

НАПУТСТВИЯ ИТАЛЬЯНСКОГО МАЭСТРО

Когда речь заходит о классическом пении и об опере, то становится ясно: все дороги ведут в Италию. Это колыбель оперы, родина стиля *bel canto*, великих композиторов, прославленных певцов и маэстро.

Франческо Ламперти — один из виднейших педагогов итальянской вокальной школы.

Ровесник Верди и Вагнера, он родился в 1813 году в Савоне, небольшом городе на севере Италии, близ Генуи. Ламперти учился в Миланской консерватории, некоторое время служил директором Teatro filodrammatico в городе Лоди, а с 1850 года стал профессором пения в Миланской консерватории и продолжал там свою деятельность до 1875 года, после чего давал лишь частные уроки. Среди многочисленных учеников маэстро — певицы Дезире Арто, София Крювелли, Мария-Анна Лагранж, Мария Цецилия Альбани, Соня Асланова, Фредерика Грюн, Корнелия ван Зантен, Тереза Штольц, Мария ван Зандт, Мария Вальдман, певцы Готтардо Алдигьери, Дэвид Биспэм, Вирджилио Коллини, Франц Ференци, Итало Кампанини, Герберт Уизерспун. Ламперти скончался в 1892 году в Комо.

Ламперти — автор нескольких работ по вокальной педагогике. Две основные — это «Начальное теоретико-практическое руководство к изучению пения» («*Guida teorico-pratica-elementare per lo studio del canto*») и «Искусство пения» («*L'arte del canto*»). Обе увидели свет в Миланском издательстве Ricordi, первая книга в 1864 году, вторая в 1883-м. В России была переведена и издана (в 1892 году) только вторая книга. Между тем она, хоть и является самостоятельной, во многом продолжает мысли и постулаты «Руководства», поэтому представляется уместным издание этих двух работ под одной обложкой.

«Руководство» не претендует на то, чтобы называться пособием, по которому можно научиться пению. Собственно, вряд ли вообще возможна такая книга. Тому, кто учится вокалу, всегда необходим педагог. Впрочем, не только ученикам, но и состоявшимся артистам. В этом смысле певцы сродни артистам балета — они учатся и совершенствуются в своем искусстве всю жизнь. Однако книга может с успехом сопровождать уроки педагога, а, написанная авторитетным маэстро, она являет собой своего рода мастер-класс.

Ко времени написания «Руководства» уже увидели свет два других фундаментальных труда: «Полный трактат об искусстве пения» (1847) испанца Мануэля Гарсия и «Искусство пения» (1845) Жильбера Луи Дюпре, французского певца и педагога (учившегося пению в Италии). Наряду с трудами Ламперти, эти книги вошли в золотой фонд вокальной педагогики. Они до сих пор сохраняют свою ценность, располагая богатым материалом для постановки голоса и развития техники пения, и могут сослужить пользу как для молодых певцов во время их обучения, так и для артистов музыкального театра и камерной сцены.

К. И. Плужников, сравнивая методы Гарсиа и Ламперти, в своей книге «Вокальное искусство» пишет, что итальянский маэстро «последовательно отрицал аналитический подход к проблемам контроля над звучанием голоса», который проповедовал Гарсиа, отдавая предпочтение традиционно-эмпирическому методу преподавания, — то есть способу обучения пению через ощущения резонанса. Но во взглядах на вокальное дыхание у Ламперти и Гарсиа было единство: оба признавали только диафрагменный тип дыхания подходящим для пения.

Рекомендации ученикам и артистам, приведенные в трудах Ламперти, актуальны и сегодня. Это вечные, не стареющие истины. Они применялись певцами сто лет назад, применимы и сейчас. Эти советы — на все времена:

- учиться пению с умом, не утомляя голос;
- добиваться выразительности в *piano*, то есть негромком пении; петь то, что наиболее подходит голосу;
- заботиться о том, чтобы слово было ясным, а движения и жесты — верными и изящными;
- брать за эталон вокальное искусство лучших артистов.

Другие работы Франческо Ламперти — «Бравурные этюды для сопрано» («*Studi di bravura per soprano*»), «Ежедневные упражнения для сопрано или меццо-сопрано» («*Esercizi giornalieri per soprano o mezzo-soprano*»), «Соображения и советы по поводу исполнения трели» («*Osservazioni e consigli sul trillo*»), «Сольфеджио» («*Solfeggi*»). Вторая из названных работ включена в настоящее издание под названием «Ежедневные упражнения в пении».

История вокальной педагогики знает еще одного Ламперти — Джованни Баттиста Ламперти (1839–1910). По одним сведениям, он сын и ученик Франческо, по другим — его однофамилец. В любом случае, Джованни Баттиста придерживался тех же традиционных взглядов на вокальную методику, что и Франческо, и оставил труд «Техника бельканто».

Современное понимание бельканто подразумевает кантиленность, мелодичность, красивое, певучее, звучное вокальное исполнение. Бельканто требует от певца кантилены, безукоризненной колоратуры, владения филировкой, динамическими и тембровыми нюансами, «инструментальной» ровности звучания.

Но оба Ламперти имели в виду тот стиль пения, который сложился в Италии к середине XVII века и господствовал вплоть до 1-й половины XIX века.

