы XX века пришелся **пик дискуссии о механизме певческого дыхания**. Если суммировать высказывания тогдашних специалистов, то **опора дыхания** – это запас воздуха в лёгких после вдоха, который расходуется за счёт произвольного сокращения брюшного пресса, нижних рёбер и поднятия диафрагмы; **опора звука** – создаваемое на выдохе подкладочное давление, которое на регулируемом выдохе изменяет положение гортани и, приводя в колебание голосовые складки, порождает звук.

К.Н.Дорлиак не склонна была разделять эти два понятия и считала, что *опора звука происходит на опёртом дыхании и зависит от соответ-*

ствующей работы гортани и голосовых связок»* [Там же, с.55]. С её точки зрения, термин «опора» обозначает целостный процесс, «несмотря на относительно самостоятельные механизмы образования опоры дыхания и опоры звука» [Там же]. У певцов-практиков чувство опоры вырабатывается чисто интуитивно на основе личных ощущений и слухового восприятия пения других певцов. В практике вокальных педагогов существует очень большое разнообразие методических приёмов, применяемых при обучении певцов пению на опоре.

Чтобы начинающему певцу пояснить роль опоры, Ксения Николаевна говорила, например, так: «Помни, что при опёртом дыхании диафрагма поднимается вверх очень медленно, держи мускулы живота, ощущай пояс» [Там же, с. 61]. Ксения Николаевна различала глубину опоры дыхания в зависимости от задания, которое давала ученику, например: «В музыкальных произведениях глубокого, драматического содержания опора будет более низкой, чем в произведениях светлых, радостных, лирических» [Там же, с. 61].

Е.Н.Артемяева, подытоживая очень обширный, приведённый в монографии материал из протоколов уроков К.Н. Дорлиак, излагает ее взгляды на дыхание и опору звука в виде тезисов-выводов:

«1. Установку сознательно организованного певческого дыхания Ксения Николаевна считала обязательной и занималась ею особенно внимательно на первом этапе обучения певцов.

2. Признававшийся Ксенией Николаевной наиболее целесообразным косто-абдоминальный тип дыхания вырабатывался в основном у всех учащихся, но этот тип дыхания не был догмой, так как он не прививался в обязательном порядке певцам, овладевшим уже другим, приемлемым в пении типом дыхания. Иногда допускалось также некоторое отклонение в сторону грудного дыхания у певиц с лирико-колоратурными голосами.

3. При работе над развитием нижнеберберного диафрагматического дыхания Ксения Николаевна рекомендовала приёмы, вызывающие у учащихся прежде всего соответствующие ощущения в области нижнеберберных и брюшных мышц.

4. Вдох Ксения Николаевна рекомендовала делать преимущественно через рот быстро (иногда как тренировочный момент применялся вдох через нос), бесшумно, без перегрузки лёгких воздухом, на «ощущении лёгкого испуга», после чего должна была последовать мгновенная задержка дыхания.

5. Задержка дыхания после вышеописанного вдоха служила основой для последующей организации опоры дыхания.

* В те годы голосовые складки называли «голосовыми связками», что с анатомической точки зрения некорректно.

6. Опертый выдох вырабатывается только на звуке, и делалось это непосредственно после того, как учащийся воспроизвёл в основном правильный вдох и его задержку.

7. Опора звука вырабатывалась одновременно и неразрывно с опорой дыхания и другими компонентами правильного певческого голосообразования (атака, резонаторы и т.д.).

8. Методическими приёмами служили: словесные объяснения, разные сравнения, личный сравнительный показ опертого и неопёртого дыхания и звука, музыкальный материал (упражнения, вокализы, произведения со словами), который, как правило, строился от простого к более сложному и находился в зависимости от степени вокально-технического развития студента и его музыкальной одарённости.

9. В целях максимального сосредоточения внимания на выполнении заданий по дыханию Ксения Николаевна давала упражнения в доступном для учащихся диапазоне и на наиболее удачно от природы звучащем гласном.

10. Глубину опоры Ксения Николаевна не стандартизировала, а вырабатывала с учётом типа и характера голоса и в зависимости от музыкального образа исполняемого произведения.

11. Наиболее интенсивную опору дыхания и звука Ксения Николаевна вырабатывала на *piano*, *pianissimo* и на высоких нотах.

12. При пении больших музыкальных фраз в художественных произведениях Ксения Николаевна разрешала брать дополнительное дыхание, но обязательно оправданное настроением данной музыкальной фразы.

13. Опора дыхания и звука достигалась путем систематической работы, терпеливого повторения методических приёмов, а также постоянного контроля со стороны Ксении Николаевны за учащимся на всех этапах его обучения.

14. При исполнении подготовленных музыкальных произведений на концертах и других публичных выступлениях фиксировать своё внимание на дыхании учащемся не рекомендовалось» [Там же, с. 63–65].

Как уже было сказано в биографическом разделе этого очерка, К.Н.Дорлиак принимала активное участие в исследовательских работах. Так, для объективной оценки характера певческого дыхания в акустической лаборатории применялись **пневматические пояса** – герметически запаянные резиновые трубки, наполненные воздухом и соединённые с самописцами, которые надевались на грудь, на подложечную область и на живот. **Запись «пневмограмм»** производилась учениками Ксении Николаевны на разных этапах обучения. В ней участвовало 5 мужчин (1 тенор, 3 баритона, 1 бас) и 14 женщин с разными типами голосов.

Пневмограммы (сравнить: кардиограммы, энцефалограммы, миограммы – способы записи физиологических процессов) позволяли проследить моменты перегрузки, рациональные и нерациональные приёмы зву-

коизвлечения и многое другое. Метод пневмографирования позволял оценить характер атаки звука, «продуктивность» разных типов дыхания, что было очень важно для внедрения тех или иных приёмов звукоизвлечения в учебный процесс.

Профессор Дорлиак, зная о полемике **вокалистов-теоретиков по поводу роли гортани в звукоизвлечении, об оптимальном положении гортани при пении, в своей практической работе не делала никаких указаний по этому вопросу.** *«О положении гортани и о работе голосовых связок никогда ничего не говорю, так как считаю это не только ненужным, но и вредным»* [Там же, с. 117]. Именно поэтому от лабораторных исследований функций гортани при пении Ксения Николаевна умышленно отказалась. Хотя в учебной работе она уделяла большое внимание характеру движений гортани у своих учеников, однако вносила коррективы, не фиксируя внимания студентов на функциях гортани, а подбирая упражнения и произведения с текстом, которые способствовали бы оптимальному для данного ученика положению ее при пении. *«Я ... добиваюсь, – говорила она, – чтобы учащиеся пели как бы помимо связок, чтобы они не ощущали их напряжения. Привлечение внимания к работе гортани неизбежно повлечёт за собой и напряжение связок»* [Там же, с. 120].

Следующим звеном в вокально-технической работе К.Н.Дорлиак считала **атаку звука.** По определению Ф.Ф.Заседателя (врача-фониаэтра, доктора медицинских наук), атака звука есть способ смыкания связок, и быстрота, с которой дыхательная щель переходит от дыхательного положения к голосовому, степень замыкания голосовых связок оказывает большое влияние на голос в момент его зарождения. Это и называется атакой звука.

По мнению Ксении Николаевны, *«атака звука должна быть эластичной, но определенной, точной, четкой и тонкой, как укол острия иголки. В зависимости от художественного задания она меняется, то есть может быть и жесткой, и придыхательной. Но всё же надо следить за тем, чтобы при любых эмоциональных окрасках звука она не вызвала чрезмерного сжатия горла или удара гортани...»* [Там же, с. 127]. В этом вопросе К.Н.Дорлиак следовала советам своего педагога Н.А.Ирецкой, бывшей ученицы Генриэтты Ниссон-Саломан, в свою очередь учившейся у М.Гарсиа (сына). Так прослеживается **непосредственная приемственность методик,** переходящая от Учителя к Ученику...

Большое значение в воспитании певца К.Н. Дорлиак придавала использованию **резонаторов,** как нижних (грудная клетка, трахея и бронхи), так и верхних (глотка, носовая полость, носоглотка). Она избегала говорить со студентами о резонаторах (как и о гортани), но «высокой позиции добивалась даже при самом низком звучании». Делала она это очень осторожно и того же требовала от своих ассистентов. Она учила: *«Держи звук у верхней челюсти», – это значит, что звук должен быть в высокой пози-*

ции и, если в это время поётся низкая нота, грудь обязательно будет отзвучивать (резонировать)» [Там же, с. 135]. Ксения Николаевна никогда не говорила со студентами о нижних резонаторах, но зато систематически со всеми певцами занималась над выработкой у них ощущений верхних резонаторов. Для этого она часто применяла «закрытое» (немое) звучание, которое обычно показывала сама на каком-нибудь несложном упражнении. Например, таким:



Практически смешение регистров происходило через гласные – о, и. Очень редко приходилось наблюдать, когда низкие мужские голоса при подходе к переходным нотам окрашивали гласный звук, как у. Но Ксения Николаевна, внимательно следя за певцом, иногда допускала такое звучание только в том случае, если певец затруднялся спеть эти звуки на о, так как не мог еще уловить нужные ощущения на переходных нотах. Добиваясь смешанного звучания у обучающихся певцов, Ксения Николаевна почти никогда не употребляла термина «закрытый» звук, и очень редко говорила: «прикрой» звук; обычно она все звучание характеризовала как округлое, но в то же время яркое – близкое [Там же, с. 173].



Графическое изображение постепенной смены регистров
(по схеме К.Н. Дорлиак)

«В этом случае гласная, хотя и очень неясная (смешанное а и о), звучала в высокой позиции и совершенно свободно» [Там же, с. 135].

Характеристика педагогической системы К.Н.Дорлиак будет неполной, если не сказать о её стремлении добиться у каждого студента **целостности работы голосового аппарата**: регистровом построении голоса, развитии диапазона вверх и вниз, овладении кантиленой, подвижностью, филировкой, раскрытием рта, положением языка и мягкого нёба, работе над словом в пении, артикуляцией, дикцией, формированием вокального слуха. Всем этим элементам профессионального мастерства уделялось пристальное внимание, и тем большее, чем старше становился студент.

Венчало обучение у К.Н.Дорлиак **музыкально-художественное воспитание певца**. Вот как она говорила о взаимосвязи технической и художественной подготовки певца: *«если певец не владеет своим голосом, он бессилен в исполнении. Но он также бессилен, если не чувствует ни музыкального, ни поэтического образа»* (Там же, с.210). Для художественного воспитания певца первостепенное значение имеет выбор репертуара.

«В идеале певец должен иметь природную музыкальность, быть музыкально образованным и культурным человеком, владеть фортепиано, иметь артистическое дарование. Но, к сожалению, такое содержание в одном встречается очень редко. Обычно вокалисты, будучи уже взрослыми, то есть в 18-20 лет, а иногда и старше, приходят в учебное заведение для обучения пению, и только в это время начинают соприкасаться с музыкой. Такое музыкальное отставание очень тормозит работу педагога» [Там же, с. 211]. Часто ученики капризны, своенравны, но и их нужно довести до цели. Как этого добиваться? В первую очередь, организовав выступления на публике. Это помогает одним преодолеть робость, другим избавиться от непомерного самомнения. Важно как можно раньше приобщать студента к концертной и театральной деятельности. Начиная с 3-го курса, наиболее способным студентам К.Н.Дорлиак рекомендовала проходить пробы в театрах.

Бесспорно, вся «черновая» работа проходила на уроках. Здесь Ксения Николаевна стремилась поощрять самостоятельные поиски студента: *«Принеси мне хотя бы небольшое зерно того образа, который ты себе представляешь, чтобы я знала, от чего оттолкнуться в работе с тобой»*, – так говорила она студенту, приступая к разбору нового произведения [Там же, с. 216]. Дальше шло наполнение образа звуковыми красками, шёл поиск мимики, жеста, позы. *«Публика должна ещё до того, как артист запоёт, понять настроение, которое владеет певцом, – учила Ксения Николаевна, – но внешнее поведение должно рождаться из образа, не быть преднамеренным, так как иначе получится кривляние и фальшь»* [Там же, с. 217].

Все студенты, беседы с которыми по этому поводу фиксировала Е.Н.Артемьева, очень высоко ценили умение Дорлиак помогать студенту в раскрытии художественного образа исполняемого произведения.

Со студентами старших курсов Ксения Николаевна начинала работать над оперными партиями. В них должны органически сочетаться музыкальность, техничность и артистизм. Ярko и убедительно об этом говорят записи уроков. Занимается студент В.К. Он поет арию Гремина из оперы Чайковского «Евгений Онегин». Поет наизусть, голос звучит хорошо, дает хорошее настроение. Ксения Николаевна слушает, не прерывая, но когда студент кончил петь, она говорит: *«Мне не нравится, как ты поёшь эти фразы. Они написаны композитором так (Пример 4):*

22 Andante sostengto (♩ = 60)

Пример 4

Музыкальный пример 4. Две системы нот. Первая система: верхняя часть (голос) и нижняя часть (фортепиано). Вторая система: верхняя часть (голос) и нижняя часть (фортепиано). Под нотами даны русские слова: Любви все возрасты покорны, в в по ры выбла го творны.

(играет ритмически точно первую фразу Гремина, а потом говорит: «Надо петь точно ровные восьмые, а ты делаешь здесь точки» (Пример 5):

22а

Пример 5

Музыкальный пример 5. Две системы нот. Первая система: верхняя часть (голос) и нижняя часть (фортепиано). Вторая система: верхняя часть (голос) и нижняя часть (фортепиано). Под нотами даны русские слова: Любви все возрасты покорны, в в по ры выбла го творны.

На следующем уроке студент опять поет с точками. Ксения Николаевна снова показывает и голосом, и на рояле, как должны звучать эти фразы, а потом поясняет: «Очень часто уродуют эту арию тем, что ставят эти точки (проигрывает с точками), а здесь должна быть ровность, отражающая спокойную размеренную речь старика» (проигрывает так, как это написано композитором)» [Там же].

Разучивание оперной партии занимало у студентов в классе Дорлиак от нескольких месяцев до года, но зато по окончании курса выпускники её легко вписывались в оперные коллективы.

Очень важным элементом обучения певца Ксения Николаевна считала **освоение ансамблевого пения**. Поскольку у неё постоянно занимались студенты с разными типами голосов – мужчины и женщины, – этот вид исполнительства не требовал сведения учеников из разных классов. Участники ансамблевого пения единодушно отмечали очень мягкую и выразительную манеру дирижирования Ксении Николаевны, её безукоризненный вкус.

В 1938 году (16 марта) Ксения Николаевна предложила студентам своего класса **разучить и поставить оперный спектакль**. Выбор оперы она сначала оставила за студентами, оговорив лишь, что опера должна быть весёлой, игровой и с большим числом и мужских и женских партий, сюжет и музыка – художественно полноценными. После бурного восторга

и долгого обсуждения «проекта» (как принято говорить сейчас) студенты предоставили право выбора своему любимому педагогу, к чему Ксения Николаевна, конечно, была готова. Она предложила оперу **О.Николаи «Виндзорские проказницы» на сюжет В. Шекспира**. Решено было готовить оперу двумя составами (если не хватит, можно привлечь студентов, занимающихся у других педагогов). Энтузиазм был чрезвычайный. К половине апреля все студенты вчерне знали свои партии. На занятия приходил **дирижер оперного класса Л.Д.Микулин**. Студенты пели уже наизусть. Микулин считал, что эту оперу надо ставить полноценно, в Большом зале консерватории. До конца учебного года хорошо отработать музыкальные образы. А осенью следующего учебного года закончить сценическую подготовку. Он предлагает дополнительно заниматься по выходным днем. Студенты соглашались с радостью. Собирают материал о Шекспире, его эпохе, встречаются с художницей **М.М.Агокас**, которая проводит экскурсию в **Музей изящных искусств**. В отсутствие дирижера **Ксения Николаевна совмещает функции дирижера, вокального педагога, художественного руководителя и режиссера спектакля. Микулин занимается с ее студентами в основном ансамблями и отдельными сценами в оперном классе. Работа продвигается быстро.**

Новый учебный год начался для Ксении Николаевны трагически – у нее умер сын. В начале сентября ее заменили ассистент Р.Я.Альперт и концертмейстеры.

Вернувшись в Москву, Ксения Николаевна включилась в подготовку к постановке, параллельно начав готовить своих студентов к участию в конкурсе вокалистов.

К началу января 1939 года репетиции шли уже в костюмах и с декорациями. По мере того, как Ксения Николаевна преодолевала личные переживания, репетиции стали проходить с новым подъёмом. На это уходили вечерние часы (с 7 до 10 вечера). На зимние каникулы почти все остались в Москве, чтобы не терять набранный темп. Репетировали и в консерватории и дома у Ксении Николаевны.

7 января 1939 г. состоялась сценическая репетиция, 17 февраля – репетиция на сцене Большого зала, на репетиции приходит народный артист СССР **Рубен Симонов**, он участвует в обсуждении почти готовой постановки. **Премьера состоялась 3 марта 1939 года в Большом зале консерватории.** Прошла она при переполненном зале с огромным успехом. Потом был второй спектакль со вторым составом исполнителей и таким же успехом. Позднее спектакли были перенесены на сцену Оперной студии и в отличие от премьеры шли уже не под фортепианный дуэт, а под оркестр (дирижировал П.А.Столярков). **Опера эта вошла в репертуар консерватории.** Пользу от этой титанической работы К.Н.Дорлиак и студентов её и других классов трудно переоценить: раскрылись актерские дарования многих ранее «незаметных» студентов. Рост их продолжался от спектакля к

спектаклю, а Ксении Николаевне этот год работы позволил гораздо ближе и глубже узнать своих учеников, развить свой педагогический потенциал.

Умерла Ксения Николаевна Дорлиак 8 марта 1945 года во время репетиции оперы «Кашей бессмертный» в оперной студии Московской консерватории. Этот спектакль она готовила к постановке как режиссер со студентами своего класса.

В заключении хотелось бы воспроизвести те чувства, те эмоции, которые питали к своему педагогу ее воспитанники:

«...Как мы относились к Ксении Николаевне? Любили? Уважали? – Скорее, мы ее просто боготворили...» [Там же, с. 339].

Елена Климентьевна КАТУЛЬСКАЯ (1888 – 1966)

Елена Климентьевна Каткульская – выдающаяся советская певица, народная артистка СССР, лауреат Государственной премии, профессор, до 1951 года – старший вокальный консультант Большого театра.

Е.К.Каткульская родилась в Одессе в многодетной семье. Отец ее был начальником железнодорожной станции Одесса-порт. Семья была музыкальной: с малых лет дети учились играть на фортепиано, в том числе в четыре руки, что формирует чувство ансамбля и навыки чтения с листа. Мать разучивала с ними русские и украинские песни, русские романсы.

Елена начала брать уроки игры на фортепиано с восьми лет. К 1905 году она окончила Одесскую Мариинскую гимназию, параллельно осваивая французский, немецкий и итальянский языки (что впоследствии очень помогло ей и как исполнительнице, и как переводчику). В то же время она занималась на музыкальных курсах по классу фортепиано. Кроме того, она начинала учиться пению у **И.Г.Супруненко** (ученика К.Эверарди). Уже в юности у нее появляется природная техника и бесспорная музыкальная одаренность.

Тогда же, в 1905 году, она едет в Петербург и становится ученицей известного оперного певца и педагога **И.П.Прянишников**, человека многогранного дарования и высокой культуры. Через два года (в 1907 г.) Елена Климентьевна по совету Прянишникова едет в Москву, поступает там в консерваторию. Собираясь стать профессиональной певицей, и почувствовав недостаточность подготовки и неуверенность в своих силах, она вскоре



возвращается в Петербург и там поступает в консерваторию в класс Натальи Александровны Ирецкой (1845-1922), ученицы Генриетты Ниссен-Саломан и Полины Виардо, близкого друга А.Г.Рубинштейна.

Ирецкая славилась приверженностью к классической музыке, традициям русской вокальной школы. О её квалификации можно судить по тому, что ее учениками были Н.Забелла-Врубель, М.Славина, Н.Дорлиак, В.Рождественская, З.Лодий и другие. Ирецкая была строга и требовательна, но Катувльская оказалась достаточно исполнительницей, и потому между учительницей и ученицей установилось взаимопонимание. Училась Катувльская очень хорошо, а на жизнь зарабатывала, давая уроки музыки и французского языка.

В 1909 году Е.К.Катувльская была принята в труппу Петербургского Мариинского театра и дебютировала в партии Лакме в одноименной опере Делиба.

С 1913 года она переехала в Москву, поступила в Большой театр и тогда же начала работать в Московской консерватории. Таким образом, её педагогическая деятельность началась в 25 лет и продолжалась более полувека.

Катувльская выступала как оперная певица вплоть до конца 40-х годов. За свою долгую, блистательную творческую жизнь Елена Климентьевна спела больше 40 партий. Лучшие из них Снегурочка и Марфа из оперы «Царская невеста» Н.А.Римского-Корсакова. Она вела обширную концертную деятельность, очень много пела вместе с Сергеем Александровичем Кусевичким, гастролировала по Бесарабии с В.Р.Петровым. Значимым моментом в ее творчестве стало участие в знаменитых «Исторических концертах» С.Н.Василенко.



Джилда («Риголетто» Верди)

Записи ее нередко звучат по радио и сегодня.

В отличие от многих педагогов-вокалистов, стремящихся сохранить в тайне «секреты» своего мастерства, Катульская много выступала с докладами и сообщениями, оставив после себя значительное число публикаций. Она ратовала за единый метод преподавания вокала, что не исключало признания как неповторимой индивидуальности педагога, его частных методик обучения, так и индивидуальности учеников. До сих пор не потеряли значения ее выступления на Всесоюзных вокальных конференциях в 1940 и 1954 годах, на научно-практических конференциях в Большом театре,



Баттерфляй («Мадам Баттерфляй» Пуччини)

Всесоюзном театральном обществе, в Московской консерватории. Основные темы ее докладов и статей касались методологии вокального искусства, особенностей звукообразования, методики обучения пению.

Начиная с 1941 по 1966 год по ее инициативе и под ее редакцией вышло в свет 12 репертуарных сборников (12-й, посвященный советскому репертуару, посмертно). Многие переводы текстов произведений западных композиторов для этих сборников были сделаны самой Еленой Клементьевной. Они очень удобны для исполнителей, так как автор переводов – опытейшая певица и педагог. В числе сборников этой серии – три тетради старинных русских романсов (Алябьева, Варламова, Гурилева, Булахова), сборник «18 русских народных песен» и др. В предисловиях к сборникам Елена Клементьевна писала о красочных возможностях человеческого голоса, национальном стиле исполнения, его напевности и задушевности.

Что воспринято Е.К.Катульской от ее педагогов?

Обучение вокалу напоминает непрерывный поток передачи знаний и мастерства от учителя к ученику, который со временем сам становится учителем и передаёт свой опыт своим ученикам.

Как уже сказано, первым серьёзным учителем Е.К.Катульской был петербургский певец и педагог **И.П.Прянишников**. Особенностью его метода обучения пению было внимание к связи пения с естественной речью. Проговаривая текст, нужно улавливать интонацию, паузы, чтобы правильно брать дыхание. Поэтому обязательно предварять разучивание произведения чтением текста. В построении музыкальной фразы Прянишников требовал изменения звучности: в восходящем движении должно быть *crescendo*, в нисходящем – *decrescendo*. Важны динамические оттенки. Певец не сможет стать мастером, если не владеет художественной интуицией. По достоинству оценив индивидуальность Катульской, Прянишников занимался с ней не только упражнениями и вокализациями, но и разучивал партии Джильды, Маргариты, Антонины, Марфы и другие.

Н.А. Ирецкая – второй педагог и наставник Е.К.Катульской. Ирецкая много работала над *piano* и *pianissimo*, часто говорила: «Если Вы на музыкальны, Вы не можете и не должны быть певицей; если Вы не любите классики и не умеете её исполнять, Вы никогда не будете хорошим интерпретатором; если Вы вульгарны в Вашем исполнении, то лучше бросайте пение и занимайтесь другим делом» [3, с.32]. Ирецкая очень любила Катульскую, так как та, повторяя задание, никогда не ошибалась. Катульская вспоминает: «...однажды желая добиться определённого звучания (острого и головного), она сказала мне:

– Откройте вот здесь! – и ткнула пальцем в затылок. – Вы меня понимаете?

Я с присущей мне непосредственностью сказала: «Нет, Наталья Александровна, я не понимаю; но мне легко так брать эту ноту, как это я сейчас делаю».

Тут Ирецкая взглянула на меня своими острыми глазами, сжала губы и недовольно заявила:

– Ну и пойте, как Вам нравится! Потом поймете.

Весь урок затем она не проронила ни слова. Я была удручена, не понимая, что требовала от меня Наталья Александровна. Позднее я поняла: она хотела, чтобы я на высоких нотах хорошо пользовалась верхними резонаторами» [Там же].

Значение резонаторов в звукоизвлечении певца стало для Катульской-педагога одной из главных тем её методических поисков.

Ирецкая настойчиво добивалась звучности голоса и вместе с тем округлённости звука, достигая этого упражнениями для среднего регистра на буквы **И** и **О**. После этого **А** приобретала и близость и округлость. У неё

была тенденция скорее перекрывать звук, избегая плоского и носового звучания. Она требовала исполнения октав с красивым *portamento* вверх и вниз, сохраняя звучание голоса в верхних резонаторах. Результатом укрепления среднего регистра и были красивые грудные и головные ноты. Грудные ноты она очень любила, чтобы без особых усилий и перелома в гортани перейти от микста на грудную позицию.

Ирецкая советовала с *соль* второй октавы перейти на *до-диез* первой октавы, взяв ее грудным звуком.

Она очень редко хвалила учеников, и они радовались, услышав её положительный отзыв.

Катульская переняла многое от своих учителей, но гораздо больше внесла от себя, опираясь на собственный опыт исполнительства.

Катульская-певица.

Уже дебют ее в «Лакме» Делиба оказался счастливым. Прянишников поздравил её письмом и пожелал дальнейших успехов.

Петь Елене Климентьевне довелось со многими знаменитыми партнерами, в том числе с Ф.И.Шаляпиным. Она вспоминает первый совместный с ним выход в «Севильском цирюльнике»: «Он спросил за кулисами:

«Что, – волнуешься?»

«Да, волнуюсь, Федор Иванович, ведь я пою с Шаляпиным – ответственность большая».

Он поощрительно улыбнулся: *«Не надо волноваться, все будет хорошо, только искренне представь себя Розиной и всё тебе будет легко».*

И пожал мне руку» [Там же, с.46 – 47].

В Петербурге Катульская пела с замечательными исполнителями: М.Черкаской (драматическое сопрано) и И.В.Гартаковым (баритон); в Москве – с братьями А.С. и Г.С.Пироговыми, В.Петровым, В.Лосским. В числе ее партий были Снегурочка и Людмила, Джульетта и Манон, Виолетта и Маргарита, Панночка в «Майской ночи», Царевна в «Кашее бессмертном», Прилепа в «Пиковой даме», Ольга в «Русалке»... И снова Катульская, сама педагог и признанная исполнительница, посчитала необходимым на время стать ученицей. Она обратилась к **Елене Иосифовне Терьян-Коргановой**, певице и педагогу, которая поручала ей виртуозные сложнейшие пассажи, быстрые «броски» на октаву, на дециму вверх и вниз, арпеджио, стаккато, упражнения на выработку *piano*, ровность кантилены, легатированные переходы на большие интервалы, добиваясь, чтобы не возникало мышечных напряжений. У Терьян-Коргановой Е.К.Катульская брала уроки совместно с блистательной К.Г.Держинской.

Помимо исполнения оперных партий в Большом театре Е.К.Катульская много выступала в концертах, в том числе часто пела с оркестром русских народных инструментов им. В.В.Андреева. В ее репер-

туаре были произведения Рахманинова, Танеева, Василенко и многих других авторов.

Она удивительно органично вписалась в коллектив Большого театра, всегда соглашалась заменить заболевшего певца. За ней закрепилась характеристика: «Совесть Большого».

Е.К.Катульская – педагог.

В Московской консерватории Е.К.Катульская проработала с 1913 до 1966, последнего, года своей жизни. Она стремилась обобщить свой опыт, сформулировать правила обучения пению. Так, в 1954 году на Всесоюзной вокальной конференции Елена Климентьевна выступила с большим докладом «Резонаторы голосового аппарата и задачи советской педагогики» (разумеется, имелась в виду не общая, а вокальная педагогика). В сборнике, подготовленном ее ученицей Е.А.Грошевой, впервые была опубликована посмертно большая статья Е.К.Катульской «Что такое опора звука?».

Итогом участия в жюри многих конкурсов вокалистов и Всесоюзных смотров художественной самодеятельности стала критическая статья Катульской «Пение – потребность души», опубликованная в ноябре 1957 года в журнале «Художественная самодеятельность». Незадолго до смерти Катульская выступила со статьей «Совершенствовать вокальное мастерство» в журнале «Советская музыка» № 3 за 1965 год.

Основные направления ее поиска:

- внимание педагога в работе с учеником должно быть прежде всего обращено на смысл произведения, донесение до слушателя текста и чувства, чистоту дикции и искренность переживания; в этом отношении русская школа пения значительно опережает все западные школы, не исключая итальянской;
- и практическая деятельность педагогов-вокалистов, и исследовательские работы физиков, физиологов, фо尼亚тров должны всё глубже раскрывать природу резонаторов, придающих неповторимую индивидуальность звучанию каждого отдельного голоса; в свою очередь, ученикам-вокалистам следует овладевать теорией и практикой использования резонаторов в процессе овладения искусством пения ;
- артистизм – совершенно необходимое качество певца, поэтому начинающим певцам следует постоянно обращаться к образцам высокого искусства прошлого, но не для слепого копирования, а для осмысления «тайн» мастерства.

Е.К.Катульская – педагог-методист

В своих устных и письменных выступлениях Катульская щедро делилась опытом воспитания молодых певцов, передачи им сведений о их собственном голосовом аппарате и умелом пользовании им.

Воспроизведем (в сокращении) основные положения доклада «Резонаторы голосового аппарата...», работы, название которой говорит само за себя [15, с. 135-249].

Для звонкого резонирования голоса нужны опора дыхания, опора звука и органы ротоглоточной полости.

Голосовой аппарат имеет много резонаторов. Это – полости неподвижные и те, которые меняют свою форму. К числу их относятся: нижние – это грудная клетка и бронхиальное дерево и верхние («надставная труба») – это глотка, верхняя часть гортани, рот, носоглотка и нос с придаточными пазухами. С помощью резонаторов человеческий голос окрашивается в разные тона в зависимости от эмоций: светлых, темных, радостных, гневных, смешливых, грустных и т.д. Певцы, не умеющие пользоваться резонаторными полостями, начинают форсировать звук. Голос тогда звучит резко, утрачивая мягкость.

Грудная клетка – это резонатор-усилитель («ренфорсатор»). Он соответствует низким голосам и низким тонам (нижнему регистру). Чтобы ощутить его, положите руку на грудь, и Вы услышите гуд: это результат внутриутробного давления. Ощущение давления воздуха и есть «грудная опора» – гудит грудь. Поэтому и звуки называются грудными.

По мере восхождения вверх колебаний становится меньше, ощущение опоры переносится в область диафрагмы и рёбер, а резонирование усиливается в верхних полостях. У худых певцов грудь звучит ярче, у полных – слабее; у мужчин ярче, чем у женщин. Сильнее всего это проявляется на звуках **О** и **У**. Грудь дрожит сильнее в области бронхов, чем в лёгких.

К нижним резонаторам относят трахею. Через неё из лёгких идет воздух в гортань. Лёгкие голоса меньше пользуются нижними резонаторами, но каждый певец должен стремиться развивать и средний, и нижний регистры. Грудной регистр даёт теплоту, задушевность, позволяет «озвучивать» эмоции.

Опора звука и опора дыхания, по определению Катульской, разные понятия. **Опора звука** – это сопротивление голосовых связок подсвязочному давлению воздуха. Она помогает формированию звука за счет резонаторов ротовой полости и начинается с атаки. **Опора дыхания** – это сохранение вдыхательного положения с ощущением сопротивления расходуемого дыхания.

Филировка – это свободная и легкая вибрация голосовых связок на открытом горле. Филировка возможна только при крепкой опоре звука. Начинать ее надо со среднего регистра. При филировке надо взять ноту – поддержать её, внимательно следя за «зевком» и ощущением опоры звука, переходя от «*forte*» к «*piano*». Для этого надо постепенно ослаблять мышцы нёба, чтобы звук проник в верхние резонаторы, почувствовать сопротивление голосовых связок *подсвязочному давлению*, то есть опоре дыха-

ния и ослаблять мышцы подбородка. Филировка требует сосредоточенности и спокойствия – надо научиться слушать себя.

Важнейший мускул – это язык, который создаёт разнообразные формы ротоглоточной полости, участвует в извлечении гласных и согласных звуков. Гласные создаются благодаря резонаторным свойствам полости рта, мягкого нёба и положений языка. Звукообразованию гласных способствует округление зева и опущение гортани, что придаёт «тёмную» окраску звука. Для резонанции звука играет роль объём челюсти и высота нёба. Они способствуют силе звука. Крутизна нёба важна для колоратурных голосов, у контральто – котлообразное углубление нёба. На гласных А, О, У передняя резонаторная полость рта становится более углублённой и расширенной. На звуках Е и И раскрывается задняя часть ротовой полости. Очень важно при пении удерживать гласный звук до перехода на другую гласную, не ломая формы каждого гласного звука. Окончания слов на «ой» или «ай» нужно завершать коротким звуком, направленным в верхний носоглоточный резонатор на опоре дыхания.

Когда открыт рот, – поясняла Е.К. Катульская, – не надо фиксировать внимание на его глубине; открытый рот на верхних нотах помогает звуковой волне разлиться по резонаторам. Атака звука – не удар по связкам, а точное смыкание связок; это начало борьбы с дыханием и начало опоры звука. Некоторые певцы берут верхнюю ноту на сомкнутых связках, на закрытой голосовой щели. Но правильнее взять верхнее «до» на открытой голосовой щели на мягкой атаке звука, пропустив дыхание прямо в носоглотку, тогда связки смыкаются спокойно. Большое значение в звучании голоса – его округлости, мягкости, устойчивости имеет мягкое нёбо. Надо ощущать не его середину, а бока. Надо стремиться, чтобы мягкое нёбо сокращалось вширь. Чем выше нота, тем сильнее сокращение мягкого нёба, глубже опора, меньше нижняя часть зевка. Верхний регистр требует большей опоры дыхания; средний, приближающийся к разговорной речи, строится на опоре звука. При пропевании большой гаммы (от *до* 1-ой октавы, до *ля* 2-ой октавы) опора звука должна быть четкой. При продвижении звука вперед (от *фа* 1-ой до *фа* 2-ой октавы) начинается смещение ротового и головного резонаторов. Опора звука играет большую роль в вокальном искусстве. Она связана с дикцией, формированием гласных, правильным рождением звука и атакой.

Е.К.Катульская была очень требовательной и не любила, когда говорили «не могу». *«Если не можете, тогда и учиться не надо».* У меня хватает терпения, значит, и вам надо себя заставить ему научиться» [Там же, с. 221]. Тайны из своей методики Елена Климентьевна никогда не делала. Первые упражнения обычно бывали довольно простыми, но и в них она ставила определенные задачи. При исполнении упражнений Е.К. требовала аккуратности и точности в формировании звука.

Первый звук надо было брать без атаки и, как она говорила в шутку, без всяких «хвостов». На первых порах это давалось студентам довольно трудно и требовало большой внимательности. Далее нужно было сделать *portamento* к нижнему звуку, сохраняя верхнюю позицию. Если это был новичок, Катувльская терпеливо объясняла задание, показывала что к чему на рисунках и чертежах певческого аппарата, которых у нее было много. Студент должен был все это знать не только на практике, но и теоретически. Если же у него что-то не получалось, Елена Климентьевна демонстрировала, как нужно выполнить задание своим прелестным, вечно юным голосом.

Когда первые упражнения начинали подчиняться воле студента, Елена Климентьевна усложняла их. Она очень любила упражнения, одинаковые по мелодическому рисунку, но исполняемые в разном ритме, с разной окраской. Так, в упражнении



Арпеджио снизу вверх Катувльская предлагала петь легко, не «садясь» на нижние звуки. Хорошо подать дыхание на **ми** при переходе с **ми** на **си** сделать *portamento* (эта часть упражнения готовилась с самого начала на лигованных квинтах). Перед верхней нотой почувствовать опору, сосредоточить внимание на ней и только тогда переходить на верхнюю ноту.

Елена Климентьевна любила выражение «смотри в себя», требовала окрашивать звук разными настроениями. К примеру некоторые упражнения для высоких голосов она рекомендовала петь весело, задорно, как бы смеясь:



Большое внимание Елена Климентьевна уделяла интервалам:



В таких упражнениях она обращала внимание ученика на звук ре, который надо было поддерживать, закрепить, почувствовать место положения следующей ноты до и тогда петь упражнение дальше. Она говорила, что нижняя нота, следующая за верхней, всегда должна быть более округленной.

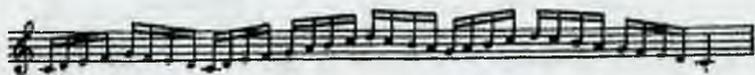
Каждый урок Елены Климентьевны кончался гаммами, которые она советовала петь всем не только в период учебы, но и всю творческую жизнь. Катильская считала, что гаммы очень помогают певцу при выработке широкого дыхания и выравнивании звука на всем диапазоне.

Как вспоминает А.Афанасьева, если у студента гамма не получалась, то подготовка к ее исполнению начиналась такими упражнениями:



Елена Климентьевна считала, что эти упражнения снимают напряжение гортани, которое мешает движению голоса. Все упражнения на движение она просила исполнять в разных темпах, от очень медленного до самого быстрого, указывая при этом, что наиболее трудное здесь – средний темп.

Еще одно упражнение, часто применявшееся Е.К.Катильской:



Увеличивая трудность этого упражнения – фигуру из пяти нот в первой половине гаммы – она предлагала повторять по два-три-четыре-пять раз:



Елена Климентьевна подчеркивала, что самой главной задачей при исполнении широких по диапазону упражнений является умение правильно распределить дыхание. На старших курсах давала и такое упражнение:



В зависимости от подвинутости ученика каждая фигура упражнения могла быть удвоена или утроена.

Многие упражнения Елена Климентьевна давала на гласные а, о, и в зависимости от индивидуальности певческого аппарата студента. Этим она добивалась ровного соединения регистров.

Занятия (именно занятия, а не распевание) Катувльская почти всегда начинала с лигованных квинт, поскольку по ее убеждению, студент должен разделять певческий аппарат и подготовить его к уроку самостоятельно, и приходя в класс, с педагогом вместе заниматься работой над техникой звука, а не распеванием:



Елена Климентьевна подробно объясняла новичкам, как нужно готовиться к уроку. Если урок назначен на утро, встать нужно не менее, чем за два – два с половиной часа до него, сделать зарядку, позавтракать и потом начинать подготовку к уроку, то есть немного поупражнять мышцы лица и ротовой полости, помассировать мышцы шеи (особенно в холодное время года) и потом сначала на «немом» звуке петь упражнение на три ноты гаммы:



затем на трезвучии:



Следующее упражнение более широкое:



Даже немногие примеры, извлеченные из книги А.Афанасьевой, дают представление о кропотливом, вдумчивом отношении Катувльской-педагога к своим ученикам. Работы Е.К.Катувльской и ныне остаются ценным методическим пособием для педагогов и студентов музыкальных вузов.

Ученики Е.К.Катувльской дополняют сведения о разработанной ею методике обучения пению. Так, известная впоследствии певица **Тамара Милашкина** вспоминала слова своей любимой учительницы: *«Ты же знаешь, что мячик подпрыгивает тем выше, чем сильнее ты его бросаешь об пол. Так и голос – чем сильнее у тебя будет опора на диафрагму, тем полнее и устойчивее окажется звук»* [Там же, с. 183].

Для перехода из микста в грудь без ломки голоса Катувльская предлагала специальное упражнение на легатированный спуск голоса на октаву вниз при сохранении единой позиции в звуковедении. Для выравнивания всех регистров голоса Елена Климентьевна приучала учеников пользоваться расширенной гаммой (от *до* 1-ой октавы до *ля* 2-ой октавы). В результате получалась предельная ровность во всём диапазоне. На уроках ее ученики постоянно пели упражнения с закрытым ртом. Предлагались распевки: то пятиночки, то октавы, а под конец урока – в небыстром темпе расширенная гамма. Излюбленным ее приемом на уроке была «внутренняя улыбка». *«Попробуйте улыбнитесь, – советовала она, – но не мышцами рта, а гортанью, и Вы почувствуете, как она открывается и дает ощущение свободы»*. Пристального внимания заслуживает средний регистр. Это не шаблон, одинаковый для всех. Это – единая школа, основанная на общих правилах (но не на единых приемах!). Всегда надо учитывать индивидуальные особенности певца. Только при этом будет преодолена существующая до сих пор путаница методов и взглядов в вокальной педагогике, изживутся «секреты» педагогов, которые часто приносят огромный вред легковым певцам.

Об особенностях общения Е.К. Катульской с ее учениками пишет народный артист РСФСР **Алексей Дмитриевич Масленников**. Он пришел в ее класс в 1952 году и поддерживал связь с ней до конца ее жизни, когда по приглашению знаменитого дирижера Герберта фон Караяна спел в Зальцбурге партию Самозванца в «Борисе Годунове».

Отзывы в прессе были хвалебные, но Катульская сдержанно сказала: «Ну что ж! Надо работать, искать новые краски, петь новые партии. А вообще-то ты совсем не такой хороший, как здесь написали...» Дело в том, что, по ее мнению, в трех сценах, где раскрывается



*«Моцарт и Сальери» Н.Римского-Корсакова.
Сальери — Е.Нестеренко, Моцарт — А.Масленников.
Творческий вечер Е.Нестеренко в Большом театре,
1976*

образ Самозванца, — и по актерскому исполнению, и по звуку — певцу не удалось достичь целостности образа. Масленников не случайно пишет об этом: его связь с педагогом была настолько близкой, что критика с ее стороны была для него более ценной, чем похвалы зарубежных специалистов. Умение воспитать недовольство собой у ученика и наметить перспективу, не менее важно, чем редкие, но весомые похвалы.

Е.К.Катульская постоянно поддерживала связь с выпускниками своего класса, презванивалась с ними, начиная со слов: «Ну как?! Расска-

звывая!...». А выпускники её работали во многих городах страны и за рубежом... Самыми любимыми учениками-иностранцами Катувльской были знаменитая китайская певица Го Шу-чжень (Китай) и Н.Добрянинова (Болгария).

Катувльская – публицист

В списке прижизненно изданных публикаций Катувльской в газетах, журналах, сборниках статей более ста наименований. Она живо откликалась на события музыкальной (и не только музыкальной!) жизни. До сих пор ждут издания многие неопубликованные, прежде всего вокально-педагогические, труды этого незаурядного педагога.

Список литературы о Катувльской, помещённый в сборнике под редакцией Е.А.Грошевой, занимает 8 страниц убористого текста. Существует 256 звукозаписей целостных произведений или их фрагментов в исполнении Е.К.Катувльской, что позволяет получить доступ к ее вокальному творчеству, хотя и не в полной мере, так как качество записей 20 – 60 годов XX века не соответствует современным требованиям.

Е.К.Катувльскую очень любили и высоко ценили ее коллеги-певцы. Вот что говорила о Е.К.Катувльской А.В.Нежданова: *«Вы являете собой живой пример бескорыстного, честного, принципиального отношения к искусству. Молодежь должна у вас учиться умению пронести сквозь тернии жизни и сохранить неувядаемую радостную улыбку вашего прекрасного творчества. Я горда и счастлива тем, что нас связывает долговременная жизненная и артистическая дружба, что Вы – моя милая, скромная землячка и что в самые тяжелые дни, переживаемые нашей Родиной, мы были вместе в Москве, и «наши голоса звучали по радио на весь мир»* [Там же, с.9].

Искусство Е.К.Катувльской – выдающейся певицы – высоко ценили дирижеры Большого театра: В.И.Сук, М.М.Ипполитов-Иванов, Н.С.Голованов, А.Коутс, А.М.Пазовский.

По достоинству была оценена и ее педагогическая деятельность в консерватории. Как вспоминала Н.Л.Дорлиак, *«на обсуждениях выступлений наших студентов Елена Климентьева высказывала свое мнение, всегда проявляя большую взыскательность, детально анализируя все достоинства и недостатки молодых певцов. Требовательность Елены Климентьевны шла рука об руку с поразительной работоспособностью. Она была поистине неутомима. Мне всегда было интересно с ней, Человеком большой культуры, громадных знаний, артисткой в самом высшем значении этого слова. Неоднократно я обращалась к Елене Климентьевне за советом, зная, что она всегда с искренней готовностью и живым интересом поможет разобраться в смущающих меня порой моментах развития той или иной моей студентки»* [Там же; с.14].



М.В. Луканин. 1964 г.

Василий Михайлович ЛУКАНИН (1889-1969)

Василий Михайлович Луканин родился на Урале в селе Дуброво Пермской губернии (ныне области) в семье священника. Отец, окончивший Пермскую духовную семинарию, много читал, владел несколькими иностранными языками, играл на скрипке и писал стихи. Именно он привил Василию с малых лет любовь к музыке, пению, знаниям, заложил благородные личные качества, отличавшие В.М.Луканина всю его долгую жизнь.

Когда семья переехала в Пермь, у детей (а Васе было 6–7 лет) появилась возможность слушать серьезную музыку: отец брал их на симфонические концерты, гастрольные оперные спектакли. Но отец прожил недолго – всего 42 года, и началась пора нужды. Сироту определили в Пермское духовное училище, где ему хотелось как можно больше петь, но регент почему-то «забраковал» его. Тогда он начал бегать взад и вперед по коридору и петь «на все лады», пока регент не сжался и не принял его в хор. В училище было много воспитанников, отличавшихся незаурядной музыкальной одарённостью, и они организовали несколько квартетов, соревновавшихся друг с другом.



В.Луканин в молодости

Василий Луканин начал зарабатывать пением в архиерейском хоре с 12–13 лет, а в 14 уже управлял взрослым хором, и бородатые мужчины беспрекословно подчинялись его воле. Ещё одним источником доходов для него в том возрасте стало переписывание нот.

Потом была жизнь в Соликамске. Участие в любительских концертах. Пение романсов в сопровождении оркестра балалаечников. Первое признание его таланта... Любители его пения и друзья настаивали на том, что ему нужно по-настоящему учиться. Но где взять средства? Устроили благотворительный концерт, добавили денег местные «меценаты», и Ва-

сильный поехал в Петербург. Денег едва хватило на дорогу, скоро он остался буквально без копейки в кармане. Устроился в хор театра «Зимний Буфф». Однако желание учиться все еще оставалось. Не сразу, но всё же мечта воплотилась: он стал учеником профессора **И.С.Томарса** (последователя методики К. Эверарди). Занимался Луканин у него 5 лет. В 1913 году (ему 24 года) после участия в ученическом концерте класса своего профессора на его выступление появляется первая хвалебная рецензия. Отмечено, что у Луканина бас исключительный по силе и красоте, выдающаяся музыкальность, и его «ждёт большое артистическое будущее».

Томарс занимался не только с каждым из своих учеников по отдельности, но по воскресеньям собирал весь класс для пения ансамблей: дуэтов, трио и квартетов. На ученические концерты приглашали слушателей, чтобы ученики привыкали петь публично, что очень важно для начинающего певца. Луканин активно участвовал в этих концертах.

С 1912 года Луканин – солист театра «Луна-парк», с 1913 года – «Троицкого театра миниатюр». Весной 1914 года он участвует в конкурсе в Мариинский театр (из 300 претендентов к дебюту было допущено четверо; он – один из них). Комиссия – самая строгая, в том числе «сам» Ф.И. Шаляпин. Луканин прошел по конкурсу, но дебют не состоялся, так как он поступил в Театр музыкальной драмы, где была реальная возможность получить сразу несколько ведущих партий. Началась жизнь профессионального певца. Параллельно с Театром музыкальной драмы Луканин поет в Народном доме, в том числе с Шаляпиным и другими знаменитостями того времени.

В. Луканин в роли:



Борис.
«Борис Годунов»
М.Мусоргского



Демон.
«Демон»
А.Рубинштейна



Вакуленчук.
«Броненосец
«Потемкин» О.Чижко

Голос Луканина поразителен: феноменальный по силе, огромного диапазона, мягкого тембра. Ему доступны практически все басовые партии и многие баритональные. Звучание одинаково ровное от нижнего до верхнего регистров. Это «русский самородок», «картист по призванию», он не только прекрасно поет, но и буквально живет на сцене» – так пишут рецензенты. А вне театра – это поэт, художник, композитор, человек всесторонне одаренный. Он много читает, пополняя свои знания.

В 1917 году Луканин участвует в концертах в пользу Советов. В 1918 году возвращается на Урал и вместе с гастрольным оперным коллективом М.К.Максакова участвует в спектаклях в Перми, Екатеринбурге, Омске, Новосибирске, Иркутске. Дальше – эмиграция, но не в Европу, а в Китай, где обосновалось множество русских интеллигентов, возникли русские колонии со своими театрами, газетами, учебными заведениями. Луканин поет в Харбине (центре русской эмиграции), в Пекине, Шанхае и других крупных китайских городах. Успех везде ошеломляющий. Пресса создает ему имя.

В отличие от С.В.Рахманинова и Ф.И. Шаляпина В.М. Луканин не остается в эмиграции. В 1924 году он возвращается в Москву, снова много гастрольюет. Его восторженно встречают в Киеве, Свердловске, Перми, Горьком; ему рукоплещут в Саратове, Астрахани, Баку, Тбилиси. У него обширный репертуар – как оперный, так и концертный. Он поражает своим певческим талантом, умеет заставить зрителей глубоко сопереживать своим сценическим героям.

В 1934 г. Василий Михайлович возвращается, наконец, в Ленинград и становится ведущим солистом театра им. С.М.Кирова (Мариинского), где пел до 75 лет.

С 1956 г. Луканин начинает свою педагогическую деятельность: он приглашен на кафедру сольного пения Ленинградской консерватории. Ученики его класса неизменно берут призовые места на конкурсах молодых исполнителей. О «школе Луканина» говорят не только в России, но и в Европе: учителем он оказался не менее талантливым, чем певцом.

У Луканина-педагога свой метод обучения. На первое место в занятиях с учеником он ставил общую музыкальность и общее развитие начинающего певца. Он строго следует «концентрическому методу» М.И.Глинки; заботится о развитии внутреннего слуха и потому избегает занятий с сопровождением, чтобы студент не надеялся на «подсказку» на фортепиано. Луканин одобряет присутствие в классе нескольких учеников, которые слышат друг друга и учатся совместно, но никогда не делает замечаний ученику в присутствии других и никогда не прерывает ученика, пока тот не допел выученного фрагмента или произведения в целом. Он деликатен, внимателен и предельно доброжелателен со своими учениками.

Все годы, работая в консерватории, В. М. Луканин вел обстоятельные записи, фиксируя наблюдения за учениками, свои мысли о том, как совершенствовать их подготовку, чего добиваться и чего избегать. Прижизненно его педагогическое наследие опубликовано не было, но в 1972 году первым изданием вышла в свет работа «Мой метод работы с певцами», а в 1977 году его ученик – народный артист СССР, лауреат Ленинской премии, профессор Евгений Евгеньевич Нестеренко – после тщательной работы с рукописями В. М. Луканина подготовил 2-е издание этой книги, значительно расширив и дополнив ее и изменив название – «Обучение и воспитание молодого певца».

Е.Е.Нестеренко, известный певец и вокальный педагог, **систематизировал записи** своего учителя, **выстроил их в логической последовательности**. Он сохранил авторство В.М.Луканина, оставив за собой функцию редактора.

В первом разделе этой книги помещены записи, посвященные звукообразованию, певческому дыханию, затем начальной работе над элементами звукообразования, соотношению слова и звука, литературного текста и музыки. Отдельно обсуждается камерное исполнительство. Особое внимание Луканин уделял первым профессиональным шагам учеников (во время их стажировки еще в годы - их обучения в консерватории), а затем работе с молодыми певцами в музыкальных театрах.

Луканин-педагог собрал и систематизировал большое число упражнений для занятий со своими учениками, ряд упражнений сочинил сам, опираясь на театральный опыт. Тетради с этими упражнениями всегда лежали на занятиях на видном месте, и ученики должны были переписывать их для себя, ориентируясь на далекое будущее, когда и им, вероятнее всего, тоже придется стать педагогами, а не только певцами-исполнителями. Вокальные упражнения, рекомендуемые Луканиным, составляют **второй раздел** книги.

Луканин прекрасно знал репертуар для мужских голосов. В книге, составленной Е.Е.Нестеренко, этому посвящён специальный, **третий, раздел**.

В приложениях мы находим очерк Ю.Барсова «Вехи творческого пути **В.М. Луканина**» и воспоминания о нем его учеников: **Е.Нестеренко, Г.Селезнёва, В.Малышева**.

Поскольку в Приложении 1 к данному учебному пособию кратко изложены сведения о **звукообразовании и певческом дыхании**, нет необходимости подробно дублировать их здесь.

Воспроизведем текст В.М.Луканина по этому вопросу сугубо конспективно – лишь те положения, которые он считал наиболее важными:

- **положение гортани** при пении должно быть до окончания фонации в несколько пониженном состоянии, этому способствует взятие воздуха

через нос; гласные звуки **Е** и **И** требуют несколько более высокого положения гортани, чем **А**, **О** и **У**;

- **момент «памяти вдоха»**, ощущение во время пения – как бы взятие дыхания, удержание глотки в свободном широком состоянии, благодаря которому удаётся избежать сжатия её шейными мышцами;
- **эластичность дыхания** обеспечивается во время пения мягкой, ненапряжённой, равномерной работой мышц диафрагмы и брюшного пресса; распределение запаса дыхания без излишнего подвязочного давления;
- **координация между напряжением связок и подачей дыхания**: эластичная и выдержанная работа мускулов, создающих контроль над выдохом, и представляет то ощущение, которое многие называют **опорой дыхания**

Луканин был противником специальной дыхательной гимнастики, считая, что певческое дыхание тренируется только во время пения. Он сомневался в целесообразности рекомендации направлять звук «в определённую точку» (в твердое нёбо, в мягкое нёбо). Прежний термин «маска» он по традиции Петербургской консерватории заменял термином «высокая позиция». Нахождению и ощущению этой позиции помогают упражнения с согласными М и Н: ма-ми-мо-ми-ма, миа-миа-ма, ниа-ниа-ниа-но, нои-нои-нои-но, нао-нао-нао-но, ма-а-ма, на-а-на и т. д. (Прил. 4, упр. №13-16).

Что касается **певческого дыхания**, Луканин считал, что певец должен уметь пользоваться всеми типами дыхания, исключая ключичное. С его точки зрения, в основе всех элементов звукообразования должна лежать естественность, простота и точность, рекомендованные М.И.Глинкой. Сам же он на первых порах не говорил о природе и типах певческого дыхания, «чтобы не сбить его [ученика] с удобных позиций», а наблюдал, как студент дышит. Разговор же о теории дыхания откладывался до более зрелого состояния студента. Он считал наилучшим нижнерёберное диафрагмическое (косто-абдоминальное) дыхание. *«В дальнейшем, – писал Дуканин, – необходимо объяснить студенту, что характер каждого исполняемого произведения требует и соответствующего способа дыхания. В произведениях лирических вы будете брать спокойное глубокое дыхание, и применять мягкую атаку звука; в произведениях драматических, героических – активное глубокое дыхание, твердую атаку и т. д. Произведение быстрое, виртуозное на глубоком дыхании спеть невозможно. Например, при исполнении в опере М.И.Глинки «Руслан и Людмила» рондо Фарлафа наиболее подходящим будет быстрое грудное неглубокое дыхание, причём в этом случае некогда разбирать, как взять дыхание – приходится брать и ртом. Если же артист по условиям сценического действия вынужден, скажем, петь лёжа на спине, то следует использовать глубокое диафрагмическое (брюшное) дыхание»* [21, с.14].

Как уже сказано, В.М.Луканин придавал **очень большое значение начальной работе со студентом**. Ему было нужно прежде всего *«мобилизовать внимание, создать бодрое состояние духа и хорошее физическое ощущение»* [Там же, с.15]. Во время пения требуется твердая стойка на слегка расставленных ногах, ощущение хорошей опоры всего корпуса.

Некоторые педагоги рекомендуют перенести центр тяжести на одну немного выставленную вперед ногу; он же считал, что это можно делать тогда, когда ученик в какой-то мере изучит основы звукообразования, достигнет раскрепощения корпуса и начнет овладевать пластичностью тела.

Грудь следует чуть-чуть приподнять, плечи немного развернуть назад, взгляд устремить вперед, поверх голов воображаемых слушателей, состояние духа у ученика – жизнерадостное, приподнятое.

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

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

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

«Я, – заявлял Луканин, – как и большинство старых и современных педагогов, в своей практике очень серьезно отношусь к разговору о голосовых связках с учеником, начинающим постигать основы звукообразования. Не потому, что не понимаю того, что голосовые связки – не нежные лепестки розы, нуждающиеся в деликатнейшем обращении, а сильные мышцы, требующие активной тренировки. Но говорить неопытному студенту о связках очень рискованно, особенно на первых порах, так как он сразу перенесёт своё внимание на мышцы шеи и гортани, что приведет к их зажатию и, как результат, к горловому звуку. Также овладение ощущениями ротоглоточной области: пониженного положения гортани, понятий высокой и низкой позиции – даются ученику не сразу, а преждевременное знакомство с ними даже вредно для молодых певцов» [Там же, с.16].

Урок он начинал с коротких нот на слоги «ля» или «да» (Прил.3, упр. №1). Первые звуки должны быть наиболее удобными для данного певца: у баса это примерно *ми*, а у баритона – *соль* малой октавы.

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

Если у певца глухой *тембр голоса*, то начальные упражнения нужно петь на слоги *ля, да, миа*, так как они способствуют более близкому и яркому звучанию; если же мы имеем дело с голосом резким, открытым, то следует начинать со слогов *ма, мо, ла, ло*, которые смягчают тембр.

Пение слога *да* рекомендуется при утечке воздуха.

Через некоторое время, по мере овладения протяжностью звука, полезно перейти на слог *ре*, который Луканин в своей педагогической практике главным образом и применял как наиболее способствующий, по его наблюдениям, хорошей настройке верхних резонаторов.

Каждый певец в период обучения должен стараться **избегать ошибок**, которые могут стать роковыми в его профессиональном становлении. Из них наиболее опасные: пение на расширенной глотке, что влечет за собой неправильное положение надвздочного пространства, и форсировка звука, лишаящая певца его тембра. Тембр голоса – самое ценное в певце, а сколько молодых певцов, претендующих на более драматическое, чем им дозволено природой, звучание, губят свои тембры, пытаясь форсировкой звука сделать свой голос более «драматическим».

«Не нужно забывать, – говорил В.И.Луканин, – что в класс приходит певец, уже имеющий какие-то вокальные навыки, иногда учившийся у педагога или же получивший воспитание при помощи радио и пластинок. Такой ученик, воспринявший от своего «кумира» как раз те недостатки, которые при записи приобретают большую выпуклость, при их искоренении оказывает естественное сопротивление, особенно если его идеал – певец популярный. В этих случаях нужен осторожный подход, следует избегать резкой ломки, чтобы не травмировать психику певца» [Там же, с.15-18].

Для Луканина очень важно было добиться от ученика самого **внимательного отношения к тексту исполняемого произведения**. *«Истоки нашей вокальной школы, – считал он, – идут от русской плавной речи и затем от широкой народной песни, поэтому в своих начальных приемах по постановке голоса я очень большое внимание уделял слову. Слово и звук с первых же уроков ученика вступают в содружество и уже не расстаются... В начале обучения у одних певцов преобладает звук, у других – слово; лишь впоследствии между ними наступает равновесие, возникает их гармоническое единство.*

Непревзойденным образцом гармоничного сочетания слова и звука является творчество Ф.И.Шляпина, поднявшего вокальное искусство на недостижимую высоту» [Там же, с.18].

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

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

Необходимо, чтобы слово в пении всегда произносилось с живыми интонациями родного языка. Отсюда вытекает необходимость, обязательность сочетания интонационной выразительности при пении с фонетической чистотой и правильностью язык

Конечно, прежде всего нужно добиваться ясной, чёткой дикции, при отсутствии которой самое талантливое произведение теряет силу художественного воздействия.

«Нужно стремиться к тому, чтобы гласная как бы бесконечно тянулась, чтобы А или О воспринимались нашим слухом как непрерывный поток неограниченного количества А-А-А, О-О-О, и только на какой-то момент быстро пересекались четко произнесённой согласной для перехода в новую форму. В произнесении согласных должно быть чувство меры. Следует осторожно подходить к требуемому иногда их удвоению, не злоупотреблять рокоуцизм Р-Р-Р, а также М-М-М, Н-Н-Н, Л-Л-Л, особенно в конце слова» [Там же, с. 18-19].

Луканин заботился не только об обучении, но и о **воспитании певца**. *«Консерваторские годы, – утверждал он, – самый ответственный период в воспитании певца, так как в это время формируются как его вокально-музыкальные качества, так и его морально-этический облик, а последнее, как известно, имеет немаловажное значение и для его профессиональной дальнейшей работы» [Там же].*

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

В первую очередь педагогу нужно добиться хорошей постановки голоса, сформировать певческий тон, выявить тембр, научить студента во-

кальной технике и умению распоряжаться ею; развить в нем художественное восприятие музыки, способность проникать в её содержание, понимать её стилистические особенности; научить отличать глубину чувств от чувствительности; научить музыкальной декламации и музыкальному исполнению вообще; привить хороший художественный вкус и высокую требовательность к себе как исполнителю.

Луканин говорил о необходимости обратить внимание на то, что стиль исполнения имеет большое значение в деле художественного воспитания певца. Чем строже исполнение, тем выше исполнительская культура будущего артиста.

На каждом уроке он **предостерегал** молодых певцов, для которых пение предельно высоких нот является самоцелью, **от бездумного бравоирования** этими нотами – ведь не секрет, что нередко студенты устраивают соревнование: у кого громче и эффектнее звучат верхи. Суть не в самой высокой ноте, а в том, как она подготавливается предыдущей фразой и какой характер ей придается.

Луканин считал, что педагог должен учить студента не только технике, но и живой интонации, воспитывать не только певца, но певца-художника, несущего зрителю музыкально-сценический образ во всей его полноте. Поэтому нужно чаще вспоминать и изучать **традиции прошлого**, чтобы, опираясь на опыт этого изучения, обогащать их. К сожалению, традиции могучих представителей русской вокальной школы – Ф.И.Шаляпина, Л.В.Собинова, А.В.Неждановой и других – воспринимаются некоторыми певцами не критически, а подражательно. К примеру, басы почти всегда проходят мимо исполнительского ритма Ф.И.Шаляпина – железного ритма, который составляет основу, самую сущность его творчества. Проходят мимо его динамической экспрессии и до предела омузыкаленного слова, и часто ограничиваются слепым подражанием записям наиболее популярных произведений его репертуара и копированием его тембра, что приводит лишь к гнусавости звука и фальшивой интонации.

«Следует всегда помнить, – говорил он, – что самое ценное у певца – его индивидуальность, его собственный неповторимый тембр, его понимание и его трактовка произведения. Как бы ни была хороша копия, оригинал всегда лучше» [Там же, с. 21].

Жизненный опыт В.М.Луканина убедил его в том, насколько важно **сочетание оперного и камерного пения**. В отличие от оперного спектакля, в котором певец окружен партнерами, на его успех (или неуспех!) влияют и оркестр во главе с дирижером и декорации, и костюм, и свет, умело подчеркивающий его партию (или, наоборот, не выделяющий его в нужный момент). На концерте певец остается один на один со слушателями. Более того, в большинстве своем камерные произведения звучат всего несколько минут. Все они разные. Каждый раз нужно за 3-5 минут воссоздать неповторимую историю жизни, естественность события, которому по-

священо это произведение. Луканин пишет: *«Исполнение камерного репертуара требует многого: нужна большая работа, четкий план исполнения. Это обязывает к труду и музыкальной культуре, к творческой самостоятельности (без дирижера и режиссера)»* [Там же, с. 23].

Луканин неоднократно полемизировал со своими коллегами по поводу оперного и камерного звука. Он не поддерживал мнения, что в опере нужен один звук, а в камерном концерте – другой. *«Не могу согласиться с педагогами, требующими от учеников в «угоду выразительности» бестембрового, однообразного «камерного» звука. Для камерного пения нужны тонкие вокальные краски, стилистическое разнообразие и вместе с тем естественный, свободный и полнокровный звук»* [Там же, с. 23].

Чтобы получить достаточно полное представление о методике В.М.Луканина, читатель может обратиться в приложении к «Вокальным упражнениям», в которых он найдет комментарий к задачам, применявшимся этим талантливым певцом и педагогом на занятиях со студентами.



М. Э. Донов-Тессьер

Мария Эдуардовна ДОНЕЦ-ТЕССЕЙР (1889 – 1972)

Мария Эдуардовна Донец-Тессейр – профессор Киевской консерватории, родилась в 1889 году в семье скрипача, выходца из Франции. Он окончил Гренобльский университет и Венскую консерваторию. Это был всесторонне образованный человек. В семье де Тессейр часто устраивались музыкальные вечера. У матери было замечательное сопрано, и на этих вечерах она пела украинские и русские песни, романсы и арии. Мария была единственным и любимым ребёнком. С малых лет она была окружена музыкой. Если учесть, что от природы у неё был прекрасный слух и яркие артистические данные, то не удивительно, что уже с пяти лет она стала с отцом довольно успешно заниматься на скрипке. В 10 лет она поступила в Институт благородных девиц и постоянно пела в школьном церковном хоре низкие (вторые) партии. Школьный хор ежедневно исполнял религиозные утренние песнопения, а дома с родителями она пела оперные ансамбли, романсы и песни.

В 1907 году Мария Эдуардовна поступила в Киевскую музыкально-драматическую школу, в класс знаменитого украинского тенора **Александра Филипповича Мишуги**, которого называли «украинским соловьем». Мишуга определил ее голос не как меццо-сопрано, а как лирическое сопрано.

По прошествии двух лет занятий у любимого педагога Мария могла получить место в оперном театре, но, не будучи уверенной в достаточной музыкально-вокальной подготовке, она предпочла ехать в Вену и в 1911 году поступила на четвертый курс музыкальной академии в класс представителя немецкой школы профессора **Ф.Форстена**. Почувствовав, что под руководством этого педагога она начинает «съезжать с верной позиции», Мария Эдуардовна по совету гастролировавшего в Вене знаменитого русского баритона **Г.А.Бакланова**, не окончив учебного года, уехала в Милан и стала учиться у **Витторио Ваццо**.

Ваццо не был певцом. Это был замечательный дирижер и пианист. Тем не менее, у него учились, и притом очень успешно, многие певцы, в том числе и русские. Работая в «Ла Скала», Ваццо прекрасно понимал, чему и как надо учить оперных певцов. Прослушав **М.Э.Тессейр**, он сказал: «Начнем все сначала!» И снова она училась брать дыхание, атаковать звук... За три года (без каникул) она овладела «близким», «светлым», «острым» пением, беглостью, разучила несколько сложных колоратурных партий. Помимо занятий с Ваццо «школой» для нее были почти ежедневные спектакли в «Ла Скала». Покупая входные (самые дешевые) билеты, она задолго до начала приходила к входу в театр, чтобы занять место у барьера галереи, где лучше видно и слышно. С другими молодыми музы-

кантами она обсуждала особенности исполнения и техники певцов, достоинства и недостатки каждого. Это развивало слух, позволяло накапливать опыт.

В 1914 году М.Э.Тессейр дебютировала в роли Норины в опере «Дон Паскуале» Доницетти в городе Пьембино. Там же она спела партию Адины в «Любовном напитке» Доницетти. За исполнение этих партий она получила золотую медаль от муниципалитета города.

В том же году певица возвратилась на родину. Двадцать пять лет сценической деятельности в театрах Киева и Харькова она радовала слушателей своим искусством, спела десятки партий для колоратурного сопрано.

Наряду с работой в театре, она выступала и как камерная певица, имея огромный репертуар.

Педагогической деятельностью М.Э.Тессейр стала заниматься в порядке шефства на заводе «Большевик» с 1928 года, а с 1935 года ее пригласили вести уроки в классе сольного пения в Киевскую консерваторию. В 1939 году Мария Эдуардовна перестала выступать на сцене (ей было уже 50 лет) и почти сорок лет проработала ведущим педагогом, специализирующимся на занятиях с певицами, обладающими «легкими» голосами. Это – достаточно редкий случай. Обычно педагоги берут в свой класс учеников с разными типами голосов. Возможно, именно «узкая специализация» обусловила результат: среди ее учениц ряд великолепных певиц. М.Э.Донец-Тессейр щедро делилась своим педагогическим опытом. **Две ее статьи** были опубликованы в Киеве и Москве: «**Опыт воспитания сопрано и колоратурного сопрано (Киев)**» и «**Опыт воспитания сопрано**» (Москва).

В 1969 году впервые в истории русской вокальной педагогики была произведена запись на граммофонные пластинки уроков профессора М.Э.Тессейр: первый диск – уроки на младших курсах консерватории; второй – на старших курсах (фирма «Мелодия»). Запись позволяет получить хотя и неполное, но достаточно цельное представление о методике работы педагога с ее ученицами.

Профессор М.Э.Тессейр привлекла внимание музыкантов и педагогов-вокалистов, давая открытые уроки на Всесоюзных вокальных конференциях (1954 и 1966 гг.) и методическом семинаре (1960 году).

На основании многолетнего опыта М.Э.Донец-Тессейр подготовила 6 выпусков «Сборников упражнений для развития техники легких женских голосов».

Методические взгляды и практика работы в классе М.Э.Донец-Тессейр обстоятельно описаны в брошюре Л.Б.Дмитриева «В классе профессора М.Э.Донец-Тессейр»; отчасти на основании ее публикаций,

* Двойная фамилия Марии Эдуардовны по мужу.

отчасти по фонограммам бесед с нею лично [8]. Материал изложен в такой последовательности:

- некоторые педагогические советы;
- организация классных занятий;
- начало работы над голосом;
- выравнивание голоса и развитие диапазона;
- освоение различных видов вокальной техники;
- путь к музыкальному образу.

В Приложение к брошюре вынесены примеры вокальных упражнений, применявшихся М.Э.Донец-Тессейр, список вокализов, упомянутых в ее работе, оперный репертуар певицы (см. Прил. 4).

Педагогические советы М.Э.Донец-Тессейр представляют интерес как для начинающих (будущих) вокальных педагогов, так и для стажистов, давая возможность мысленно сопоставить ее мысли со своими.

Первое: необходимо **собирать и изучать литературу** о строении и функциях голосового аппарата. Она пишет: *«По-моему, педагог должен не только слышать, но как бы видеть глазами, что делается в голосовом аппарате ученика. Я даже своим ученикам говорю, чтобы они стремились ясно представлять себе, что у них делается в голосовом аппарате: хорошо ли сокращено мягкое нёбо, в каком положении находится язык и т.п. Я считаю, что для педагога обязательна не только практическая работа, хороший слух, верная интуиция, но и ясное представление о том, как работает голосовой аппарат ученика при том или ином звучании... Только знания делают работу педагога не интуитивной, а сознательной»* [Там же, с. 19].

Второе: педагогу следует **знать многие**, в том числе не совпадающие с его собственной, **системы преподавания вокала**, а потому собирать и изучать сборники упражнений, вокализов, обширный репертуар вокальной литературы. Особое внимание, наряду со старыми композиторами, нужно уделять современникам. *«Новая музыка предъявляет к певцам новые требования, и педагог обязан учитывать их. Надо тренировать слух учеников на новых гармониях, надо осваивать этот новый музыкальный язык. Пока ученики слухом не почувствуют нового музыкального языка, они не смогут полноценно выразить голосом содержание произведения. Жаль, что современные композиторы мало пишут для колоратурных голосов, имеющих такие интересные и особые выразительные вокальные возможности»* [Там же, с.20].

Третье: обязательно уделять внимание **развитию вокального слуха**, оттенков звучания, правильности голосообразования. Не бояться много раз повторять новый приём, закреплять его до степени автоматизма. Все ее ученицы овладевают определенными приемами исполнения, преодоления тех или иных технических трудностей. Она приводит пример: *«Октавный скачок вверх или staccato в пассаже всё делают единым прие-*

мом; если это предельно высокая нота, то техника её формирования, опять-таки, одна и та же у всех учениц; если это филировка или трель, то их выполняют также в единой манере. Это трудно для ученика и требует большой настойчивости от вокального педагога» [Там же, с. 21].

Четвертое: обязательный контакт педагога с врачом. Сама она не реже раза в месяц заходила к врачу и спрашивалась о здоровье своих учениц. «**Это меня ориентирует**», – пишет она. Она всегда исходила из подвижности ученицы и характера заболевания. Отсюда решался вопрос о возможности работы с голосом. Общее правило оставалось всю жизнь непрекаемым – нельзя петь в больном состоянии. У нее была прекрасная шутка: «**Лучше ты на три дня позднее станешь знаменитой певицей, чем получишь кровоизлияние в связку или несмыкание и выйдешь из строя на три месяца**» [Там же, с. 21].

Что касается **организации классных занятий** – Мария Эдуардовна предпочитала утренние часы, когда «голова еще светлая», а голос быстро «просыхает» на упражнениях.

Оптимальным сроком обучения Донец-Тессейр считала 7 лет: два подготовительных (занятия по ее системе с ассистентом) и пять консерваторских при постоянных трех часах в неделю в классе и самостоятельной достаточной работе ученика дома.

Обстановка в классе должна быть предельно благожелательной, деловой, бодрой, при высокой требовательности к себе и учеников, и педагога. Важно выработать позу, манеру держаться, следить за выражением лица, глаз, положением рук.

В отличие от Луканина, который делал **замечания**, только дослушав исполнение до конца, Донец-Тессейр считала необходимым немедленно прерывать ученицу, допустившую ошибку или неточность, исправить, чтобы не закрепились погрешность исполнения. Это касалось и звукообразования и техники звуковедения, и умения передавать содержание. При затруднении педагог может показать голосом, прикосновением к той или иной точке; был у нее и такой прием: она сжимала палец ученицы, чтобы обострить необходимую активность. При показе голосом она не разрешала слепо копировать своё исполнение. Она считала, что голос должен иметь свой природный, естественный тембр, хотя необходимые профессиональные качества вокалиста усваиваются на чужих голосах намного легче.

Помимо профессиональных умений Мария Эдуардовна заботилась о **воспитании** у своих учениц **важных психических качеств**: настойчивости, целеустремленности, выдержки, терпения, собранности во время занятий и выступлений.

На занятиях Марии Эдуардовны всегда присутствовало две-три ученицы (у ее учителя Мишуги должны были присутствовать все 34 ученика, хотя он занимался лишь с одним – по полчаса с каждым). Она считала, что это способствует развитию вокального слуха и освоению новых техниче-

ских приёмов. Во время урока она требовала эмоциональной настроенности на работу.

Мария Эдуардовна придавала решающее значение хорошо организованному мышлению учениц для сознательного овладения техникой исполнения. В отличии (опять-таки!) от Луканина она с первых уроков рассказывала ученицам о строении голосового аппарата, показывала им рисунки, иллюстрирующие его строение. Поясняла, как надо дышать, где и как образуется звук, что такое резонаторы и какова их роль. Это нужно, чтобы ученик сознательно формировал звук с первых шагов. Параллельно шла **упорная тренировка вокального слуха**, способного уловить все тонкости звукообразования. Но этого мало: ученица должна представлять себе, чего ей нужно добиться ещё до того, как начнёт петь. Тогда вокальный слух обеспечит контроль звучания: удалось или не удалось достичь желаемого результата. *«Я не допускаю бездумного пения, – так говорила Мария Эдуардовна ученикам, – как и пения без самоконтроля. Я люблю изречение К.Эверарди, что секрет правильного преподавания заключается в ухе учителя. Только эти слуховые ощущения учителя надо возможно скорее и полнее передавать ученику»* [Там же, с. 25].

Помимо слуха певец должен **научиться контролировать свои мышечные и резонаторные ощущения**. Особое внимание требуют «чувство переносицы» (головное резонирование), которое обеспечивает собранность звука, его высокую позицию, а также верное «направление дыхания» в тот или иной участок нёбного свода. *«Таким образом, непрерывно слушая свой голос, ясно представляя себе верное звучание, следует одновременно обращать внимание на сопутствующие внутренние ощущения, развивать внутренние представления о необходимых установках голосового аппарата»* [Там же, с. 26].

Донец-Тессейр большое значение придавала динамике звука, не допуская громкого пения. Форсирование на *piano* и *pianissimo* она отрабатывала у учениц старших курсов – это значительно сложнее. Ее заботил и тембр голоса. Она считала, что у сопрано тембр голоса должен носить светлый, серебристый, звонкий характер. Важнейшими качествами сопрановых голосов она считала нежность, ласковость, владение филировкой, безупречность интонаций, блестящую технику. Но тембр она ставила как самое важное из них. Ведь **тембр – природное свойство голоса**, при этом он может быть значительно улучшен при нахождении «верных координат» в голосовом аппарате (Там же, с. 28).

Упражнения в начале занятий пели все ее ученицы на всех курсах. Они занимали 15 – 20 минут и усложнялись по мере взросления учениц. Набор упражнений, применявшихся ею, почти необъятен, а подбор был всегда индивидуальным.

Произведения с текстом она включала в программу через полтора-два месяца после начала занятий. На первом курсе отрабатывалось шесть-

семь вещей, на втором десять-двенадцать, но на экзамен выносились произведения более лёгкие, чем разучивались на уроках. Помимо этого Мария Эдуардовна на старших курсах вчерне разбирала с ученицами очень трудные произведения концертного репертуара, которые солистка решится исполнять по окончании консерватории, но самостоятельно, скорее всего, не справится с ними.

Принимая за основу (на всех курсах!) произведения итальянских композиторов (исполняемые только по-итальянски) и старых мастеров, Донец-Тессейр включала в репертуар учениц и народные песни, и русские и западноевропейские романсы. А на старших курсах – оперные партии, притом стремилась отбирать малоизвестные, «не запетые» произведения, то есть, Мария Эдуардовна четко придерживалась программы вокального факультета Киевской консерватории.

Начиная работать с учениками, профессор Донец-Тессейр прежде всего обращала внимание на установку корпуса ученицы. Поза должна быть естественной, с выпрямленным позвоночником, хорошо развёрнутыми плечами. Голова приподнята (не задрана), взгляд прямо перед собой. Это нужно для верного посыла звука.

Она считала, что **найти удобные и естественно формирующиеся звуки** и на этих звуках выработать правильный, резонирующий тон – задача номер один для педагога. У сопрано чаще всего такими являются звуки середины диапазона (от *соль* первой октавы до *до* второй). Этот «правильный» звук должен идти вместе с воздухом и обязательно резонировать, то есть быть окружённым обертонами... Искать правильный тон и совершенствовать его вначале надо только на *mezzo forte*, не допуская ни громкого пения, ни *piano*. Каждый звук должен быть окрашен головным и грудным резонированием. Одним из главных резонаторных ощущений является «чувство переносицы», то есть головное резонирование. **«При правильном построении певческого тона область переносицы и носа начинает резонировать, а звук имеет всегда собранный характер»** [Там же, с. 30].

Грудное резонирование Мария Эдуардовна связывала с головным. **Гласные звуки должны звучать как бы «перед губами»,** очень близко. *«Нельзя допускать, чтобы гласный звук улублялся, – говорила Донец-Тессейр. – Он должен быть всегда близко, всегда впереди, на кончике языка! Когда звук хорошо резонирует в области переносицы и гласный при этом ощущается близко, впереди, – это и есть верно построенный звук»* [Там же, с. 31].