Появление бельканто связано с зарождением и развитием оперного жанра. После многовекового господства хорового пения стали утверждаться новые одноголосные формы вокальной музыки — арии, ариозо, — дававшие певцам-солистам богатые возможности для раскрытия индивидуальных возможностей голоса.

Для стиля бельканто характерны исключительная мелодическая связность — кантилена, обилие виртуозных эффектов, изящество и красота звучания.

С течением времени стиль претерпевал некоторые изменения. Однако на разных этапах развития итальянской оперы он сохранял свои типичные черты и оказывал глубокое влияние на формирование вокальных школ многих стран.

Раннее бельканто, или *canto spianato* (ровное пение), отличалось эмоциональностью, патетичностью исполнения, для него характерны выразительная кантилена,

небольшие колоратурные украшения, усиливающие драматический эффект (оперы К. Монтеверди, Ф. Кавалли, М. А. Чести).

В течение всего XVII века в Италии разрабатывалась теория и эстетика вокального искусства, совершенствовалась практика преподавания. Крупными вокальными педагогами славилась неаполитанская школа пения. Принципы итальянской школы развивал Никола Порпора, композитор и преподаватель пения в Дрездене, Венеции, Вене, Лондоне и Неаполе. В Болонье преподавали Пистокки и Бернакки.

Сольное пение быстро развивалось, и в течение столетия опера достигла своего расцвета. Во многих европейских городах открылись постоянные итальянские оперные труппы. Возросла потребность в певцах, владевших бельканто.

Классическое бельканто, или *canto fiorito* (расцветенное пение), развивается с конца XVIII в. Это блестящий виртуозный стиль, в котором господствует колоратура, постепенно становящаяся самоцелью певцов. Превыше всего ценится техническое совершенство голоса — длительность дыхания, владение всеми видами колоратуры, мастерство филировки, блеск исполнения труднейших пассажей, умение импровизировать украшения. На первый план выходит демонстрация вокальных возможностей певцов, и музыка многих опер конца XVIII — начала XIX вв. теряет цельность, художественную значимость. Выдающиеся представители этого периода бельканто — А. Бернакки, А. Уберти (Порпорино), Дж. Веллутти, К. Габриели.

Новый период развития бельканто связан с творчеством Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, оперы которых потребовали от певцов, наряду с совершенной техникой кантилены и колоратуры бельканто, мастерства в передаче чувств персонажей. Этот период выдвинул плеяду выдающихся певиц и певцов, показавших феноменальные возможности владения голосом. Среди них Дж. Паста, сестры Гризи, Дж. Рубини.

С появлением опер Дж. Верди связан конец классического бельканто. Исчезает заилие колоратуры. Кантилена сильно драматизируется и обогащается психологическими нюансами. Повышаются требования к звучности голоса и насыщенному звучанию верхних нот.

Свое «Руководство» автор предварил статьей, которую красноречиво назвал «О причинах упадка искусства пения». Сегодня трудно сказать, насколько объективным и пристрастным был Ламперти в своих суждениях, звучащих довольно категорически. Он решительно заявляет о том, что певцам, его современникам, не хватает верной выучки, что они преждевременно поступают на сцену, преследуют цели успешной карьеры зачастую во вред совершенству исполнения и сохранности голоса. Кроме того, маэстро одну из причин упадка вокального искусства видит в том, что современная ему опера отошла от стиля старинного бельканто, что ее развитие идет в ущерб мелодии.

Видимо, под «современной музыкой» Ламперти имеет в виду Верди, гений которого в это время — книга вышла в 1864-м — достиг своего расцвета. В 1850–1860-е гг. композитор завоевал мировую славу, создав такие оперные шедевры, как «Риголетто», «Трубадур», «Травиата», «Бал-маскарад». Впрочем, думается, что стрелы критики Ламперти были направлены еще в большей степени против Рихарда Вагнера, который порвал со многими оперными традициями и перешел на путь создания «музыкальной драмы», отказавшись от обычных элементов оперного спектакля (арии, ансамбли, хоры), отводя важное место мелодизированным речитативам и значительно усилив

роль оркестра. К этому времени Вагнером уже были написаны оперы «Лоэнгрин», «Золото Рейна», «Валькирия», «Тристан и Изольда».

Всеми силами Ламперти стремился к тому, чтобы традиции старой итальянской вокальной школы сохранились, и появление его книг во многом этому способствовало.

Итальянские традиции значительно повлияли и на становление русской вокальной школы. Первая постоянная итальянская оперная труппа появилась в России в середине XVIII столетия. В России пение преподавали немало итальянских педагогов. На итальянскую школу пения «наложились» традиции русского церковного пения, и эта совокупность, в сочетании с колоссальной мощью русского драматического театра, вырастила певцов, которые составили цвет русской вокальной школы: Шаляпин, Собинов, Нежданова и многие другие.

Мы надеемся, что новое издание трудов великого итальянского педагога послужит ценным материалом и приведет молодых певцов к новым успехам в прекрасном искусстве пения.