Важно также научить **правильно пользоваться дыханием**, вырабатывая его с первых шагов. Мария Эдуардовна признавала оптимальным грудно-диафрагматическое дыхание, при котором нижние рёбра расширены, а верхние и плечи покойны. Вдох бесшумный, умеренный, через нос. После него краткая задержка дыхания – подготовка к пению. Низ живота подтянут. Выдох плавный, постепенный, главным образом за счет мышц

брюшного пресса. Научиться выдыхать плавно – самая трудная задача. Она следила, чтобы звук не толкали дыханием, но и не давали ему замирать. Чтобы звук всё время поддерживать, нужна большая воля и особенное внимание ученика. Она также подчеркивала, что без звука развить певческое дыхание невозможно. Мария Эдуардовна сравнивала звук, поддерживаемый струёй дыхания, со струей фонтана, когда на струю воды можно положить легкий мячик, и он не упадет.

Педагогические принципы Марии Эдуардовны остаются актуальными и сейчас, по прошествии многих лет. Ее система обучения вокалу (преимущественно певиц с легкими голосами) до сих пор представляет интерес для профессионалов. Поэтому с полной уверенностью можно говорить о вокальной школе профессора М.Э.Донец-Тессейр. Остановимся на некоторых моментах из ее методических рекомендаций.

Распевались ученицы Марии Эдуардовны в начале урока на слогах, **ДА** и **ЗО**, обращая внимание на резонаторные полости: приподнятое мягкое нёбо, слегка опущенную гортань, мягкий ненапряжённый корень языка, слегка раздутые ноздри и мягкую свободно открытую, ненапряженную челюсть. Атаку звука Мария Эдуардовна предпочитала мягкую, ту, которая меньше всего раздражает. Дело не в блеске и силе звука, не уставала повторять она, а в широте, округлости, мягкости и благородстве. Такой должна быть постоянная манера начинать звук. А когда надо выразить гнев, отчаяние, дикую страсть или испуг – вот тогда нужна твёрдая атака. Певице нужен опёртый звук – звук энергичный, собранный, легко несущийся в аудиторию, поэтому самое главное в пении «Дыхание! Дыхание! Дыхание!» *«Чтобы научиться правильно дышать, надо дышать полной грудью при руках, разведённых в стороны. Постоять несколько секунд, задержав воздух, потом, постепенно выдыхая опускать руки, и так сделать несколько раз. Рот открывать на высоту второго сустава указательного пальца, вставленного между передними зубами»* [Там же, с.32]. Работая в классе, она фиксировала внимание учениц на направлении дыхания. Дыхание направляется в разные участки «нёбного свода». На разных диапазонах точка меняется: чем выше звук, тем глубже отводится точка. Главное в голосе – это серебристый, звонкий тембр, – не уставала повторять Мария Эдуардовна. Тембр может быть улучшен, если он верно скоординирован в голосовом аппарате. **Каждый звук должен быть окрашен головным и грудным резонаторами. Они между собой взаимосвязаны.**

В оценке **роли гортани** Донец-Тессейр снова занимает позицию, отличную от Луканина. С ее точки зрения, гортань не нужно ни ощущать, ни опускать. Возможно, сказывается работа с высокими женскими и низкими мужскими голосами, однако обратить внимание на расхождение в методике больших мастеров-вокалистов и талантливых педагогов все же следует. По Донец-Тессейр, горло при пении должно быть совершенно свободно, а если возникает напряжение, следует поворачивать головой.

Заслуживает внимания **состояние мягкого нёба**: оно в пении «должно быть хорошо поднято, и проход в носоглотку надо держать всегда закрытым» [Там же, с. 33]. Мария Эдуардовна фиксировала внимание учениц на нёбе: когда мягкое нёбо приспущено, звук получает гнусавый оттенок. Если ученица поёт плоско, то урок надо начинать с округлого звука *О*, который дает полноту, а если она «глубит», то нужны упражнения на *Е* или *И*. Если в первой октаве губы и рот находятся в естественном положении, то, начиная со второй октавы, она советовала разводить углы рта и петь на улыбке, сокращая квадратные мышцы щёк.

Для правильного извлечения звука необходим свободно, естественно открытый рот, при этом верхние зубы должны быть видны, и ни в коем случае нельзя их закрывать верхней губой. Мария Эдуардовна применяла на уроках чайную ложку, которой певица для правильного открытия рта не должна была касаться ни губами, ни языком, тем самым приучаясь более широко открывать рот и не поднимать язык. Если у ученицы было плохое произношение, ей рекомендовалось работать на звуке *У*, чередуя его с другими гласными. Это выравнивало звук.

Диапазон, на котором Мария Эдуардовна работала с начинающими, не превышал децимы. На первом и втором курсах диапазон сопрано, как правило, не поднимался выше **СОЛЬ** второй октавы.

Выравнивание голоса и развитие диапазона – следующий шаг в формировании мастерства молодого певца. Мария Эдуардовна с самого начала включала в работу все гласные, отталкиваясь от наиболее правильных по звучанию. Хорошо настраивает голос на высокое звучание звук *У*, богатый обертонами; резонирующий как бы сам по себе. Чередуя его с другими гласными, необходимо добиться ощущения резонирования и на них. Звук *А* труден для пения, его следует смешивать с *О*. Выработывая ровность гласных, ученицы Донец-Тессейр чаще всего пели слоги *ми – мэ – ма – мо – му* в разных сочетаниях.

В голосах сопрано имеется два перехода. Начиная от середины диапазона, Мария Эдуардовна расширяла его, смещая звук на секунду вверх и на секунду вниз, стремясь сделать переходы незаметными. Для выравнивания особенно важен правильный выбор динамики звука при сохранении тембра.

Основа развития полного диапазона голоса – его центр. При любых природных возможностях Мария Эдуардовна на первых двух курсах (плюс двух подготовительных) в классе сопрано никогда не задавала звук выше **соль – ля** второй октавы; начинающим – не выше **фа** второй октавы. Диапазон она развивала медленно и выявляла постепенно, ни в коем случае не форсируя освоение его верхней части. Чем выше позиция, тем легче усваиваются верхние звуки. «Я нахожу, – говорила она, – что слишком высокой позиции не бывает. Психологически звук как бы укалывается дыханием, и этот укол на верхних звуках должен ощущаться в области мягкого нёба (в

заднем отделе купола). А на предельных нотах – где-то напротив темени. Ощущение укола дыхания на тех или иных нотах диапазона ученицы понижают всегда легко» [Там же, с.40].

Для расширения диапазона вверх Мария Эдуардовна обращала внимание на **функции рта**. Она считала, что верхние ноты требуют повышенной активности губ и щек, а также рта, хорошо открытого в ширину. Если в первой октаве губы и рот укладываются естественно, то со второй октавы углы рта разводятся активно ипеть надо на улыбке. На самых верхних нотах она предпочитала широко раскрытый рот, при отходящей назад челюсти. Она признавала такое положение рта и губ самым удобным для пения, а также позволяющим получать яркий, звонкий и хорошо летящий в зал голос. Ход к верхним нотам связан и с повышением активности дыхания. Мария Эдуардовна на уроках подводила учениц до **ми бемоль – ми – фа** третьей октавы лишь на старших курсах консерватории, причем не постоянно, а лишь при хорошем состоянии голоса. Отсутствие низких нот Мария Эдуардовна считала результатом неумения. При правильной работе над центром появляются и низкие ноты, поэтому она постоянно включала их в упражнения.

Еще один элемент педагогической системы профессора Донец-Тессейр – **работа над дикцией**. Если у ученицы были дефекты дикции в разговорной речи, ей приходилось заниматься у **логопеда**, устраняя дефекты: не добившись чистой устной речи, нечего думать о певческой дикции, поэтому она добивалась выравненности всех гласных и четкого произношения согласных.

М.Э.Донец-Тессейр много внимания уделяла **освоению** ученицами **различных видов вокальной техники**, постепенно и весьма осторожно усложняя задания. Кантилена, беглость, *staccato*, быстрые и длинные пассажи – все это осваивается из года в год при продвижении от простого к сложному.

Кантилена начинается с *legato* на двух-трех звуках. *Legato* делается в основном дыханием, при этом голос должен быть выровнен, произношение отработано. «Дыхание – как бы педаль, связывающая звуки вместе». Сложность заключается в том, чтобы при переносе звуков не захватывать промежуточных тонов, иначе получится подвывание. Необходимо попадать на второй звук «без подъезда» к нему. При переходе к произведениям с текстом необходимо хорошо произносить слова, дотягивать до конца длительности гласных и «четко нанизывать на них звучание согласных». Для этого хороша «Ave Maria» Баха – Гуно и подобные ей произведения. Это могут быть и отдельные фразы из оперных арий.

Освоение беглости исполнения также требует длительной, тщательной подготовки. Основной принцип – точность, четкость исполнения. Начинать можно с гамм в диапазоне октавы на *staccato*. Можно петь на да-да-да, до-до-до, то-то-то и т. д., в том числе со сменой акцентов. Петь

только на *mezzo-forte*, не перегружая дыхание. Главное – не спешить с увеличением темпа, **не перегружать**.

Беглость делает гортань эластичной, упругой, способной к выполнению сложных технических заданий. При хорошо разработанной технике беглости начинает удаваться трель, одна из вершин звучания сопрано.

Мария Эдуардовна широко использовала в своей практике **гаммы**, в том числе хроматические. В исполнении гаммы все ноты следует положить как бы на единую опору, которую нельзя менять. Если каждый звук гаммы поддержан дыханием одинаковой плотности, сконцентрирован, то гамма получается однородной, ровной по звучанию. Одновременно с гаммами поются **арпеджио**. Поскольку в арпеджио более широкие интервалы, чем в гаммах, сделать все звуки ровными в них значительно труднее: звук надо переносить в них, ничего не меняя. Это подготавливает голос к предолению больших интервалов.

Очень важным было для Марии Эдуардовны **staccato**: блестящее, острое, очень нужное для многих колоратурных партий. Приём *staccato* выполняется только смыканием и размыканием связок, движениями в гортани. Сначала осваиваются “ленивые” *staccato*, но постепенно они делаются все более короткими и острыми, «колючими». Ноты *staccato* надо делать плоско, близко к зубам, остерегаясь толчков груди, диафрагмы и живота. Иначе лёгкости не добиться.

Трель – важный вид техники. Она встречается во многих партиях. Но это один из труднейших приемов. Трель делается гортанью. Подготавливается она упражнениями на секундный и терцовый ход от одной и той же ноты. Движение постепенно убыстряется. Начинать работу над трелью следует с середины диапазона: от «до» до «соль» второй октавы.

Мария Эдуардовна добивалась у всех учениц **умения филировать звук** в обоих направлениях – от *piano* до *forte* и от *forte* к *piano*. При движении от *piano* усиление звука делается подачей дыхания при одновременном приближении звука. Сначала нужно доводить звучание лишь до *mezzo forte* и лишь потом достигать *forte*. Тренировать филировку нужно постоянно, доводя до автоматизма. Тогда она достижима даже на трели.

Много внимания Мария Эдуардовна уделяла умению **петь *piano* и *pianissimo***, так как у легких голосов *forte* далеко не такое мощное, как у драматических и меццо-сопрано, тем более, мужских голосов. Контраст *forte* и *pianissimo* для сопрано очень важен. В классе Тессейр практиковалось пение упражнений на нарастание и убывание звука на одной ноте, что позволяло показать все динамические возможности голоса. Эмоционально окрасить звук – это очень трудная, но полезная задача.

Пройдя большую школу оперного исполнительства, Мария Эдуардовна Тессейр прекрасно понимала, как важны для певицы **артистические качества**. В разделе «Путь к музыкальному образу» Л.Б.Дмитриев, характеризуя ее методику, отмечает, что уже при работе над упражнениями

ми Мария Эдуардовна учила своих студенток передавать смысл исполняемой мелодии, искать ее эмоциональный подтекст. С первого курса ученицы начинали чувствовать себя исполнительницами. Для этого нужно развивать фантазию. **Проанализировать произведение** прежде его разучивания, **понять его литературную основу** или создать ее для бестекстовой музыки. Содержательная наполненность и полноценная музыкальная форма равно необходимы и для исполнителя и для слушателя. Нужна «мысль-эмоция», переданная в звуках.

Как уже сказано, многие ученицы профессора Киевской консерватории Марии Эдуардовны Донец-Тессейр стали лауреатами всесоюзных и международных конкурсов. Среди них: Т.Петрова, Н.Куделя. Ее ученицы ведущие солистки оперных театров во многих городах бывшего СССР. Это – народная артистка РСФСР И.Масленникова, заслуженная артистка РСФСР М.Звездина, Г.Диомидова, С.Чуйко (Большой театр Союза ССР), народная артистка СССР Е.Мирошниченко (Киевский академический театр оперы и балета им. Т.Шевченко), народная артистка УССР Р.Колесник (Донецкий оперный театр) и другие. Среди ее бывших учеников много педагогов, работающих по ее методике. Высокая результативность ее педагогического творчества, бесспорно, производна от ее собственной высокой общей культуры, глубоких знаний и обширного исполнительского опыта. Но не меньшее значение имела ей личность как таковая: человечность, теплота общения, заинтересованность в успехе учениц, их личной жизни. Она была высшим авторитетом для них и в творчестве, и в выборе жизненного пути.

Постепенность и последовательность в процессе формирования начинающей певицы плюс индивидуальный подход, плюс единство технической и художественной подготовки – все эти черты педагогического метода Донец-Тессейр определяют ее право на благодарную память ныне живущих педагогов-вокалистов.

Ольга Николаевна БЛАГОВИДОВА
1905 – 1975)



Ольга Николаевна Благовидова и ее ученица Бела Руденко

Ольга Николаевна Благовидова – народная артистка УССР, оперная и камерная певица, профессор Одесской консерватории.

Окончив с отличием Одесскую консерваторию в 1925 году по классу Ю.А.Рейдер, она стала солисткой филармонии – камерной певицей. Тогда же начала заниматься педагогической деятельностью, став ассистентом у своего профессора.

В 1928 году Ольга Николаевна была приглашена в стажёрскую группу Большого театра, где проработала до 1931 года. Потом был год в Тбилиси, а в 1932 году она поступила в Одесский оперный театр, параллельно продолжая педагогическую деятельность.

Во время Великой Отечественной войны театр эвакуировался сначала в Алма-Ату, а потом в Красноярск. По окончании войны вместе с театром Благовидова вернулась в Одессу. Там с 1945 и до конца жизни Ольга

Николаевна заведовала вокальной кафедрой Одесской консерватории. За огромный вклад в вокальное искусство О.Н.Благовидова была дважды награждена орденом Трудового Красного Знамени.

За 30 лет руководства кафедрой она широко привлекала педагогов и учёных своего и других вузов к работе кафедрального семинара, практиковала открытые уроки, приглашала с концертами известных педагогов и их учеников из других городов, по несколько раз в год организовывала студенческие концерты и лекции-концерты для публики. Многие ученики Ольги Николаевны участвовали в различных конкурсах, в том числе за рубежом и часто занимали первые места, становились лауреатами. В числе ее учеников более десяти народных и заслуженных артистов СССР, РСФСР, УССР, профессора и доценты консерваторий в разных городах бывшего СССР. Среди наиболее известных народная артистка СССР, лауреат международных конкурсов, лауреат Государственной премии СССР солистка Большого театра Союза ССР Эла Руденко, народный артист РСФСР, лауреат всесоюзных и международных конкурсов, солист Большого театра Союза ССР Александр Ворошило, лауреат международных конкурсов, солистка Большого театра Союза ССР Людмила Шемчук и другие. Выпускники её класса легко начинали свою вокальную карьеру в лучших оперных театрах страны, отличаясь хорошей вокальной подготовкой и артистизмом. Для них были характерны яркая эмоциональность, образность мышления, индивидуальность трактовки исполняемых произведений. В отличие от современницы, и тоже известного педагога, профессора Киевской консерватории М.Э.Донец-Тессейр, которая занималась исключительно с ученицами, обладавшими лёгкими, высокими голосами, в классе О.Н.Благовидовой всегда были ученики с голосами разных диапазонов – от лирических сопрано до басов. К сожалению, биографические данные о ней скудны, собственных публикаций она не оставила. Но на счастье, её ученица Инна Алексеевна Лебедева кропотливо собрала свои записи, сделанные в годы учёбы у О.Н.Благовидовой, воспоминания и записи других учеников этого замечательного педагога, воспользовалась архивом Благовидовой и на этой основе создала книгу «**О.Н.Благовидова-педагог**» [18].

Материал в книге И.А. Лебедевой расположен в следующей последовательности:

- «Основные общепедагогические принципы и организация работы в классе»;

- «О дыхании»;

- «О регистрах и резонирование голоса»;

- «Гласные и согласные в пении. Дикция»;

- «О развитии техники голоса»;

- «Работа над вокализом»;

- «Работа над произведением и репертуар класса»;

- «Цикл М. Мусоргского «Песни и пляски смерти».

По сути дела (если исключить последний раздел, отличающийся от остальных и по содержанию и по стилю), перед нами учебник для вокалистов, включающий общепедагогические основы подготовки будущего певца в музыкальном вузе, основы теории звукообразования и овладения искусством академического пения, а также основы формирования певца-актера. Последний раздел (о цикле Мусоргского) – своего рода музыковедческое исследование, которое может служить эталоном для создания и оценки работ такого плана, выполняемых в рамках НИРС (научно-исследовательской работы студентов) и НИР (научно-исследовательской работы педагогов).

В конце книги помещено приложение «Система упражнений в классе профессора О.Н.Благовидовой» (Прил. 5 в данном учебном пособии). В первой группе (№1 – 16) помещены упражнения для выработки плавного звуковедения. Во второй (№17 – 26) – для выравнивания регистров на всём диапазоне голоса. В третьей (№27 – 39) – интервалы и арпеджио для средних курсов консерватории. В четвёртой (№50 – 72) – упражнения для развития техники голоса на средних и старших курсах консерватории.

«Приложения», введенные в текст книги И.А.Лебедевой, не менее ценны для подготовки студентов к исполнительской и педагогической работе, чем теоретические положения основного текста и потому заслуживают самого пристального внимания и изучения.

Обратимся к основному тексту книги.

О.Н.Благовидова выделяет в качестве основных следующие **общепедагогические принципы** в подготовке вокалистов:

- связи вокальной техники и исполнительских задач (любое, даже простейшее, упражнение – уже **музыка!**);
- в работе педагога необходима четкая, последовательная **система**;
- обязателен **индивидуальный подход** к каждому ученику, в том числе в подборе репертуара.

В организации учебного процесса Благовидова стремилась к «открытости»: в ее классе всегда присутствовало много народа (в последние годы число учеников ее класса доходило до 14): кроме учеников это были ассистенты, свободные от занятий молодые педагоги ее кафедры и педагоги с других кафедр и из других музыкальных вузов. Нередко студенты других классов, «слезно вымаливали» разрешение также присутствовать на этих занятиях. Такая обстановка, приближенная к концертному выступлению, дисциплинировала и самого педагога и еще в большей степени студентов ее класса. Это повышало чувство ответственности, а с другой стороны – приучало петь «на публику».

С целью **развития артистизма и интеллекта студентов** Ольга Николаевна ежегодно организовывала **циклы концертов** силами студентов в своего рода неофициальном музыкальном клубе, или «университете куль-

туры». К этим концертам студенты готовили не только певческие «номера», но и вступительные беседы, рассказы о композиторах, которым посвящался концерт, либо определённой эпохе в развитии вокального искусства, либо тому или иному жанру вокальной музыки. Такие выступления требовали развития у студентов навыков работы с литературой, написания текстов выступлений, умения «говорить» в аудитории.

Очень важным элементом в организации учебного процесса для О.Н.Благовидовой была ее **работа с концертмейстерами**. Сама блестящая пианистка, начинавшая музыкальную карьеру как концертмейстер со своим педагогом Ю.А.Рейдер, она обращала пристальное внимание на формирование чувства ансамбля, соотношение звучания голосов и инструмента, соотношение динамики и характера исполнения, педализацию, штрихи, технику пианиста, точность прочтения текста.

Еще одна особенность педагогического метода О.Н.Благовидовой: **зачеты и экзамены** не означали прекращения работы студента, так как сразу же **после них** профессор обсуждала с каждым студентом репертуар на следующий семестр. К его началу и студент, и концертмейстер приходили с уже готовыми произведениями, т. е. «**черновую работу**» студент **обязан был выполнить самостоятельно**, не расслабляясь за время каникул, не теряя приобретённой формы.

О.Н.Благовидова считала необходимым объяснять ученикам, **как происходит голосообразование**. В спорах о том, нужны ли ученикам анатомо-физиологические и психологические знания по этим вопросам, она однозначно признавала их полезность и необходимость. В первую очередь это касалось знаний **о дыхании**.

Профессор Благовидова рекомендовала **нижнереберное и диафрагматическое дыхание**: вдох плавный, глубокий, вниз и в стороны. Во время вдоха осознанно ощущать рёбра и спину, пока не наступит автоматизм. Это Ольга Николаевна объясняла ученикам на самых первых уроках, учила их дышать носом, «как бы вдыхая аромат цветка». Такой вдох освобождает певческий аппарат, настраивает резонаторные полости, облегчает задержание дыхания, предупреждает подсыхание слизистой оболочки. О технике освоения дыхания по О.Н.Благовидовой можно получить достаточно полное представление, обратившись к приложению в данной работе (Прил.5).

Благовидова берегла голоса своих учеников: *«Не выкрикивайте ноты, а пропевайте их»*, — поучала она.

«В случае вялости дыхательного аппарата, слабо развитой мускулатуре Ольга Николаевна рекомендовала занятия дыханием без пения, по таблице Ю.А.Рейдер. Вдыхать медленно в течение 5 секунд, раздвигая рёбра, задержать дыхание, как бы зажав его на 5 секунд. Постепенно количество секунд увеличивалось. Затем эта же дыхательная система упражнений сопровождалась счётом вслух, при ясном высоком произнесе-

нии слова» [Там же, с.12-13]. Постепенно упражнения на выработку правильного дыхания усложнялись и удлинялись. Особое внимание уделялось началу и концу фразы: вначале студент нередко отдавал слишком много воздуха, а в конце его уже не хватало, что переутомляет мышечную систему (теряется осанка, расслабляется диафрагма). **«Думайте, что Вам нужно еще продолжать петь фразу»,** – напоминала Ольга Николаевна.

Плохое дыхание может породить и фальшивое звучание. *«Дыхание – фундамент профессионального пения, но оно связано с остальными факторами звукообразования; поэтому с их развитием и совершенствованием параллельно развивается и совершенствуется дыхание»* [Там же, с.14].

Вопрос о **регистрах и резонаторах** – наиболее трудный в вокальной педагогике. В классе профессора Благовидовой это касалось обладателей и женских и мужских голосов, с которыми она занималась одинаково успешно.

Как известно, в **мужском голосе** два регистра и сглаживание перехода от грудного в головной регистр представляет наибольшую трудность. Правильное формирование переходных тонов считается ключом к свободному формированию крайних верхних тонов диапазона.

Ольга Николаевна избегала термина «прикрытие» голоса. так как считала, что само это слово способствует перекрытию звука и влечет за собой его углубление и утяжеления. Поэтому в классе фигурировал термин «округление тонов». Внимание особо на них не фиксировалось. Главным было не просто округлять переходные тона, а умело к ним подойти всем предыдущим ходом. Начинали округлять за тон-полтора до переходного. Тогда это округление, или прикрытие, не носило нарочитого характера, не выпадало из общего звучания голоса.

Округление голоса Ольга Николаевна предлагала делать с помощью гласного *О*. В случае ещё недостаточной округлённости тонов с гласным *О* профессор Благовидова рекомендовала прибавить к нему мысленное представление гласного *У*. При этом она поясняла, что очень важна предварительная подготовка аппарата. Когда взят плавный вдох, необходимо мысленно представить звук, который предстоит спеть, его звучание, проконтролировать резонаторные полости и ощутить необходимую «форму звука».

Продолжим цитирование: *«Ощущение головного резонирования, чувство «большой головы» достигалось путем нёбного свода, ощущения «зевка»... Я избегаю очень много говорить о зевке, так как это нередко вызывает зажатие глотки. Поэтому на эти ощущения навожу различными приемами... Звук как бы должен отзвучивать от натянутого нёбного свода как от деки инструмента. Поднимаясь дальше вверх, это ощущение головного резонирования должно быть всё в большей и большей степени. И если при переходных тонах это ощущение было при «вертикаль-*

ной форме звука» (резонатора) на гласном **О** и **У**, то дальше при переходе к крайним верхам форма резонатора должна как бы увеличиваться как по вертикали, так и по горизонтали. Небо должно принимать как бы форму параболы. Только вертикальная форма звука ограничивает диапазон голоса и не даёт развиваться предельным верхним звукам диапазона» [Там же, с.15].

На крайних звуках диапазона Ольга Николаевна рекомендовала прибавлять к предыдущей настройке аппарата ощущение широкого гласного **А**. «Эта позиция в сочетании с интенсивной опорой звука и полной свободой голосового аппарата давала большое и близкое, с хорошим головным резонированием, звучание. Рот раскрывался всё больше с повышением звука. челюсть свободно падала вниз, как бы под весом тяжести...» [Там же].

Обсуждая различия формирования мужских и женских певческих голосов, Ольга Николаевна предостерегала учеников-мужчин: «Баритоны и басы обычно любят показать свой голос на нижних звуках диапазона и невероятно их перегружают, показывая на них свой басовитый тембр. Надсаженные и перегруженные низы отзвучивают только возле самого поющего и кажутся им очень мощными, тогда как в зал и через оркестр несутся очень плохо. Таких студентов приходится переубеждать, заставлять их отказываться от неправильных представлений звучания голоса. Не делайте из себя специального баса, он у Вас и так есть в достаточной степени. Голос должен звучать естественно и легко, а не сделанным басом» [Там же, с.16].

Женские голоса при смехах регистров ломаются менее резко, но зато самих переходов больше, и это часто представляет значительные трудности. Абсолютная сила женского голоса меньше мужского. Поэтому качества близости, звонкости, полётности, увеличивающие относительную силу голоса, еще более необходимы.

Овладение ярким, близким, округлённым звуком возможно только при условии максимального использования резонаторов и главным образом головных. Необходимо постоянно фиксировать внимание студентов на ощущении активного функционирования резонаторов, что наводит на ощущение высокой позиции звука.

Ольга Николаевна требовала от студентов положения голосового аппарата как при «внутренней улыбке». «Мягкое небо поднято, маленький язычок втянут, голосовой аппарат должен находиться в положении лёгкого полувзвеса, который особенно ощущается при прохождении к верхним тонам. Открывание рта при восхождении к верху должно увеличиваться как внешне, так и внутренне» [Там же, с.17].

Работая со своими учениками и ученицами, Ольга Николаевна постоянно учитывала природные различия мужских и женских голосов.

С первых же шагов ученика Ольга Николаевна следила за **правильным произнесением в пении гласных и согласных звуков**. «В самих «сочетаниях вокалов» самой природой заложены все качества звука: **И, Е** – близость, **А** – широта и наполнение голоса, **О** – округлость, собранность, **У** – закрытость. Поэтому дело педагога умелым сочетанием и комбинацией гласных, требуемых для данного студента, найти наиболее красивое полное и свободное звучание голоса, и это звучание сохранять на всем диапазоне на всех гласных при эластичной работе артикуляционного аппарата. Это сохранение формы звука Ольга Николаевна считала обязательным условием для одинакового резонирования и отзвучивания гласных» [Там же, с.19].

Гласный звук **А** должен звучать округлённо, как бы с небольшим прибавлением **О**. Гласный **И** приближаться к французскому «**U**». Гласный **Е** произноситься более собранно к **Э**, с большим раскрытием рта. Гласный **О** следует произносить не слишком узко, чтобы губы не сжимались дудочкой. Гласный **У** произносить более открытым ртом и как можно ближе, – объясняла Ольга Николаевна студентам.

Профессор Благовидова уделяла большое внимание благородству звучания гласных и много работала над устранением плоского произношения, которое совершенно меняет тембр голоса и придаёт ему совершенно другую окраску. Она его признавала только как выразительное средство для передачи определенного характера персонажа...

Работая над **кантиленными произведениями**, О.Н.Благовидова обращала особое внимание на непрерывность звучания гласных. Две рядом стоящие гласные рекомендовалось не разделять, а относить обе к последующей гласной, произнося их как можно короче и максимально дотягивая предыдущую гласную.

Например: «У-сну-ли голубые, сего-дня ка-к вче-ра». Такое произношение согласных не дает размыкания линии звука. Опущение сочетания слогов, идущих как бы по разворачиваемой ленте звучания, помогает соединению их в слова без малейших пауз...

«Столь же большое внимание уделяла Ольга Николаевна **четкому произношению согласных**, постоянно повторяя студентам, что гласные – это «река звука», а согласные «его берега». Согласные в пении помогают выносу вперед гласной и звука, а их четкое произношение делает ясной и понятной дикцию. Иногда, прослушав студента, Ольга Николаевна говорила: «Слова нет, всё расплывчато, и это в классе. А что же останется в зале? Сцена требует ясного, выпуклого, отточенного произношения...» [Там же, с.20].

Применяя **сонорные согласные** в начале упражнений, Ольга Николаевна рекомендовала их выпевать, то есть как бы удваивать: **мма, нна, зза** и так далее. Для большей чёткости текста согласные на стыке двух слов разделялись и удваивались.

Особое внимание обращала Ольга Николаевна на удвоение согласных в середине слов и на сочетание нескольких гласных в конце одного и в начале другого слова. Например: «Сей – чаС С ДРугиМ СМеялаСЬ» или «ПуСТЬ Ви – тяЗЬ Властью вашей ЗавлечёННый» [Там же].

Правильное формирование гласных и согласных, развитие артикуляционного аппарата, с одной стороны, организовало работу всего головного аппарата, способствовало звуковедению, с другой – придавало слову остроту, чёткость и выразительность. Вместе с тем она всегда предостерегала от чрезмерной утрировки слова (особенно на первых этапах обучения), перехода на «говор», отчего сразу теряется вокальная линия. Поэтому Ольга Николаевна придавала большое значение самостоятельной работе над словом вне звука, с тем, чтобы во время пения можно было больше сосредоточиваться на процессе звукообразования. Она требовала отдельно прорабатывать текст произведения (как работают драматические актёры), отработать ясность произношения каждого слова и фразы, ища смысловые кульминации.

Работая над оперным и камерным репертуаром, Ольга Николаевна показывала студентам различия между ними: в опере звучание должно быть более «крупным», более выразительным. Многое зависит от характера персонажа. Так, разбирая образы и вокальные особенности в ариях Кончака и Гремина, она поясняла, что *«исполняя арию Кончака, слово следует произносить проще, менее округлённо, более резко выговаривать согласные. Кончак – это дикарь, хотя и благородный. А вот в партии Гремина слово совсем другое – благородное и округлённое, слово произносится более плавно, согласные более мягко»* [Там же, с.22].

С целью повысить культуру речи студентов, Ольга Николаевна приглашала на занятия специалиста по сценической речи, много внимания уделяла знанию европейских, русского и украинского языков, особенностей их произношения (орфоэпии). Петь произведения на занятиях Ольга Николаевна требовала на языке оригинала. При затруднениях адресовала студентов к преподавателям иностранных языков.

Работая над выразительностью, студенты Ольги Николаевны должны были постигать мастерство тембральной окраски, стилистичности своих партий.

При подготовке к концерту в честь 175-летия со дня рождения А.С.Пушкина Ольга Николаевна заблаговременно прослушивала декламацию стихов студентами, привлекая рецензентов, которые, сидя в глубине зала, оценивали чистоту и чёткость произнесения текстов. При такой подготовке значительно улучшалась дикция при пении, красочность донесения до слушателей пушкинского слова.

С первых шагов и в течение всего периода обучения профессор Благовидова уделяла самое пристальное внимание развитию техники испол-

нения, в том числе за счёт самостоятельной работы студентов, а по окончании консерватории – певцов.

Техника делает гортань крепкой, выносливой и гибкой. Развитие гортани необходимо для всех голосов от высокого сопрано до низкого баса. Овладение техническими трудностями должно быть постепенным, начиная с очень медленного темпа при максимальном внимании к точности исполнения. В отличие от многих других педагогов Ольга Николаевна использовала весь диапазон, а не только природно звучащие тоны, исключая только предельно высокие и низкие, которые захватывались в восходящем или нисходящем звучании, но без задержки на них. Предельные звуки допускалось петь лишь в очень хорошей форме.

Чтобы голос имел «запас прочности» диапазона, в упражнениях захватывалось на один-два тона больше, чем в репертуарном произведении.

Для начинающих Ольга Николаевна сначала очень выразительно проигрывала мелодию, подчеркивая ритмическую точность, акценты, фразировку, а когда студент исполнял упражнение, либо подыгрывала ему, либо подчеркивала на фортепиано только тональные переходы.

Упражнения, которыми пользовалась О.Н. Благовидова, образуют продуманную целостную систему. Между упражнениями делались паузы, чтобы дать отдых голосу студента. Одним из важных элементов этой системы была работа над вокализми. *«Различные сочетания элементов техники при пении на одном гласном звуке дают возможность однородно построить всю вокальную линию. Особенно большую роль играют вокализмы для выработки широкой кантилены»* [Там же, с.26]. Благовидова учила студентов подходить к вокализам как к законченным художественным произведениям. На первых курсах за семестр студент осваивал 1-2 вокализа в медленном темпе, реже 3-4. На старших курсах наиболее продвинутые студенты переходили на художественные произведения, в том числе переложения инструментальной музыки («Адажио» Баха, «Песни без слов» Мендельсона, «Ноктюрны» Шопена, детские пьесы Чайковского, Глинки и т.п.). В репертуар включались и народные мелодии, и произведения советских композиторов. Звучание вокализов подбиралось красивое, чтобы студенту было приятно их петь. На последнем курсе наиболее одарённым студентам Ольга Николаевна поручала виртуозные вокализмы концертно-оперного репертуара предельной трудности.

Значительный интерес представляет работа О.Н.Благовидовой над произведением и репертуаром ее класса. Студентам подготовительных курсов и студентам первого курса со слабой подготовкой Ольга Николаевна обычно давала небольшое количество произведений – 10–12 за год. Из них 5–6 простых арий (больше классических), несколько несложных романсов и народных песен. Вот, например, программа студентки первого курса (меццо-сопрано):

Скарлатти. «O cessate»

Бланжини. «Покинутая»
Гендель. «Verdi prati» из оперы «Альцино»
Моцарт. Ария Секстуса из оперы «Титус»
Тома. Ария Миньон из оперы «Миньон»
Глинка. Песня Вани из оперы «Иван Сусанин»
Даргомыжский. Ариозо княгини из оперы «Русалка»
Даргомыжский. «Не скажу никому»
Шуман. «Ты, как цветок, прекрасна»
Стаценко. «Стояла я и слушала весну»
Лысенко. «Чи ти милий»

[Там же, с.28].

Студентам, пришедшим в ее класс из музыкальных училищ, предлагался гораздо более обширный и сложный репертуар (18 – 20 произведений).

К третьему курсу, когда в основном были выправлены недостатки голоса, репертуар был насыщенным – до 25 произведений (и более), включая 9 – 10 арий, разнообразных романсов, народные и советские песни. Вот пример программы студента третьего курса (лирический тенор):

Бах. Ария из оратории «Магнификат»
Доницетти. Серенада Эрнеста из оперы «Дон Паскуале»
Моцарт. Ария Базилио из оперы «Свадьба Фигаро»
Джордано. Ария Лориса из оперы «Федора»
Вагнер. Рассказ Лознгринга из оперы «Лознгринг»
Моноюшко. Дума Йонтека из оперы «Гальяка»
Глинка. Песня Баяна из оперы «Руслан и Людмила»
Римский-Корсаков. Песня Левко из оперы «Майская ночь»
Чайковский. Ария Водемона из оперы «Иоланта»
Мейтус. Ариозо Олексы из оперы «Арсенал»
Палиашвили. Ария Малхаза из оперы «Даиси»
Шуман. Несколько песен из цикла «Любовь поэта»
Малер. «Воспоминания», «Вдыхая тонкий аромат»
Франк. «Вечерний звон», «Свадьба роз»
Сибелиус. «Алмазы на снегу»
Сен-Санс. «Гитары и мандолины»
Шассон. «Время сирени»
Римский-Корсаков. «Красавица», «Я умер от счастья»
Шапорин. «Элегия»
Глизер. «Тайна певца», «Отчалила лодка»
Надененко. «Тебя зову»

[Там же, с.29].

Подбор репертуара был всегда строго индивидуальным. К пятому курсу студенты осваивали сложнейшие произведения. Так, Бэла Руденко в

студенческом спектакле блестяще спела сложнейшую арию Царицы Ночи из оперы Моцарта «Волшебная флейта».

Над отдельными произведениями О.Н.Благовидова работала со студентами на протяжении ряда уроков, потом мог быть перерыв (иногда даже на месяц), когда студент должен был продолжать работу сам. Интенсивность работы увеличивалась перед ученическими концертами, когда исполнение «чистили». Вот, например, *«студент принес давно не слушающуюся арию Сусанина. После первой же фразы «Чуют правду» профессор его останавливает: «Первые два слога вы строите позиционно неправильно, поэтому тембр сразу делается тусклым, звук западает и строится глубоко. А вот на слоге «пра» у вас голос звучит верно, и в вашем тембре, хотя это одна и та же нота. Попробуйте спеть, переставив слова, – «Правду чувят», сохраняя точную настройку первого тона на всех остальных слогах. Вот теперь верно. Запомните этот прием и отработайте эти и подобные места самостоятельно»*, – объясняла Ольга Николаевна [Там же, с.31].

Инна Алексеевна Лебедева в книге «О.Н.Благовидова-педагог» писала о задачах, которые ставила перед собой Ольга Николаевна: «1) формирование грамотного музыканта, 2) воспитание художника-певца, 3) овладение оперным и камерным стилем исполнения» [Там же

Приступая к работе над произведением, Ольга Николаевна требовала, чтобы студент провел его **анализ: технический, текстовый, психологический, теоретико-гармонический**. Совместно разбиралось, **какими музыкальными средствами воплощено содержание, где кульминация**. Из этого выводились суждения о том, как наиболее полно воплотить это содержание (динамика, темп, модуляционные отклонения). Тщательно прорабатывался текст, логические ударения в нем. Из этого выводилась фразировка, а, следовательно, и характер дыхания.

Серьезную трудность представляют **произведения, написанные в куплетной форме**. Повторяющиеся элементы не должны дублировать друг друга. Например, разбирая на уроке романс Аренского «Менестрель», она начинала с разбора формы данного романса. Он написан в стиле баллады, состоит из ряда эпизодов, в которых рассказывается история несчастной любви и гибели менестреля. *«Все эти эпизоды нужно связать единой нитью содержания. Особая трудность романса заключается в том, что каждая фраза заканчивается рефреном «Молчите, проклятые струны», и каждый раз это должно быть произнесено по-разному – то скорбно, то затаенно, то задумчиво, то печально, то отчаянно в зависимости от того, как произносится целая фраза. Недаром у композитора все рефрены повторяются в разной tessiture, в разной динамике и с разной акцентировкой. Эти струны для менестреля – живые существа, свидетели его грустной истории. Действие должно последовательно развиваться и накаляться, подходя к кульминации. К кульминации должны подводить и*

все темпы, которые идут в последовательности «*Piu vivo*», «*Un poco piu mosso*», «*Piu mosso*». Нужно, чтобы рефрен «Молчите, проклятые струны» не разобщал, а объединял фразы, шел с каждой фразой к кульминации. Кульминационная фраза идёт в очень высокой для баса tessiture (фадиез первой октавы) и на *fortissimo*. Поэтому подвести к этой кульминации надо последовательно, чтобы она была не крикливой, а насыщенной настоящим драматизмом и накалом страстей. После этой кульминации начинается спад, который сопровождается и более замедленными темпами, и меньшей динамикой. И тем отчаяннее должна выглядеть последняя фраза короля на *fortissimo* и *allergando*: «Лишь порою, как безумный, кричит: «Молчите, проклятые струны». Нужно составить точный план произведения и развивать его последовательно» [Там же, с.33-34].