Редакция издательства «Планета музыки»

НАЧАЛЬНОЕ ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧЕСКОЕ РУКОВОДСТВО К ИЗУЧЕНИЮ ПЕНИЯ

(СОСТАВЛЕНО ПРОФЕССОРОМ ФРАНЧЕСКО ЛАМПЕРТИ
ДЛЯ СВОИХ СТУДЕНТОВ В МИЛАНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ)

Ее Величеству
Марии Изабелле II
Королеве Испании

ПИСЬМО ДИРЕКТОРА МИЛАНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ К АВТОРУ

Глубокоуважаемый профессор!

Я внимательно прочитал Ваше «Теоретико-практическое руководство к изучению пения», и с полной убежденностью могу принести самую искреннюю похвалу Вашему добросовестному труду. Этот труд — плод Вашего опыта, что для меня является важным преимуществом, и, что самое существенное, он основан на системном знании того, как следует сохранять, упражнять и развивать вокальный аппарат и не причинить ему вреда во время обучения. Возможно, те, кто с самого начала обучения придерживаются жанра «безумного пения», не найдут Вашу систему удовлетворительной. Певицы, которые не увидят в книге упражнений для верхних нот своего голоса, будут удивлены. Тенора, которые не смогут помучить свое горло верхним «ля» или «си-бемоль», также не соблаговолят прочитать эту книгу; и то же самое с баритонами и их «фа» и «соль», и басами с их «ми» и «фа». Но таких людей (если такие найдутся) я, ничуть не сомневаясь, назову несчастными, а несчастные артисты заслуживают сочувствия, и ничего больше.

Это, дорогой профессор, мое скромное и частное мнение.

За сим примите мои искренние поздравления и уверения в преданности.

Ваш

Лауро Росси,

Вице-президент Совета директоров Миланской Консерватории

24 октября 1864 года, Милан

ПРЕДИСЛОВИЕ

О ПРИЧИНАХ УПАДКА ИСКУССТВА ПЕНИЯ

То, что сегодня искусство пения находится в плачевном состоянии упадка — это грустная, но неоспоримая истина.

И этот факт становится тем более болезненным, что это не просто суждения, высказываемые критиками, это признается и широкой публикой, которая посещает оперные спектакли как в небольших, так и в крупных театрах. Однако мое внимание привлекли не просто причины этого упадка, мне хотелось бы исследовать мотивы, поэтому я вижу некоторую пользу в том, чтобы предварить свое *руководство* к изучению пения некоторыми размышлениями на эту тему.

Искусство пения со времени своего расцвета претерпело невыгодные изменения. Конечно, встречаются вокальные явления — певцы, — которые развиваются успешно в любую эпоху, но это, скорее, замечательные исключения, и не на них нам следует останавливать свое внимание. С другой стороны, за тот большой отрезок времени, который отделяет нас от прекрасной эпохи, имело место моральное и умственное развитие народов. С течением времени прогресс оказал влияние на все слои общества, и, представляется мне, выросли и умственные способности тех, кто посвящает себя вокальному искусству. Несмотря на это, примерно сорок лет назад было множество замечательных артистов, — чего мы не можем достичь сегодня; можно предположить, что причиной была музыка того времени и вокальная школа, которую имели певцы, начиная свою карьеру. Этими двумя вещами могли похвастаться знаменитости прошлого, — впрочем, эти артисты не просто стремились к успеху, но были преданы истинному искусству.

И именно к этим двум вещам я хотел бы привлечь внимание моих читателей.

Прославленный певец Паккьяротти писал в своих мемуарах, что «тот, кто умеет правильно дышать и правильно произносить слова, умеет петь», и это одна из самых великих истин, которые открывались опытным певцам во время обучения и занятия вокальным искусством.

Возможно ли было в те времена, когда в моде был россиниевский репертуар, представленный во всех театрах, имея прекрасный голос и музыкальные способности, петь эту музыку, не умея правильно дышать? Певец обязан был учиться самым решительным образом. Каждое представление являло собой постоянный и необходимый прогресс. Певец стремился развивать свой голос, учился правильно артикулировать, правильно дышать, а также исправлять неточности интонации, и контролировать громкие звуки — оба эти недостатка становились еще более слышимыми и невыносимыми за счет того, что инструментальный аккомпанемент, по большей части, был самым простым.

Независимо от того, каким было начальное образование, за счет особенностей данной музыки певец, наделенный от природы даром прекрасного голоса и музыкальными способностями, в этой музыке находил своего лучшего учителя. Даже при нехватке денежных средств и нехватке уроков певец в таких условиях все же мог компенсировать эти недостатки и продолжать карьеру, благодаря постоянной практике и имея рядом пример лучших артистов своего времени.

Сегодня положение вещей значительно изменилось.

Когда вокальная музыка принимает более драматический характер, она почти полностью лишается своей беглости, подвижности, до такой степени, что почти превращается в мелодекламацию, в полном противоречии с подлинным методом чисто драматической декламации, который требует настоящих актеров и исключения какой-либо *кантилены*. Не вдаваясь сейчас в вопрос, в какой степени музыкальная наука отказывается от подобных нововведений, позволю себе сделать следующее наблюдение. К примеру, когда случается, что пение с точки зрения актерской игры не очень правдоподобно, но приятно, мне не кажется, что эту ситуацию надо исправлять — стремясь усилить актерскую игру в ущерб пению. Ведь мелодраматическая форма была создана именно для вокального искусства. В распоряжении поклонников истинной, правдоподобной декламации всегда остаются трагедия и драма, не имеющие поддержки в виде аккомпанирующей или описательной роли оркестра.

Таким образом, что мы имеем в разгар этих похорон вокальной музыки? Первые и лучшие вокальные школы и педагоги отсутствуют. Молодые певцы не желают или не имеют возможности начать свою карьеру на прочном основании того и другого. В результате мы получаем посредственных и недоученных певцов. Среди других причин упадка искусства пения — отсутствие необходимой музыки и типа певцов старой школы, несовместимого с современной манерой. Наше время дает человечеству верный и необходимый прогресс, оставляя, однако, невосполнимую пустоту для истинных любителей пения. Паккьяротти, Крещентини, Веллутти, Маркези и другие артисты с яркими индивидуальностями оставили сцену, продолжая жить в своих учениках.

Свои чувства, свою душу, свои мысли они посвятили культуре искусства, которое сделали единственной целью своего существования. Избранные певцы впоследствии стали педагогами со способностями и опытом, который нельзя переоценить. Большое число великих оперных певцов, воспитанников этой школы — это то, о чем сегодня мы можем лишь вспоминать как о ярких страницах прошлого.

Одна из других причин того, что сегодня мало хороших певцов, кроется, на мой взгляд, в импресарио. Новая музыка легко позволяет артистам преждевременно выходить на сцену. Встречая хороший голос, даже не отвечающий требованиям школы и искусства, театральные спекулянты подписывают с певцом контракт, делая обычную торговую сделку. И драгоценное горло, лишенное возможности следовать рецептам искусства, портится. Если певец не следует правилам дыхания, то его способность издавать красивые ноты расходуется за короткий срок. Затем разрушение голоса и его средств продолжается.

Между тем, музыка прошлого сама по себе умела использовать это сокровище, — способом, который был более длителен и труден, но был истинным, и, несомненно, более выгодным, и, более того, позволял беречь голос.

Говоря о пагубном влиянии современного пения на голосовой аппарат певцов, приведу пример, который, как мне кажется, будет лучшим из аргументов. Госпожа Лёве, уже будучи моей ученицей и выдающейся певицей, начала свою карьеру в театре «Ла Скала» в опере «Мария Падилла», которую специально для нее написал синьор Доницетти. Она исполнила коду в своей каватине в данной опере, продемонстрировав огромное мастерство в беглости, чем заслужила самые бурные аплодисменты. Некоторое время спустя я встретил свою ученицу в театре «Ля Фениче» в Венеции, где она пела партии

драматического сопрано в операх современного стиля. Она захотела доказать мне, ради простого эксперимента, что может исполнить ту знаменитую коду, которая заставила ее купаться в лучах славы в театре «Ла Скала». Но это оказалось невозможно, горло синьоры Лёве не смогло правильно взять ни одну ноту. К этому следует добавить то, что я называю сдвиг голоса, а именно, то явление, когда меццо-сопрано поют партии, написанные для сопрано и партии, написанные для контральто, в то время как партии для настоящего контральто почти полностью исчезли из современного репертуара. То же самое сейчас случается с так называемыми драматическими тенорами, которые часто поют баритоновые партии. А лирические тенора надрыдают грудь, берясь за партии драматических теноров. Истинные басы приносят себе мало пользы, когда поют партии, в которых есть чисто баритоновые строчки. Но более всего от подобных сдвигов страдают сопрано, голоса которых при современных тесситурах должны быть исключительно превосходные. Обычно последние ноты у сопрано *ослаблены*, а поддержкой им служат некоторые сильные басы. Но эти голоса, за некоторыми исключениями, слабы в середине своего диапазона и производят неприятное впечатление своей неровностью и, более того, становятся все более редкими. Что происходит? То, что подлинное сопрано вынуждены вести свою певческую карьеру в подобной тесситуре, и за короткий срок от пения они переходят на крик, утомляют голос, их голосовой аппарат ослабевает, — причем в то самое время, когда от природы голос наделен наибольшей силой. Такой сдвиг мало влияет на расширение диапазона (предпринимаемое такими насильственными средствами), зато приводит к дефициту примадонн. Природа щедра к истинным сопрано, но очень скупа к ослабленным. Сейчас можно было бы отнести к меццо-сопрано партии сопрано в операх «Отелло», «Семирамида», и почти во всех операх великих композиторов, написанных для истинных сопрано, когда они были в моде. Так можно сказать о первых операх Доницетти, Меркаданте и других. Первым, кто писал для сопрано в необычной тесситуре, стал Беллини, и, более того, некоторые партии были не рассчитаны на беглое, подвижное пение, предусматривая произнесение слога на каждую ноту; его последователи пошли еще дальше как в отношении тесситуры, так и произношения; продолжая действовать в такой манере, они привели голоса к сдвигу в диапазонах. Наибольший вред это наносит женским голосам, для которых особенно утомительно артикулировать на верхних, головных нотах (коих нет в диапазоне мужских голосов).