Профессор Благовидова согласовывала в произведениях содержание и нюансировку. Она прививала студентам столь необходимые певцу качества артистизма, зная, что одними узкотехническими приемами вокализации на эстраде невозможно создать целостный художественный образ. Отсутствие артистической выразительности – признак недостатка не только музыкальной, но и общей культуры. Поэтому Ольга Николаевна в обязательном порядке требовала от своих студентов посещения театров, концертов, чтения художественной и специальной литературы. Бывая на концертах вместе со студентами, она привлекала их к совместным обсуждениям. Особое внимание в работе над произведениями Ольга Николаевна уделяла романсам М.И.Глинки, исключительно ценному материалу как для развития голоса, так для художественного вкуса певца. Особое место в репертуаре класса занимали романсы А.Даргомыжского, Н.Римского-Корсакова и П.Чайковского. «Это – неисчерпаемый источник вдохновения» – говорила она.

Обратив внимание на то, что у студента слабо развито «внутреннее зрение» и он не умеет «вчувствоваться» в образ, она помогала ему развивать воображение. Она говорила: «Зритель ещё до первых аккордов вступления должен почувствовать, кто вы такой. Момент полного внутреннего и внешнего включения в образ очень важен. Он заставляет зрителя ощутить интерес к исполняемому произведению и сразу приковывает к себе его внимание... Это недопустимое явление, когда певец во время выступления стоит отсутствующий и судорожно ждёт своего начала. Иногда вступлением может быть только один аккорд или несколько звуков, но они могут быть очень выразительными и их нужно уметь обыграть» [Там же, с.35].

Особое место в классе отводилось работе над правильной интонацией действующего лица. Студент, анализируя свой персонаж, обуславливал его музыкальный язык, интонацию. Владение тембровыми красками позволяло найти нужную окраску звука. «Певец должен был уметь пользоваться звуком светлым и притемнённым, резким и мягким, звонким и глу-

хим, с широким вибрато и даже ровным, без него. Все эти и другие многогранные качества тембров должны были быть на службе у певца» [Там же, с.37].

Романсы – это миниатюрные образы. В силу малого времени, перевоплощения происходят в них мгновенно. В этой связи стоит вспомнить слова К.С.Станиславского: *«Чтобы петь арии, надо быть актером-певцом, чтобы петь романсы и камерный репертуар, надо быть режиссером и певцом. Каждый романс и песня – это какая-то страница прожитой человеческой жизни, и исполнитель, прежде всего, должен хорошо знать многогранные обстоятельства, вызывающие выражение в данном произведении данных мыслей, чувств – кому, зачем, о чём и при каких условиях интонируются эти слова» [Цитир.по: 18, с.38].*

Даже краткие извлечения из книги И.А.Лебедевой, посвященной творчеству профессора Ольги Николаевны Благовидовой, могут дать представление о значении наследия этого незаурядного педагога. Существенно дополняет эти сведения упражнения, применявшиеся Ольгой Николаевной Благовидовой, которые вынесены в Приложение 5 к данному учебному пособию.

Полина Львовна ТРОНИНА
(1900 – 1976)



Полина Львовна Тронина – доцент вокального факультета Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных, ведущий педагог кафедры сольного пения, прошла великолепную школу: она училась у Елены Юльевны Жуковской, которая, в свою очередь, была ученицей Мазетти и Рахманинова. Тронина окончила класс сольного пения при Московской филармонии в 1926 году, продолжила музыкальное образование в студии Большого театра. В 1928 году исполнила в качестве диплома партию Лизы в «Пиковой даме» Чайковского. Работала в молодёжной опере в Москве. С 1930 года стала солисткой Московской филармонии и успешно выступала с обширным камерным репертуаром во многих городах страны.

В 1938 году, услышав ее на одном из концертов, Елена Фабиановна Гнесина пригласила вести класс камерного пения в руководимом ею музыкальном училище. Позднее Полине Львовне был поручен класс сольного пения, а затем она стала заведовать всем вокальным отделением. В 1959 году училище было преобразовано в Институт им. Гнесиных, и она продолжала работать в нем. Ее педагогический стаж насчитывал почти 40 лет. В 1965 году ей было присвоено почетное звание **Заслуженного работника культуры РСФСР**. За годы работы ею было подготовлено более ста солистов, разбехавшихся по всей стране. Среди них немало известных певцов и певиц.

В последние годы своей жизни Полина Львовна работала над книгой **«Из опыта педагога-вокалиста. Практические советы начинающим педагогам»**. Книга вышла в свет в год смерти автора (посмертно) в Московском отделении издательства «Музыка» в серии «В помощь педагогу-музыканту» [35].

Многое в книге П.Л. Трониной совпадает с рекомендациями других педагогов-вокалистов, опыт которых уже был описан в предыдущих очерках данного учебного пособия, но есть существенное отличие ее позиции от позиций ее коллег. Полина Львовна считала, что не каждый певец, даже самый замечательный, способен стать педагогом. **Педагогом же может стать лишь тот человек (он может и не быть профессиональным певцом!), который способен развить у себя вокальный слух, позволяющий анализировать функции голосового аппарата своих учеников.**

Вокальный слух, позволяющий анализировать собственные ощущения, абсолютно необходим и певцу, и педагогу, но педагогу необходим (подчеркнем еще раз!) вокальный слух, позволяющий ставить своего рода «диагноз» при недочётах и дефектах голоса других людей – учеников. В этом отношении Тронина была последовательницей «маэстро Эверарди», который учил, что секрет правильного преподавания пения заключается в «ухе» преподавателя. В современной терминологии – «аналитически-функциональном слухе».

Идеал выразительного пения сложился у Полины Львовны, по ее же словам, под воздействием творчества Ф.И.Шляпина, А.В.Неждановой, Л.В.Собинова, И.С.Козловского, Н.А.Обуховой, В.В.Барсовой и других замечательных ее современников. При всех различиях голосов и манер пения у всех у них есть ряд **общих черт**. Таковы:

- высокая позиция певческого звука, обогащённого обертонами;
- спокойно, свободно льющийся, незажатый звук, хорошо опёртый на дыхании;
- хорошая техническая обработка, позволяющая петь без затруднения и быстрые арпжи, и кантилену;

- хорошо развитая техника;
- отличная дикция;
- разнообразие красок и нюансов.

В книге П.Л.Трониной находим следующие разделы:

- Основные педагогические задачи.
- Первые занятия.
- Дыхание. Атака. Резонаторы.
- Развитие беглости звука.
- Выравнивание гласных.
- Сглаживание регистров.
- Развитие диапазона.
- Филировка.
- Кантилена и дикция.
- О работе над художественным образом.
- Воспитание артистизма.

В «Приложение» к ее книге вынесены «Примерный репертуарный список вокальных произведений» и «Вокальные упражнения» (последние воспроизводятся в Приложении б к данному учебному пособию).

Знакомство с методикой преподавания П.Л.Трониной показывает, что пути разных педагогов (Катульской, Луканина, Донец-Тессейр, Благовидовой и других), различаясь в последовательности изложения, большем или меньшем внимании к тем или иным элементам учебного процесса, в целом совпадают. Поэтому важно уловить то индивидуально-неповторимое, что отличает их друг от друга.

Излагая педагогические взгляды П.Л.Трониной, попытаемся выделить именно особенности ее подходов к обучению и воспитанию вокалистов, тем более, что сама она, работая над книгой, адресовала ее начинающим педагогам, делясь своим опытом.

Полина Львовна Тронина имела учеников и мужчин, и женщин, но в книге «Из опыта педагога-вокалиста» обобщила опыт работы только с женскими голосами и даже не со всеми, а только с **лирическими и лирико-драматическими сопрано**. В связи с этим Полина Львовна подчеркивает **первостепенную важность правильного определения типа голоса**. Ошибка в определении типа голоса с самого начала обучения нередко непоправима и ведет к тяжелым, порой необратимым последствиям. Например, лирическое и лирико-драматическое сопрано – голоса родственные, но все же различия между ними весьма существенны. Певучесть, беглость важны и тем и другим исполнительницам, но драматические голоса должны иметь большую силу звука, мощные верха, крепко звучащую середину диапазона, а главное, певица должна **обладать драматическим темпераментом, а это уже не техника, а артистизм**.

Второе: педагог должен безошибочно определять, от чего следует освободить голос ученика. Сам ученик сделать этого не может: он привык

к своему голосу, он слышит его «изнутри». Вот почему педагогу необходим особый «диагностический» тип вокального слуха.

Третье: в среде певцов и вокальных педагогов сложился **специфический лексикон**, далеко не всегда совпадающий по смыслу с теми же словами обыденной разговорной речи. Педагог говорит ученику о «темном» или «светлом», «полетном» или «рассеянном» звуке, «опёртости» и т.п. Ему, педагогу, эти слова привычны, понятны, а ученику они неизвестны, но спрашивать он стесняется. Возникает **взаимное непонимание**. Это непонимание нужно предупредить. Вот как пишет об этом П.Л.Тренина: *«Объясняя «темный звук», я стараюсь вызвать настроение печали, связанное с грустной интонацией. Добиваясь «светлого звука», говорю о воспоминаниях, связанных с радостными событиями жизни, с расцветом природы и т.д.*

Когда я хочу, чтобы звук был «собранным», то люблю приводить такой пример: «Представь себе лампу без абажура. Свет рассеянный. Трудно читать. Ты набрасываешь на лампу абажур. Свет концентрируется, отражается, делается ярче. То же можно сделать и со звуком. Звук, рассеянный по всему рту, не опёртый на дыхание, бывает широким, открытым. Подобно свету, звук можно сконцентрировать как бы в одном фокусе, опере на дыхание, тогда он делается собранным, упругим, полётным» [Там же, с.13]. Говоря о «полётном» звуке, Полина Львовна сравнивала его с полётом вольной птицы. Эта ассоциация придавала звуку полётность. Но, пользуясь ассоциациями, недолго и запутать ученика, а грубоватые ассоциации могут разрушить поэтическое настроение.

Еще одна **частая ошибка начинающего педагога**: он придает очень большое внимание, например, дыханию (работе гортани, резонаторам), забывая о других элементах вокальной подготовки (дикции, технике и др.). Начинающему педагогу трудно, возможно, не менее трудно, чем студенту-первокурснику. Но ему нужно учиться в процессе обучения развивать одновременно и дыхание, и резонаторы, и гортань, и музыкальность своих учеников, и дикцию, и правильную фразировку, то есть весь комплекс умений и навыков, необходимых певцу.

Очень важна **последовательность развития** вокальных и артистических данных певца. Иногда бывает так: приходит ученик со всем комплексом вокальных способностей, и педагог, увлекаясь быстрыми успехами ученика, даёт ему очень сложный репертуар. Это может быть недолговечно. *«В начале обучения учащемуся даются произведения, не требующие сложной вокальной техники. На основе элементарной техники надо добиваться художественного исполнения лёгких произведений, не допуская формального пропевания. Когда технические приёмы дойдут до автоматизма, и певец перестанет о них думать, когда они станут его второй натурой, то это и есть владение вокальной школой»* [Там же, с. 15].

На уроке педагог должен быть не только мастером-вокалистом, но и психологом, внимательно следящим за психическим состоянием ученика. Сигналом педагогу о том, что в его методике есть просчеты, является неудовлетворенность, недовольство ученика на уроке.

Так шаг за шагом, последовательно излагая основы педагогического мастерства, Полина Львовна ведёт за собой адресата этой книги – молодого педагога. Ведёт от одной трудности к другой, систематически и последовательно излагая то, что в общем-то давно известно выпускнику музыкального вуза, но известно как бы «для себя», бессистемно. Книга П.Л.Трониной тем и ценна, что служит руководством к действию начинающим педагогам.

Вот пример упражнения на дыхание: на самом первом уроке она предлагала ученику спеть пять нот *ДО-мажорной* гаммы (ДО, РЕ, МИ, ФА, СОЛЬ) *legato*, после втянуть в нёбо узкую струю воздуха, как при зевке, и на этой остановке взять ноту *ЛЯ staccato*. Потом, не сбрасывая этой струи, добрать еще немного воздуха и спеть ноту *СИ na staccato*. Затем, не сбрасывая опять этой струи, добрать воздух и спеть *ДО staccato*. После этого от *РЕ* петь вниз на *legato* пять нот подряд, сохраняя высокую позицию. Заканчивалось это упражнение четырьмя *staccato* (фа, ми, ре, до). Это упражнение она давала до *МИ мажора*.

Объясняя правильную выдыхательную установку, Полина Львовна предлагала зевнуть тоже в несколько приемов, поднимая нёбную занавеску дыханием, после чего ученицы пели четыре *И legato*, затем четыре *И staccato* вверх, каждый раз добирая дыхание, не сбрасывая предыдущего; затем четыре звука вниз, плавно спускаясь на *legato*.

Казалось бы, общеизвестные положения, но доведенные до филигранной методического приема. И это очень ценно.

Книга Полины Львовны Трониной вся написана от первого лица («я показываю...», «я советую...» и т.д.), но огромный опыт талантливого педагога оправдывает форму прямого обращения к читателю.

Переходя от техники исполнения к работе над словом и художественным образом, Тронина обращается к признанным авторитетам. Она считает, что в пении самое главное – не только вокальное мастерство, но и слово, а отсюда образность. В свое время Джузеппе Верди советовал первому исполнителю роли Макбета: «Опять и опять настойчиво хорошенько изучить ситуацию и вдумываться в слова; музыка придет сама собой».

О ясном произношении, чёткости речи и осмысленности Тронина постоянно напоминала на уроках, применяя выражение «петь, как говорить». При пении гласных она предпочитала широкий, округлённый гласный звук, то есть *А* должно быть смешанным с *О*, *И* с *Ю*, *Е* с *Э*. Иначе звук получается плоский.

Работая над художественным образом произведения, Полина Львовна всегда приводила в пример слова Ф.И.Шаляпина. «*Одно bel canto наво-*

дит на меня скуку. Вот ведь знаю певцов с прекрасными голосами... 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?.. Песни не отличаются одна от другой» ([Цитир.по: Шалапин Ф.И. Литературное наследство. Письма. Т.1. – М., 1957. – С.269]. Она соглашалась с высказываниями Шалапина, говоря, что молодые актеры, размахивая руками, заламывая их на сцене, считают, что хорошо играют роль, не понимая, как фальшиво это выглядит со стороны. «Чтобы развить в учащемся художественную выразительность, нужно добиться развития воображения и богатства интонации» [35, с. 44].

Рассматривая проблему выразительности пения, П.Л.Тренина из множества произведений с драматическим содержанием, отобрала, в частности, для подробного разбора балладу «Лесной царь» Шуберта, написанную для баса. В создании этой замечательной баллады принимали участие три гениальных творца: Франц Шуберт, Вольфганг Гёте и переводчик Василий Жуковский. Цитируем авторский текст дословно:

«Фортепианное вступление с его стремительным движением сразу вводит в атмосферу тревоги. Рассказ как бы ведётся от четырёх лиц: рассказчик, отец, ребёнок, Лесной царь. Каждый из них имеет свой поэтический характер и музыкальные интонации.

Начинается баллада словами рассказчика:

Кто скачет, кто мчится под хладною мелой? –

Ездок запоздалый, с ним сын молодой.

Это поется в стремительном темпе, строго ритмично и по характеру звука – тревожно:

[Schnell]

Кто ска - чет, кто мчит, кто мчит - ся под хлад - но - ю мелой?

На первых словах аккомпанемент меняется. Прекращаются тревожные гаммы в левой руке; голос звучит мягко, ласково на фоне октав. «Дитя, что ко мне ты так робко прильнул?» — восходящий ход мелодии дает певцу возможность ясно произнести вопрос;

2. [Schnell]

« Дитя, что ко

мня ты так робко прильнул?

В аккомпанементе вновь возникают тревожные гаммы. Слова ребёнка должны звучать испуганно, с болезненно-бредовым оттенком:

Родимый, Лесной царь в глаза мне сверкнул.
Он в тёмной короне, с густой бородой.

Со словами отца опять меняется характер аккомпанемента. Его фраза: «О нет, то белеет туман над водой» — звучит ласково, успокоительно.

Раздается вкрадчивый голос Лесного царя, завлекающий дитя. Больному ребёнку в полубреду слышится этот голос:

Дитя, оглянися, младенец, ко мне,
Веселого много в моей стороне.
Цветы бирюзовы, жемчужны струи,
Из золота слиты чертоги мои.

3 [Schnel]

« Ди - ты, о - гни -

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line contains the lyrics « Ди - ты, о - гни - and is marked with a fermata over the word 'ты'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *ppp* is present in the piano part.

- ни - ся, мло - де - нец, ко

The second system continues the vocal line with the lyrics - ни - ся, мло - де - нец, ко. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern as the first system.

мне, во - со - ло - го

The third system concludes the vocal line with the lyrics мне, во - со - ло - го. The piano accompaniment continues with the established rhythmic pattern.

СНН - 12 - 10 - 10 - 10

СНН - 12 - 10 - 10 - 10

СНН - 12 - 10 - 10 - 10

СНН - 12 - 10 - 10 - 10



Данная музыкальная фраза очень трудна для исполнения. Трудность заключается для исполнителя в том, что она написана в высокой тесситуре, провоцирующей на форсированное взволнованное пение, чего не должно быть, т.к. в словах Лесного царя звучит интонация заманивания, и исполнитель не должен забывать, что этот голос ребёнок слышит сквозь бред, что это – не реальный человек.

Рисунок аккомпанемента требует от певца соблюдения точного и четкого ритма, особенно в тех местах, где совмещаются дуоли и триоли. Шуберт в этом эпизоде не делает никаких указаний в отношении изменения ритма движения и силы звучания аккомпанемента, и это однообразие сгущает атмосферу безысходного страха.

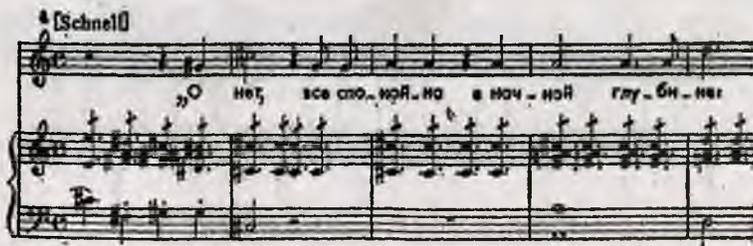
Снова слышится голос Лесного царя. Аккомпанемент фигурационный, спокойный, динамика – *ppp*. Пение должно быть очень ровное, дуоли выполняются точно. В голосе не может быть никакой тревоги. Наоборот, он звучит монотонно-заманивающе, после чего контрастно резко меняется аккомпанемент и на высокой тесситуре звучат испуганные слова ребенка:

Родимый, Лесной царь созвал дочерей,
Мне, вижу, кивают из тёмных ветвей

Фраза поётся тревожно, боязливо. Следующая затем фраза:

О, нет, всё спокойно в ночной глубине,
То ветлы седые стоят в стороне –

написана она в более высокой тесситуре, что дает певцу возможность спеть ее более взволнованно:



После реплики отца аккомпанемент меняется, становясь стремительным. И опять вступает голос Лесного царя. В аккомпанементе *ritissimo*.

Дитя я пленился твой красотой
Неволей, иль волей, а будешь ты мой!

♩ [Schnel]

« Дитя, я пленился тво - ей красо - той, не - во - лей иль лей, а бу - дешь ты мой!»

Эту фразу, написанную на высокой тесситуре, надо петь также абсолютно ровно, точно в смысле ритма. Слова «неволей иль волей, а будешь ты мой!» – произносятся *forte*, как приговор.

Голос ребенка звучит на высокой, напряженной тесситуре на полном *forte*, передавая чувство смертельного страха:

Родимый, Лесной царь нас хочет догнать,
Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать!

На словах: «Младенец тоскует, младенец кричит» – на слове «тоскует» надо сделать очень четкий форшлаг.

Заключительные фразы баллады сложны по настроению. «Ездок гоняет, ездок доскакал...» Затем, после большой паузы, речитативно: «В руках его мертвый младенец лежал».

Баллада может исполняться как мужским, так и женским, голосами. Но голоса должны быть лирико-драматическими или драматическими. Исполняющий балладу певец должен иметь отличную дикцию, гибкий голос с широким диапазоном» [Там же, с.44-51].

Тренина ориентирует своих молодых коллег на воспитание артистизма у студентов. «Зритель не только слушает артиста, но и смотрит на него. «Певческая маска» и напряженная поза не позволяют певцу выразить содержание исполняемого произведения мимикой, движением рук..., поэтому педагог может и должен помочь студенту научиться хорошо держаться на сцене, справляться со своим волнением, нацелить его на выполнение творческой задачи» [Там же, с. 70]. И дальше Полина Львовна дает конкретные рекомендации, как воспитать в себе чувство свободы, уверенности на сцене, но ни в коем случае не развязанности. Она советовала слушать музыку и мысленно перенестись в те обстоятельства, в которых живет персонаж.

Тренина заботилась о самых разных сторонах подготовки молодого певца. С ее точки зрения, со времени учебы певец должен выработать **наилучший жизненный режим**. «В нашей профессии есть нечто, регламентирующее обыденную жизнь. Горло – это рабочий аппарат певца, который нужно беречь и охранять. Важно уберечь себя от простуды, не промочить ноги, избегать резкого охлаждения. Особенно плоха резкая перемена температуры. Нельзя, выпив горячего чая, сразу же выходить на улицу в холодную погоду. Нельзя разгоряченному выпить холодной воды, как бы ни мучила жажда. Недопустимо для певца в холодную или сырую погоду разговаривать, петь и смеяться на улице. Легкая простуда, насморк может надолго вывести певца из строя, а то и вовсе сделать профессионально непригодным. При начавшейся простуде или насморке следует не только прекратить занятия пением, но даже по возможности не разговаривать» [Там же, с.74]. В случае простудных заболеваний Полина Львовна советовала полоскать горло водой комнатной температуры со слабым раствором соли и соды. Правильное и ответственное отношение к своему аппарату – признак профессионализма.

Полина Львовна Тренина настойчиво советовала будущим музыкантам-вокалистам ежедневно упорно работать над собой, преодолевая свои комплексы и сомнения. Примером для неё всегда оставался П.И.Чайковский, который, обладая железной волей, поучал своих учеников (студентов консерватории): «Я всегда сумею заставить себя перевоз-

мочь нерасположение и увлечься, когда нет особой охоты к занятиям»
[Там же, с.75].

В книге П.Л.Трониной «Из опыта педагога-вокалиста: **Практические советы начинающим педагогам**» содержится детальное описание ее методики работы со студентами. Можно надеяться, что пересказ, составивший содержание данного очерка, привлечет внимание читателя непосредственно к этой, очень ценной, работе.



Г И Тиц на уроке

Гуго (Хуго) Ионатанович Тиц (1910 – 1986)

Гуго Ионатнович Тиц – советский певец (баритон) с 1940 по 1951 г. был солистом Всесоюзного радио. В его репертуаре были произведения русской и мировой классики, советские песни, но наибольшую известность он получил как исполнитель антифашистских песен.

С 1945 г. Гуго Ионатнович приступил к педагогической работе сначала в музыкальном училище при Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского, а позднее стал преподавать в консерватории. С 1957 года – он **декан вокального факультета**, в 1969 г. ему было присвоено звание профессора, а в 1980 году – заслуженного деятеля искусств. К сожалению, сведений о родителях, детстве и ранней юности Г.И.Тица найти не удалось.

Профессиональные занятия вокалом начались для Гуго Тица в 1928 году, когда он поступил в класс маэстро **Этторе Гандольфи**. На протяжении четырех лет обучения он имел возможность не только общаться с выдающимся профессором на уроках, но и сопровождать его на прогулках, слушать интересные воспоминания о его творческой жизни. Этторе Петрович Гандольфи вошел в историю русского вокального искусства как замечательный педагог, воспитавший многих известных певцов и педагогов. Маэстро страшно не любил неспособных и не подчиняющихся его указаниям учеников. В его классе занимались в основном басы и баритоны, хотя не менее успешно он работал с тенорами и с женскими голосами.

Урок в классе Гандольфи строился так: минут десять – упражнения, затем вокализы и произведения с текстом. Освоению техники голосообразования Гандольфи уделял очень большое внимание, считая необходимым давать ученикам упражнения на развитие дыхания, выравнивание регистров, развитие беглости.

Маэстро Гандольфи требовал от учеников звука на хорошей опоре и обязательно округленного на всём диапазоне. Фальцет он абсолютно не признавал, считая, что фальцет можно употреблять в пении только как краску, необходимую для выразительности. Поэтому он никогда не учил своих воспитанников фальцетному звуку. Все начинающие басы, как правило, пели Моцарта. Он очень любил этого композитора и считал, что его музыка воспитывает голос в нужном направлении.

Много лет спустя, имея за плечами многие годы педагогической работы, Гуго Ионатнович все чаще и чаще обращался к советам своего профессора. *«Анализируя свои занятия с учениками, я неоднократно убеждаюсь, что многое в моем методе коренится в заветах маэстро Гандольфи.*

И всегда мое сердце переполняется благодарностью к этому удивительному человеку», — писал Тиц [34, с.72].

Исходным моментом педагогической системы Г.И.Тица был принцип подбора учеников в класс [38, с. 33]. Отличные вокальные данные для этого недостаточны. Кроме них необходимо наличие музыкальности и эмоциональной выразительности в пении; второй фактор при подборе учеников: состояние здоровья, психики и особенности склада нервной системы (уравновешенность, лабильность).

Когда ученик принят, огромную роль играет «установление творческого взаимопонимания между ним и педагогом», «нахождение языка, нужного для данного студента, т.е. индивидуальный подход для возможно полного раскрытия потенциальных возможностей молодого певца [Там же, с. 33-34].

По мнению Тица, воспитатель будущего артиста кроме образованности, широкой общей и музыкальной эрудиции, педагогического дара должен обладать человеческим обаянием, быть контактным, терпимым и в то же время настойчивым. Что касается способов формирования певческого голоса, Тиц не допускал догматического подхода ни в манере звукообразования, ни в словесных объяснениях и т.п., гибко используя особенности восприятия ученика: одним нужнее показ голосом, другим — словесное объяснение, но в передаче знаний и навыков ученику обязательно нужно достигать ясности.

Важную роль играет целесообразный подбор музыкального материала, структура его использования.

На начальном этапе преобладают упражнения и вокализы, отрабатываются основы техники голосообразования; со второго курса начинается формирование репертуара певца, т.е. подбор материала, имеющего художественную форму. «Каждый ученик для педагога — это новая загадка, которую он должен разгадать» [Там же, с. 35].

Распределение времени на уроке изменяется по мере взросления студента: на первом и втором курсах упражнения у Тица занимали больше половины урока, на старших курсах на распевание отводилось не более 7-8 минут. Если этого было недостаточно, возникало подозрение, что студент нездоров или переутомлен. В таком случае нагрузку следует сокращать.

Важнейший элемент в развитии голосового аппарата певца — певческое дыхание. Контроль за его правильностью должен быть объектом самого пристального внимания педагога. Характер певческого дыхания не есть нечто застывшее: «Если певец пользуется все время слишком активным дыханием, то в самых ответственных, кульминационных — фразах оно может ему отказать», нужно находить «удобные моменты для отдыха и снятия напряжений дыхательной мускулатуры» [Там же, с.35-36].

Для устойчивости голосообразования очень важна опора звука. Она зависит от «сохранения вдыхательной установки, наличия хорошей коор-

динамики, подачи дыхания к голосовым складкам при свободной работе голосовой щели» [Там же, с. 36]. Если посыл звука верен, можно переходить к оформлению тембра, округлости звука, близости его, яркости и т. д., но не раньше.

Дальнейшее развитие голоса певца во многом зависит от установки гортани: если она нецелесообразна, это станет серьезным тормозом. У певцов с разными типами голосов «поведение» гортани различно, тем более, что гортань — *орган подвижный*. Его можно произвольно поднимать и опускать, а при разном уровне её поднятия невозможно получать звук одного тембра. В установке гортани, как и при воспитании певческого дыхания, *главный ориентир — правильно оформленный певческий звук*.

В воспитании мужских голосов (а Тиц работал только с мужчинами), одна из труднейших задач — **формирование верхнего участка диапазона (так называемая проблема прикрытия) и достижение его ровности**. Тиц требовал, чтобы *«звук на всём своём протяжении... был круглым и близким»*, имел устойчивое вибрато, льющийся приятный характер [Там же, с. 37]. *«Округление звука, начиная с сферы диапазона голоса в дальнейшем помогает спокойнее перейти к более высоким тонам»*, — учил он. Иногда термин *«прикрытый звук»* пугает учеников. *«Я стараюсь им внушить, — продолжал педагог, — что исполнение гласного «о» и есть уже прикрытие звука... И тогда они не мудрят излишне и идут на прикрытие совершенно спокойно и естественно»* [Там же, с. 37]. Для освоения различных штрихов, требующих прикрытого звука, Тиц применял упражнения, построенные на чередовании гласных (Упражнения 13-18 в Приложении 7).

При освоении приемов округлого звучания нередко приходится преодолевать внутреннее сопротивление ученика, — он не понимает, почему надо отказаться от открытого звука, который ему кажется гораздо более ярким. *«Во-первых, певец слышит свой голос не таким, как окружающие (прослушивая запись на плёнке, ученики не узнают своего голоса); во-вторых, пение в открытой манере не даёт возможности освоить верхний регистр без ущерба для голоса»* [Там же, с. 38].

Значительной проблемой *формирования баса является расширение диапазона голоса вниз* — важнейший показатель профессионализма певца, его мастерства во владении голосом. По Тицу, если тембр басовый, а крайние нижние ноты отсутствуют, необходимо долго работать над освоением среднего регистра как в упражнениях, вокализах, так и в произведениях с текстом. **Преждевременное форсирование развития нижних нот ещё более вредно, чем верхних**. Нижний участок диапазона чрезвычайно важен, что требует особой заботы педагога.

Мастерство певца немислимо без **овладения филированием звука, пением *piano* и *mezzo-voce***. Динамические градации обеспечивают раскрытие музыкально-поэтического образа. К формированию этих качеств

певца Тиц переходил со второго курса, сначала на упражнениях, предлагая исполнять их то на forte, то на piano, либо изменять силу звучания от начала упражнения к его концу. По наблюдениям Гуго Ионатановича, иногда овладение филированием сопровождается мышечным зажатием. Для предупреждения зажатия Тиц рекомендовал *сохранять вдыхательную установку* [Там же, с. 41].

После усвоения элементов техники piano и формирования звука можно переходить к овладению навыков пения mezzo-voce. *«Это особая, мягкая и теплая краска голоса, ласкающая слух», требующая от певца «большой внутренней эмоциональной отзывчивости».* Таково исполнение «Молитвы» Ф. Шуберта [Там же, с. 42].

Трудная задача – **соединение вокальных качеств голоса с чистотой произнесения слова.** Особое внимание Г.И. Тиц уделял освоению навыков пения иностранных произведений *на языке оригинала*, в том числе для *коррекции дефектов устной речи* студентов. При исполнении произведения на иностранном языке ученик вынужден очень внимательно следить за произношением слов малопонятного текста, *«скрупулезно выговаривать каждый гласный и согласный звук».* Выработанный навык переносится затем и на родной язык [Там же].

Система упражнений Г.И.Тица была сложной, но хорошо продуманной. Баритоны и центральные басы первые упражнения пели в объёме малой октавы от До до До 1, низкие басы – не выше Ля малой октавы, тенора начинали урок от Фа 1, доводя до Ре 2 – Ми-бемоль 2 - не выше! (Упражнения 1, 2 в Приложении 7).

Если при пении закрытым звуком у ученика наступал горловой зажим, Тиц предлагал *спеть то же самое закрытым звуком, напоминающее сочетание согласных «и» и «г» – «иг».* Такие упражнения чрезвычайно полезны для нахождения высокой певческой позиции и спокойного мягкого разогрева голоса. При отсутствии у ученика горлового призвука, зажатости голосового аппарата удобны и целесообразны упражнения с переходом гласного «и» (в слогосочетании «ми») в звук «а» (Упр. 3 – 7 в Приложении 7). *«Гласный «и» по позиции звучания наиболее высокий. И если следующий за ним гласный «а» вокально удерживается там же, сохраняя высокие обертоны предыдущего – я удовлетворен», – объяснял Гуго Ионатанович»* [Там же, с. 43].

Когда найдено и освоено правильное звучание в среднем регистре, можно переходить к решению более сложных технических задач.

Г.И.Тиц настаивал на том, что в воспитании вокального мастера наряду с формированием вокально-музыкальных данных совершенно необходимо **«привитие и пробуждение интереса к литературе, живописи, архитектуре, истории вокального искусства»** [Там же]. Чем богаче внутренний мир певца, чем ярче его воображение, тем полноценнее и многограннее его искусство.

*Ориентируя студентов на их будущую профессиональную деятельность, Г.И.Тиц уделял пристальное внимание привитию **навыков самостоятельной работы, самоконтроля.***



Г.И. Тиц на экзамене

За почти сорокалетний педагогический стаж Гуго Ионатанович воспитал целую плеяду оперных и камерных певцов; из них более 20 лауреатов всесоюзных и международных конкурсов, много Народных и Заслуженных артистов СССР и союзных республик (бывшего СССР), педагогов высших и средних специальных учебных заведений. Его ученики работали и работают в Москве и Санкт-Петербурге, в Перми и Минске, Киеве и Челябинске, Краснодаре и Новосибирске... Они брали призовые места на международных конкурсах в Мюнхене и Вене, Женеве и Барселоне, Тулузе и Рио-де-Жанейро. Это – Л.Морозов – Народный артист России, лауреат международных конкурсов, солист Мариинского театра оперы и балета; А.Рудковский – Заслуженный артист России, лауреат Международных конкурсов, солист того же театра; Д.Королёв – Народный артист России, лауреат международных конкурсов, солист ГАБТ'a и многие, многие дру-

гие. Педагогические традиции в Московской государственной консерватории продолжает его ученик П.Скусниченко – Заслуженный артист России, лауреат международных конкурсов, профессор, заведующий кафедрой сольного пения Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского, заведующий вокальным отделением академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского, председатель научно-методического Совета по вокальному образованию при Министерстве культуры России.

Ученики Г.И.Тица, став педагогами, несут его опыт своим ученикам, продолжая и развивая традиции обучения пению, воспринятые Гуго Ионановичем от его учителя Этторе Петровича Гандольфи.



Концерт в Большом зале, 1976 г.

Елена Васильевна ОБРАЗЦОВА (род. 1937)

Елена Васильевна Образцова – народная артистка СССР, Герой Социалистического труда, Лауреат Всесоюзских и Международных конкурсов (им. М.И.Глинки, П.И.Чайковского, им. Ф.Вильяса и др.), обладательница Государственной премии РСФСР им. Глинки (1973), Ленинской премии (1976) – одна из величайших певиц второй половины XX – начала XXI вв., «звезда первой величины» вокального мира. Более четырех десятилетий она поет не только на родине, но и на самых престижных оперных сценах мира: Ла Скала, Метрополитен-опера, во Франции, Германии, Венгрии, Японии. Ей посчастливилось выступать с самыми знаменитыми вокалистами мира – Пласидо Доминго, Лучано Паваротти, Марией Каллас, Евгением Нестеренко, Монсерат Кабалье и другими. В репертуаре Елены Васильевны уже к концу 80-х годов было 28 оперных партий, в том числе очень редко исполняемых, 18 ораториальных и кантатных партий, а также неисчислимое множество камерных произведений. В нашей стране и за рубежом она исполняла заглавные партии в нескольких фильмах, записан не один десяток компакт-дисков, в том числе с дирижерами Н.Некрасовым и Гербертом фон Караяном. Г. фон Караян писал о ней: *«Эта русская женщина обладает уникальным талантом, сказочным, уникальным, из мифа. Это – естественность и интеллект. И все она выражает своим голосом, прекрасным и диким»* [36, с.165].

Работоспособность Образцовой фантастична. Она не только великая певица, но и талантливый педагог, очень заинтересованный в успехах своих учеников.

Дарование Елены Васильевны настолько разностороннее, что никого не удивила ее работа в Большом театре как режиссера-постановщика оперы Ж. Массне «Вертер». Кино, книги по технике пения, стихи, работа в драматическом театре Романа Виктюка, где она исполнила роль Амалии в спектакле «Антонио фон Эльба» – это неполный перечень увлечений нашей соотечественницы, нашей гордости, принесшей славу отечеству. Недаром в 1981 году ее именем была названа вновь открытая малая планета Солнечной системы.

Творчеству Е.В.Образцовой посвящена книга Рены Шейко [36]. Очерк седьмой написан на основе этой работы.

Родилась Елена Васильевна в 1937 году в Ленинграде в семье инженера Василия Алексеевича Образцова. В начале Великой Отечественной войны отец и дядя ушли на фронт, а маленькая Лена с матерью и другими родственниками осталась в блокадном Ленинграде. В числе ее первых слов были: «аога» (тревога) и «анитки» (зенитки). В ту ночь, когда семью выво-

зили из Ленинграда по «дороге жизни» через Ладожское озеро, под огнем фашистского самолета под лед ушло несколько машин с блокадниками. Эта семья чудом спаслась.

Еще до войны отец Образцовой был на стажировке в Италии (событие по тем временам экстраординарное). Оттуда он привез картину Декрузи – лес, насквозь просвеченный солнцем, и альбом пластинок с записями Джильи и Карузо. Елена очень часто, глядя на любимую картину, слушала эти пластинки и подпевала итальянцам.

У отца был сильный, красивый баритон, он любил петь, аккомпанируя себе на гитаре или скрипке. Все это, вместе взятое – музыкальная атмосфера в семье, домашнее пение, грамофонные записи – незаметно обратили слух маленькой девочки к музыке. Она пела целыми днями, поэтому её дразнили: «Певица!» Тогда никто еще не мог угадать, что из нее на самом деле вырастет великая певица.

Ее дядя Алексей Алексеевич был драматическим артистом. Он работал в театре имени Ленсовета. Лена постоянно слушала, как он разучивает свои роли, тысячи раз повторяя одни и те же фразы, шлифуя их звучание. Он часто брал племянницу в театр и она «заболела» театром, как еще раньше музыкой. А дома, для себя она играла в «театр».

Когда отца перевели в Таганрог, семья поехала за ним. Потом был Ростов-на-Дону. Елена поступила в музыкальное училище. Приняли ее сразу на второй курс.

Окончив училище, Образцова отправилась в родной Ленинград, поступать в радиотехнический институт, но вместо этого пошла в консерваторию. Приемные экзамены к тому времени закончились, однако был объявлен дополнительный прием. Претендентов оказалось более ста человек. И все-таки, даже без документов (они остались в Ростове), ее приняли.

Когда родители переехали в Москву, Елена не захотела переводиться в Московскую консерваторию: она нежно привязалась к своему педагогу Антонине Андреевне Григорьевой.

На втором курсе консерватории (1961 год) Образцова, вопреки опасениям А.А. Григорьевой, поехала на международный конкурс вокалистов в Хельсинки и вернулась с Золотой медалью, заняв первое место.

Студенткой 3 курса Елена Васильевна в 1962 году получила первую премию на 3 Всесоюзном конкурсе вокалистов имени М.И. Глинки.

После конкурса 1962 года, ее сразу взяли в Большой театр, и консерваторию она закончила экстерном.

Тогда же, в начале 60-х, произошла встреча Елены Образцовой с человеком, которого она считает вторым (после А.А.Григорьевой) своим учителем. Это был Александр Павлович Ерохин, энциклопедически образованный пианист-аккомпаниатор, работавший до того с знаменитыми певицами – Верой Давыдовой и Зарой Долухановой. На их фоне Лена Образцова была пока никто. А.П.Ерохин любил работать с меццо-сопрано. В

Елене Образцовой он угадал настоящий талант и незаурядную личность. Услышав ее на конкурсе, он решил «сделать из нее Певицу». Поначалу Ерохин избрал предельно жестокий метод ее воспитания. Зная ее непоседливость, порывистость, он запирали ее у себя дома на ключ, оставляя наедине со своей библиотекой и фонотекой и великолепным проигрывателем. Елена должна была часами слушать записи Баха, Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вагнера... Не только вокальные, но и инструментальные симфонические произведения; листать и читать книги о композиторах, оперных постановках; слушать и думать.

По мнению Ерохина, ей нужно было серьезное музыкальное образование. Ерохин много гастролировал с камерными певцами за рубежом, всегда привозил уникальные звукозаписи. Было что слушать. Впоследствии Елена Васильевна переняла его хобби, и тогда уже Ерохин просил у нее новые записи, чтобы, переписав их, иметь в своей фонотеке.

Отношения Елены Васильевны и Александра Павловича поначалу складывались напряженно: он был очень требователен, она строптива. Елена возненавидела свое затворничество, своего «мучителя». Но, сидя взаперти, она часами слушала настоящую музыку, читала и думала... В кабинете А.П.Ерохина был диван, можно было сидеть, лежать, даже спать (под музыку!). Жена Александра Павловича – Екатерина Андреевна – приносила поесть... Приходил Ерохин, начинался урок... Ерохин знал, чего хочет: *«Я Елену сразу предупредил, что буду с ней работать если это будет для меня творчески интересно. Если она будет учить новые вещи. Меня поразило в ней все. Необычайные вокальные данные. Необычайная творческая фантазия. Тонкий интеллект. И то, как много она успела прочесть.. Неистовое трудолюбие. Исступленное. Фанатик! И полное отсутствие коммерческого интереса к результатам своего труда... У Елены сразу возникла «аллергия» к так называемым сборным концертам, когда певца выступают между акробатом и жонглером. И так как составление программы было у меня культом и пунктом, мы стали готовить с ней монографические концерты, посвящая их творчеству одного какого-либо композитора»* [Там же, с.92].

Прошло полгода, и Елена поняла замысел Учителя. С тех пор между ними на долгие годы установились дружеские отношения, – он-таки «заразил» ее настоящей Музыкой. Разучивала новые произведения Елена очень быстро, изумляя А.П.Ерохина. За несколько лет они сделали ряд концертных программ русских романсов, староитальянской, французской, немецкой музыки, вокальных произведений Баха и Генделя, цикл Р.Шумана «Любовь и жизнь женщины». Все это исполнялось на языке оригинала. Елена сердилась, не понимая смысла слова, а Ерохин требовал учить языки, читать в подлинниках литературу о композиторах, их эпохе, произведениях. Говоря с ней по телефону, Ерохин пользовался только тем языком,

на котором написано разучиваемое произведение. Елена «кипела», не понимала. Но время шло и она, сначала скрепя сердце, а потом все увлеченнее начала овладевать европейскими языками (сейчас она свободно говорит на них и радуется «жестокости» своего Учителя): «Ведь ни один перевод не может передать всех тонкостей и аромата подлинника. Существует нерасторжимая связь звучащей музыки с музыкой языка» [Там же, с.92].

Ерохин, характеризуя творчество Елены Васильевны, отмечал ее способность непосредственно во время исполнения анализировать свои ощущения: у нее в это время «горячее сердце» и «холодная голова» – сочетание у певцов крайне редкое.

Образцова не только великая певица, но и великая актриса. Ерохин рассказывал о ее способности к сценическому перевоплощению даже в условиях камерного концерта: *«Однажды Елена пела Графиню из «Пиковой дамы». Я поднял глаза от нот и вдруг увидел перед собой старуху. Ни молодого лица, ни нарядного концертного платья – старуха! Мне стало страшно... А знаете, что она сказала мне перед концертом? После концерта я тебе напишу список всех моих ошибок, что будут во время выступления. Если что-то пропущу, добавишь!». Но мне не пришлось ничего добавлять, она все спела верно»* [Там же, с.95]. Зная самоотверженную любовь Елены Васильевны к своему делу, Александр Павлович полушутя как-то сказал: *«Если ты когда-нибудь умрешь во время концерта, ты все равно будешь петь, пока занавес не закроется».*

В последние годы он сам учился у нее, как Нейгауз у Рихтера. «Я горжусь ею», – говорил А.П.Ерохин.

В 1964 году – первые гастролы в Италии. Партии у нее были маленькие, и тем не менее, дирижёр театра «Ла Скала» заметил её и сказал: «Деточка моя, тебя ждёт большое будущее. Но тебе не нужно петь маленькие партии...». И тогда она решила для себя, что будет петь в «Ла Скала». Жизнь показала, что она не ошиблась...

Но вершиной успеха для Елены Васильевны стал IV международный конкурс имени П.И.Чайковского, где она стала лауреатом первой премии. Это была заслуженная победа.

В 1977 году ей долго аплодировал сам папа римский Иоанн-Павел II, присутствовавший в Милане при исполнении «Реквиема» Д. Верди...

Для начинающего певца очень важно прислушиваться и присматриваться к опыту крупных предшественников и талантливых современников. Для Образцовой такими предшественницами были Надежда Андреевна Обухова и Софья Петровна Преображенская. Наряду с педагогами, у которых она занималась на родине, она постоянно училась у корифеев вокала за рубежом, вырываясь на их спектакли в дни, когда бывала свободна от своих выступлений. Для нее было очень важно уловить особенности



Е. В. Образцова в роли Любаши («Царская невеста» Н.А.Римского-Корсакова)

звукоизвлечения, звучание произведений на языке оригиналов, поскольку даже самый лучший перевод «ломает» мелодию, дыхание, фразировку.

Образцова учится всю жизнь. Вот как она сама рассказывала о встрече с певицей Симионато: «Я слушала, слушала Симионато, чтобы понять, как это у нее получается так петь. И поняла!.. Надо максимально использовать резонаторы – головной и грудной. Головной резонатор окрашивает голос в верхнем регистре, а грудной резонатор в нижнем. И я слушала, как у Джульетты Симионато эти два звучания – головное и грудное – соединяются вместе. Это и давало ей такую красоту тембра, сглаженные регистры и такой органный звук. И вот окончив консерваторию, будучи солисткой Большого театра, я стала заниматься пением с самого начала, мне нужно было озвучить верхний резонатор, овладеть посылом дыхания. Я нарисовала строение черепа, всех его полостей, чтобы понять, как они заполняются воздухом. Однажды я мыла посуду, поставила тарелку в раковину под кран и пустила сильную струю воды. Тарелка всё время оставалась пустой. И я подумала: такая же история с резонаторами. Если послать туда дыхание с силой, они останутся пустыми. А если дозировать посыл дыхания, резонаторы заполнятся воздухом постепенно и голос окрашивается своей природной тембральной красотой. Но до этого я доходила через бесконечные мучения...» [Там же, с. 240].

«Она отключилась от грудного резонатора – стала петь высоко, пискляво и фальшиво, и так полгода – она училась петь по-новому, пока не почувствовала, что голос сделался полётным, и перестала уставать. И для себя «расшифровала» множество приёмов пения. Поняла, что значит при вдохе «нюхать цветок» (когда мы нюхаем цветок, все мышцы на лице расходятся, освобождается ход наверх в лобные пазухи, в резонаторы). А вот искусство выдоха – это и есть искусство пения, это и есть *bellcanto*, когда переход из ноты в ноту делается незаметным. Выход воздуха из всех резонаторов должен фокусироваться на уровне зубов, на букве, несущей звук. И когда голос у ученика, наконец, окрашивается в головном и грудном резонаторах, значит, он научился петь. Но к этому прийти очень трудно» [Там же, с.244].

На гастролях Образцова поет только на языке оригинала (итальянском, французском, немецком), а это значит, что знание иностранных языков – одна из важных сторон профессиональной подготовки певца.

Образцова регулярно ведет записи своих мыслей, наблюдений, замислов. Она считает, что нельзя по-настоящему хорошо исполнить произведение, если в твоём распоряжении только ноты и текст. Надо очень много знать о композиторе, эпохе, когда он творил, событиях, которые его волновали во время написания именно этого произведения, об авторе текста, о разных вариантах исполнения, чтобы найти свой образ. Характерны

в этом отношении поиски Образцовой при работе над ролями Кармен и Марфы из «Хованщины».

Работая над ролью Кармен, она сопоставляла новеллу Проспера Мериме и интерпретацию Жоржа Бизе. Ей не нравилась Кармен Мериме, и она искала лирические краски, что-то мистическое, нежное в этой героине, но никак не вульгарное, что часто подчёркивают другие исполнительницы. Партию Кармен Образцова пела почти во всех престижных театрах мира, сыграла в кино. Она говорила, что «взяла на себя смелость сделать свой вариант» этой роли. Ее Кармен любит Хозе до последнего вздоха, но Хозе – обыкновенный человек, а Кармен ищет равню, она исключительная, сильная, страстная натура, загадка... Образцова говорит: *«Кармен владеет мной, а не я ею. Она живет во мне своей собственной жизнью...»* [Там же, с. 122-123]. И в этих словах – способность к перевоплощению, высочайший артистизм певицы.

Совершенно другая у Образцовой Марфа из оперы Мусоргского «Хованщина». В ее записях множество мыслей об этом образе. Впервые она спела эту партию в 1968 году и с тех пор много раз возвращалась к этой роли. Образцова – истинно русская певица. *«Прекраснее, чище, трагичнее и возвышеннее, чем музыка «Хованщины», для меня нет»,* – это ее собственные слова [Там же, с. 111]. *«Марфа моя самая любимая. И она всё время у меня меняется. Всегда вижу суриковскую «Боярыню Морозову». «Персты рук твоих тонкостны, а очи твои молниеносны. Кидаешься ты на врагов, как лев». Это о ней так протопоп Аввакум писал. Эта боярыня Морозова душу мою смутила... Но с другой стороны, такую Марфу ставили под сомнение... Обухова и Преображенская... У Преображенской Марфа сильная, нежная и очень красивая. У Обуховой пленяет меня своей поэтичностью. Нестеров написал её Марфой... С нестеровской акварели мне слышится её голос, благородный, нежный, тёплый... Я делала Марфу и фанатичной, верующей, и страстной, любящей женщиной... от спектакля к спектаклю, год за годом уходила я от боярыни Морозовой к просветлённой, любящей Марфе...»* [Там же, с. 112].

А вот как работала Елена Васильевна над образом Фроськи в опере «Семён Катко» С.С. Прокофьева. *«Партию Фроськи я пела очень по-своему, поэтому она не всеми и не сразу была понята. Готовила я эту роль с Борисом Александровичем Покровским. Потом я ему сказала: «Спасибо, Вы вернули мне детство». И за это же я мысленно поблагодарила Прокофьева. Хотя, конечно, моё детство было совсем не Фроськиным. Но у нас было много общего в характере. Для Фроськи я кое-что взяла и от своей дочери – ее мимику, походку, смешные ужимки и даже то, как она заплетала косички... В костюмерной Большого театра я разыскала старые мужские ботинки сорок седьмого размера. На сцене во время репетиций я их всё время теряла – такие они были большие и тяжёлые! Ведь в повести Валентина Катаева «Я сын трудового народа» Фроська носит*

«звучая громадными чéботами»... Такая же она и в опере Сергея Прокофьева. И в то же время перед ней проходит вся трагедия села – германская оккупация, возвращение к власти помещиков, казни, унижение, нужда. Фроська становится взрослой в конце спектакля, в который вступает девочкой.

Поэтому петь Фроську с самого начала в полную силу голоса, таким ... дамским оперным меццо-сопрано ну никак было нельзя! Получалась дикая фальшь! На сценических репетициях я стала петь по-девчоночьи, пискляво. И чувствовала, что верно пою Фроську, хотя по канонным правилам, конечно, так было петь нельзя. Когда начались оркестровые репетиции, я продолжала в том же духе. В театре нашлось много скептиков, предрекавших мне неудачу на премьере. Но публика приняла меня очень хорошо. И с тех пор я доверяю публике. Мне кажется, её обмануть нельзя» [Там же, с. 248].

Подытожим: ПЕВИЦА изучает иностранные языки, чтобы петь на языке оригинала. Она вчитывается в литературную первооснову произведения и, сличая ее с музыкальной интерпретацией того же сюжета, находит несовпадение и создаёт свой вариант понимания роли. Она обращается к живописи и поэзии, чтобы понять себя, свое отношение к роли (а не только сольной партии!). Она жадно всматривается и вслушивается в исполнение партнеров, перенимая технические «тайны», но, учитывая при этом, что двух одинаковых голосовых аппаратов нет и быть не может.

Работает Образцова до изнеможения и именно поэтому ищет оптимальные средства для сохранения формы. День расписан не только по часам, но порой и по минутам. Подъем → репетиция в театре → занятия с ученицами в консерватории → вечерний спектакль... Когда безмерно устала, уходит в свитере, брюках, шерстяных носках и сукожных тапочках на бульвар и сидит, погруженная в себя. Елена Васильевна считает, что певец не должен вокально отдыхать, эмоционально – да, вокально – нет. Тренаж – каждый день.

Образцова убеждена, что настоящим певцом может быть лишь тот, кто живет искусством. Со своими ученицами она занимается часа по четыре. Каждая из них неповторима. К каждой она (педагог) ищет свой подход.

Став педагогом, Елена Васильевна постоянно обращается к своим годам учебы. Ее педагог А.А. Григорьева говорила иносказательно о развитии голоса: «Не торопись раскрывать бутончик. Расковыряешь розочку – она увянет. Бутончик должен расцвести сам» [Там же, с.60]. Она долго добивалась установки дыхания. Когда же дыхание у Елены установилось,

голос стал окрашиваться в меццо-сопрановые тона. Антонина Андреевна советовала: *«Постони, постони, почувствуй грудной резонатор»*.

Елена Васильевна вспоминает: *«Вдруг в один прекрасный день – хорошо помню этот день! – я запела по-другому. Я себя всегда хорошо слышала во время пения. И вдруг пою и себя не слышу. Как будто голоса нет. Испугалась я страшно, побежала к зеркалу, пою, и всё равно себя не слышу. Антонина Андреевна говорит: «Наконец, Леночка, у тебя голос вышел в зал». Как я теперь понимаю, он вышел из всех моих резонаторов, отделился, улетел от меня»* [Там же, с.60].

Став педагогом, Елена Васильевна учит и предостерегает своих учениц от распространенных ошибок. *«Берешь дыхание, как нюхаешь цветок, звук потяни на себя, звучание остаётся в зубах, петь надо на одном уровне дыхания, но главное, чтобы никогда не было простого, простецкого звука... Все буквы на одном уровне. Почему тесситурно поднимаемся? Ярче озвучиваем резонаторы!»* [Там же, с.235].

Выдержки из записей, сделанные на уроках Елены Васильевны, не могут дать полного представления о ее педагогическом методе. Чтобы постигнуть этот метод, нужно было бы присутствовать на уроках. Во-первых, потому, что **Образцова поет вместе со своими ученицами, помогая им понять то, что очень трудно выразить в академически строгом тексте.** Отсюда: «цветок», «кошка», «уздечка» и т.д. – **образы-ассоциации.** Во-вторых, в тексте **невозможно передать психологическую атмосферу урока:** ученицы чувствуют, как любит их педагог, как они близки. Есть снимок, сделанный во время экзамена: Образцова, сопереживая ученице, находящейся на сцене, плачет, волнуясь за нее.

Образцова-педагог **нередко спорит с устоявшимися мнениями,** не скрывая этого от своих учениц. Вот пример: *«Когда говорят про инструментальные голоса, ты эти разговоры не слушай. Это говорят те, кто не умеет петь, у кого нет тембра. Поэтому они думают, что поют инструментально»* [Там же, с.235].

Автор масштабной книги о Е.В.Образцовой Рена Шейко, несколько лет постоянно наблюдавшая за певицей – педагогом, читавшая ее дневниковые записи, приводит такой фрагмент разговора Елены Васильевны со своей ученицей: *«Ну что ж, технике, приемам пения я тебя как будто научила. Все остальное – природа. И работа. Будешь работать – поедем вместе в «Ла Скала» петь!»* [Там же, с.236].

Образцова-педагог убеждена, что равнодушный человек никогда не станет настоящим исполнителем. Она вспоминает: *«Рядом в театре работала молодая певица, подававшая большие надежды. У нее был очень красивый голос. Когда я стала привозить из-за границы пластинки, я приглашала ее к себе домой послушать музыку. Я могла плакать, смеяться, забывая обо всем на свете. А она оставалась такой холодной, безразличной. У нее не было божества. У нее все были плохие. Или она говорила*



Занятия со студентами

«И я так умею!» Хотя я знала, что она не только не умеет, но никогда и не сумеет. И я потеряла к ней интерес [Там же].

Елена Васильевна учит своих студентов подсматривать «технические приёмы» маститых певцов. Она рассказывала, как в 1972 году в Висбадене выступала в «Аиде» вместе с выдающимся итальянским тенором Карло Бергонци. За этот спектакль она получила премию критики «Золотое перо». Образцова впервые слушала Бергонци в спектакле. *«Я поставила стул в кулисах и смотрела, как он поет, как он открывает рот, какая у него артикуляция звука, как он начинает фразу, как кончает ее... Мне страшно захотелось научиться петь, как Карло Бергонци» [Там же, с.240].* Искать секреты мастерства можно не только в прямом контакте, но и слушая звукозаписи.

Начало обучения у вокалиста – деликатнейший и самый важный момент жизни, ибо никаких устоявшихся формул не может быть. Образцова-педагог считает, что главное – это певец, научившийся думать. **Научить петь нельзя, можно научить приемам пения, а уж как будет начинающий певец этими знаниями пользоваться, зависит от таланта, ума и интеллекта.** *«Если человек зажат физически и эмоционально, Вы ничему научить его не сможете».* Она считает, что начинать урок надо не с распевания, а с настройки аппарата, чтобы все взаимодействовало в определенном рабочем ритме: резонаторы – головной и грудной, ребра, диафрагма, зубы, мышцы. Все это надо настраивать с умом, а не разогревать, не «раскрывать» аппарат, нужна настройка резонаторов, а не раскочка. Звук при этом должен быть только мягкий, с вибрато.

Когда человек делает первые шаги, ему нужно давать сильную, красивую, нежную, легкую музыку по его скромным данным и возможностям. Елена Васильевна говорит, что студенту не нужно сдавать экзамен два раза в год. Важен конечный результат.

Не с чужих слов знакомая с **русской и итальянской вокальными школами пения**, Е.В.Образцова имеет собственный взгляд на **их сходство и различия**. Да, мы гордимся, что традиция подготовки наших певцов – это воспитание на мировой музыкальной культуре, студент не окончит консерваторию, если не споет итальянскую, немецкую, французскую музыку. А, скажем, в Италии или Германии вокалисты обучаются только по национальной музыке. У нас же студенты обязаны спеть половину своего репертуара из произведений иностранных композиторов. *«Поэтому наши певцы, может быть, единственные в мире, которым подвластно такое стилистическое разнообразие» [Там же, с. 246].*

Елена Васильевна говорит: *«Я люблю учеников с переизбытком дерзости, а не с недостатком... Первое всегда можно убрать, а вот добавить «внутро» трудно... Я могу их научить приемам пения, но у нас у всех разное строение резонаторов, черепа, своя форма неба, зубов, свой объем груди, легких. Приемов много, а выбор зависит от разума и талан-*

та артиста» [Там же]. Однажды к ней пришла студентка с почти полным отсутствием профессиональных качеств, но верой в то, что Елена Васильевна поможет ей. Она безропотно слушалась указаний педагога, исполняла все ее указания. Вместе они «исккали» верхний резонатор. И нашли! И тогда успехи этой ученицы стали поразительными. Другая студентка, занимаясь у Елены Васильевны, прислушивалась к советам окружающих. Такое стремление двигаться сразу «в несколько сторон» (скрытое, возможно, даже от себя самой, недоверие к своему педагогу) сильно затормозило ее продвижение. **Унисон учителя и ученика** – одно из условий успеха обучения.

Для педагога очень важно понять, в каком состоянии ученик пришел на урок, здоров ли, спокоен ли или озабочен чем-то посторонним взволнован, расстроен... По мнению Е.В.Образцовой, консерваторский курс переизбыточно насыщен лекциями: студентам трудно собраться с мыслями, они устают и физически, и умственно, и эмоционально. Перегружены и программы спецдисциплин. Так, с ее точки зрения, на I курсе петь арии Баха рано. Хотелось бы «заметить в скобках»: сама Елена Васильевна благополучно «перескочила» через I-й курс вначале, совмещала учебу с самыми серьезными конкурсами на II-м и III-м курсах, на III-м курсе стала сразу солисткой Большого театра, а консерваторию окончила экстерном, о чем вы читали в начале очерка. Правда, могут возразить: «Так это – Образцова!». Бесспорно, Образцова – явление уникальное, но... «плох тот солдат, который не мечтает стать генералом»!

В своих работах по технике пения Е.В. Образцова суммировала важные положения общих приемов пения. Один из важнейших секретов пения – **пение без напряжения**. Живот, диафрагма, плечи, шея, лицо, язык – **все должно быть мягким и эластичным**. «Сделай живот мягким как у кошки», – постоянно говорит она. Мягкий – это значит **расслабленный, не напряженный, но натянутый**. Чем сильнее берешь дыхание, чем больше набираешь воздуха, тем быстрее он уйдет, тем короче дыхание. Если хочешь спеть длинную фразу, вдох должен быть «деликатным». Чтобы знать меру, нужно делать вдох «как будто нюхаешь цветок». В это время мышцы вокруг рта и носа расширяются, то есть увеличиваются головные резонаторы.

Другой наиболее важный момент в обучении вокалиста – **пение в резонаторы**. У нас их много и в голове, и в груди. Грудь, как дека, – органый, опорный звук. В груди озвучивается нижний резонатор. Нижний регистр никогда не может быть использован без верхнего, головного резонатора, а он озвучивает весь голос тембром и является регулирующим центром на всех диапазонах голоса. Это главный резонатор, без него научиться владеть голосом невозможно.

Третьим моментом в обучении певца является правильное **дыхание**. Верхний резонатор не должен перегружаться дыханием. Когда сильный

напор дыхания, резонаторы не успевают озвучиваться, тогда выходит «прямой», не тембрный (инструментальный) звук.

Еще следует отметить отношение Образцовой к звукообразованию. Все звуки-буквы должны быть произнесены на уровне зубов, а чтобы суметь это сделать, нужно научиться дозировке натяжения между звуком и диафрагмой. Это – как рогатка с резинкой. Резинка всегда привязана к рогатке (зубы), а оттяжка дыхания (резинка) – это наша диафрагма. Чтобы петь было легче, без большого физического напряжения, увеличиваем силу звучания не за счет усиленной подачи дыхания, а за счет площади звучания – горизонтали. Это – важнейший момент. Чем выше tessitura, тем шире по зубам включаем резонаторы, а верхние ноты поем на улыбке. Если не нужно петь громко, дыхание берётся короче. Диафрагма находится как бы в возвышенном состоянии, в натяжении.

«Я считаю искусство пения – самое прекрасное искусство на свете, а если с хорошим оркестром, да с хорошим дирижёром, да на языке оригинала!» [Там же, с. 250].

Есть и еще один «секрет», без знания которого хорошо петь невозможно. Это – знание акустических свойств того или иного зала. Зал для настоящего певца – огромный резонатор, в котором есть «коридоры» и «провалы», или «дыры». Если найден «коридор», певца слышат в любой точке зала, если попал в «провал», голос «гаснет», в зале его почти не слышно. Опытный певец находит на сцене точки, «открывающие коридор» звуку.

Из сказанного напрашивается **ВЫВОД**: Елена Васильевна Образцова владеет теорией вокальной педагогики ничуть не слабее, чем исполнительским мастерством. Это – очень серьезный, вдумчивый, заботливый наставник начинающих певцов. Целенаправленное, вдумчивое чтение книги Рэны Шейко об Образцовой может дать эффект, приближающийся к работе с солидным учебником. Шейко непосредственно соприкасалась с Еленой Васильевной много лет, изучая и осмысляя ее творчество.

У Елены Васильевны, как у настоящей Русской Примадонны, **грандиозные планы**. Вместе с Романом Виктюком она мечтает поставить «Кармен», с ним же принять участие в его новых постановках «Венера в мехах» и «Не стреляйте в маму».

Елена Васильевна заключила контракты на запись опер Вагнера (ранее она их не пела).

Но самое грандиозное ее детище – это реставрация открытого в 1996 году в Санкт-Петербурге культурного центра на Невском проспекте. В нем она намерена проводить мастер-классы, открыть небольшую типографию для печатанья нот.

В год 300-летия Санкт-Петербурга на берегах Невы собирается провести 3-й Международный конкурс молодых оперных певцов под своим патронатом.

А еще с Пласидо Доминго попробовать свои силы в оперетте Штрауса «Летучая мышь»...

А еще... Но разве можно предугадать что еще захочет сделать и делает Елена Васильевна ОБРАЗЦОВА?..

Евгений Евгеньевич НЕСТЕРЕНКО
(род. 1938)



Евгений Евгеньевич Нестеренко – народный артист СССР (1976),
Лауреат Ленинской премии (1982), Герой Социалистического труда (1988),
профессор (1981), действительный член Академии Творчества, почётный
член Президиума Академии творчества, почетный профессор Венгерской

государственной музыкальной Академии им. Ф. Листа (1984), Член Президиума Правления советского фонда культуры (1986-1991), обладатель почетного звания Каммерзенгер (Австрия, 1992), солист Большого театра (с 1971), профессор Московской консерватории и Венской Высшей школы музыки.

Евгений Евгеньевич Нестеренко родился 8 января 1938 года в Москве. К началу Великой Отечественной войны ему шёл четвёртый год, но память сохранила воздушные тревоги, эвакуацию в Ташкент, возвращение в Москву в 1943 году. С того же времени запали в душу песни, звучавшие по радио. Он подпевал, порой не понимая слов. В доме были пластинки с записями популярных песен довоенной поры, среди них монолог Бориса Годунова в исполнении **Ф.И.Шаляпина**, песенка Герцога из «Риголетто» в исполнении **С.Я.Лемешева**, ариозо Арлекина из «Паяцев» Леонковалло в исполнении **И.С.Козловского**.

В 1949 году семья Нестеренко переехала в г. Челябинск, и здесь он впервые услышал оперу «Снегурочку» Римского-Корсакова в исполнении приехавшего на гастроли Пермского театра.

Будучи учеником пятого или шестого класса, Женя Нестеренко на одном из концертов художественной самодеятельности, спел песню **Дмитрия Шостаковича «Фонарик»**, которую выгучил по пластинке. С тех пор и до мутации он с удовольствием пел во время каникул в пионерских лагерях. Все говорили, что «голос красивый», но о карьере певца Женя не мечтал, думал, что у взрослого голос пропадет.

В десятом классе, когда он уже четыре учился играть на фортепиано, впервые попытался петь, аккомпанируя себе по слуху и по памяти произведения из репертуара **Ф.И.Шаляпина**. К тому времени его голос стал похожим на бас.

В 1955 году Евгений Нестеренко поступает в Инженерно-строительный институт, на военно-морской факультет. Там, участвуя в самодеятельности, он поет песню **Варяжского гостя** и обращает на себя внимание начальника факультета, который рекомендует ему обратиться к педагогу по вокалу и выписывает для этого внеочередные увольнительные. Так Нестеренко попадает к руководительнице класса сольного пения Ленинградского университета – **Марии Михайловне Матвеевой**.

М.М.Матвеева всю жизнь работала с самодеятельными певцами, хотя имела прекрасный голос и владела техникой, но была болезненно полнотелой и из-за этого не смогла стать оперной певицей. **Е.Е.Нестеренко** на всю жизнь сохранил благоговейное отношение к своей первой учительнице. Именно **Матвеева** вскоре «передала» своего любимого ученика **Василию Михайловичу Луканину**, с которым начинала артистическую жизнь еще до революции 1917 года.

И у **Матвеевой**, и у **Луканина** **Нестеренко** занимался, не бросая инженерный вуз и даже в первый год работы по специальности – инженером.

Некоторое время он учился одновременно в трех вузах: инженерном, консерватории и в университете, где на кафедре биофизики **сконструировал оригинальный портативный электронный прибор**, предназначенный для объективной регистрации вибрации резонаторов певца, силы голоса и характера дыхательных движений во время пения. Прибор этот был апробирован в классе М.М.Матвеевой, в хоре Ленинградского университета и стал отправной точкой исследований самого Е.Нестеренко.

Перейдя на третий курс консерватории, Е.Нестеренко оставил работу на стройке и перешел с вечернего отделения на дневное. На следующий год он начал параллельно с учебой работать в Малом оперном театре. Это было в октябре 1963 года. Тогда же его пригласили выступить в Ленконцерт. В.М.Луканин одобрял совмещение учёбы и работы, помогая Евгению советами, как результативнее осваивать профессию оперного и камерного певца.

Когда летом 1967 года Луканин вдруг тяжело заболел, Е. Нестеренко сначала просто подменял его на занятиях, а затем стал вести его учеников самостоятельно. Так началась деятельность Нестеренко-педагога.

Евгений Евгеньевич Нестеренко относился к той немногочисленной части педагогов-вокалистов аналитиков, которые умеют не только растить талантливых студентов, но и писать о том, что их интересует и волнует. За несколько десятилетий педагогической практики (скоро исполнится 35 лет!) им подготовлено более 200 печатных трудов – книг, статей, интервью. Среди них две монументальные книги: **«Мой метод работы с певцами»** и **«Размышления о профессии»**. Они внесли значительный вклад в методику современной российской музыкальной педагогики. Первая серьёзная его работа была посвящена публикации педагогического наследия В.М.Луканина. Он собрал записи своего учителя (их оказалось 16 пухлых тетрадей), тщательнейшим образом изучил их, а также всё, что к тому времени удалось найти в периодической печати о творчестве Василия Михайловича. Он систематизировал этот материал и издал ценное руководство под именем своего учителя, обозначив собственную роль как составителя и редактора, тем самым, подчеркнув степень своего уважения к автору.

Позднее, в 1985 году, в издательстве «Искусство» вышла объёмная работа самого Евгения Нестеренко, всемирно известного к тому времени певца, исполнителя множества партий для баса. Работа называется **«Размышления о профессии»** [28]. Книге предпослано посвящение: «Светлой памяти моих незабвенных Учителей – Марии Михайловны Матвеевой и Василия Михайловича Луканина».

Подобно Елене Васильевне Образцовой Евгений Евгеньевич Нестеренко не обсуждает период первоначального обучения певца (как учить брать дыхание, какие упражнения и в какой последовательности применять на занятиях, как добиваться правильного звукоизвлечения и так да-

лее). Вся книга ориентирована **на конечную цель: каким должен стать зрелый певец, певец-актер, владеющий репертуаром от старых мастеров до современных композиторов, от классики до модерна.**

Нестеренко – последователь системы К.С.Станиславского. Он приводит слова Константина Сергеевича: *«Оперный певец имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, т.е. вокальным, инструментальным и сценическим»*. И далее уже от своего лица: *«В этом заключается, с одной стороны, трудность, а с другой – преимущество его творческой работы»* [Цитир. по: 28, с.5]. В связи с этим Нестеренко сетует на то, что многие студенты консерватории не только не изучали работы Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (близкой к мемуарной литературе) и «Работа актёра над собой» (гораздо более сложной, требующей не простого чтения, а серьёзного изучения), но даже не знают о их существовании. По мнению Е.Е.Нестеренко, это проистекает отчасти по вине некоторых педагогов, которые *«чуть ли не запрещают студентам интересоваться проблемами артистической техники..., а просят только красиво петь, не ставя ни музыкальных, ни исполнительских, ни актерских задач»* [Там же, с.10].

Для самого Нестеренко образцом на протяжении всей его творческой жизни был и остается Федор Иванович Шаляпин, человек, который *«сделал самого себя»*. В статье «Воспитай ученика» Евгений Евгеньевич писал: *«Наше нетленное богатство – традиции, которые сложились в процессе развития всей русской музыкальной культуры. Техника пения в России всегда подчинялась задачам художественной выразительности, выявлению сущности исполняемого произведения. Примером для нас в этом отношении является творчество великого Ф.И. Шаляпина»* «Выходец из низов» Шаляпин стал образованным человеком, талантливым художником, писателем, «аристократом духа». Именно пример гения русского вокала выдвигается как ориентир для студентов-вокалистов. **Научиться человек может только самостоятельно, а сам процесс научения никогда нельзя считать завершённым.** Поэтому главные положительные качества певца (и студента!) – трудоспособность, любовь к своей профессии и трудолюбие.

Евгений Евгеньевич Нестеренко подробнейшим образом рассказывает о том, как он сам годами работает над своими ролями (Мельника из оперы «Русалка», Кончака из оперы «Князь Игорь», Варяжского гостя из «Садко»). На своем примере он **учит певца работе над партитурой.** Шаляпин, напоминая он, всегда знал все партии в опере, где пел одну из них, изучал партитуру и клавиш. Е.Е.Нестеренко, как и Е.В.Образцова, считает обязательным знать литературный первоисточник, который может существенно отличаться от либретто. Большая глава его книги посвящена работе над текстом.

* Нестеренко Е.Е. Воспитай ученика. – Правда, 7 дек. – 1976г.

Имея большой опыт выступлений в лучших оперных театрах мира – «Ла Скала», «Ковент-Гарден», «Гранд-опера», «Метрополитенопера», «Колон» (Аргентина), в театрах Вены, Мюнхена, Сан-Франциско и многих других, не говоря о Мариинском и Большом, – Нестеренко (опять-таки в унисон с Е.В. Образцовой) настаивает на необходимости исполнения оперных партий и камерных произведений **на языке оригинала**. Перевод – даже самый лучший – ломает музыкальные фразы, а нередко извращает смысл. Так, до сих пор у нас поют «Фауста» Гуно в очень приблизительном переводе столетней давности.

Большое внимание Евгений Евгеньевич уделяет мимике певца, жесту, умению двигаться на сцене, гриму, костюму, пению в ансамбле. Говоря о подготовке исполнителя, он пишет: *«Музыка – это не только звуки, но и молчание, и часто тишина не менее важна, чем звучание голоса и сопровождающего его инструмента»* [Там же, с.126]. Эта мысль высказана в связи с исполнением камерного репертуара: необходимо перед началом пения «войти в образ» и сохранить ещё некоторое время по окончании звучания. Это поможет зрителю и слушателю «вчувствоваться», «вжиться» в исполняемую вещь. Нестеренко иллюстрирует эту мысль на примере комической песни «Червяк» Даргомыжского. За время выступления он «слышит» и подобострастие подленького чиновника, и чванство «его высочества». Хотя он не жестикулирует, не утрирует мимику, слушатели чувствуют, что актер-певец стремится передать им. Так же меняется его отношение к содержанию песни и в то время, когда звучит текст. Однако всегда нужно знать меру, не «переигрывая», а лишь намекая мимикой, лёгким жестом, но, главное, «рисую сцену голосом».

Как и Е.В.Образцова, Е.Е.Нестеренко не устает повторять: **настоящий певец должен быть широко образованным, вдумчивым и наблюдательным человеком**, ему необходимо «копить впечатления». Как «вызревал» его **КОНЧАК**? Однажды он слышал рассказ о том, как соревнуются в скачках пяти-шестилетние мальчики-монголы. Говорят, кочевники «рождаются в седле». И Нестеренко «увидел» детство половецкого хана. Он наблюдал стариков на базаре в Самарканде и «видел» хитрости, «задние мысли» Кончака.

Очень сложно передать **общение с молчащим партнером**: Кончак подает реплики – Игорь молчит. Настроение Кончака все время меняется: он льстит, сулит подарки, ему необходим союзник. Всё это нужно спеть и сказать, не повторяя заученные штампы в следующий раз, нужно вжиться в образ персонажа, прожить сценическое время его жизнью, выразить его чувства и мысли пением.

Целая глава – вторая – посвящена **работе певца с текстом**. Как сохранить авторский текст? Как озвучивать гласные и согласные? Как подчеркнуть особенности речи в ту или иную эпоху? Как выразить, акцентируя нюансы произношения, характер персонажа? – всё это и многое другое

рассмотрено очень детально. Почему, например, в «Серенаде Дон Жуана» Чайковского на слова А.К.Толстого нужно петь «*песней*», а не «*песен*»? (так у автора!) Почему в романсе Бородина «Для берегов отчизны *дальной*» на слова Пушкина не спеть «*дальней*»? (и снова – так у автора слов!) Почему в «Пророке» «жало *мудрыя* змея», а не «*мудрой*»? Что будет, если небрежно произнести строчку из той же «Серенады Дон Жуана»: «Всё, всё, песнь и кровь свою отдам». А получится: «*песни* кровь свою отдам» (абсурд!).



Е.Е. Нестеренко с учениками после концерта в Вильнюсе. Тракай, 1980.

Поскольку на вокальных отделениях музыкальных вузов, как правило, в учебном плане нет предмета «культура речи», то и педагогу, и студенту нужно возместить этот пробел программы своими силами.

Особого внимания заслуживает глава книги Е.Е.Нестеренко, посвященная в основном **проблемам собственно вокальной педагогики**. Во главу угла работы педагога со студентом-вокалистом автор ставит уважение к отечественной культуре, давшей миру Ф.И.Шляпина и К.С.Станиславского, П.И.Чайковского и М.П.Мусоргского... Русская вокальная школа, основанная М.И.Глинкой, существует и поныне. Но, если лучшие «*певцы всех школ технологически поют одинаково, разница лишь в стилистических особенностях исполнения, языке и национальном темперементе*» [Там же, с.153], то российские певцы, как никакие другие, успешно справляются с партиями в итальянских, французских, немецких

операх, тогда как русский репертуар почти недоступен певцам-иностранцам. Евгений Евгеньевич Нестеренко объясняет это тем, что в наших консерваториях с первого курса студенты овладевают не только отечественным, но и зарубежным репертуаром, тогда как в европейских школах воспитание певца осуществляется лишь на своем отечественном репертуаре. Кстати, об этом же пишет и Елена Васильевна Образцова.

Обращаясь к вопросу **об умении учиться**, Евгений Евгеньевич **предостерегает от излишнего увлечения конкурсными выступлениями**. Подготовка к ним берет слишком много времени и сил, «отвлекая от вдумчивых занятий в родной консерватории» [Там же, с.154]. С точки зрения Нестеренко, **не оправдывает себя и система стажировок молодых певцов в «La Scala» – гораздо продуктивнее было бы направлять туда на стажировку не певцов, а молодых перспективных педагогов**, причем не для простого заимствования чужого опыта, а для **«обмена опытом на равных»**. Бесспорно, молодой педагог, готовый делиться опытом, должен «иметь за душой», что сказать, должен уметь говорить, желательно по-итальянски.

В середине 80-х годов XX века, авторитетный педагог (Е.Е.Нестеренко с 1967 до 1971 года работал в Ленинградской консерватории, в 1972-74 гг. – в институте им. Гнесиных; с 1975 г. заведует кафедрой сольного пения в Московской консерватории) и всемирно известный певец с тревогой отмечал, что **отечественную вокальную школу «необходимо оформить документально»**, то есть **создавать описания творчества выдающихся певцов**, шире практиковать звукозапись их исполнения, использовать самый популярный канал общения со студентами – телевидение, **публиковать труды талантливых педагогов**, формулирующих методологические принципы вокальной педагогики, выпускать сборники упражнений. *«Мы должны лучше знать историю отечественной вокальной школы»*, – писал Нестеренко – уважать ее, гордиться ею» [Там же, с.154].

И снова рефреном: **«научиться можно, научить нельзя»**. Если студент не знает, **ЧТО** есть в библиотеке своего вуза, не посещает концертов и спектаклей, не испытывает «потребность впитывать в себя знания и впечатления», то будь у него богатейшие природные задатки, настоящего певца-актера из него сделать не сможет никакой, даже самый талантливый, педагог. Возможно, он научится петь красиво, но слушателей он не обманет, не взволнует.

Чему и как учиться? Бесспорно, нужно овладеть техникой исполнения настолько, чтобы она стала не целью, а средством. Нужно получить **максимум знаний**, умело отбирая важнейшее для профессии, читать, в том числе нотную литературу, слушать звукозаписи, общаться с педагогами, в том числе и с теми, у которых официально не обязан получать уроки. Но главное – **«каждый певец должен быть подготовлен к самостоятельной жизни в искусстве, к тому,**

чтобы держать в хорошей творческой форме свой вокальный аппарат, трезво оценивать себя, учитывая отзывы товарищей, публики, критики, магнитофонные и телевизионные записи и съемки... [Там же, с.156].