Из вышеизложенного следует, что, с одной стороны, сегодня легче осуществить посредственную карьеру, не утруждая себя занятиями, с другой стороны, именно в этом причина упадка искусства, появления художественных недостатков, и вообще более низкой, чем когда-либо раньше, культуры голоса. Как ради красоты искусства, так и ради выгоды самих певцов, можно сделать вывод, что необходимо серьезное и решительное обучение, в том числе и тем певцам, кого природа щедро наделила способностями — для того, чтобы, независимо от того, в каких жанрах певец будет петь, он мог продолжать с умом работать над голосом, развивать его, совершенствовать, и тренировать долгое певческое дыхание.

И здесь мы находим целесообразным заметить, что пение, являя собой *продленную речь*, и ноты, на которых строится речь, в пении естественным образом одушевлены и могут выразить гнев, иронию, благородство, любовь и другие чувства, и слова, произносимые таким образом, становятся ясны; но как — если не утруждать себя необходимыми

занятиями — научиться с той же ясностью пропевать слова на тех нотах, на высоте которых мы не говорим? Как правильно артикулировать, как применять к этим нотам принципы правильного дыхания? И как, в этой связи, одушевить и выразить те чувства и страсти, о которых сказано выше — если принимать во внимание самое изысканное чувство и самое требовательное отношение к музыке, которое певец может испытывать? Со всеми этими высокими требованиями, но без фундаментальной школы мы получим, соответственно, *крикунов*, и никогда — *настоящих певцов*; их крайние ноты, не обработанные в соответствии с правилами искусства, останутся холодными; невзирая на их силу и звучность, они будут лишены драматической выразительности, будут монотонными и неспособными выразить те оттенки чувств, ту идею, те образы, которые были созданы благодаря фантазии композитора и поэта. Отсюда проистекает артистическая неопытность и изъясн в использовании художественных средств, и незрелость.

Мне думается, что если не главная, то частичная причина этих недостатков кроется в анархичной современной мелодике, и по опыту многих лет обучения, для того чтобы компенсировать то вредное влияние, которое наносит современная музыка стилю бельканто, нужно усвоить некоторые практические и фундаментальные правила, благодаря которым, и при помощи педагога, можно надеяться предотвратить разрушение голосов, — и получить счастливые и плодотворные результаты от тех, кто готовится посвятить себя вокальному искусству.

И с этой целью я счел уместным написать о дыхании, рекомендуя ученикам неустанные занятия — поскольку именно дыхание больше, чем что-либо другое, ведет к хорошей опоре голоса и к умению выдерживать *долгие ноты*, наиболее выразительные и говорящие человеческому сердцу. Правильное дыхание является отправной точкой для всех общих советов и рекомендаций по обучению вокалу.

Мой метод не является какой-либо новинкой или инновацией, которую я хочу внедрить в сферу образования, — он лишь результат моей многолетней практики, школы, и я его рекомендую как руководство. Можно ли назвать мое руководство мудрым, судить не мне, однако за свою опытность и свою добрую волю я ручаюсь.

ПОЯСНЕНИЯ

Предписания, данные в настоящем руководстве к изучению пения, подходят для всех голосов без исключения, независимо от их характера или диапазона. Первоначальные упражнения написаны в регистре, подходящем для сопрано и меццо-сопрано, поскольку эти голоса отличаются наибольшим диапазоном и легкостью. Педагоги, которые воспользуются данным методическим пособием, смогут применить приведенные упражнения и для мужских голосов, внося изменения, которые будут отвечать как характеру голоса, так и возможностям ученика.

Статья 1 О ГОЛОСЕ

Вопрос. Что есть голос?

Ответ. Голос — это звук, который образуется благодаря течению воздушного потока из легких через аппарат, который находится у нас в горле и называется гортанью.

В. Все ли голоса подходят для обучения пению?

О. Нет.

В. Какие голоса заслуживают того, чтобы быть обработанными?

О. Голоса, которые наделены большим диапазоном, ровностью, силой и гибкостью.

В. Достаточно ли обладать красивым и большим голосом, чтобы стать хорошим певцом?

О. Нет, необходимо обладать естественной способностью повторять звуки на слух, — то, что обычно называют хорошим слухом, — поскольку при отсутствии такой способности даже самый красивый голос окажется непригодным.

Статья 2 О ЗВУКАХ РАЗЛИЧНОЙ ПРИРОДЫ, ПРОИЗВОДИМЫХ РАЗНЫМИ РЕГИСТРАМИ ГОЛОСА

В. Звуки, которые голос может производить с нижнего до верхнего участка диапазона, имеют одну и ту же природу?

О. Нет, только те звуки, которые принадлежат одному регистру, имеют одну природу, другие, хотя они будут однородными на всем диапазоне голоса, по существу отличаются в соответствии с разным механизмом голосообразования в горле.

В. Сколько регистров включает в себя женский голос?

О. Три.

В. И каковы они?

О. Грудной регистр, являющийся самым низким, фальцетный или средний, являющийся центральным регистром, и головной, или верхний регистр, производящий самые острые и блестящие звуки в женском голосе.

В. Из каких регистров образован мужской голос?

О. Только из двух регистров, то есть грудного и фальцета, вульгарно называемого «смешанный голос».

Полный диапазон женского голоса



Полный диапазон мужского голоса



Статья 3

О ПОЛОЖЕНИИ ПЕВЦА, ПОЗИЦИИ РТА И ГОЛОСОВОГО АППАРАТА

В. В какой позе должен держать себя ученик во время урока?