Е.Е.Нестеренко пишет: *«Мне представляется чрезвычайно важным наличие у артиста художественного интеллекта, художественного ума»* [Там же]. Это значит, что артист правильно ориентируется в мире искусств, в самых разных его проявлениях, **верно оценивает себя, умеет делать выводы из своих неудач и критически оценивать свои достоинства.** Такой ученик сумеет сам найти именно того Учителя, который поможет ему разобраться в самом себе.

Нестеренко **тревожит инфантильность** так называемых «молодых певцов», «детскость, несерьезное отношение к себе и своей профессии». *«Пушкин и Байрон прожили по тридцать семь лет, Дмитрий Донской руководил русскими войсками в Куликовской битве тридцати лет отроду; Мусоргскому было двадцать девять лет, когда он начал свою работу над «Борисом Годуновым»; Рахманинов в девятнадцать лет написал «Алеко»...». Студенты консерваторий, в большинстве своём, получая диплом почти в тридцать лет, считаются «неоперившимися птенцами» и несамостоятельными артистами»* [Там же, с. 157]. Евгений Евгеньевич придерживается противоположного мнения.

Станет ли человек, обладающий хорошим голосом, «отличным или заурядным певцом», определяется в первую очередь тем, является ли он «яркой индивидуальностью». Само собой разумеется, нет двух певцов, которым нужно затратить равное количество усилий, чтобы реализовать свои «природные ресурсы» – одному овладение профессией даётся легче, другому труднее, но те, кто не развивается интеллектуально, обманываются, надеясь, что «голос всегда выручит».

Кроме всего, необходима **«поправка на время».** Раньше педагог учил лишь красивому пению. *«Сейчас же... красивое пение – всего лишь часть сложнейшего искусства певца»* [Там же, с.159]. *«Бельканто – очень далекий от нас образец. Сегодня от певца, исполняющего музыку Мусоргского, Чайковского, Шостаковича, Свиридова, а также позднего Верди или веристов, требуется нечто иное, чем в ту пору, когда зарождалось это прекрасное пение. Поэтому, коль скоро особенности работы будущего певца изменились, педагогу приходится вкладывать в ученика и требовать от него значительно больше, чем в прежние времена. Но, конечно, самому качеству звучания, голоса, звукоизвлечения должно уделяться внимания не меньше, чем раньше»* [Там же, с.159].

Евгений Нестеренко имеет колоссальный опыт певца-вокалиста. За свою творческую жизнь он исполнил **около 80 оперных партий, а 21 оперу исполнил на языке оригинала.** Его прекрасный голос звучит на 70 пластинках и дисках. В числе их 20 полных опер. И не раз Е.Е.Нестеренко

приходилось петь во время простудных заболеваний, когда надо особенно беречь голосовой аппарат. И потому он обращает внимание учеников на **закаливание** и приучает их к этому. Он считает, что это – достаточная гарантия от простуды. О своей системе закаливания он говорит: *«Я начал принимать холодный душ круглый год, полоскать горло холодной водой, пить её по утрам, ходить в довольно лёгкой одежде, стараясь не кутаться. На улице я не боялся разговаривать, катался зимой на коньках, на лыжах»* [Там же, с.168]. Евгений Евгеньевич, говоря о закаливании, всегда приводит в пример Лучано Паваротти, который пьёт воду только со льдом, не боясь никакой простуды. На уроках в консерватории неизменным условием стало открытое окно – летом и форточка – зимой.

Евгений Евгеньевич в вопросах вокальной педагогики является продолжателем идей Василия Михайловича Луканина. Во всех сферах творческой деятельности важна преемственность поколений. Многие педагоги, в том числе Нестеренко считают, что никакой прогресс немислим без передачи опыта одного поколения другому. *«Все мы в долгу перед нашими предшественниками, своими учителями, и вернуть этот долг можно, лишь передав в свою очередь свои знания и опыт тем, кто приходит за нами, поддерживая их словом и делом»* [Там же, с.170].

Работу над голосом Евгений Евгеньевич, как и его учитель Василий Михайлович Луканин, **начинает с середины диапазона, с натурально берущихся звуков** и только потом, постепенно расширяет диапазон голоса, вырабатывая гибкость и подвижность. На первом этапе обучения необходимо сформировать правильно в тембральном отношении средний участок, центральную рабочую октаву. Для басов – это до малой октавы – до первой, для баритонов – ми малой – ми первой. Затем можно продолжать осторожное и постепенное расширение диапазона. В начальной стадии обучения берутся упражнения протяжного, кантиленного характера на *а, о, у*. Огромное внимание уделяется развитию нижнего регистра (особенно у басов), так как он украшает тембр голоса певца. У него на уроках часто звучат термины Василия Михайловича Луканина: «берите низы на связки», «возьмите ноту на кадычок», нижние ноты заставляет «брать на грудь», то есть использовать грудные резонаторы, ноты среднего регистра «округлять» (собранным звуком), подключая головные резонаторы, а верхние ноты «прикрывать» – переводить в головное звучание. Все это очень понятно студенту.

По мнению профессора Нестеренко, наиболее удобными гласными, помогающими правильному формированию тембра, являются «е» и «И». *Если ученик, к примеру баритон, может спеть гамму от ре малой октавы до ре первой на эти гласные звуком хорошего качества, то голос на правильном пути. При исполнении «и» губы должны быть совершенно мягкими, свободными, зубы чуть приоткрытыми* [Там же, с.80]. Для овладения

высокой позицией звука, он рекомендует петь данные упражнения на слоге «реэ» а также последовательность гласных «ма»—«о» — «у».

Самым правильным дыханием Нестеренко считает нижнериберное диафрагмальное (косто-абдоминальное) дыхание, при этом объясняет студенту, что характер каждого произведения требует соответствующего способа дыхания.

Е.Е.Нестеренко считает, что певец, который стремится достичь высот в искусстве, должен быть одержим (вокалом), он обязан обладать работоспособностью, трудолюбием, а также сценическим обаянием.

В упражнениях он просит тянуть ноту от прикрытого звука до открытого и обратно. Говоря о верхних «прикрытых» звуках, Е.Е.Нестеренко считает это делом чисто индивидуальным — главное, чтобы певец старался сохранить красоту тембра. Профессор Евгений Евгеньевич Нестеренко все время повторяет: *«Чем выше нота, тем она должна быть собраннее, острее и по ощущению дальше от певца и светлее».*



На занятиях в консерватории. 1981

Нестеренко выступает за **триединство** вокальных ипостасей — *опера, камерное исполнительство и педагогическая работа.* В каждом из этих направлений вокального искусства он состоялся как Музыкант и может быть примером для многих поколений вокалистов.

Прошедший школу у двух педагогов — М.М.Матвеевой и В.М.Луканина, — Нестеренко с большим уважением вспоминает о том, что при существенных различиях в их взглядах на работу с певцами они оба **никогда не позволяли себе критических замечаний в адрес друг друга.** Евгений Евгеньевич подчеркивает, что педагог, получивший ученика от другого педагога или передавший своего ученика другому педагогу, **должен соблюдать нормы педагогической этики**, не допуская неуважительных суждений в адрес коллег.

Очень большим плюсом в работе со студентами оказывается **творческий потенциал самого педагога:** большое уважение вызывает бывший певец, но гораздо убедительнее советы «поющего педагога». Здесь, правда, необходимо сделать оговорку: *«Не каждый выдающийся певец может стать педагогом, артист и преподаватель — разные профессии. Но артистический опыт для педагога совершенно необходим»* [Там же, с.160].

Последние годы Евгений Евгеньевич Нестеренко является профессором Московской консерватории и Венской Высшей школы музыки. Накопив огромный педагогический опыт, он следит за развитием современной вокальной школы. **Постоянное участие в работе жюри на международных конкурсах вокалистов**, в том числе на 22 конкурсе им. П.И. Чайковского, помогает ему ориентироваться в новых направлениях вокального искусства. По окончании этого конкурса, на котором он был председателем жюри у вокалистов, в его интервью прозвучали слова: *«Я один из многоопытнейших участников судейских команд в мире. Более четверти века присутствую в жюри конкурсов. Мне это нравится. Как педагог с огромным стажем работы я должен слышать больше молодых людей, чем имею в своем классе, для того, чтобы учиться быть педагогом, Учителем пения»*.

Евгений Евгеньевич Нестеренко **награжден** невероятным количеством премий и призов. Среди них: медаль *«Золотой Виотти»* как «одному из величайших Борисов всех времен» (г.Верчелли, Италия, 1981); приз *«Золотой диск»* за запись оперы «Иван Сусанин» (Япония, 1982); Международный приз *«Золотой Орфей»* Французской национальной Академии грамзаписи за запись оперы Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода» (1984); приз *«Золотой диск»* Всесоюзной фирмы грамзаписи «Мелодия» за пластинку «Песни и романсы М. Мусоргского» (1985); *приз им. Дж. Дзанателло* «За выдающееся воплощение центрального образа в опере Верди «Атилла» (Верона, Италия, 1985); *приз им. Фуртвенглера*, как одному из Величайших басов нашего столетия (Баден-Баден, 1992); *премия им. Ф.И. Шаляпина* академии творчества (Москва, 1992) и многие-многие другие.

* «Московский комсомолец». — 2001. — 15 июля.



Борис. «Борис Годунов» М. Мусоргского.
Большой театр, 1973

Подвести итог этого очерка уместно словами самого Евгения Евгеньевича Нестеренко:

«Педагог может быть просто педагогом, а может быть и Учителем для тех, кому он передаёт не только знания и профессиональные навыки, а широкий комплекс идей, моральных, нравственных и этических принципов. Бывший студент, вспоминая такого Учителя, благодарен не

только за привитое ему умение владеть голосом, но и за то, что тот помог ему в становлении мировоззрения, в выборе верной жизненной позиции, научил, как вести себя в сложных ситуациях, научил понимать, ради чего артист выходит на сцену, что он должен нести людям и как в будущем надо учить своих учеников. В общем, Учитель, чтобы заслужить это имя, должен вложить в своего воспитанника целый комплекс различных идей. Иначе он останется просто преподавателем определенной учебной дисциплины. Педагог отвечает в ученике за всё – за обучение, воспитание, художественное развитие, за его моральный облик, за его поступки, за каждый этап развития и даже за его дальнейшую жизнь. На то он и педагог» [Там же, с.161].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вы прочли девять очерков о выдающихся педагогах-вокалистах XX века. А сколько вокальных педагогов за это же время работало по всей стране в высших и средних специальных учебных заведениях со студентами-вокалистами? Если не тысячи, то многие сотни... Так почему же рассказано всего о девяти? Неужели талантливых вокальных педагогов так мало? Оказывается, мало не талантливых педагогов, а педагогов-вокалистов, пишущих о себе (нам известен лишь Е.Е.Нестеренко), о своих учителях (тот же Е.Е.Нестеренко – о В.М.Луканине, Е.А.Грошева – о Е.К.Катульской, И.А.Лебедева – об О.Н.Благовидовой), иногда о них пишут ученые-музыковеды (Л.Б.Дмитриев – о М.Э.Донец-Тессейр) или почитатели (И.П.Шейко об Е.В.Образцовой).

Бесценный опыт большинства талантливых педагогов утерян или почти утерян. Только ученики что-то несут в своей памяти и практике. Так обозначилась ПЕРВАЯ, очень серьезная, ПРОБЛЕМА: **выпускники вокальных отделений музыкальных вузов не умеют или не считают нужным фиксировать свой опыт в печатных трудах.** Вывод: не следует надеяться, что Педагога, с которым Студент занимается вокалом 4 – 5 лет, заменят те, у кого он будет слушать теоретические курсы, даже если в рамках этих курсов ему придется отвечать на вопросы педагогов, подготовить один (!) доклад или написать один (!) реферат. Выход в другом: если минимум раз в семестр (это 8-10 раз за время обучения!) студент сделает устное сообщение или представит его письменный вариант своему главному наставнику, Педагогу (с большой буквы), он начнет гораздо серьезнее и говорить, и писать, и думать. О чем? Пусть в первом семестре это будет отчет о самонаблюдениях за своими ощущениями – удобствами и неудобствами – во время пения. Во втором семестре это может быть сообщение (с поправками после обсуждения в классе) и текст: «Как я работал(а) над романсом (автор, название)?». Хорошо, если к выпускному курсу студент сможет сделать подробный (письменный!) исполнительский анализ арии (романса, сцены, песни) примерно так, как это делала П.Л.Тронина (см. очерк о ее творчестве). Так семестр за семестром по обоюдному согласию Педагога и Студента будет копиться опыт устной и письменной речи, который, возможно, поможет преодолеть робость перед печатным словом. Выпускник вуза, став с годами опытным педагогом, сможет поделиться не только со своими непосредственными учениками, но и с коллегами, а возможно, и сказать свое слово в вокальной педагогике как науке.

Всем, кто ныне следит за публикациями в области вокальной педагогики как науке, известно, что таких работ катастрофически мало, темы (даже в сборниках «Вопросы вокальной педагогики») определяются авторами в основном в соответствии со своими диссертационными исследова-

ниями и потому не образуют сколько-нибудь целостной системы. Всё, что публикуется в периферийных вузах («для внутреннего пользования»), издается в таких «микроскопических» количествах (50 – 100 экземпляров), что не достигает уровня, достаточного, чтобы получить выход на повсеместное освоение. Правда, это проблема иного плана и обсуждать её здесь нецелесообразно.

Итак, извлечем «УРОК ПЕРВЫЙ»: студента-вокалиста следует учить не только пению, актерскому мастерству, но и умению излагать свои мысли устно и письменно.

Снова проблема. Как учиться? Можно перенять готовый опыт, но...возникает **ВТОРАЯ ПРОБЛЕМА**, не лежащая на поверхности. Чтобы разобраться в этом, однократного чтения учебного пособия будет недостаточно. Задача заключается в том, как осваивать и использовать опыт выдающихся вокальных педагогов?

Проследим на нескольких примерах.

Пример первый: М.Э.Донец-Тессейр всегда прерывала своих учениц, заметив ошибку, неточность исполнения, чтобы ошибка «не закрепилась». В.М.Луканин никогда не прерывал студента, слушая, как тот справился с заданием; только дослушав до конца, он разбирал исполнение, отмечая и удачу, и неточности, ошибки и т.п. Кто из них прав?

Пример второй: та же М.Э. Донец-Тессейр никогда не начинала урок, если в классе оказывался кто-то посторонний. С ее точки зрения, на уроке должны быть только педагог, студент, и, при необходимости, аккомпаниатор. Больше никого. Строго tet-a-tet, иначе интимного контакта не будет. У В.М.Луканина в классе всегда было несколько учеников: с одним он занимался, остальные следили за исполнением, а, главное, за советами педагога, учитывая их и для себя. А у О.Н.Благовидовой, если Вы помните, в последние годы было **14 (!) учеников**, и все они были обязаны присутствовать на ее уроках, если в это время по расписанию были свободны от других занятий. Более того, в ее классе часто были и студенты, занимавшиеся у других педагогов, и ассистенты, и молодые педагоги, и приезжие стажеры. Зачем? С ее точки зрения, тот ученик, с которым она работает сейчас, испытывает гораздо большую ответственность и, более того, привыкает «петь на публике». Можно ли совместить опыт этих трех, очень крупных, вокальных педагогов, выведя некое «средне-арифметическое»? (оставим вопрос без ответа).

Пример третий: М.Э.Донец-Тессейр специализировалась на занятиях исключительно с певицами «с лёгкими голосами», а П.Л.Тронина занималась и с обладательницами колоратурных сопрано, и с басами (вспомните ее разбор баллады «Лесной царь» Шуберта именно для баса). И мужчины и женщины были и в классах К.Н.Дорлиак и О.Н.Благовидовой. Им это позволяло развивать чувство ансамбля при работе над дуэтами и трио. Чей

опыт лучше? Вопрос подобен детскому: «Кто сильнее – слон или кит?» Каждый в своей стихии!

Пример четвертый: «снова на полюсах» М.Э.Донец-Тессейр и В.М.Луканин. Проблема: нужно ли со студентами говорить об анатомо-физиологических особенностях голосового аппарата певца, особенно на младших курсах. Луканин был уверен, что этого делать не следует: студент, сосредоточивая внимание на своих ощущениях во время пения, будет отвлекаться от звукоизвлечения, перестанет слушать себя, это затормозит его развитие. В классе М.Э.Донец-Тессейр висели таблицы, схематически воспроизводящие все элементы певческого аппарата, с разбора его строения и функций она начинала работу со студентом, чтобы он осознанно пользовался собственным «инструментом», «внутренним взором» видел, «внутренним слухом» слышал, что делается в его голосовом аппарате.

Пример пятый (и последний): П.Л.Тренина строжайше наказывала ученикам и ученицам **оберегать голос от простуды**, в том числе не говорить и не смеяться на улице в холодную погоду. А Е.Е.Нестеренко убежден, что от простуды **главное средство – закаливание**. Более того, он сообщает, что Лучано Паваротти даже в сильную жару **пьет воду со льдом** и не знает, что такое ларингиты и фарингиты.

Если Вы не поленитесь не раз и не два вернуться к очеркам о выдающихся педагогах-вокалистах, число подобных примеров будет возрастать. То же самое Вы обнаружите, разбирая **вокальный материал из приложений**.

Какие из этого следуют выводы: во-первых, выдающиеся педагоги – неповторимо индивидуальные личности; во-вторых, у всех людей, в том числе, и у каждого из педагогов организм так же неповторим, как характер, темперамент, взгляды. Набирайтесь опыта, но не копируйте слепо всех сразу.

Из только что сказанного следует ЕЩЕ ОДНА ПРОБЛЕМА: стандарта в обучении певца. Вспомните, казалось бы, «проходной эпизод» из очерка о Е.К.Катульской. Она – старательная и исполнительная ученица Н.А. Ирецкой, которую только не «обожала», – что-то спела «не так». Тогда Наталья Александровна «желая добиться определенного звучания (острого и головного),...сказала мне: «Откройте вот здесь! – и *ткнула пальцами в затылок* (курсив автора учебного пособия). – Вы меня понимаете? – Нет, Н.А., я не понимаю; но мне легко так брать эту ноту, как это я делаю сейчас». Тут Ирецкая взглянула на меня своими острыми глазами, сжала губы и недовольно заявила: «Ну и пойте, как Вам нравится! Позже поймете!.. Весь урок затем она не проронила ни слова»...

Казалось бы, незначительное событие! На самом деле очень серьезная проблема: если у каждого человека и размеры и особенности строения всего организма и всех его составляющих различны, **не правильное ли**

искать (Учителю и Ученику совместно!) именно тот способ звукоизвлечения, который удобен Ученику?

ТАКОВ «УРОК ВТОРОЙ»: Признав неповторимую индивидуальность Ученика, Учитель не имеет права требовать слепого копирования собственного опыта. Не случайно великий Э.Карузо, взявшись однажды заниматься с молодым перспективным учеником, «испортил» его голос, о чем впоследствии писал с раскаянием, и навсегда отказался от педагогической деятельности. Вероятно, и ныне далеко не каждый выпускник вокального класса окажется настоящим Учителем. Возможно, знакомство с очерками, вошедшими в это учебное пособие, поможет сегодняшнему Ученику определить, готов ли он к труду вокального педагога, готов ли к поиску, отказу от шаблона?

Очерки, вошедшие в наше учебное пособие, охватывают более семидесяти лет российской вокальной школы. **Что неизменно и что изменилось** за эти десятилетия? **ФУНДАМЕНТ ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ**, ее методическая база, остается неприкосновенной. **ПЕВЕЦ**, овладевающий академической манерой пения, **ДОЛЖЕН ПРОЙТИ ШКОЛУ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСА**. Вдумайтесь: без микрофона, перекрывая звук большого оркестра, оперный певец вызывает вибрацию нескольких тысяч (!) кубических метров воздуха, донося до слушателей нежнейшее *pianissimo*! Доступно ли это без школы?

Но только ли поставленный голос решает успех, рождает «звезд первой величины». Вчитайтесь в два последних очерка – о Елене Васильевне Образцовой и Евгении Евгеньевиче Нестеренко. Еще лучше, если Вы найдете его книгу «Размышления о профессии». Чем отличается позиция этих двух гигантов оперной сцены конца XX – начала XXI века от их предшественников? В первую очередь тем, что **над техникой они ставят сценический образ**. Образцова не боится, исполняя партию Кармен, выбежать на сцену босиком, а в опере С.С.Прокофьева «Семён Катко» все первое действие и начало второго она «поет детским голосом» и лишь в финале, подчёркивая взросление своей героини в трагической ситуации, переходит на своё полнозвучное меццо-сопрано.

Вспомните, как Нестеренко пишет о диалоге Кончака с молчаливым князем Игорем. Игорь безучастен, но он слышит слова Кончака, он внутренне сопротивляется хану, и хан чувствует это сопротивление и стремится преодолеть.

Сегодняшним студентам, в недалеком будущем профессиональным музыкантам, необходимо овладевать сценическим искусством, а это доступно лишь разносторонне образованным людям. Ориентирами для них должны быть Елена Васильевна Образцова и Евгений Евгеньевич Нестеренко...

Чего недостает сегодняшней вокальной педагогике? Во-первых, чтобы стать наукой XXI века на фоне других наук, необходимо хотя бы в

первом приближении **СФОРМИРОВАТЬ ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ**. Выражения «язык ложечкой», «рот рыбкой» хороши в непосредственном контакте в условиях классной комнаты. Без показа такие выражения «не работают».

Во-вторых, нужны **КОМПЛЕКСНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ** с привлечением специалистов смежных областей знаний: психологов, физиков-акустиков и др.

В-третьих, пора осваивать **СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА**, чтобы фиксировать продвижение студента за годы его обучения. Прослушивая фоно-записи, просматривая видеозаписи, студент сможет взять на себя гораздо больший объем нагрузки, чем исключительно «смотря на себя лишь глазами педагога».

Так обозначается **ПРОБЛЕМА РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ**. А развитие всегда бесконечно...

В добрый путь, молодые коллеги!

**Примерный перечень тем,
рекомендуемый для научной работы студентов
по проблемам развития российской вокальной педагогики XX века**

1. Особенности российской школы академического пения
2. Преемственность в российской вокальной педагогике:
 - 1) от церковного православного пения (XI – XVIII вв.) - к Бортнянскому;
 - 2) от Бортнянского до Варламова, Глинки, Даргомыжского;
 - 3) от Глинки до Шляпина;
 - 4) от Эверарди и Мазетти до вокальных педагогов XX века;
 - 5) от Анны Воробьевой и Дарьи Леоновой до Елены Образцовой;
 - 6) от Шляпина до Нестеренко.
(по выбору – любая из тем)
3. Существенные отличия российской вокальной педагогики от западно-европейских школ (итальянской, французской, немецкой).
4. Вокальная техника и ее роль в формировании оперного (камерного) певца
5. Сходство и различие академического пения на оперной сцене и концертной эстраде.
6. Значение репертуара в воспитании и самовоспитании певца.
7. Исполнительский анализ произведения камерного репертуара (произведение по выбору студента по прототипу анализа баллады «Лесной царь» П.Л.Тропиной.)
8. Анатомо-физиологические основы академического пения.
9. Резонанс и резонаторы.
10. Сходство и различия педагогических систем российских вокальных педагогов XX века (по выбору: сопоставить творчество двух-трех педагогов).
11. Работа над дикцией (по книге Е.Е.Нестеренко «Размышления о профессии»)
12. Работа певца над оперной ролью (по книгам Е.Е.Нестеренко «Размышления о профессии» и Р.Шейко «Образцова») (по выбору студента).
13. Интуиция и рациональный анализ в сценической ситуации (мысли Шляпина, Нестеренко, Образцовой).
14. «Можно учить, но нельзя научить» (Е.Нестеренко). Взаимоотношения Учителя и Ученика.
15. Этика вокального педагога.
16. Сегодняшние мастера российского вокала о своих Учителях.
17. Почему наиболее авторитетные российские вокальные педагоги настойчиво рекомендуют овладевать иностранными языками, много читать, слушать звукозаписи, посещать театры, музеи, выставки?

Библиографический список

Основная литература

1. Артемьева Е.Н. В классе К.Н.Дорлиак. Обобщение вокально-педагогического процесса. – М.: «Музыка», 1969. – 342с.
2. Благовидова Ольга Николаевна // Музыка: Больш. энцикл. словарь. – 2-е изд. – М.; Больш. Рос. энцикл., 1998. – С. 72.
3. Грошева Е.А. Катульская. – М.: Музгиз, 1957. – 237с., ил.
4. Гусев А.И. Евгений Нестеренко: Творческий портрет. – М.: Музыка, 1980. – 32с. – (Мастера исполнит. искусства).
5. Донец-Тессейр М.Э. Опыт воспитания сопрано // Вопр. вок. педагогики. – М.: Музыка, 1967. – Вып.3. – С. 120-133.
6. Дорлиак Ксения Николаевна // Муз. энциклопедия. – М.: Изд-во Сов. энцикл., 1974. – Т.2. – С. 294.
7. Дорлиак Ксения Николаевна // Музыка: Больш. энцикл. словарь. – 2-е изд. – М.: Больш. Рос. энцикл., 1998. – С. 181.
8. Дмитриев Л.Б. В классе профессора М.Э. Донец-Тессейр. О воспитании легких женских голосов. – М.: «Музыка», 1974. – 64с. с нот. ил.; 2 л. ил. (В помощь педагогу-музыканту).
9. Евгений Нестеренко // А.И. Орфёнов. Юность, надежды, свершения. – М.: Мол. гвардия, 1973. – С. 79-92.
10. Елена Климентьевна Катульская. (Сб.) / Сост. А.К. Модин. – М.: «Сов. композитор», 1973. – 325с, портр., ил.
11. Елена Образцова // А.И. Орфёнов. Юность, надежды, свершения. – М.: Мол. гвардия, 1973. – С. 93-110.
12. Катульская Елена Климентьевна // Муз. энцикл. Т.2. – М.: Сов. энцикл., 1974. – Стлб. 746.
13. Катульская Елена Климентьевна // Музыка: Больш. энцикл. словарь. – 2-е изд. – М.: Больш. Рос. энцикл., 1998. – С. 241.
14. Катульская Е.К. Пение – потребность души // Катульская / Ред.-сост. Е.А.Грошева. – М., 1973. – С. 263-267.
15. Катульская Е.К. Резонаторы голосового аппарата и задачи советской педагогики // Катульская / Ред.-сост. Е.А. Грошева. – М., 1973. – С. 235-249.
16. Катульская Е.К. Совершенствовать вокальное мастерство // Сов. музыка. – 1965. – №3.
17. Катульская Е.К. Что такое опора звука? // Катульская / Ред.-сост. Е.А.Грошева. – М., 1973. – С. 250-262.
18. Лебедева И.А. О.Н. Благовидова-педагог. – М.: Музыка, 1984. – 80с., нот. ил.

19. Луканин Василий Михайлович // Муз. энцикл. – М.: Сов. энцикл., 1978. – Т.4. – Стб. 214.
20. Луканин Василий Михайлович // Музыка: Больш.энцикл.словарь. – 2-е изд. – 1998. – С. 312.
21. Луканин В.М. Обучение и воспитание молодого певца / Сост. и общ. редакция Е. Нестеренко. – Л.: Музыка, Ленингр. отд., 1977. – 86с.
22. Луканин В.М. Мой метод работы с певцами /Сост., и общ. ред. Е. Нестеренко. – Л.: «Музыка», Ленингр. отд-ние, 1972. – 48 с., с нот. ил.; 2 л. ил.
23. Модин А.К. Авторские и составительские работы Е.К. Каткульской // Елена Клементьевна Каткульская. – М.: «Сов. композитор», 1973. – С.309-324.
24. Нестеренко Е.Е. // Музыка: Больш. энцикл. словарь / Гл. ред. Ю.В.Келдыш. 2-е (репр.) изд. – М.: Больш. рос. энцикл., 1998. – Т.3. – С.964.
25. Нестеренко Евгений Евгеньевич // Музыка: Больш.энцикл.словарь. – 2-е изд. – М.: Больш.Росс.энцикл., 1998. – С. 380.
26. Нестеренко Е.Е. В классе профессора Ленинградской консерватории В.М. Луканина // Вопр. вокальн. педагогики. – Л.: Музыка, 1982. – Вып.6. – С. 70-75.
27. Нестеренко Е.Е. Некоторые вопросы произношения в пении // Вопр. вокальн. педагогики. – М.: Музыка, 1984. – Вып. 7. – С. 87-99.
28. Нестеренко Е.Е. Размышления о профессии. – М.: Искусство, 1985. – 183с., ил.
29. Образцова Елена Васильевна // Муз. энцикл. – М.: Сов. энцикл., 1976. – Т.3. – С. 1072.
30. Образцова Елена Васильевна // Музыка: Больш.энцикл.словарь. – 2-е изд. – 1998. – С.390.
31. Сборник упражнений для развития легких женских голосов / Сост. М.Э. Донец-Тессейр, общ. ред. С. Павлюченко. – Киев. – Вып. 1. – 1961; Вып.2. – 1961; Вып. 3. – 1963; Вып. 4. – 1963; Вып. 5. – 1969; Вып. 6. – 1972.
32. Тимохин В.В. Елена Образцова: Творч. портрет. – 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1988. – 26 с., ил. – (Мастера исполнит. искусства).
33. Тиц Хуго (Гуго). – Музыка: Больш. энцикл. словарь. – М.: Больш. Росс. энциклопедия, 1998. – С. 546.
34. Тиц Г.И. Мой учитель Э. Гандольфи // Вопр. вокальн. педагогики. – М.: Музыка, 1984. – Вып. 7. – С. 66-72.
35. Тронина П.Л. Из опыта педагога-вокалиста: Практ. советы начинающим педагогам. – М.: «Музыка», 1976. – 112с., нот. ил. – (В помощь педагогу-музыканту).

36. Шейко Рена. Елена Образцова: Записки в пути. Диалоги. – (2-е изд. стер.) – М.: Искусство, 1987. – 351 с., ил.
37. Шейко И.П. Репертуар Е.В. Образцовой // Р. Шейко. Елена Образцова. – М.: Искусство, 1987. – С. 346-348.
38. Яковлева А.С. Вопросы развития вокального мастерства в педагогике профессора Г. Тица // Проблемы воспитания музыкантов-исполнителей. – М., 1984. – С. 32-48 с.

Дополнительная

1. Агинян М.С. О подготовке студента-вокалиста к педагогической деятельности // Вопр. вокальной педагогики. – М.: 1984. – Вып. 7. – С.156-173.
2. Боровик Л.Г. Научные основы постановки голоса: Учебное пособие для студентов вокальных и дирижерско-хоровых отделений музыкальных вузов/ ЧГИИК. – Челябинск, 1998. – 88 с.
3. Булучевский Ю.С., Фомин В.С. Краткий музыкальный словарь для учащихся. – 9-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1988. – 341 с.: нот. ил.
4. Вопросы вокальной педагогики. Сб.ст. – М.: Музгиз (Музыка). – Вып. 1. – 1962. – 147 с.; Вып. 2. – 1964. – 244 с.; Вып. 3. – 1967. – 251 с.; Вып. 4. – 1969. – 231 с.; Вып. 5. – 1976. – 262 с.; Вып. 6. – 1982. – 184 с.; Вып. 7. – 1984. – 214 с.
5. Вопросы физиологии пения и вокальной методики / Сост.: проф., канд. искусствовед. О.М. Агарков, проф., д-р искусствовед. Л.Б. Дмитриев, А.Д. Киличевская / ГМПИ им. Гнесиных. Труды. – М., 1975. – Вып. XXV. – 167 с.
6. Далецкий О. Саморегуляция голоса певцов // Муз. академия. – 1999. – №1. – С. 143–145.
7. Деряжный В.А. О принципах и методах советской вокальной педагогики // Вопр. вокальн. педагогики. – М.: Музыка, 1967. – Вып. 3. – С. 5-44.
8. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1996. – 368 с., нот., ил.
9. Дмитриев Л.Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве: Диалоги о технике пения. – М.: ЗАО «Московские учебники» – «Си Ди Пресс», 2001. – 183 с.
10. Кочнева И.С., Яковлева А.С. Вокальный словарь. 2-е изд. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1988. – 68 с.
11. Крунтяева Т.С., Молокова Н.В. Словарь иностранных музыкальных терминов. 7-е изд. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1988. – 134 с.
12. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению. Учеб. пособие для студентов пед. инст. – М.: Просвещение, 1987. – 95 с.

13. Морозов В.П. О физиологических основах применения вспомогательных научно-технических средств наглядного обучения в вокальной педагогике // Вопр. вокальн. педагогики. – М.: Музгиз, 1976. – Вып. 5. – С. 156-175.
14. Морозов В.П. Профотбор вокалистов: экспериментально-теоретические основы объективных критериев // Вопр. вокальн. педагогики. – М.: Музыка, 1984. – Вып. 7. – С. 173 – 213.
15. Музыка: Большой энцикл. словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш и др. 2-е изд. (репринт.). – М.: Большая Рос. энцикл., 1998. – 671 с. (Большие энцикл. словари).
16. Музыкальная психология: Хрестоматия / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Проблемная науч.-исслед. лаб. музыки и музыкальн. образования. – М., 1992. – 209с.
17. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. / В 6-ти т. – М. Изд-во Сов. энцикл., 1973 – 1982. (Т.1. – 1973; Т.2. – 1974; Т.3. – 1976; Т.4. – 1978; Т.5. – 1981; Т.6. – 1982).
18. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Сов. энцикл., 1990. – 671с., ил., нот. ил.
19. Юссон Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Пер. с фр. – М.: Музыка, 1974. – 262с.
20. Юцевич Ю.Е. Словарь музыкальных терминов. 3-е изд., перераб., доп. – Киев: Муз. Украина, 1988. – 261с., ил., нот. ил.
21. Яковлева А.С. Формирование верхнего участка диапазона мужских голосов // Вопр. вокальн. педагогики. – М.: Музыка, 1984. – Вып.7. – С.73-86.

ПРИЛОЖЕНИЯ



КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О СТРОЕНИИ И ФУНКЦИЯХ ГОЛОСОВОГО АППАРАТА

Студенту старшего курса вокального отделения музыкального вуза, а также выпускнику, приступающему к педагогической деятельности, необходимо достаточно четко представлять себе, из чего состоит голосовой аппарат певца и как он функционирует. Здесь приводятся самые общие сведения по этим вопросам, позволяющие при необходимости прояснить для себя те или иные положения из основной части учебного пособия – очерков, посвященных выдающимся российским педагогам-вокалистам XX века.

Итак, из чего состоит и как функционирует голосовой аппарат певца?

ГОЛОСОВОЙ АППАРАТ (не только певца, а любого человека) – это **система органов**, служащая для образования звуков голоса и речи. В него входят:

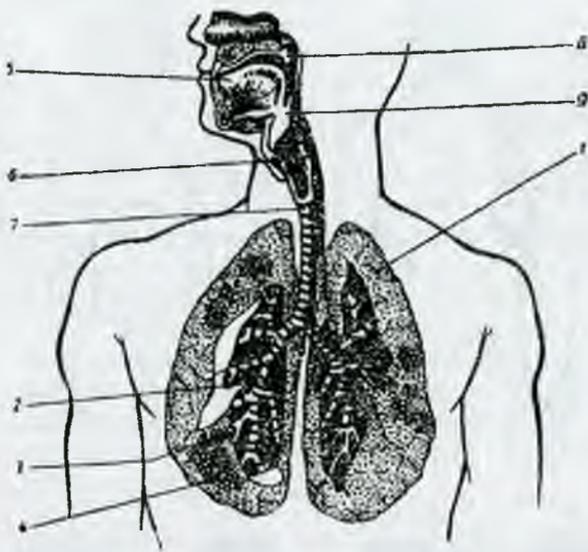
- 1) органы дыхания;
- 2) гортань с заключёнными в ней голосовыми складками;
- 3) артикуляционный аппарат;
- 4) носовая и придаточные полости.

Голосовой аппарат всегда функционирует как **единое целое**, подчиняясь сигналам, поступающим из соответствующих отделов головного мозга (ил. 1).

ОРГАНЫ ДЫХАНИЯ человека располагаются в грудной полости, ограниченной рёбрами и находящимися между ними несколькими группами межрёберных мышц, обеспечивающих дыхательные движения – вдох и выдох.



К системе органов дыхания относятся: ротовая и носоглоточная полости, гортань, трахея, бронхи и лёгкие (ил. 2).

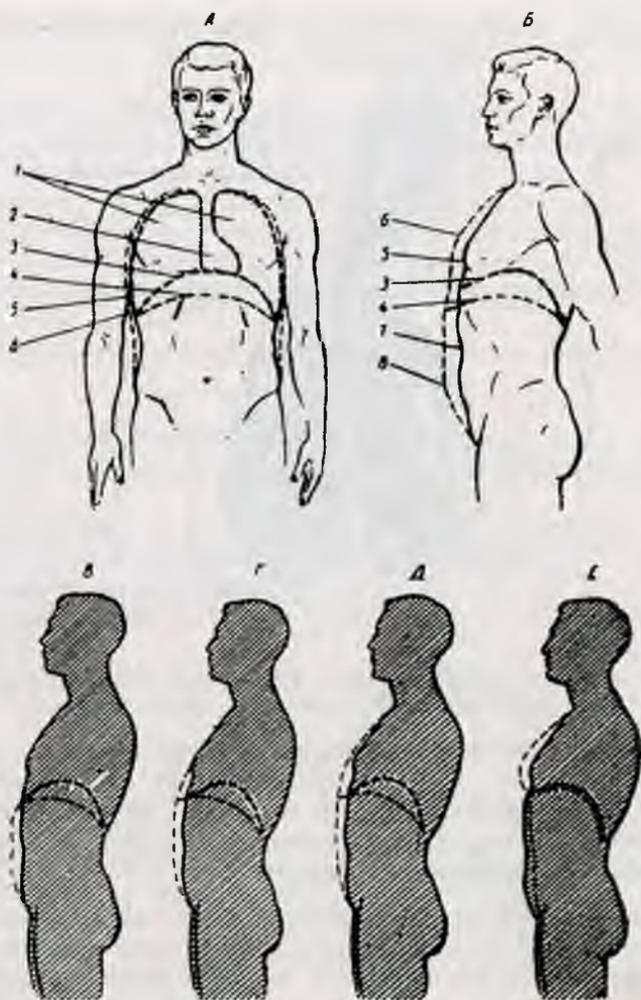


1 – легкие; 2 – бронх; 3 – бронхиола; 4 – альвеола; 5 – язык; 6 – гортань;
7 – трахея; 8 – маленький язычок; 9 – надгортанник

Основная функция всех органов дыхания и в первую очередь лёгких – газообмен с окружающей средой, необходимый для жизнеобеспечения. Здесь нет необходимости вдаваться в детали этой – главной для жизни человека – функции лёгких. **Вокалиста интересует другое: как система дыхания «обслуживает» голосовой аппарат певца.**

ЛЕГКИЕ с неисчислимым количеством лёгочных пузырьков (альвеол) «работают» подобно меху органа или баяна: наполняясь при вдохе новой порцией воздуха, они при выдохе могут при посредстве гортани и находящихся в ней голосовых складок способствовать извлечению звука. Выходящий из лёгких воздух встречает сопротивление голосовых складок и, преодолевая это сопротивление, порождает колебания складок и производно выходящей струи воздуха. Так возникает **звук**.

Кроме легких в обеспечении вдоха и выдоха принимает участие **диафрагма** (грудно-брюшная преграда), отделяющая органы грудной полости от органов брюшной полости (ил. 3). Диафрагма на каждом цикле дыхания «вдох – выдох» меняет свою форму, то опускаясь вниз и вызывая некоторое выпучивание живота, то поднимаясь вверх, и за счёт подтягивания живота выдавливая воздух из легких.



Ил 3. Типы дыхания (пунктиром показано положение при вдохе):

А - смешанный реберно-диафрагматический; Б - смешанный реберно-диафрагматический. Вид в профиль; В - чисто диафрагматический (абдоминальный); Г - нижнереберно-диафрагматический; с преобладанием диафрагматического дыхания; Д - реберно-диафрагматический; Е 2- чисто грудной (реберный). Передняя стенка живота при таком вдохе вытягивается. 1 - легкие; 2 - сердце; 3 - диафрагма при выдохе; 4 - диафрагма при вдохе; 5 - грудная стенка при выдохе; 6 - грудная стенка при вдохе; 7 - брюшная стенка при выдохе; 8 - брюшная стенка при вдохе.

Не случайно в вокальной педагогике существуют понятия: **ключичное дыхание** (верхнереберное), **нижнереберно-диафрагматическое дыхание** (его называют «костоабдоминальным») и **собственно брюшное дыхание** почти без участия грудной клетки («абдоминальное»). В певческой практике наиболее применимо *костоабдоминальное дыхание*, позволяющее наиболее продуктивно сочетать взятие воздуха в лёгкие при вдохе и рациональное расходование его для пения при выдохе. Ключичное дыхание в академическом пении не применяется.

Установка правильного певческого дыхания при постановке голоса певца требует максимального внимания.

На качество певческого звука оказывают существенное влияние так называемые **грудные резонаторы**: бронхи и трахея. В отличие от нежнейшей губчатой ткани лёгких в бронхах и трахее есть хрящевые кольца, сохраняющие их от спадания, поэтому «подсвязочный» участок проводящих воздух путей именуют в вокальной практике «надставной трубкой». Воздух, выходя через них, начинает колебаться под влиянием колебаний голосовых складок и порождает **низкочастотные обертоны**.

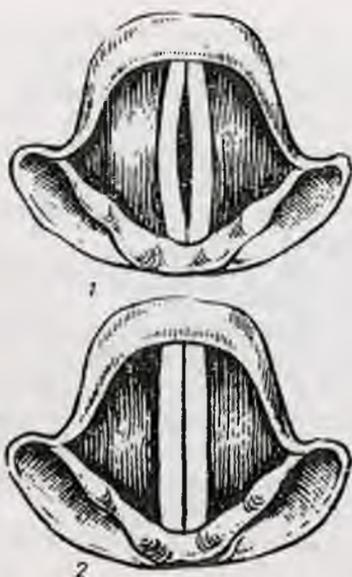
Вся система органов, находящихся ниже гортани, обеспечивает силу (порой мощь, особенно у мужчин) звука.

ГОРТАНЬ – главный орган, в котором возникает певческий звук. Гортань образована системой хрящей, соединённых суставами и связками. Внутри неё недалеко от входа находятся **голосовые складки**. Полость над складками является местом образования **формант**, то есть обертонов, более высоких по отношению к основному тону.

Гортань, «подвешенная» на связках в мышцах шеи, может перемещаться вверх и вниз на несколько сантиметров (до 3,5 см). От перемещений гортани при пении зависит длина надставной трубы (вспомните, как извлекает звук тромбонист, изменяя длину инструмента), а от высокого или низкого положения гортани, в свою очередь, в значительной степени зависит высота и качество образования гласных звуков.

ГОЛОСОВЫЕ СКЛАДКИ (ил. 4) – это парные мышцы, расположенные в гортани; они покрыты эластичной соединительной тканью и слизистой оболочкой. Голосовые складки (связки) могут смыкаться и размыкаться, натягиваясь или расслабляясь.

Звучание возникает при сомкнутых голосовых складках. Выходящая при выдохе струя воздуха вызывает их колебания, причём эти колебания могут захватывать их целиком или только частично, некоторые участки. Так, при грудном звучании голосовые складки колеблются целиком, при фальцетном – лишь краями.



Ил. 4. Фонационное положение голосовых складок:

1 – при фальцете; 2 – при грудном звучании голоса.

Просвет между голосовыми складками называется **голосовая щель**. При вдохе она широко раскрыта, при выдохе сужается. У басов она самая длинная – до 2,5 см. при толщине складок 0,5 см; у колоратурных сопрано длина голосовой щели не более 1,4 см при толщине 0,2 см.

АРТИКУЛЯЦИОННЫЙ

АППАРАТ – это система органов, непосредственно формирующих характер звука. В него входят только что описанные **голосовые складки, глотка, язык, губы, мягкое нёбо, нижняя челюсть** (активные органы, движением которых певец управляет произвольно), а также **зубы, твёрдое нёбо и верхняя челюсть** (пассивные органы, не меняющие своей формы при пении) (ил. 5).

Полость рта

(вид спереди при раскрытии рта):

1 – язык; 2 – зубы; 3 – мягкое нёбо; 4 – маленький язычок; 5 – передняя дужка; 6 – задняя дужка; 7 – миндалина; 8 – верхняя губа; 9 – нижняя губа; 10 – полость глотки (видна ее задняя стенка).



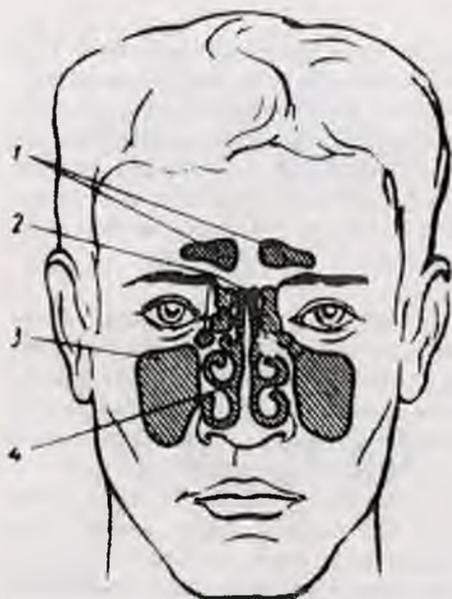
ГЛОТКА располагается между гортанью и ротовой полостью. При принятии пищи вход в гортань перекрывается хрящевым **надгортанником**. При пении надгортанник приподнят и не препятствует движению воздушной струи. От носовой полости глотка отделяется мягким нёбом с маленьким язычком. Глотка — **один из важнейших резонаторов**, так как ее объем и форма могут сильно меняться, в том числе за счет перемещений языка и опускания или поднятия гортани. При пении глотка должна быть широко раскрыта, чтобы могло осуществляться прикрытие звука.

ЯЗЫК — мышечный орган, обеспечивающий **артикуляционную функцию**. Благодаря сложному расположению в нем мышечных волокон язык способен к самым разнообразным изменениям своей формы и положения. Корнем язык крепится к подъязычной кости, непосредственно связанной с гортанью. В певческой практике положение языка должно быть удобным, выбор такого положения сугубо индивидуальный.

В процессе обучения вокалист овладевает умением **управлять активными органами** ротовой полости: произвольно приподнимать или опускать мягкое нёбо, по-разному располагать язык, придавать нужную форму губам, больше или меньше опускать нижнюю челюсть. Видоизменение положений активных органов в их взаимодействии с пассивными органами приводит к изменениям объёма и формы ротовой полости в целом. В результате струя воздуха из легких, пройдя через бронхи, трахею и гортань, может быть направлена в разные участки нёбного свода или верхней челюсти. Это позволяет изменять оттенки звука в соответствии с художественным замыслом исполнения.

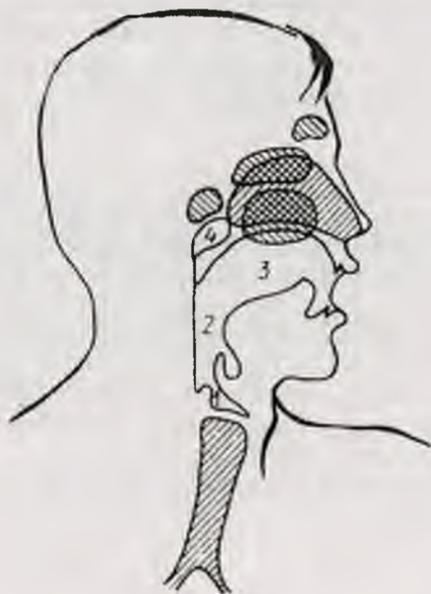
Голособразование (фонация) зависит не только от рассмотренных выше факторов, но и от функционирования **ОРГАНОВ НОСОВОЙ ПОЛОСТИ И ПРИМЫКАЮЩИХ К НЕЙ ПРИДАТОЧНЫХ ПОЛОСТЕЙ** (ил. 6 и 7). Дело в том, что воздух, поступающий извне при вдохе, не сразу попадает в носоглотку, а сначала проходит по сложному лабиринту носовых раковин — тончайших косточек причудливой формы, покрытых слизистой оболочкой. Здесь, в носовых раковинах, он очищается от пыли и микробов, согревается и увлажняется. В певческом искусстве носовые раковины помимо своих физиологических функций играют роль **резонаторов**, обогащающих звук певческого голоса высокочастотными обертонами.

Над верхней челюстью справа, слева и над носовыми раковинами располагается **несколько полостей в костях лицевого черепа**, также служащих **резонаторами**.



Ил. 6. Проекция носовых полостей и придаточных полостей носа на наружные покровы лица:

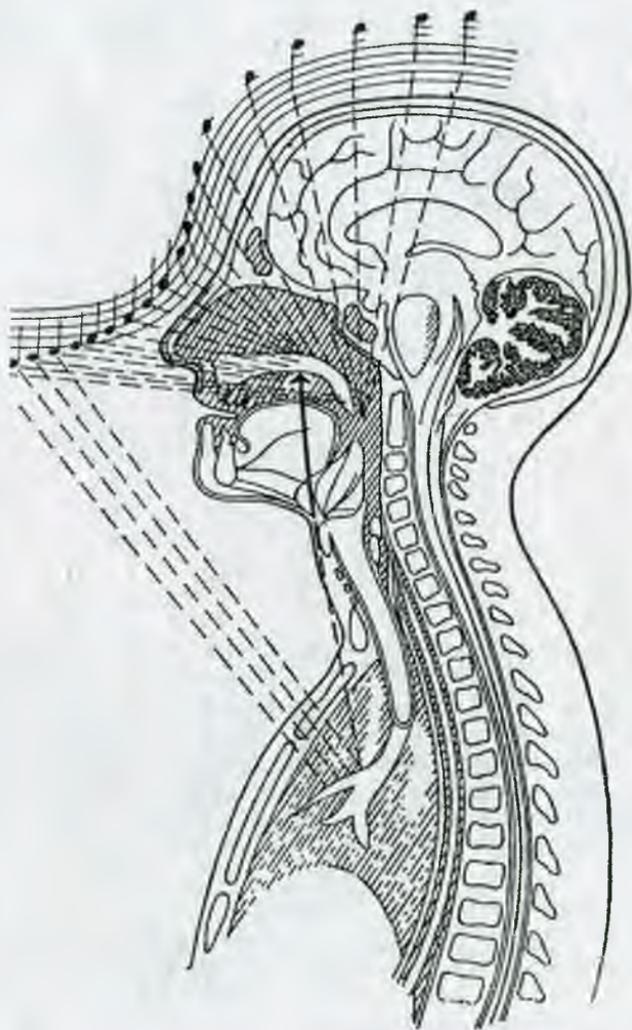
- 1 – лобная пазуха;
- 2 – пазухи решетчатого лабиринта;
- 3 – гайморова полость;
- 4 – щель верхнего отдела носовой полости



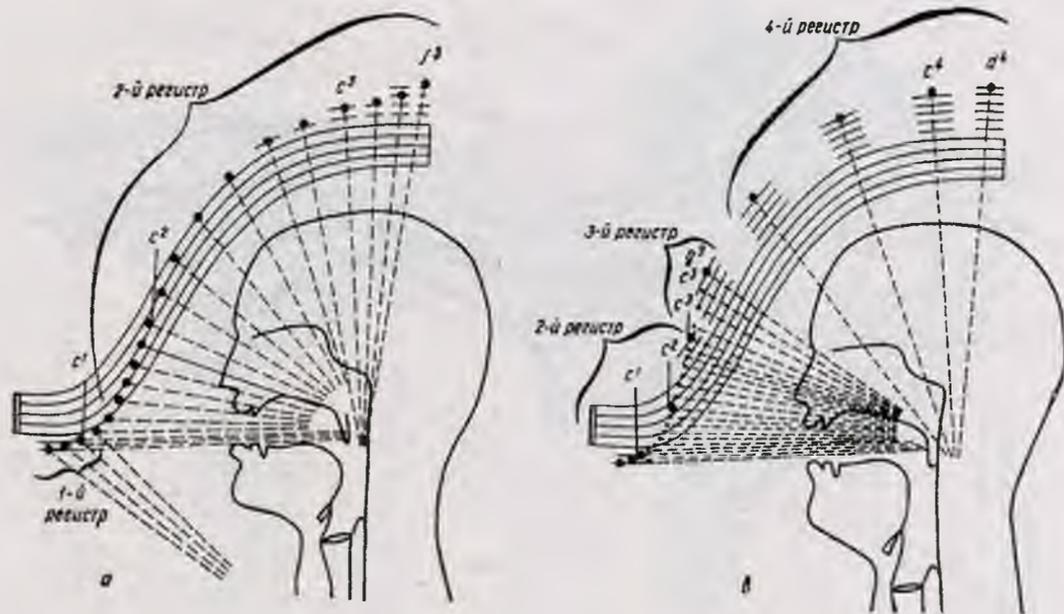
Ил. 7. Схема резонаторных полостей голосового аппарата

Штриховкой выделены неизменные по размеру полости, относящиеся к грудному и головному резонаторам. Полости, способные изменять свой размер, оставлены незаштрихованными. К ним относятся: 1 – надскладочная полость гортани, 2 – глоточная полость, 3 – полость рта и 4 – полость носоглотки.

От того, куда направляется струя воздуха после прохождения головных складок, зависит не только тембр, но и высота звука. Схематически это представлено на ил. 8-10.

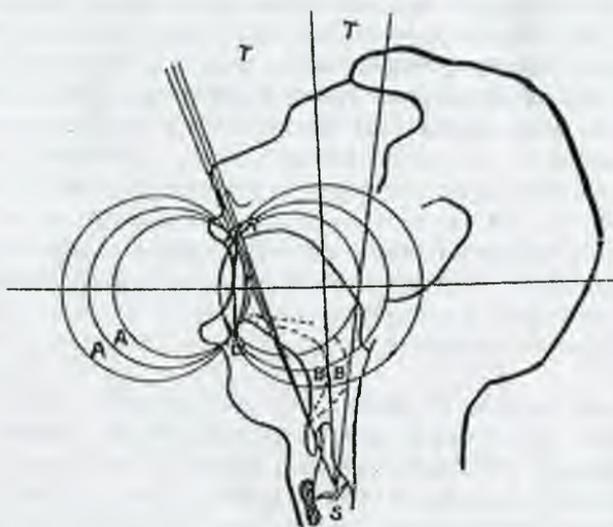


Ил. 8. Голосовые ощущения (По Л. Леман)



Ил. 9, 10. Распределение внутренних ощущений по всей tessiture женских голосов:
 а – высокое положение гортани, б - низкое

Всю систему звукоизвлечения можно представить таким образом: звук, зарождается в подсвязочном пространстве, обогащается в грудных резонаторах низкочастотными обертонами, затем, приобретает типичный для этого певца тембр за счет головных резонаторов и тогда **распространяется во внешней среде** (ил. 11).



Ил. 11. Психотехнический анализ различных звуков певческого голоса

S- голосовые складки, **B-B** - движение корня языка, **T-T** - ступени звучания полоса или своеобразная звуковая тень, создаваемая движением корня языка и надгортанника, **R** - певческая позиция звука - резонансовый пункт, **S-R** - основное правильное направление вокально-дыхательной энергии в точку опоры звука, в резонансовый пункт, **R-D** - линия звуковой опоры крытых нот, **A-A** - окружности изолированного звучания гласной, голоса.

И студенту, и начинающему педагогу схематические рисунки помогут лучше осмыслить рекомендации, встречающиеся в очерках о педагогах-вокалистах. Возможно, воспроизведенные и вывешенные в аудиториях, они будут подспорьем в учебном процессе.

Когда звук должен быть сильным, мощным, в певческое дыхание включаются мышцы спины, те, что облекают ребра внизу, и брюшные косые мышцы, которые как бы удерживают в грудной клетке стремящееся с силой вырваться наружу дыхание. В верхнем регистре рот открыт полностью, звук заполняет все резонаторы по зубам и верхней челюсти. Твердое нёбо тоже резонирует, но есть опасность «оторвать» звук от уровня зубов и

он «улетит». Это расстраивает голос, дыхание, хотя на первых порах петь легче, но страдает тембр.

Во время пения певец ощущает вибрацию и верхних, и нижних резонаторов в 5-10 раз сильнее, чем при разговорной речи. Именно поэтому педагог, объясняя студенту, как добиться правильного звукообразования (звукоизвлечения) часто пользуется выражением: «звук в резонаторах», «петь на опоре», «в высокой позиции звук упирается в зубы», «звучит в голове», «отдается в груди», «сочится из глаз», даже «чувствовать опору в ногах». Словосочетание «голос звучит во всем теле» – не метафора: мощная вибрация во время пения, действительно, отдается, ощущается певцом во всем теле. Когда певец жалуется: «не отвечает грудь» – это значит, что он не в состоянии контролировать правильность вокальной позиции звука как средства настройки голосового аппарата. Для преодоления этого дефекта звукоизвлечения некоторые педагоги рекомендуют «мычание» или «нычание». Известно, что самостоятельно осваивая «тайны» звукоизвлечения, Константин Сергеевич **Станиславский** именно с помощью «мычания» сумел найти такое сочетание субъективных мышечных ощущений и качества звучания голоса, к которому стремился долго и упорно (в юности Константин Сергеевич намеревался стать оперным певцом – у него был отличный бас).

Зная об особенностях строения и функционирования голосового аппарата, и педагог, и его ученики должны неукоснительно следить за правильной постановкой певческого дыхания, «работой» резонаторов, положением гортани, артикуляцией, добиваясь перевода этих знаний и умений на уровень навыков, автоматизма. Только тогда техническая сторона подготовки вокалиста обеспечит работу над художественным образом – конечной целью при исполнении любого произведения.

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ЗАБОЛЕВАНИЯ ВОКАЛИСТОВ

К своему голосовому аппарату певец должен относиться бережно и не нарушать певческий режим, так как голосовой аппарат очень чутко реагирует на изменения внешней среды и заболевания всего организма. Чаще всего вокалисты страдают острыми воспалительными заболеваниями верхних дыхательных путей: ангина (**тонзиллит**), острый насморк (**ринит**), воспаление глотки (**фарингит**), воспаление гортани (**ларингит**), трахеи (**трахеит**) и бронхов (**бронхит**). Во время болезни пение следует прекратить.

Надо избегать повышенных нагрузок на голос, так как могут появиться **певческие узелки, кровоизлияния в голосовую складку, фонастения и дисфония**. Причина «узелков» – неправильное пение или чрезмерная нагрузка на голосовой аппарат. В это время нужен полный покой. Острые узелки рассасываются, старые – оперируются. Кровоизлияние в

голосовую складку наступает при крике и форсировании звука. Голос «садится» и фонация невозможна.

Помните: при певческих перегрузках нужен покой. Особой формой нарушения голоса является **фонастения**; при этом заболевании певец чувствует неприятные ощущения в горле, а осмотр у фониатра может не показывать заболевания. Фонастения требует полного голосового покоя.

Для предотвращения заболеваний голосового аппарата нужно постоянно наблюдаться у врача-фониатра. Для того, чтобы быть в «форме», надо соблюдать определенные правила поведения и сохранять здоровье голосового аппарата (гигиену голоса), – не допускать длительное пение без перерывов, петь только в своей тесситуре, не злоупотреблять верхними нотами, не допускать форсированного звучания и избегать неумеренных речевых нагрузок.

ЛЕКСИКОН ПЕДАГОГА – ВОКАЛИСТА

Как и во всякой узкой специализации, в практике преподавания педагоги-вокалисты пользуются многими словами и словосочетаниями, не встречающимися в других сферах деятельности, или приобретающими специфический смысл. В очерках о педагогах-вокалистах таких слов и словосочетаний немало. Бесспорно, читатель может обращаться к справочной литературе, но она не всегда под рукой и потому ниже приводятся краткие пояснения, позволяющие уяснить смысл этих слов и выражений.

Артикуляционный аппарат – система органов, формирующих звуки речи. Это: **голосовые складки**, **язык**, **губы**, **мягкое нёбо**, **глотка**, **нижняя челюсть** (активные органы); **зубы**, **твёрдое нёбо**, **верхняя челюсть** (пассивные органы) (см. Приложение 1: «Краткие сведения о строении и функциях голосового аппарата»).

АТАКА ЗВУКА – начало звучания:

твёрдая А достигается плотным смыканием голосовых складок до начала звука и их быстрым размыканием под влиянием подскладочного давления.

мягкая А достигается одновременным смыканием голосовых складок и посылкой дыхания.

придыхательная А такая, при которой голосовые складки смыкаются на уже вытекающей струе воздуха.

ВДОХ И ВЫДОХ – длительность вдоха и выдоха, их глубина определяются функциями всего голосового аппарата и являются предметом самого пристального внимания в учебном процессе. Для пения очень важен **выдох** – плавный, без толчков, активный, создающий чувство **опоры**.

ВИБРАТО – периодическое (колеблющееся) изменение звука по **высоте**, **силе** и **тембру** при правильной **постановке голоса** придаёт ему неповторимый индивидуальный **тембр**. Вибрато – природное качество голоса, поддающееся усовершенствованию (как ослаблению, так и усилению).

ВОКАЛЬНЫЙ СЛУХ – способность различать оттенки звучания голоса в зависимости от способов звукоизвлечения; умение ощущать, как влияют на качество звука разные участки голосового аппарата. Вокальный слух позволяет обнаруживать особенности функционирования голосового аппарата у учеников (см. очерк о М.Э.Донец-Тессайр).

ГОЛОСА ПЕВЧЕСКИЕ – характеризуются *высотой, диапазоном, силой, тембром.*

По **высоте** различаются:

Женские голоса:

сопрано колоратурное,
 лирико-колоратурное,
 лирическое,
 лирико-драматическое,
 драматическое,
меццо-сопрано лирическое,
 низкое,
контральто.

Мужские голоса:

тенор-альтино,
 лирический,
 лирико-драматический,
 драматический,
 характерный,
баритон лирический,
 лирико-драматический,
 драматический,
бас высокий (баритональный),
 низкий,
 характерный,
 октавист.

ДИАПАЗОН – звуковой объем голоса от самого нижнего до самого верхнего звука. Для певца-солиста диапазон должен быть не менее двух октав.

ДИКЦИЯ – качество произнесения текста; для певца необходима способность ясно, разборчиво доносить до слушателя смысл исполняемого произведения. Разборчивость слов в пении в основном зависит от четкости произнесения **согласных звуков** без нарушения **кантилены**.

ДИНАМИКА – совокупность изменений звучания голоса по **громкости** (*forte, piano, crescendo, diminuendo* и т. д.).

ДЫХАНИЕ – один из основных факторов голосообразования, энергетический источник звука.

ДЫХАНИЕ И ЕГО ТИПЫ – различают по характеру вдоха: **ключичное** (верхне-рёберное) в пении не применяется;

нижне-рёберное (костоабдоминальное) – при нём верхний отдел грудной клетки неподвижен, нижние ребра раздвигаются вширь, диафрагма опускается, живот слегка выпячивается; это – наиболее результативный тип певческого дыхания.

диафрагмальное (абдоминальное, брюшное) – осуществляется почти без участия грудной клетки, используется достаточно редко.

ЗВУКООБРАЗОВАНИЕ (фонация) – процесс образования звуковых волн при взаимодействии струи выдыхаемого воздуха и смыкания-размыкания голосовых складок, их колебаний. В результате периодических прорывов струи воздуха возникают его толчки определённой частоты, воспринимаемые как **высота звука**. Благодаря наличию **резонаторов**, лежащих выше и ниже голосовой щели, происходит усиление **обертонов** (образование **формант**), влияющих на **тембр** голоса. Звукообразование в певческом голосе зависит от его **постановки**.

ЗЕВОК (в пении) – один из распространенных мышечных приемов, способствующих нахождению правильного положения гортани во время пения. Благодаря ощущению зевка мягкое нёбо активизируется и поднимается вверх, гортань опускается, задний отдел рта освобождается от скованности и излишнего напряжения. Высокие голоса, особенно женские (колоратурные и лирико-колоратурные сопрано), чаще употребляют «полузевок».

ИМПЕДАНС – обратное акустическое сопротивление, которое испытывают голосовые складки со стороны ротоглоточного канала. Импеданс снимает часть нагрузки с колеблющихся голосовых складок в их «борьбе» с прорывающимся подскладочным давлением. **Постановка голоса** связана с нахождением такого импеданса, который обеспечивает оптимальную работу голосовых складок. Сравнительно более длинные и массивные голосовые складки низких мужских голосов требуют большего импеданса; для легких, высоких голосов, имеющих маленькие голосовые складки, характерен небольшой импеданс. Вокальная педагогика располагает рядом методов и приёмов подбора импеданса.

КАНТИЛЕНА – певучее, связанное исполнение мелодии, основанное на технике **legato**, когда при переходе от звука к звуку не нарушается характер **вibrato**. Достигается выравниванием звучания **гласных звуков** и умением быстро и чётко произносить **согласные**.

МИКСТ – регистр певческого голоса, в котором смешивается грудное и головное резонирование. **Микст** обеспечивает возможность петь без регистровых переходов.

ОБЕРТОНЫ – призвуки, расположенные выше основного тона, влияющие на тембр голоса.

Обертоны гармонические – по частоте колебаний в 2, 3, 4 раза и т.д. выше основного тона (так называемый натуральный ряд звуков);

Обертоны негармонические – некратные высоте основного тона.

Совокупность обертонов у каждого певца неповторима и зависит от особенностей его **резонаторов**.

ОКРУГЛЕНИЕ ГЛАСНЫХ – при академической манере пения – сближение звучания гласных: *А* с *О*, *Е* с *Э*, *И* с *Ы*.

ОПОРА – термин, обозначающий:

а) правильное оформление певческого звука;

в) субъективное ощущение певца, вырабатываемое в процессе овладения исполнительской техникой.

В методической литературе различаются оттенки смысла этого термина:

– **опора дыхания** – это определённая степень напряжения дыхательных мышц, диафрагмы и разведённых нижних рёбер при постоянном выдохе в процессе пения. Опора дыхания – это сохранение дыхательного положения с ощущением сопротивления расходуемого дыхания, поддержания звука, сопряжённая с ощущением мускулов диафрагмы и стенок груди.

– **опора звука** – сопротивление голосовых складок подскладочному давлению воздуха. Опора звука подразумевает согласованную работу всех частей голосового аппарата с настройкой в ротовой полости, являющейся резонатором.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТИПА ГОЛОСОВ – одна из важнейших задач вокальной педагогики. Определение типа голосов производится по комплексу признаков, т.к. ни один из них по отдельности не даёт однозначного ответа. Это – **тембр, диапазон, способность выдерживать определённую tessитуру, расположение переходных нот, строение гортани, размеры голосовых складок (их длина, толщина, массивность), телосложение певца.** Пение партий, не соответствующих **типу голоса**, ведёт к деградации вокальных данных и сокращению певческого долголетия.

ПЕВЧЕСКАЯ УСТАНОВКА – поза перед началом пения в учебных условиях: непринуждённое, но подтянутое положение корпуса, плечи расправлены, спина прямая, голова слегка приподнята, руки свободны, корпус опирается на обе ноги. Певческая установка активизирует дыхание, снимает зажатость мускулатуры.

ПОЗИЦИЯ ЗВУКА выражает влияние **тембра** на восприятие **высоты звука**.

Позиция высокая определяется наличием в тембре большого количества высокочастотных **обертонов**. При этом звук становится ярким, звонким, светлым, «полетным».

Позиция низкая зависит от отсутствия высокочастотных обертонов. В результате при той же абсолютной высоте звучание голоса воспринимается как более низкое, глухое, даже неточное.

ПОРТАМЕНТО – «скользящий» переход от одного звука к другому. Одно из средств выразительности. Злоупотребление этим приёмом (так называемые «подъезды» к звуку) нежелательно.

ПОСТАНОВКА ГОЛОСА – процесс формирования профессиональных качеств исполнителя. Для разных жанров искусства осуществляется по-разному, но обязательно с выработкой *повышенной выносливости, устойчивости, красивого тембра, большой силы и диапазона*. Методика постановки голоса опирается на развитие исполнительского дыхания, артикуляционного аппарата, резонаторов.

ПРИКРЫТИЕ ЗВУКА применяется певцами-мужчинами для снятия излишнего напряжения голосовых складок при формировании верхнего участка диапазона, выше **переходных звуков**.

РЕГИСТР – ряд звуков голоса, извлекаемых одним и тем же способом, однородных по **тембру**. Различают

у **мужчин**:

грудной Р. с преобладанием влияния грудного резонатора, что позволяет извлекать мощные низкие звуки;

головной Р., или фальцет, бедный по тембру, с преобладанием влияния головных резонаторов, обеспечивающих высокие участки диапазона.

у **женщин**:

грудной Р. – также с преобладанием влияния грудного резонатора;

средний Р. (медиум) – с особым режимом функционирования голосовых складок;

головной Р. – с преобладанием влияния головных резонаторов.

Переход от одного **Р.** к другому требует овладение специальными техническими приёмами и представляет значительную трудность.

РЕЗОНАТОРЫ – полости в **голосовом аппарате**, порождающие при пении **обертоны**. Каждый из резонаторов порождает свой набор обертонов. Различают:

Резонатор верхний – головной; вибрация ощущается в полости рта; носа; темени; обеспечивает высокочастотные обертоны;

Резонатор нижний – грудной; ощущается как вибрация в трахее и бронхах; обеспечивает низкие обертоны голоса.

РОВНОСТЬ ГОЛОСА – при хорошо поставленном певческом голосе достижение единого тембрового звучания по всему **диапазону**. Акустическая **ровность голоса** достигается умением сохранять хорошо вы-

раженные высокую и низкую певческие **форманты** на всех гласных по всему **диапазону**. Смешанное **голособразование** позволяет сделать незаметными **регистровые** переходы.

ТЕМБР – важнейшее выразительное средство исполнителя, окраска звуков, позволяющая различать их при одной высоте, присущая каждому исполнителю, обеспечивающая «неповторимость» голоса. **Тембр** зависит от совокупности и соотношения **обертонов** в том или ином голосе, умения по-разному использовать разные **резонаторы**.

ТЕССИТУРА – звуковысотное расположение мелодии по отношению к **диапазону** конкретного голоса без учёта предельно низких и высоких звуков данного голоса.

Различают **тесситуру высокую, среднюю, низкую**. Оптимальна средняя тесситура. Правильное **определение типа голоса** обеспечивает выбор произведений, отвечающих по тесситуре диапазону голоса певца в соответствии с его звуковысотными возможностями.

ФИЛИРОВКА – умение плавно изменять **динамику** длящегося звука от *forte* к *piano* и наоборот. Качество исполнения филировки зависит от мастерства владения **выдохом**, четкой, бодрой атаки звука и перехода к увеличению зевка при энергичной опоре дыхания.

ФИОРИТУРЫ – различные мелодические украшения музыкального текста (синоним: Колоратура).

ФОНАЦИЯ – синоним **голособразования**.

ФОРМАНТА – группа усиленных **обертонов**, формирующих неповторимый **тембр** голоса певца. Форманта данного певца зависит от размеров, формы, величины и расположения **резонаторов** (трахеи, голосовых складок, гортани и т.д.).

ФОРСИРОВАНИЕ – пение с чрезмерным напряжением голосового аппарата, нарушающее тембровые качества голоса, естественность звучания. Такое пение мешает образованию высокой певческой **форманты**, голос обладает плохой полетностью. Форсированные голоса быстро деградируют, становятся непрофессиональными.

**Упражнения Василия Михайловича ЛУКАНИНА
для низких мужских голосов***

Первая группа упражнений

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

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

Умеренно

Да, да, да, да, да
Рэ, рэ, рэ, рэ, рэ

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

Умеренно

Да, да, да, да, да
Рэ, рэ, рэ, рэ, рэ

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

Умеренно

Рэ
Ми
Ля - - - - - ля

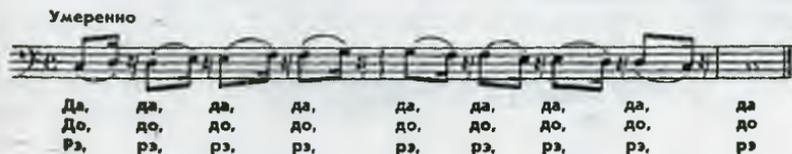
* Цитир. по: Луканин В.М. Обучение и воспитание молодого певца / Сост. и общ. ред. Е.Нестеренко. – Л.: Музыка, 1977.

№ 4. Упражнение №4 из «Знаменитого листка Порпоры». Оно немного сокращено – изъят предпоследний такт, где поются шестнадцатые. Для выработки точности секунды на половинных нотах, четвертях и восьмых. Из-за того, что к пропеванию секунды часто относятся небрежно, она иногда звучит фальшиво, что неблагоприятно сказывается на интонационной чистоте последующих упражнений. Очень полезно это упражнение для соединения нижнего и среднего регистров. Ему следует уделять особое внимание. По полутонам вверх и затем вниз в пределах кварты.



№ 5. Для выработки подвижности диафрагмы. Пользоваться так называемым «сбросом дыхания», то есть, перейдя со звука *до* на *ре*, звучание последнего как бы сбросить с опоры, благодаря чему произойдёт быстрое «всасывание» дыхания, на котором и нужно спеть в следующей фразке *ре, ми* и т.д.

Благодаря тому, что упражнение выполняется на энергичном и коротком вдохе, диафрагма принимает в нем активное участие. По полутонам вверх и затем вниз в пределах кварты.



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



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

Быстро

Ми, Ми, Ми, Ми, Ми, Ми, Ми, Ми, Ми
Наи, Наи, Наи, Наи, Наи, Наи, Наи, Наи, Ни

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

Медленно

Ма, До.
ми до

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

Медленно

А - о, вэ - а

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

Медленно

Рэ, ля
рэ - - а

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

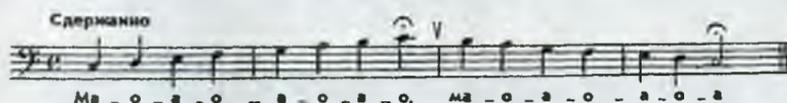
Медленно

А - о - в о а

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



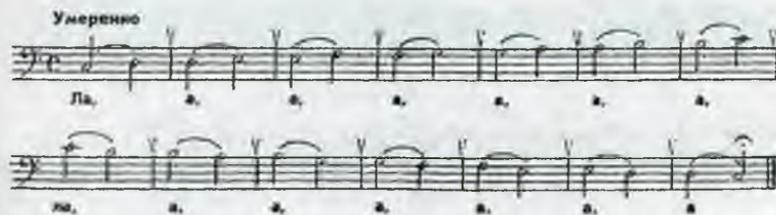
№ 21. Гамма «спиральное округление звука» (упражнение педагогов Московского музыкально-педагогического института имени Гнесиных). Обе гласные должны исполняться слитно, но в то же время отчётливо, не поглощая одна другую. Петь в тональностях *до*, *ре-бемоль*, *ре*, *ми-бемоль* мажор.



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



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



Вторая группа упражнений

Упражнения второй группы даются более продвинутым ученикам после того, как они постигнут основы звукообразования. Эти упражнения предназначены для дальнейшего улучшения кантилены, укрепления дыхания и развития подвижности голоса. При этом подразумевается, что упражнениям второй группы на каждом занятии предшествуют упражнения первой.

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

Умеренно

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

Сдержанно

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

Умеренно

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



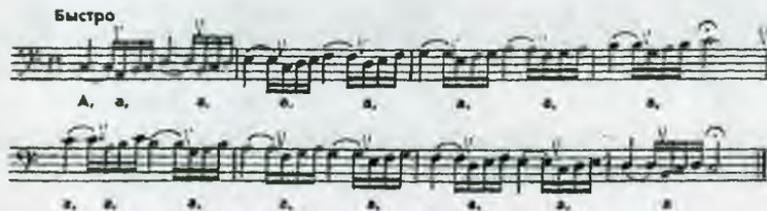
№ 28. Для развития певучести. Петь, обращая внимание не только на кантилену, но и стараясь улавливать в своём голосе лучшие тембровые краски. Петь как небольшой вокализ на наиболее удобную гласную или слог. По полутонам вверх в пределах квинты.



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



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

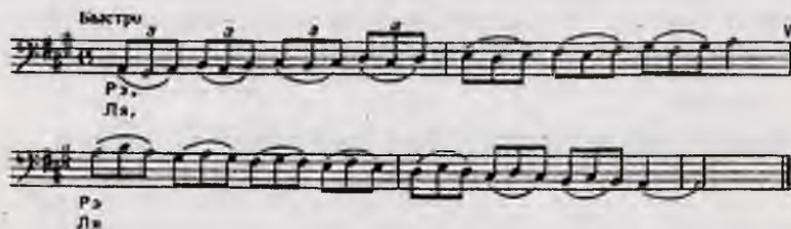


* В.М. Луканин применял это упражнение также и для развития нижнего регистра и обогащения его тембра. В этом случае надо было идти по полутонам вниз в пределах кварты и затем возвращаться в исходную тональность.

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



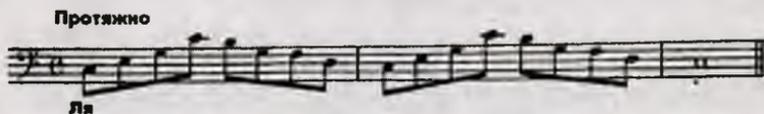
№ 32. Несколько облегченный вариант предыдущего упражнения. Во втором такте на слоге *ля* можно сделать фермату.



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



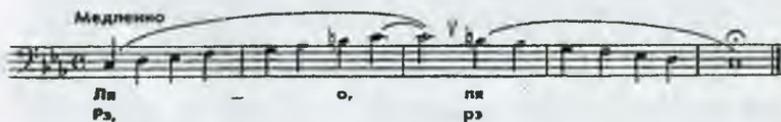
№ 34. Малое арпеджио. Петь легато протяжно, избегая резких тембровых скачков и постепенно округляя, а затем прикрывая звук по мере повышения звуковой линии, ни на секунду не забывая о тембре. В тональностях *до*, *ре-бемоль*, *ре* и *ми-бемоль мажор*.



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



36. Гармоническая минорная гамма. Петь медленно, плавно, следя за точностью интервалов. В тональностях *до*, *до-диез* и *ре минор*.



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



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



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



№ 40. Упражнение № 13 из «Листка Порпоры». Оно, как и следующие два, способствует выработке беглости. Петь в пределах имеющегося диапазона.



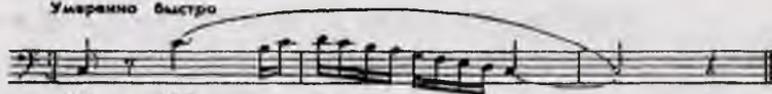
№ 41. Упражнение № 12 из «Листка Порпоры». Петь в пределах имеющегося диапазона.

Умеренно быстро



№ 42. Петь в пределах имеющегося диапазона.

Умеренно быстро



Фа - юр
Рз - э
Ля - а

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



** Абт Ф. Практическая школа пения. — М.: Изд. А.Гутхейля. — С. 24. — № 7.

First system of musical notation for exercise No. 44. The top staff is in treble clef and contains a melodic line of eighth notes with slurs. The bottom two staves are a grand staff accompaniment with chords and a bass line.

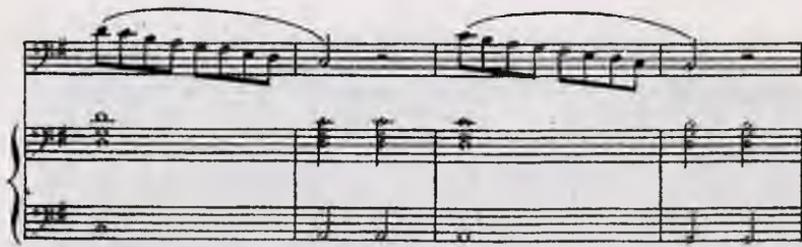
№ 44. Упражнение Ф. Абта***. Исполняется в сопровождении фортепиано. Темпы и тональности те же, что и в предыдущем упражнении.