О. Ученик должен держаться прямо, приподняв грудь, держать плечи в естественном положении, голову не наклонять, но и не задирать, словом, держаться в позе солдата.

В. Какое положение рта является наиболее удобным для звукообразования?

О. Рот должен находиться в положении улыбки, уголки рта оттянуты так, чтобы были приоткрыты верхние зубы, а губы должны быть плотно прижаты к зубам. Тогда звуковая волна ударит о твердую поверхность с наибольшей силой, и голос прозвучит свободно и легко.

В. В каком положении следует держать язык и весь голосовой аппарат, чтобы воздушный поток мог течь беспрепятственно из легких к губам?

О. Язык следует держать вытянутым по всей его длине, таким образом, чтобы во рту оставалось максимальное свободное пространство, и весь голосовой аппарат был в естественном расширенном и мягком состоянии.

Статья 4

О ДЫХАНИИ

В. Что происходит в процессе дыхания?

О. Двойное действие легких: вдох и выдох.

В. Важно ли для певца уметь правильно дышать?

О. Это имеет наиважнейшее, первостепенное значение, поскольку невозможно развить голос и достичь какой-либо степени совершенства в пении, если певец не умеет правильно дышать и не владеет целиком и полностью механизмом дыхания.

В. С помощью какого способа можно достичь отличного дыхания?

О. Отличного дыхания можно достичь следующим образом: необходимо принять положение, описанное в статье 3 и соблюсти все приведенные указания, затем сделать вдох и, не зажимая воздух в горле, мало-помалу заполнить им легкие — медленно и без резких толчков, стараясь задержать воздух в легких на несколько секунд, но без чувства утомления.

В. Как называется это медленное и глубокое дыхание?

О. Полное дыхание.

В. Всегда ли следует применять полное дыхание при пении упражнений или мелодий в строгом темпе?

О. Нет, кроме тех случаев, когда в упражнении или мелодии наступает длительная пауза. Но когда пение продолжается, и особенно пение в быстром темпе, следует дышать легко и при необходимости немедленно увеличить поток воздуха в легкие.

В. Как называется это мгновенное дыхание?

О. Половинное дыхание.

В. Можно ли установить для всех певцов точный период времени для вдоха и выдоха?

О. Нет, поскольку длительность дыхания зависит от той или иной степени силы легких, и от способности певца тянуть ноту, и поэтому система, точно определяющая время дыхания в музыке, была бы вредной.

В. Сколько секунд сможет держать дыхание ученик, наученный дышать приведенным выше способом?

О. Двадцать и более секунд.

Статья 5 О ТЕМБРАХ

В. Какие основные тембры появляются при определенных действиях голоса?

О. Основных тембров два: открытый и закрытый.

В. Какой тембр должен быть основным для ежедневных занятий?

О. Открытый.

В. По каким причинам следует выбрать открытый тембр?

О. Открытый тембр следует выбрать, поскольку при пении открытым тембром легче исправить недостатки голоса, легче петь острым, ярким звуком, легче петь чисто и без особенного утомления.

В. Как образуются звуки открытого тембра?

О. Они образуются, если следовать указаниям, приведенным в статье 3, и при пении гласной «А»¹, способствующей расширению основания горла.

В. Почему выбирается гласная «А», а не какая-либо другая?

О. Поскольку это уникальная гласная, позволяющая расширить основание горла, как ни одна другая, и поскольку когда ученик научится ясно петь на гласной «А», затем он сможет петь и на других гласных.

НАБЛЮДЕНИЯ И СОВЕТЫ К СТАТЬЕ 5

То, что сказано выше об открытом тембре, не следует смешивать с тембром белым и вульгарным. Вопрос тембра, как заметил Дюпре, должен быть прежде всего вопросом пения на гласной «А», как она звучит в слове «Аnima» (*ит.* — душа), и которая должна образовываться в глубине горла. Эту гласную не следует смешивать с гласной «О», поскольку такое смешение приведет к искажению и появлению гортанного тембра, придающего голосу округлость, если певец поет в концертном зале, но делающего голос изменчивым и лишенным вибраций, если певец поет в театре.

Что является наиболее существенным в обучении, — особенно это верно для женских голосов, — это развитие нот среднего регистра, по обыкновению слабых у женщин,

¹ Знаменитый Бернакки ди Болонья в своей книге «Школа пения», опубликованной его учеником Бернардо Менгоцци, полагает, что можно также использовать гласную «Е». Мы читаем в его «Школе»: «В главе 2 настоящей части мы сказали, что необходимо петь гаммы на гласных «А» и «Е» поочередно, и добавим, что только на этих двух гласных нужно петь вокализы. Мы полностью отвергаем вокализацию на других гласных, особенно на «И» и «У», поскольку при их произношении рот принимает суженное положение. Этот запрет в немалой степени основан на тех дефектах, которые эти гласные причиняют голосу, а также на неприятном и монотонном эффекте, которым обладают длинные музыкальные фразы, спетые на этих гласных. Певец или композитор, который использует фразы на этих гласных, явит пример плохого вкуса, и вызовет неодобрение.

и выходящих еще более слабыми и дефектными из-за склонности форсировать верхние ноты у сопрано и нижние у контральто. За некоторыми исключениями, слабость нот среднего регистра распространена среди певцов, и она удерживает их от развития, тогда как средний регистр является самым большим в голосе и должен служить для достижения самых больших эффектов.