Second system of musical notation for exercise No. 44, continuing the melodic and accompaniment parts from the first system.

Third system of musical notation for exercise No. 44, continuing the melodic and accompaniment parts.

Fourth system of musical notation for exercise No. 44, concluding the melodic and accompaniment parts.

*** Там же. - С. 26. - № 12.



№ 45. Вокализ Г.Панюшки ****. Для развития беглости и гибкости голоса.



**** Панюшка Г. 24 прогрессивных вокализа. Соч. 85. – М., 1926. – № 6.

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff with a melodic line featuring slurs and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

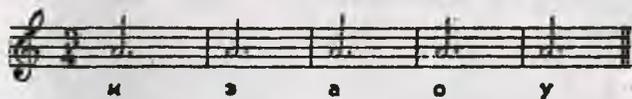
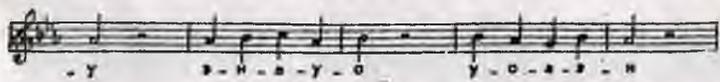
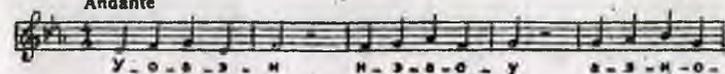
Second system of musical notation. It consists of a single treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the piano part.

Third system of musical notation. It consists of a single treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. Dynamic markings of *p* (piano) are present in both the melodic and piano parts.

Fourth system of musical notation. It consists of a single treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the piano part.

Fifth system of musical notation. It consists of a single treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. Dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) are present in the piano part.

Andante



Andante

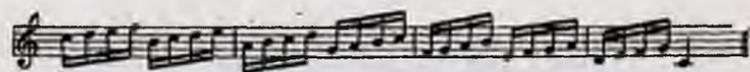
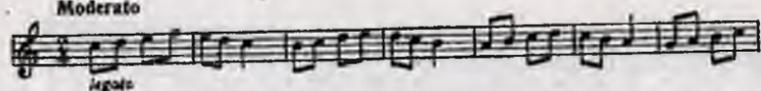


до-до-до-до -

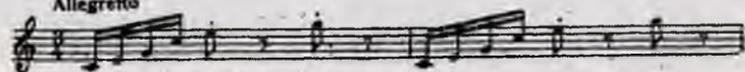


Упражнения для средних курсов консерватории

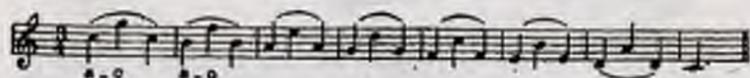
Moderato

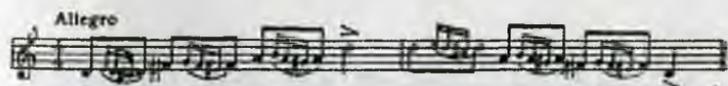
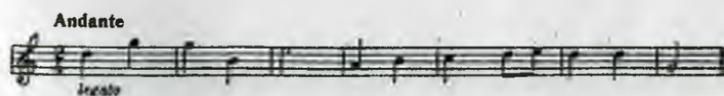
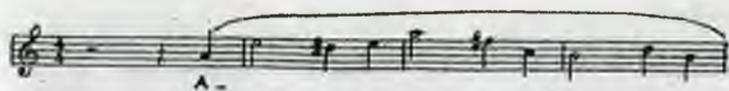


Allegretto

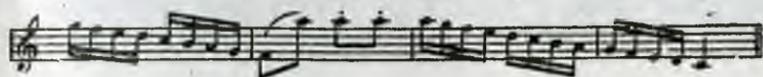
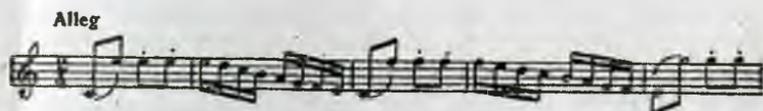


Andante





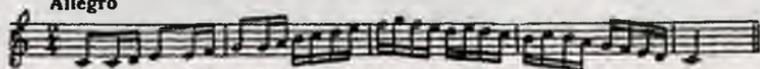
Упражнения для старших курсов консерватории



Andante



Allegro



Allegretto



Allegretto





Список вокализов, используемых в работе со студентами

- Ваккаи Н.** Практический метод итальянского пения. Для среднего голоса в сопровождении фортепиано. — М.: Музыка, 1969.
- Варламов А.** Полная школа пения, ч.2 и 3. Вокализы. — М.: Музгиз, 1953.
- Виленская И.** Вокализы для высокого голоса с фортепиано. Киев: Мистецтво, 1952.
- Зейдлер Г.** Искусство пения. 40 мелодий для высокого голоса в сопровождении фортепиано. В 2-х ч. — М.: Музгиз, 1957, 1958; Изд. 2-е. — 1964.
- Конконе Дж.** 25 уроков пения для среднего голоса. — М.: Музгиз, 1934.
- Конконе Дж.** 50 упражнений для среднего и высокого голоса. — М.: Музгиз, 1956.
- Лютген В.** Ежедневные упражнения. 20 маленьких этюдов. Для сопрано. — М.: Музгиз, 1936.
- Маркези М.** 20 этюдов стиля для сопрано. — М.: Музсектор, 1926.
- Панофка Г.** 12 артистических вокализов. Для сопрано, меццо-сопрано. — М.: Музсектор, 1926.
- Панофка Г.** Искусство пения. 24 вокализа для сопрано, меццо-сопрано или тенора. — М.: Музгиз, 1958.
- Соколовский Н.** 20 вокализов для сопрано. — М.: Музгиз, 1950.

**Система упражнений
профессора Одесской консерватории
О.Н. БЛАГОВИДОВОЙ для различных голосов***

Всю систему упражнений профессора Благовидовой можно разделить на 4 группы:

1. Упражнения для выработки плавного звуковедения (начальные упражнения).
2. Упражнения для выравнивания регистров на всем диапазоне голоса (в основном для средних курсов консерватории),
3. Интервалы и арпеджио. Упражнения для развития диапазона голоса и широкого дыхания (№ 27-39 для средних курсов консерватории – остальные, с элементами динамики и филировки, для старших курсов).
4. Упражнения для развития техники голоса: гаммы и различные виды упражнений (для средних и старших курсов консерватории).

Первая группа (упражнения № 1 – 16)

№ 1. Упражнение для развития продолжительности звучания и для выравнивания гласных. Петь сначала на одном гласном, наиболее удобном, прибавляя затем остальные, следя за тем, чтобы звук при переходе от одного гласного к другому не прерывался. Следить за близким формированием гласных, применяя вспомогательные согласные (*М, Н, Д, Л, З*).

Не усиливать и не ослаблять звучность, петь звуком одной силы, не напрягаясь. Для начала выбирать упражнения с наиболее верным звучанием. Идти от него сначала вниз, а затем вверх. Протяженность упражнения не более октавы на середине диапазона.

№ 2. Вариант упражнения № 1. Также начинается с наиболее верно звучащего тона. Главная задача – сохранить точную настройку первого тона на одной гласной при переходе ко второму тону. Идти по полутонам вверх.

№ 3. Упражнение начинается сверху на гласную *А*. Для точной атаки верхнего тона к гласной *А* можно прибавить согласные. Следить за точным подстраиванием опускающихся тонов к первому, близко сформированному.

№ 4. Вариант упражнения № 3. Те же условия. Следить за точным подстраиванием верхнего тона.

* Цитир. по: Лебедева И.А. О.Н.Благовидова-педагог. – М.: Музыка, 1984.

№ 5. Упражнение для закрепления позиции верхнего тона. В первой половине важно не потерять точную настройку первого тона в интервальных ходах и точной атакой спеть ход пятёрки вниз.

№ 6. Упражнение применяется при надсаженном грудном регистре у женщин и вялом у мужчин.

№ 7. Упражнение применяется в случаях, указанных выше. Нужно хорошо укрепить звучание первой четверти при помощи вспомогательной гласной или согласной, и вести гамму вниз, не меняя позиции звука. Для высоких голосов хорошо начинать с *до* второй октавы, для низких с *ля*, *си-бемоль* первой октавы. Это упражнение хорошо петь со словами. Данное сочетание слогов для формирования верхнего тона у баритона.

№ 8. Упражнение для правильного резонирования гласной *А*. Начинается на гласную *И* на задержанном дыхании и повторяется на гласную *А* с сохранением того же направления звука. Темп умеренный.

№ 9. Упражнение для развития пения легато в умеренном темпе. Следить за плавным переходом от 3-го к 4-му тону, с гласной *И* на гласную *А* и за сохранением высокой настройки при обратном ходе; рекомендуется округлять её, прибавляя гласную *О*.

№ 10. Упражнение на точную «атаку сверху» каждой дуоли. Для более точной атаки можно прибавлять согласные.

№ 11 и № 12. Упражнения для ощущения триольного ритма. Следует слегка крещендировать к верхнему тону и книзу несколько ослаблять звучание.

№ 13. Упражнение для легкой и точной атаки нижних тонов. Можно начинать с вспомогательной гласной. То же петь в более быстром темпе шестнадцатыми.

№ 14. Упражнения для снятия напряжённого и перегруженного звучания на нижних и средних тонах диапазона. Упражнение особенно полезно для меццо-сопрано при ломающемся переходе грудного регистра.

№ 15. Упражнения для сохранения правильной настройки голосового аппарата. Начинать на гласную *И*, стремиться вверх к гласной *А* на 5 ступени, брать ее легко, снимая. На том же дыхании, не меняя настройки аппарата «атаковать сверху» верхний тон и легко сбегать вниз, сохраняя высоту звучания. Удобно повторить два раза для закрепления ощущения. Темп *allegretto*. Это одно из наиболее любимых студентами упражнений для начала урока.

№ 16. Упражнение для развития дыхания, для выработки широкого, плавного пения. Усиливать звучность к кульминационной точке (залигванному верхнему тону), петь как можно медленнее.

11

12

13

14

15

и а а а а а а а

17

ми а ми а ми а

Вторая группа (упражнения № 17 - 26)

№ 17 – 22. Упражнения для выравнивания диапазона, особенно при резко ломающемся переходе в грудной регистр у меццо-сопрано и вялом, незвучащем, нижнем регистре у мужских голосов. Следить за сохранением высокой позиции верхнего тона на всём протяжении упражнения.

№ 23, 24. Упражнения для развития гибкости, подвижности гортани, беглости на среднем этапе обучения. Петь светлым звуком, сохраняя ритмическую четкость, не форсировать, слегка усиливать звучность к верхнему тону (фермата) и уменьшать при возвращении. На первой четверти при ходе вниз можно спеть замедленную триоль, как бы желая укрепиться в высоком звучании и потом легко спуститься, не меняя направления звука. Полезно делать легкий акцент на 1-м звуке каждой четверти для большей четкости. Темп по возможности ускоренный.

24

25

26

Третья группа (упражнения № 27 – 49)

№ 27, 28. Пение широкого арпеджио сверху активизирует настройку аппарата, мягкого нёба для перехода к верхним тонам. Упражнения особенно удобны для больших драматических голосов. Упражнения петь на гласную *А*, округленную на верхнем тоне.

№ 29. Арпеджио с опеванием верхнего тона. Петь очень медленно, тщательно выпевая и подстраивая все интервалы.

№ 30. Вариант упражнения № 29 с прибавлением хроматизмов.

№ 31. Широкое арпеджио снизу вверх стимулирует разбег к верхнему тону, на котором следует хорошо закрепиться. В обратном ходе упражнения сохранять головное резонирование, постепенно прибавляя грудное.

№ 32. Упражнение для сохранения высоты звучания протяжного тона. Спускаясь с вспомогательной гласной *И* на секунду, следить, чтобы половинная нота сохранила высоту звучания на гласной *А*, слегка округлённой формы. Темп медленный насколько позволит владение дыханием.

№ 33, 34, 35. Для закрепления интервалов мажорного трезвучия. Для развития гармонического слуха полезно петь в миноре или чередовать мажор и минор. Петь легато, тяжелым стаккато (*martellato*), а легким голосам – острым стаккато.

№ 36, 37. Упражнения на интервалы, расположенные по ступеням гамм. Первый вариант лучше петь тяжёлым стаккато медленно. Второй вариант для подвижности голоса петь острым стаккато, очень медленно.

№ 38. Упражнения для выработки ровности звучания на больших интервалах в медленном темпе. При переходе на нижний тон включать грудной резонатор, сохраняя головное звучание, то есть петь на округлённое, высоко сформированное *А*. Можно петь на разные гласные.

№ 39. Видоизменённое упражнение № 38. При нисходящем движении подстраивать звучание гамм к позиции верхнего тона. Упражнение полезно для всех голосов. Вариант со *staccato* используется для лёгких голосов.

№ 40. Мажорное трезвучие с элементами динамики звучания и стаккато. Первый тон для собранности и близости звучания берётся на гласную *И* и легко переводится на 2-й триоли на гласную *А*. Вторая триоль на *piano* и *staccato* должна остаться в той же настройке аппарата, на том же дыхании.

№ 41. Усложнённый вариант упражнения № 40, в основном для лёгких, высоких голосов.

№ 42. Упражнение для развития диапазона голоса вверх и хорошей атаки звука. Полезно применять в случае утечки дыхания из-за вялого смыкания. Начинать на вспомогательную гласную. Две восьмые брать острым стаккато, как бы намечая позицию для последней четверти, которую стараться взять остро, применяя высокую гласную *А*. На последнем кульминационном тоне можно внести элементы филировки.

№ 43, 44, 45. Варианты упражнения 42 для колоратурного сопрано.

№ 46. Упражнение для формирования звука и развития дыхания. Трезвучие петь медленно, на вспомогательную гласную, сделать ход на сексту с легким *portamento*. Начать верхний тон сверху прикрытой гласной *А*, усиливать звучание по возможности до полного *forte*, свести на дыхании к звучанию *piano* и спокойно восьмыми *legato* вернуться в тонику, сохраняя головное резонирование. Вначале филировку вести только на *piano* к *forte* на среднем диапазоне. Темп спокойный и при достаточной впетости упражнения темп замедлить до очень широкого *lento*.

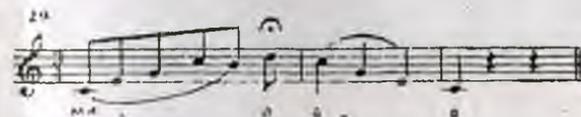
№ 47. Сложное упражнение для развития дыхания, динамических контрастов. Начинать с *piano* на задержанном дыхании, легким звуком *le-*

gato. На 3-й четверти сделать лёгкий акцент, укрепляя опорный звук, первый высокий тон взять *mezzo-forte*, следя за головным резонированием, второй *forte*, третий ферматный на *pianissimo*, выдержать по возможности.

Во второй музыкальной фразе повторить те же приёмы, последнюю четверть перед разрешением в тонику можно филировать. Упражнение это Ольга Николаевна считала очень полезным и дающим положительные результаты для красивого звуковедения. При большой тренировке диапазон упражнения может быть доведен до крайних верхних тонов.

№ 48. Упражнение для укрепления диапазона *forte* и *piano*. Петь в широком темпе, на крепкой дыхательной опоре.

№ 49. Вариант упражнения № 48. Вторую фразу петь в миноре для развития интонационной устойчивости. В работе с колоратурным сопрано после 2-х широких музыкальных фраз можно повторить их *staccato* в быстром темпе.



32

mf f mf f

33

mf f mf f

34

mf f mf f

35

mf f mf f

36

mf f mf f

37

mf f mf f

38

mf f mf f

39

mf f mf f

(или не) (или не)



Четвертая группа (упражнения № 50 – 72)

№ 50, 51, 52, 53. Упражнения даются на начальных этапах освоения техники гамм. Следует стремиться в пассажах к четвертным долям и хорошо закрепиться в позиции верхнего тона. Упражнения очень полезны при вялой атаке звука.

№ 54, 55. Гаммы большей протяженности требуют большого объема дыхания и умения его распределять. В упражнении стремиться к верхнему тону и делать на нём лёгкий акцент. Следить за точностью выпевания каждого звука. Темп умеренный.

№ 56. Упражнения для развития беглости в гаммах. Петь на одном дыхании. Начинать упражнение на вспомогательную гласную, петь «мелким планом». Темп быстрый.

№ 57, 58. Варианты упражнения № 56 для колоратурного сопрано. Петь на одном дыхании.

№ 59, 60. Упражнения для развития беглости в гаммах на всем диапазоне голоса. Вначале брать дыхание каждые два такта. По мере впевания и увеличения темпа следует брать дыхание только в середине упражнения.

№ 61. Упражнение для развития ровности звучания и беглости на длинном звукоряде. Петь восьмыми в умеренном темпе, усиливать звучность при восхождении и уменьшать при нисходящем движении. Эту же девятку петь в оживлённом темпе шестнадцатыми. По мере овладения звуководением, длительным дыханием упражнение следует усложнить: петь *forte* и повторить *piano*, а для лирического и колоратурного сопрано в 4-й раз спеть *staccato* в быстром темпе на одном дыхании. Рекомендуется давать упражнение на полном диапазоне.

№ 62, 63, 64, 65, 66. Упражнения для подготовки мордентов, группетто и прочих украшений. Петь «мелким планом», по возможности объединяя на одном дыхании. Упражнения в основном для легких голосов.

This musical score consists of several systems of staves. The first system includes two staves with measures 04 and 05. The second system includes two staves with measures 06, 07, 08, 09, and 10. The third system includes two staves with measures 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, and 20. The fourth system includes two staves with measures 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, and 30. The fifth system includes two staves with measures 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, and 40. The sixth system includes two staves with measures 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, and 50. The seventh system includes two staves with measures 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, and 60. The eighth system includes two staves with measures 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, and 70. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings and phrasing slurs.

61 *mf* *f* *f* *ff*

Musical notation for measures 61 and 62. Measure 61 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic. Measure 62 continues with a fortissimo (*ff*) dynamic. The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs.

ff *p*

Musical notation for measures 63 and 64. Measure 63 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, and measure 64 starts with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs.

62

Musical notation for measures 65 and 66. Measure 65 contains a single staff with a phrasing slur. Measure 66 contains two staves, both with phrasing slurs.

63

Musical notation for measure 67, featuring three triplet markings over groups of notes.

64

Musical notation for measures 68 and 69. Measure 68 contains a single staff with a phrasing slur. Measure 69 contains two staves, both with phrasing slurs.

65

Musical notation for measure 70, featuring three triplet markings over groups of notes.

66

Musical notation for measure 71, featuring three phrasing slurs over groups of notes.

67

Musical notation for measure 72, featuring a fermata over a note and a 'V' marking above the staff.



Вокальные упражнения П.Л. ТРОНИНОЙ* (фрагменты)

Прилагаемые упражнения** я применяю в своей работе с женскими голосами (меццо-сопрано и сопрано). Но эти упражнения могут петь все голоса, изменяя тональность, так как развитие техники, владение певческим голосом обязательны для всех типов голосов. Упражнения расположены по степени трудности и связаны с разнообразными приемами развития техники. Большинство упражнений взято из практики моей педагогической работы; некоторые заимствованы из сборника № 4 М.Донец-Тессейр. Основная цель упражнений – разогревание голоса, развитие эластичности певческого аппарата: мягкого нёба, свободной подвижности гортани, языка, губ, квадратных мышц лица и, конечно, развитие дыхания.

Вначале с помощью упражнений я разогреваю певческий аппарат, используя несложные примеры, применяя их как «легкую физкультуру» для певческого аппарата. При распевании сразу вести голос на верхний регистр не следует. Например, сопрано должно распеваться до *соль* второй октавы, меццо-сопрано до *фа* второй октавы, и с каждым новым упражнением можно на один тон или полтора тона двигаться вверх. Таким образом, к полному диапазону голоса можно прийти только после пяти-шести спетых упражнений на середине диапазона, и это позволяет дальше вести голос до полного диапазона, то есть крайних верхов. Как педагогу проверить, не было ли форсировки голоса? Иногда на слух можно это и не определить. После спетых крайних верхов диапазона учащегося нужно повести в упражнениях вниз. И если голос будет звучать звонко, свежо, без сипоты, неутомлённо, значит, можно считать, что верх был взят правильно и звучал без форсировки. Если голос, как говорят в быту певцы, «сел», то верхний регистр, следовательно, был напряжённым, форсированным. Этого нужно избегать, так как утомление голоса в конечном итоге даст стирание середины и ухудшение тембра.

В упражнениях № 1 – 5 уделяется большое внимание середине голоса, высокой позиции, работе дыхания, атаке звука. В упражнениях № 7 – 9 даются элементы филировки и сглаживания гласных. Упражнения № 12 – 16 даются на развитие диапазона, подвижности гортани путем пения гамм с чередованием *legato* и *staccato*. Упражнения № 17 – 19 – сложные, предназначены для выработки хроматических гамм и форшлаггов, на подготовку к трелям, это является одним из самых трудных элементов техники. В этих упражнениях нужно очень строго следить за интонацией. Ос-

* Цитир. по: Тронина П.Л. Из опыта педагога-вокалиста. – М.: Музыка, 1976. – С. 57.

** Упражнения П.Л. Трониной печатаются в сокращении.

тальные упражнения, тоже усложненные, соединяют в себе развитие техники, диапазона, филировки звука. Все они могут применяться индивидуально к каждому учащемуся в зависимости от типа голоса, степени его подготовки, развития и, конечно, способностей учащегося.

Упражнение 1

Рекомендуется тем учащимся, у которых вяло звучит середина голоса; вырабатывает более твердую атаку, активное дыхание, при этом голос звучит звонко. Петь на гласные *О* и *А*, повторяя упражнение в секвенционном порядке вверх до тональности, указанной педагогом. При исполнении надо следить за правильным интонированием мелодических скачков и непринуждённым исполнением их.

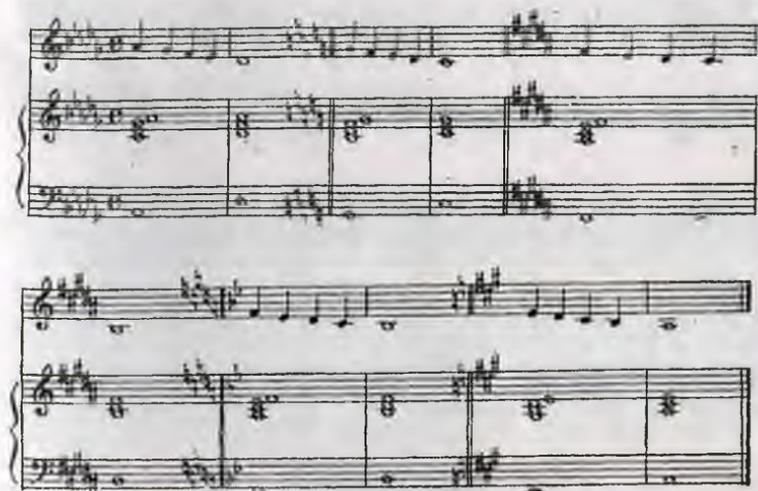
Allegro М. Долец-Тессьер

The musical score for Exercise 1 consists of two systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The composer is 'М. Долец-Тессьер'. The melody in the vocal line consists of eighth and quarter notes, with some rests. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation with chords and moving lines in both hands.

Упражнение 2

Рекомендуется для сглаживания регистров, микста и грудного, у меццо-сопрано. Упражнение следует петь на гласный *А*. Вдыхательная установка при пении должна быть «зевковой», состояние певческого голосового аппарата — очень упругим и натянутым. Звук надо при движении вниз слегка усиливать; по ощущению он как бы «выдвигается вперёд». Опущение гортани и подтягивание мягкого нёба, как правило, предохраняет голос от «перелома». Когда граница переходных нот будет перейдена, то на звуках *си*, *си-бемоль*, *ля*, *ля-бемоль* можно смело и свободно переходить на

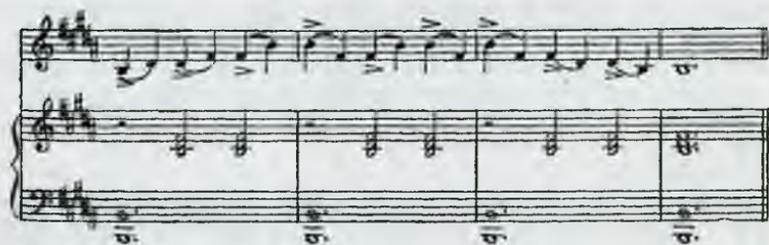
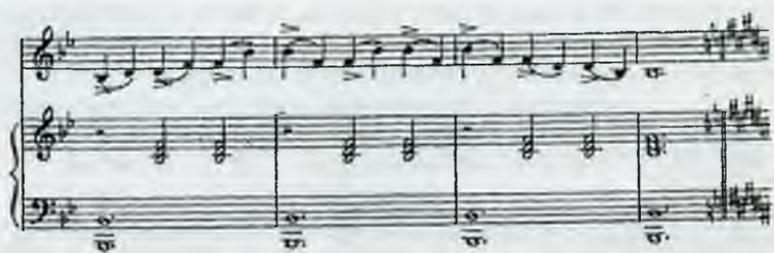
грудное звучание. При этом нужно стремиться дольше сохранять головное звучание. Когда же певица переходит к грудным нотам, следует максимально включать резонатор, сохраняя минимально высокое звучание.



Упражнение 3

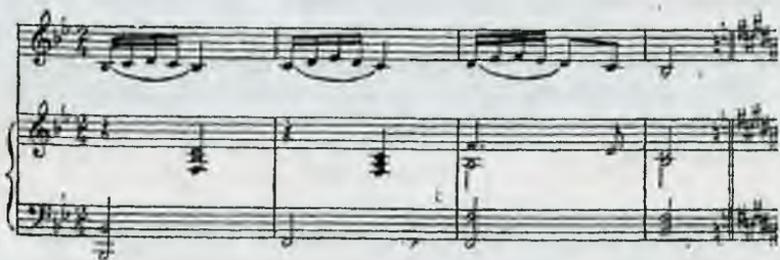
Предназначается для тренировки певческого дыхания и работы диафрагмы. Рекомендуется петь для меццо-сопрано в ля-мажорной тональности в хроматическом порядке до тональности, предлагаемой педагогом; для сопрано – в до-мажорной тональности. Это полу-стаккатное упражнение поется на гласном А. Первый звук берётся на спокойном, глубоком диафрагматическом дыхании, на втором звуке диафрагма быстро подтягивается и так же быстро возвращается в исходное положение. Такое чередование идёт до конца первого такта. Следующие два такта поются на очень высоком «зевковом» положении мягкого нёба, которое и сохраняется до конца упражнения.

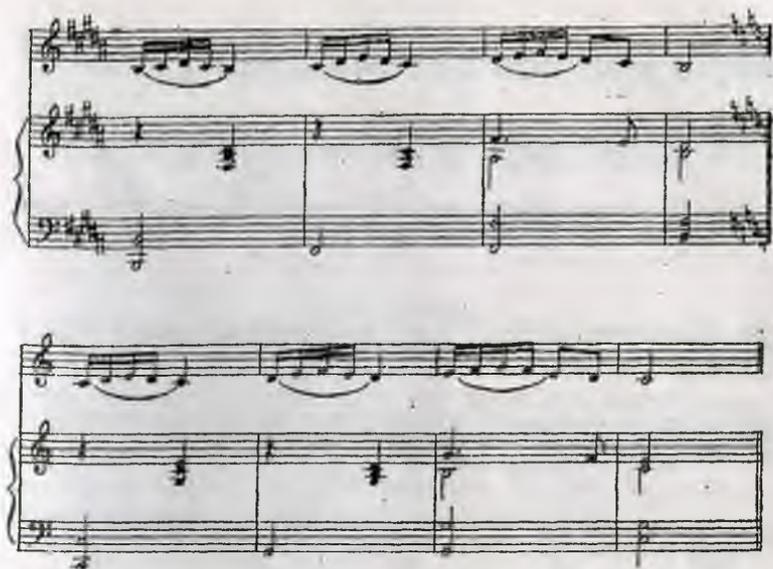




Упражнение 4

Помогает выработать спокойное, плавное голосоведение. Для меццо-сопрано рекомендуется петь в *си-бемоль-мажорной* тональности. Поется на гласном *И* спокойно, плавно, без толчков. Дыхание брать перед каждым новым тактом. При пении восходящей мелодии язык оттягивается от зубов внутрь рта, тем самым как бы уступая путь в резонатор.





Упражнение 5

Служит для плавного голосоведения и тренировки эластичности движения гортани. Поётся плавно на гласном *А* или *И*, для меццо-сопрано в *си-бемоль-мажорной* тональности, для сопрано в *до-мажорной* тональности. Начало упражнения нужно петь легко и высоко, без грудного дыхания. Верхний звук *соль* во втором такте надо прикрывать, а для того чтобы это получилось красиво, предыдущее *ми-бемоль* слегка приоткрывать путём оттягивания мышц «дна рта», что даёт прикрытое, красивое звучание.



Упражнение 12

При исполнении упражнения необходимо следить за тем, чтобы *staccato* выполнялось лишь легким движением гортани без толчков диафрагмы, которые отяжеляют *staccato*, что в данном упражнении нежелательно. По ощущению звук в этом упражнении должен быть очень округлённым.

Allegro



Упражнение 20

Упражнение на арпеджио, чередуемое с гаммами. Арпеджио поётся легко верх, верхний звук закругляется. При пении нисходящей гаммы следует как можно дольше удерживать высокую позицию. Во второй половине упражнения арпеджио начинается с верхнего звука и поётся вниз. Верхний звук следует брать на высокой «зевковой» позиции. Он должен интонационно и тембрально звучать как в начале упражнения.



Упражнение 21

Упражнение на гамму. Поется на *И* или *А*, как удобнее ученику. Во всех упражнениях, которые идут снизу вверх, нижний звук надо ставить позиционно как можно выше. После первой и второй квинты взять лёгкое дыхание. Конец упражнения поется на одном дыхании. Дыхание после второй квинты должно быть очень активное, «зевковое», и, спускаясь вниз, следует до конца удерживать высокую позицию.

Упражнение 22

Упражнение для выработки четкости интонации при больших мелодических скачках. Исполнять, слегка акцентируя первый звук каждой шестидольной группы и сдерживая дыхание. Упражнение можно повторять в секвенционном порядке вверх.

Andantino

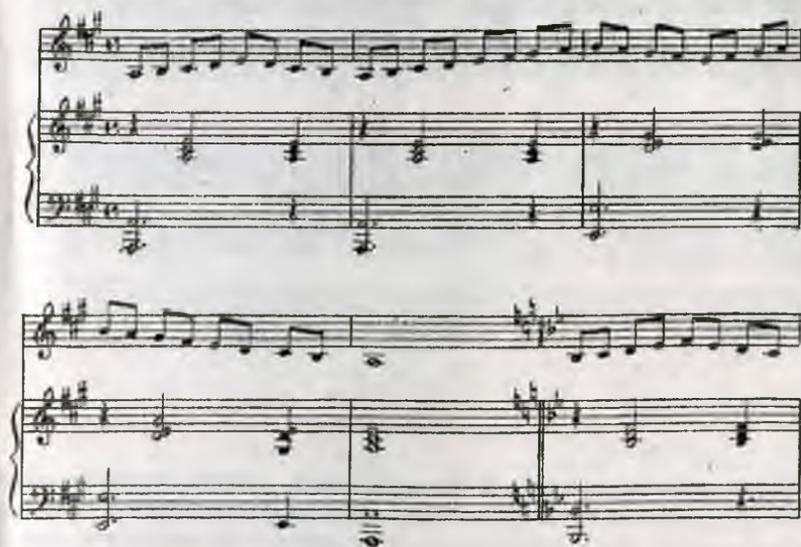
Упражнение 29

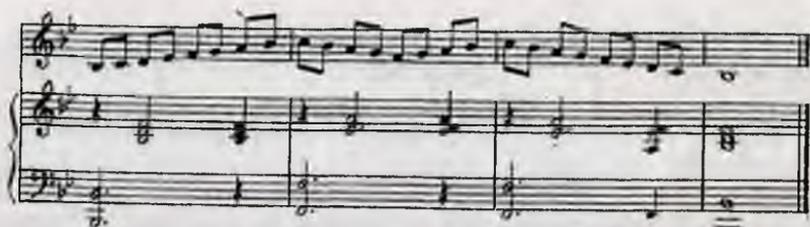


Упражнение способствует расширению диапазона. Его следует петь от *до-мажорной* тональности вверх, поднимаясь по полутонам до тональности, предлагаемой педагогом. Первое арпеджио петь легко, непринужденно, затем, остановившись на предпоследней ноте и слегка прикрыв ее, перейти на следующий звук, просветляя его.

Упражнение 30

Гамма *ля мажор* для меццо-сопрано поётся на разные гласные: *И, Е, А* на одном дыхании. Начинается по тому же принципу микстового звучания на грудных нотах. При спуске идти тем же способом, что и в предыдущих упражнениях, смело переходя на грудное звучание. Сопрано поет это упражнение с тональности *до мажор*.





Упражнение 31

Упражнение для развития техники беглости и эластичности лёгкого дыхания, петь можно на разные гласные. Упражнение должно исполняться легко, светло и весело, ощущение – «как бы смеясь».



Упражнение 32

Упражнение исполняется в быстром темпе. Нужно следить за своевременной переменной дыхания; не брать дыхания произвольно, а только в указанных местах. Для выработки четкого и ровного звучания петь вначале медленно, затем постепенно убыстряя до предела гибкости гортани.

Allegro

fp

V

V

ДЛЯ ВЫРАВНИВАНИЯ ГЛАСНЫХ

№ 8



ми-ни ми-ни ми-ни ми-ни ми
 ме-не ме-не ме-не ме-не ме
 му-пу му-пу му-пу му-пу му
 му-пу му-пу му-пу му-пу му



УПРАЖНЕНИЕ ДЛЯ БАСА В ОВЛАДЕНИИ АКТИВНОСТЬЮ ЭМИССИИ ЗВУКА

№ 9



но-но-но-----до-до-до-----
 ло-----о-----



ДЛЯ ОВЛАДЕНИЯ ЧЕТКОСТЬЮ ПРОИЗНОШЕНИЯ

№ 10



три-----ля
 ми-----я(а)-----ми-----я(а)
 ми-----а

ДЛЯ ОСВОЕНИЯ НАВЫКА УПРАВЛЕНИЯ ДЫХАНИЕМ

№ 11

Voice

7

№ 12

15

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ОВЛАДЕНИЯ ПРИЕМОМ ПРИКРЫТИЯ

№ 13

20

27

№ 14

а-о а-о а-о а-о-а

35

№ 15

а-----о-а о-а о-а-----а

43

№ 16

ля(а) ле(о) лю(у) ле(о) ля(а) ля

Сведения об авторах

Денисова Генриэтта Михайловна после окончания Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского по классу сольное пение у профессора Ф.С. Петровой, была принята в Челябинский академический театр оперы и балета им. М.И. Глинки на ведущие партии меццо-сопрано, где проработала 30 лет (с 1955 по 1985 гг.).

Спела партии: Кончаковны («Князь Игорь» Бородина), Любани («Царская невеста» Римского-Корсакова), Любви («Мазепа» Чайковского), Марфы («Хованщина» Мусоргского), Аксиньи («Тихий Дон» Держинского) и др.

В 1983 году присвоено почётное звание заслуженной артистки России.

С 1968 года ведёт педагогическую деятельность. Ряд её студентов работает солистами в оперных театрах страны и за рубежом, многие стали лауреатами Международных и Всероссийских конкурсов. В настоящее время Г.М. Денисова – профессор кафедры сольного пения Челябинской академии культуры и искусств и Челябинского института музыки.

Г.М. Денисова – автор ряда научных и методических работ по вопросам вокальной методики и педагогике.

Курочкин Владимир Яковлевич – выпускник Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского по классу сольное пение (профессор Н.И. Сперанский). После окончания консерватории, с 1955 года работал солистом-вокалистом в Челябинском академическом театре оперы и балета, где спел много партий лирического и характерного тенора. С 1969 по 1985 годы возглавлял этот театр в качестве директора.

Заслуженный артист России, дипломант Всероссийского конкурса артистов эстрады. Участник Великой Отечественной войны.

С 1985 года занимается педагогической деятельностью в Челябинской академии культуры и искусств и Челябинском институте музыки. Профессор Челябинской академии культуры и искусств. Автор ряда методических и научных работ и статей по проблемам, касающимся воспитания певца и его голоса. Среди его студентов – лауреаты Международных, Всероссийских и Региональных конкурсов.

Лауреат Всероссийского форума «Общественное признание» г. Москва.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Часть первая	
Русское певческое искусство в XI – XVII веках	8
Русское певческое искусство конца XVII – XVIII вв. (от канта к опере, оратории, песне)	14
Современники М.И. Глинки (вокальное искусство начала XIX века)	23
Михаил Иванович Глинка – певец и педагог	33
«Дед русских басов» Осип Афанасьевич Петров	43
Дарья Михайловна Леонова – певица и педагог	47
А.С. Даргомыжский – композитор и педагог – современник и единомышленник М.И. Глинки	54
Камилло Эверарди и Умберто Мазетти – «русские итальянцы» – и их ученики	63
Русские вокальные педагоги и певцы конца XIX – начала XX века	82
Врач, певец, педагог Александр Михайлович Вербов	94
Титаны русской оперы: Ф.И. Шаляпин, Л.В. Собинов, А. В. Нежданова	103
Грандиозный Федор Иванович Шаляпин	105
Лучезарный Леонид Витальевич Собинов	113
Несравненная Антонина Васильевна Нежданова	119
Станиславский – реформатор оперного искусства	128
Чему и как учить певца? (вместо заключения)	137

Примерный перечень тем, рекомендуемых для научной работы студентов, заинтересованных историей вокальной педагогики в России	139
---	-----

Список литературы	140
-------------------------	-----

Приложения:

Приложение 1. Фрагменты из «Полной школы пения» А.Е. Варламова	147
---	-----

Приложение 2. В.А. Багадунов. М.И. Глинка как певец и вокальный педагог (фрагменты статьи)	177
--	-----

Приложение 3. Вокализ с текстом и упражнения, созданные М.И. Глинкой для его сестры Н.И. Гедеоновой (фрагм.)	186
--	-----

Часть вторая

Предисловие	204
-------------------	-----

Ксения Николаевна Дорлиак	207
---------------------------------	-----

Елена Климентьевна Катувльская	224
--------------------------------------	-----

Василий Михайлович Луканин	238
----------------------------------	-----

Мария Эдуардовна Донец-Тессейр	249
--------------------------------------	-----

Ольга Николаевна Благовидова	261
------------------------------------	-----

Полина Львовна Тронина	274
------------------------------	-----

Гуго Ионатанович Тиц	287
----------------------------	-----

Елена Васильевна Образцова	294
----------------------------------	-----

Евгений Евгеньевич Нестеренко	309
-------------------------------------	-----

Заключение	322
------------------	-----

Примерный перечень тем, рекомендуемых для научной работы студентов по проблемам развития российской вокальной педагогики XX века	327
--	-----

Библиографический список	328
Приложения	
Приложение 1. Краткие сведения о строении и функциях голосового аппарата	333
Приложение 2. Лексикон педагога-вокалиста	345
Приложение 3. Упражнения В.М. Луканина для низких мужских Голосов	351
Приложение 4. Упражнения М.Э. Донец-Тессейр	365
Приложение 5. Упражнения О.Н. Благовидовой	371
Приложение 6. Упражнения П.Л. Тронинной	386
Приложения 7. Упражнения Г.И. Тица	397

Учебное издание
В 2-х частях

**Денисова Генриэтта Михайловна
Курочкин Владимир Яковлевич**

**ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ
ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ В РОССИИ**

Редактор Е.Н. Алешко

Сдано в РИО
Форма 60x84 1/16
Заказ № 408

Подписано к печати
Объем 25 п.л.
Тираж 100экз.

Челябинская государственная академия культуры и искусств

454091, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36-а
Лицензия ИД № 06283 от 16.11.01

Отпечатано в типографии ЧГАКИ. Ризограф