Среди дефективных тембров наиболее неподходящим при обучении пению является тембр, образующийся при несовершенстве бронхов, а наименее вредным, по мнению Манчини, является носовой тембр.

Статья 6 ОБ ЭМИССИИ ЗВУКА

В. Что понимается под эмиссией звука?

О. То, что атака звука должна быть максимально ясной, с твердой и точной интонацией, поддерживаемой на всем продолжении выдоха.

В. В какой манере следует практиковать тянущийся звук?

О. Есть четыре манеры, или приема.

В. Каков первый из них?

О. Первый принятый прием состоит в том, чтобы, сделав полный и глубокий вдох (описанный в статье 4), произвести атаку звука полновзвучным голосом, не форсируя, опирая на дыхание и удерживая ровную силу звука на протяжении всей длительности ноты, и закончить звук прежде, чем оборвется дыхание.

В. Что служит основной причиной для того, чтобы при атаке звука полным голосом вначале брать его мягко, а затем укреплять?

О. Поскольку начинающий певец не может и не должен пользоваться исключительно мягкой атакой звука — это принесет лишь усталость голосу безо всякой пользы.

В. В чем заключается второй прием звукообразования, и когда он изучается?

О. Второй прием изучается тогда, когда голос уже достаточно натренирован и окреп; он состоит в том, чтобы атаковать звук полным голосом, как было уже сказано выше, затем постепенно понижать его до пианиссимо, и снять прежде, чем окончится дыхание.

В. В чем заключается третий прием?

О. В том, чтобы опереть голос на дыхание, начав звук на пианиссимо, затем постепенно усилить до максимального форте, и затем мягко выпускать дыхание до тех пор, пока легкие не будут полностью опустошены.

В. Скажите, в чем заключается четвертый и последний прием звукообразования и когда его следует изучать?

О. Последний способ — самый важный и самый трудный для освоения, и к его изучению следует приступать лишь тогда, когда ученик уже достаточно натренирован, пел достаточно упражнений и вокализов и хорошо управляет своим дыханием. Следует атаковать звук с максимально возможной мягкостью, затем постепенно усилить его до высшей точки, и затем постепенно уменьшить и закончить на пианиссимо, сохраняя единую окраску звука на всех степенях *crescendo* и *diminuendo*, и не делая резких усилий.

В. Как называются звуки, удерживаемые и окрашенные вышеописанным образом?

О. Они называются филированные звуки.

НАБЛЮДЕНИЯ И СОВЕТЫ К СТАТЬЕ 6

Умение вести голос плавно — одно из самых главных качеств в искусстве пения, заслуживающее того, чтобы певец освоил его самым прилежным образом. От этого качества зависит способность к непринужденному пению и умению произвести приятное впечатление на публику. Звукообразование зависит по большей части от дыхания. Вообще говоря, нужно волевым усилием сделать настолько глубокий вдох, насколько возможно, который позволит заполнить дыханием все легкие, — и в процессе дыхания надо предотвращать любые шумы, избегать показывать усилия, с которыми поется тот или иной пассаж, избегать опоры на плечи, и придать всему процессу пения впечатление легкости и элегантности.

С этой целью следует придать рту выражение улыбки; в том случае, если ученик поет выразительную арию и склонен к преувеличенному выражению эмоций, он должен позаботиться о том, чтобы придать своему лицу приятное выражение.

Будет лучше всего, если при выдохе певец будет расходовать дыхание экономно, что сделает пение более естественным, более связным, более непринужденным, и позволит сохранить небольшой запас воздуха в легких после окончания спетой фразы.

По мнению маэстро Манчини, когда учитель в своем стремлении исправить недостатки звукообразования у ученика немного их преувеличивает, он делает это с целью добиться наиболее правильного и красивого звучания.

Статья 7 ОБ ОПОРЕ ГОЛОСА

В. Какую опору следует дать голосу, чтобы иметь возможность заниматься, не утомляя горло?

О. Следует создавать опору на мышцы груди и на воздух, наполняющий легкие.

В. Каким образом достигается эта опора на грудь и дыхание?

О. Удерживая положение тела и выполняя все правила, описанные в статье 3, хорошо откройте рот, готовясь к пению на гласной «А», позволяющей голосу звучать ясно, полнозвучно и хорошо оперто как при исполнении *piano* так и на *forte*. Это одно из важнейших качеств, к которому следует стремиться, поскольку от него во многом зависит результат певческой карьеры. В том случае, если у ученика плохо получается опираться на грудь и направлять звук в «маску» на гласной «А», ему следует соединить ее с «Л» и петь упражнения на слоге «ЛА» или «ЛЯ», что позволит достичь пения опертого и уверенного.

НАБЛЮДЕНИЯ И СОВЕТЫ К СТАТЬЕ 7

Что будет иметь первостепенное значение для ученика, это понять — под наблюдением маэстро — истинный характер своего голоса, чтобы не обманываться насчет его диапазона. То, что на первый вид показалось тенором, может оказаться баритоном, и наоборот, то, что представлялось как сопрано, окажется контральто.

Легко понять природу данного голоса можно следующим способом. Ученик должен петь каждую отдельную ноту на максимальной длительности и максимально долгим дыханием. Таким образом, двигаясь вверх и вниз, определить крайние ноты диапазона — которыми станут ноты, спетые и произнесенные с легкостью. При этом ноты

должны иметь окраску, необходимую для того, чтобы выразить любовь, ненависть, удовольствие и другие разнообразные человеческие чувства.

При правильном развитии опора голоса сможет дать ученику правильное понятие о тесситуре, в которой он сможет петь, даст возможность петь красиво, изящно, устранить интонационные неточности, которые не являются органическими, и приучить себя к хорошей школе пения. Именно в опоре голоса покоится, по моему мнению, самый главный секрет вокального искусства и будущей карьеры певца. Певец, не умеющий опирать голос по методу, описанному выше, не поет. Он может издавать звуки громopodobные, но лишённые характерной окраски, и ему будет не подвластен мелодический речитатив, в который переливается душа певца, и с помощью которого он может выразить человеческие чувства и страсти. В голосе, лишённом опоры, не хватает выразительности, он не сможет выразить любовь, ненависть, месть, поскольку окраска звука всегда одинакова, или, скорее, это даже не звук, а невыразительный шум.

Статья 8 **О ПЕНИИ ВОКАЛИЗОВ, ИЛИ О БЕГЛОМ ПЕНИИ**

В. Что означает пение вокализов или упражнений на беглость?

О. Это означает пение последовательности нот, групп нот, пассажей, с большей или меньшей скоростью.

В. Каким способом изучается беглость?

О. Для изучения беглости существует много способов, но основных среди них четыре.

В. И что это за способы?

О. Беглость, выраженная приемами *portamento* (*um.* — ведение), *legata* (*um.* — связно), *picchettata* (*um.* — раздельно), *martellata* (*um.* — подчеркнуто).

В. Какой прием наиболее полезен и какой следует изучать первым?

О. *Legata*.

В. Почему этот прием следует изучать в первую очередь?

О. Поскольку умение петь связно — это основное, доминирующее качество не только при исполнении беглых пассажей, но вообще для бельканто. Поэтому к изучению других приемов следует переходить лишь тогда, когда в совершенстве освоено связное пение — *legato*.

НАБЛЮДЕНИЯ И СОВЕТЫ К СТАТЬЕ 8

Техникой беглости следует овладевать медленно. При исполнении первых упражнений следует отчетливо пропевать все интервалы, не прерывая дыхания при переходе от одной ноты к другой, и стремясь к чистоте интонации. Следует петь, даже слегка подчеркивая каждую ноту, чтобы приучить ухо к тому, чтобы верно оценивать чистоту интонации и не допускать смазанных «подъездов» — недостаток, в который легко впасть при исполнении беглых пассажей. Если ученик научился контролировать исполнение интервалов, он может применять этот прием при освоении других жанров в пении, не забывая о том, что чистое и уверенное исполнение беглых пассажей закладывается при первых упражнениях.

Как мы уже говорили, на начальной стадии обучения необходимо пропевать упражнения медленно, и это правило относится как к тем голосам, которые щедро наделены

беглостью от природы, так и к тем, которые не отличаются этим качеством. Поскольку и в том, и в другом случае пение упражнений в большом количестве и в быстром темпе может легко привести к тому, что голос станет дрожащим и слабым. Тогда как занятия, проводимые с известной осторожностью и скупостью, приведут, во-первых, к мастерскому овладению главным навыком в пении, и, во-вторых, всегда будут полезным упражнением, при условии, что маэстро принимает во внимание возраст ученика.

Наконец, считаю целесообразным добавить, что чрезмерное количество упражнений, исполняемых ради того, чтобы набраться опыта в различных приемах пения, может скорее нанести вред, нежели пользу, и помешать сберечь голос и чистоту исполнения беглых пассажей.

Полезные упражнения должны быть достаточно мелодичными и выдержанными в хорошем вкусе. Не количество их, а качество и правильные жанры сделают ученика хорошим певцом. Когда ученик овладеет упражнениями, он должен петь их начиная с нижней границы своего диапазона по направлению вверх, постепенно повышая качество пения и диапазон, и затем наоборот, от верхней границы к нижней. Это правило следует также применять и при исполнении мелодий — вокализов, за исключением случаев, когда композитор имел в виду иное.

Статья 9 ВЕДЕНИЕ ГОЛОСА И СВЯЗЫВАНИЕ НОТ

В. Что понимается под ведением?

О. Это означает переходить от одной ноты к другой, протягивая голос, но таким способом, при котором наименее чувствуются промежуточные ноты, при этом оставляя первую ноту чуть раньше, чем закончится ее длительность, для того чтобы продвинуться — и перенести голос — к следующей ноте.

Пример:

В. Что следует из вышеприведенного примера?

О. Из него следует, что если певец желает исполнить связно две ноты, он должен, спев первую ноту, перейти интонационно — продолжая петь гласную слога первой ноты — на вторую, и только потом начать произносить слог, на который поется вторая нота.

В. Ведение (портаменто) голоса производится медленно или живо?

О. Не существует одного-единственного принятого способа, но большая или меньшая скорость исполнения указывается в нотах конкретного музыкального произведения или его части.

В. Что понимается под связным исполнением нот?

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru