



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Уважаемые певцы, музыканты, педагоги! Предлагаем вашему вниманию работу У. И. Хаслама «Стиль вокального исполнительства».

Время, когда была написана эта книга, — начало XX века. Вокальное искусство и вокальная педагогика переживали непростой период. Много говорили об упадке искусства пения, об утрате секретов итальянской школы бельканто. Насколько это верно, сейчас судить сложно, но доля истины в подобных суждениях, безусловно, была. Для такого состояния дел было много причин. Это и естественные законы развития любого вида искусства, согласно которым после расцвета неизбежно следует спад. И большое число желающих учиться пению — и такой «спрос», соответственно, вызывал обильное «предложение» со стороны вокальных педагогов, число которых росло, но не всегда это были достойные педагоги. Наконец, оперы и камерные вокальные произведения во второй половине XIX века стали гораздо сложнее, нежели в эпоху расцвета бельканто, когда певцы блестали в операх Беллини, Доницетти, Россини. В XIX веке, с приходом Верди, затем Вагнера, музыкальный язык оперы значительно изменился, состав оркестра увеличился, требования к певцам возросли.

На рубеже XX века выходило много учебных пособий по вокалу и книг, посвященных тем или иным во-

просам вокального искусства. Среди них — настоящая книга, увидевшая свет в 1911 году.

О ее авторе известно очень немногое. Сведений о его жизни почти не сохранилось. По всей видимости, англичанин Уильям Хаслам учился пению в Парижской консерватории и после ее окончания стал преподавать в ней вокал, также выступал репетитором солистов Парижской Гранд-оперы. Вокальной педагогикой он занимался всю жизнь, подготовив множество певцов. Свой опыт Хаслам решил суммировать в книге. Однако она представляет собой не учебник пения, а труд, посвященный стилю вокального исполнительства (оригинальное название — «Style in Singing»).

Безусловно, многие вещи, о которых пишет Хаслам, хорошо знакомы современным певцам, педагогам, студентам-вокалистам. Он говорит об эмиссии голоса, вокальной технике, тембрах, динамике, фразировке, чаще всего заново формулируя известные истины. Но есть в его работе и много такого, что делает ее отличной от других, ценной и актуальной и по сей день. Это анализ стилевых особенностей исполнения различных произведений вокальной литературы — фрагментов из опер и ораторий. Здесь нашел отражение богатый опыт Хаслама как педагога-репетитора. Он приводит большое количество нотных примеров, подробно разбирая особенности исполнения — стиль, манеру, различные версии исполнения одного и того же фрагмента. Среди анализируемых произведений — сочинения Генделя, Беллинни, Глюка, Россини, Моцарта, Вебера, Мейербера, Гуно, Берлиоза, Мендельсона, Верди, Вагнера, Тома, Сен-Санса, Бизе, Делиба, Пуччини и др.

Именно по этой причине книга не забыта, и в своей оригинальной версии на английском языке доступна широкому кругу любителей вокального искусства. Теперь книга «Стиль вокального исполнительства» доступна и российскому читателю.

*Музыкальная редакция издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»*



## ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

«*Н*овым книгам нет конца». Без сомнения, это устаревшее наблюдение одного мудреца особенно применимо к книгам о пении.

Невозможно перечислить все книги — анатомические, физиологические, философские — о Голосе. Из одних лишь учебников пения можно составить обширную библиотеку.

Существуют работы, посвященные вопросам исполнительского искусства, интерпретации в инструментальной музыке. Некоторые из этих книг, написанные признанными и компетентными авторитетами в данной области, внесли ценный вклад в освещение этого важнейшего аспекта искусства музыки. Я искренне верю, что подобная необходимость существует и в отношении вокального искусства, иначе я бы не взялся за написание данной книги.

В следующей книге, которая будет называться «Вокальная декламация: исполнение речитатива, песни и баллады», будет рассмотрено практическое применение этих основных принципов стилей вокального исполнительства немецкой, французской, итальянской и других национальных вокальных школ.

У. И. ХАСЛАМ,  
2, rue Малевиль, парк Монко, Париж,  
июль 1911 год



ПОСВЯЩАЕТСЯ МОИМ УЧЕНИКАМ



## ВВЕДЕНИЕ

Слушая, как поют Патти, Кубелик, Падеревски, внимательный слушатель поражается тому, с какой точностью подобные артисты выражают своим пением определенные чувства и доносят их до аудитории. Более того, последовательное прослушивание ряда исполнений откроет нам то обстоятельство, что данное конкретное чувство вызывается всегда в определенном месте и определенным образом. Так же, как и музыкальный инструмент, голос певца в разных случаях может звучать по-разному — более или менее красиво. Однако результат — производимое впечатление будет всегда неизменным.

В чем причина этого? Почему большие артисты добиваются всегда неизменного эффекта и производят на публику неизменное впечатление? Почему, к примеру, мадам Тьетьен (в поздние годы своей карьеры) исполняла следующий пассаж из оратории «Мессия» Генделя именно так, а не иначе? Она всегда начинала его очень негромко и неярким звуком, и постепенно, с нарастанием громкости, делала звучание голоса ярче, пока не достигала высшей точки на верхнем соль-диез, что являлось не только кульминацией музыкальной фразы, но и отвечало высокому смыслу слов.

Эту последнюю ноту она пела со всей мощью и блеском, на которые был способен ее великолепный голос, и держала ее до тех пор, пока вызываемый ею у слушателя трепет становился почти болезненно осязаемым. И, опять же, хочу спросить, почему эта всемирно известная певица исполняла данный пассаж всегда одним и тем же образом? Люди, не склонные слишком долго размышлять, могут ответить в общих выражениях — мол, так происходило потому, что певица «пела с выражением». Но что же является «выражением» в вокальном искусстве? Великие артисты — в каком бы роде и виде искусства они ни выражали себя — не делают ничего случайно, наобум. Это только кажется, будто «птица поет так, как слышит», в действительности же ею руководит негласный закон. Аналогичным образом это только кажется, что в искусстве внешняя форма выражения возникает спонтанно, не подчиняясь каким-либо правилам. В любом виде искусства эффектная подача основана на хорошо сформулированных и утвержденных принципах. Попыткой представить эти принципы в настоящей книге «Стили вокального исполнительства» руководит мое честное намерение пролить свет на этот важнейший аспект вокального искусства.

---

<sup>1</sup> И вот Христос восстал (англ.).



## ГЛАВА ПЕРВАЯ

# ЭЛЕМЕНТЫ ВОКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*Е*сли проанализировать курс практического обучения пению, то мы обнаружим, что он включает в себя четыре основных элемента:

1. Постановка, то есть эмиссия голоса.
2. Техника, то есть обучение владению голосом как музыкальным инструментом.
3. Стиль, то есть применение законов художественного вкуса при исполнении вокальной музыки.
4. Репертуар, то есть выбор среди существующей вокальной литературы произведений, наиболее подходящих голосу, темпераменту и индивидуальности данного конкретного певца.

Я расположил эти четыре элемента в условном порядке. Тем не менее, они имеют равное значение. Прежде чем голос не будет правильно поставлен и не приобретет нужной техники, попытки заниматься стилем исполнения преждевременны. С другой стороны, если не иметь исполнительского стиля, то даже хорошо поставленный голос и достаточный набор техники не сделают законченного певца. А пока образование певца не получило достойное завершение в виде репертуара, подходящего к его индивидуальным возможностям, то с профессиональной точки зрения от такого певца мало пользы.

## ЭМИССИЯ ГОЛОСА

Большие природные таланты, такие как темперамент и оригинальность, могут, и порой довольно успешно, замаскировать недостатки эмиссии, особенно у певцов, избравших оперную карьеру. Однако творческая жизнь и успех такого певца делятся недолго. Природа, над которой совершают насилие, восстает и мстит за все нарушения своих законов. Голос плохо поставленный, с плохой эмиссией, быстро изнашивается и легко утомляется. Делая чрезмерные физические усилия, певец зачастую пытается скрыть нехватку звучности и полетности голоса. Последствия таких действий для голосового аппарата губительны. Средний регистр, на который приходится большая часть работы любого певца, начинает звучать с «придыханием», кажется пустым, нижние ноты обретают гортанный призвук, а верхние звучат резко, и на всем диапазоне голос становится жестким и неуправляемым.

Едва ли есть необходимость убеждать читателя в том, что основы вокального образования — постановка и эмиссия голоса — должны закладываться под руководством знающего и опытного вокального педагога. Чрезвычайная важность этого обстоятельства очевидна. Если доверить решение этой исключительно важной задачи, как это нередко происходит, одному из тех многочисленных шарлатанов, которые, как подметил Оскар Комметант, «не могут развить способности, поэтому обещают чудеса», вас не ждет ничего, кроме разочарования. Правильное определение типа голоса и, соответственно, его постановка требуют величайшей чуткости и проницательности. Действительно, встречаются голоса с ярко выраженным характером, и в определении типа таких голосов в самом начале обучения пению ошибиться практически невозможно. Но с большим числом других голосов дело обстоит совсем иначе, особенно это касается голосов, которые называют «полухарактерными» (*итал. mezzo-carattere*,

*франц. demi-caractère*). Если болезнь скрыта, то поставить диагноз может только самый знающий и опытный врач; но после того как правильный диагноз поставлен, успешно лечить названную болезнь могут и менее опытные врачи, прибегая к общепризнанным лекарствам, а не к неким таинственным средствам.

Молодому человеку, начинающему учиться пению, следует осторегаться многочисленных самозванцев, заявляющих, что они владеют «методикой», — что есть не что иное, как Прокрустово ложе, в рамки которого должна уместиться жертва. А ведь нужно «методику» подстраивать под ученика, а не наоборот! Цель всякого обучения неизменна, а именно — наделить знаниями, умениями. Однако средства достижения этой цели многообразны, и то, как именно будет построено обучение, — зачастую процесс индивидуальный. Представить себе, что одни и те же приемы обучения, одна «методика» подойдут всем без исключения голосам — столь же неразумно, как ожидать, что одним лекарством можно вылечить любую болезнь. Когда педагоги обучают своих учеников правильной эмиссии голоса, то нередко сталкиваются с необходимостью искоренить недостатки (врожденные либо приобретенные) голосового аппарата, возникшие в результате неправильной его работы. Соответственно, хотя цель обучения во всех случаях одна, тем не менее *modus operandi*<sup>2</sup> будет бесконечно варьироваться. Ни в коем случае не следует доверять решение этих важных задач — определение типа голоса и постановка голоса — ассистентам, которыми обычно являются концертмейстеры. Они, как правило, не обладают необходимой подготовкой для этой работы, требующей большого опыта и зрелого суждения. Если дело касается обучению игре на музыкальном инструменте, то компетентному ассистенту можно доверить подготовительную работу по разви-

---

<sup>2</sup> Способ действия (лат.).

тию техники. К примеру, все скрипки практически одинаковы по своему устройству. Но все голоса отличаются друг от друга — так же как лица.

Сейчас разыгралась настоящая мания тянуть голоса вверх, выводить их за границы их нормальной tessitura, — это превратилось в настоящую беду, последствия которой во многих случаях были разрушительными. Приличные баритоны превратились в весьма посредственные теноры, способные меццо-сопрано — в бесцветные драматические сопрано, и так далее. Даже если этот процесс и был оправдан в отдельных случаях, когда голосовые аппараты певцов отличались особой силой и выносливостью и смогли выдержать напряжение, то нет никакой гарантии, что такие же результаты будут достигнуты во всех случаях. Обычный диапазон мужских голосов составляет почти две октавы — на один или два тона меньше. Само собой разумеется, что все ноты указанного диапазона находятся в полном распоряжении певца, когда он поет на сцене в сопровождении оркестра. И вот, баритон, пытающийся стать тенором, просто теряет две нижние ноты своего диапазона, возможно, красивого тембра и богатого резонанса, и приобретает малую или большую терцию выше G (соль) — и ноты этого участка звучат у него слабо и напряженно. А диапазон голоса остается по своей протяженности неизменным. Он просто поменял несколько отличных низких нот на несколько слабых верхних. Еще раз повторю: тот, кто стремится стать профессиональным певцом, должен найти себе очень хорошего педагога, чтобы заложить верные основы своего вокального образования; большой ошибкой будет начинать обучение у неважного, некомпетентного педагога, уверенного к тому же в своей непогрешимости.

Распространено мнение, что вокальные педагоги с заслуженной репутацией не любят заниматься постановкой голоса, либо не умеют. Это глубокое заблуждение.

Сведущий профессор вокала в равной степени умеет и заложить верные основы образования певца (что очень важно!), и направлять его художественное развитие в том, что касается стиля исполнения и репертуара. Все подлинно великие и прославленные вокальные педагоги прошлого предпочитали самостоятельно формировать голоса своих учеников. Продолжать и завершать работу предшественника, либо пытаться построить красивое и прочное здание на шатких основах — задача не из легких, а порой и вообще невыполнимая.

Кроме того, что касается ученика, особенно готовящего себя к профессиональной карьере, неправильное базовое образование может привести к значительным материальным потерям. Время и деньги, потраченные на вокальное образование, профессиональный певец будет считать не издержками, а вложением, инвестицией. И эта инвестиция будет неоправданной, если в дальнейшем придется вновь тратить время и деньги, чтобы исправить природные недостатки, которые следовало исправить в самом начале обучения, либо искоренять ошибки, приобретенные по мере того, как эти недостатки прогрессировали.

Более того, одна из целей начального обучения певца заключается в том, чтобы укрепить голос, подготовить его к высоким профессиональным требованиям. Подобно тому, как тренировки спортсменов — гребцов, легкоатлетов, боксеров, борцов — направлены не только на совершенствование технических навыков, но и на развитие выносливости, поскольку в ходе соревнований спортсмены находятся в условиях огромного напряжения, так и первые занятия вокалиста, помимо прочего, готовят его голос для той большой нагрузки, которой он будет подвержен в дальнейшем. Если первоначальная подготовка была недостаточной либо неверно ориентированной, то, когда дебютант предстанет перед публикой в большом театре или концертном зале

и попытается своим голосом перекрыть мощное звучание оркестра (являющееся нормой в современной музыке), его неизбежно ждет провал. На самом деле, разумное и последовательное начальное обучение крайне важно для певца, если он хочет избежать разочарования или фиаско.

Тем не менее, в наши дни студентов учат пению с такой спешкой, которая может быть сравнима только с той быстротой, с какой стремящиеся к славе вокалисты предаются забвению.



## ГЛАВА ВТОРАЯ

# ЗНАЧЕНИЕ ТЕХНИКИ

Если попробовать определить сжато, из чего складывается техника вокалиста, то можно сказать, что главное — это способность управлять голосом в трех аспектах: высота звука, окраска и динамика. Иначе говоря, певец должен уметь спеть любую ноту в пределах своего диапазона (высота звука) с применением различного тембра (окраска) и с различной степенью силы и громкости звука (динамика). И хотя современная композиторская школа не поощряет демонстрацию орнаментальной, «расцвеченней» техники в вокальных произведениях, было бы неправильно посоветовать певцам избегать этого стиля исполнения, по той лишь причине, что он не имеет больше практического применения. Большего заблуждения трудно было бы придумать. Если музыкант-инструменталист не позаботится о том, чтобы приобрести виртуозную технику, которая позволит ему исполнять труднейшие вещи, то исполнение им и более простых пьес будет далеким от совершенства, — ведь большее включает в себя меньшее. Очень недальновиден будет и тот певец, который решит отказаться от виртуозной техники. Если у вокалиста недостаточно развита беглость голоса — *agilità*, то исполнение и современной музыки будет у него вымученным и тяжеловесным; исполнение

же без этого качества классической музыки — просто немыслимо! На самом же деле, если понимать виртуозность правильно, то в наше время она так же необходима, как была необходима всегда. Вокальное мастерство в равной степени необходимо для исполнения оперы Верди «Фальстаф» или опер Россини «Магомет Второй» или «Семирамида». Просто вокальное мастерство в этих случаях — разное; вот и всё. Лирическую красоту или драматическую силу многих страниц вагнеровских музыкальных драм может передать только тот голос, который вследствие правильного обучения приобрел особую гибкость, податливость и способен отвечать тончайшим задачам художественного характера.

Одним словом, виртуозность может измениться по форме, но все равно она остается одним из краеугольных камней техники вокалиста. Артист-исполнитель должен, не жалея сил, стремиться к высокому техническому мастерству, поскольку именно техника составляет основу ремесла, хотя порой может показаться, что результаты труда артиста ею не определяются. Главная цель техники — служить исполнительским средством, средством интерпретации. Действительно, зачастую виртуозность служит в качестве средства проявления индивидуальных возможностей артиста, что особенно заметно в операх Чимарозы, Беллини, Доницетти и в ранних произведениях Россини и Верди. Однако в худшем случае это всего лишь демонстрация того обстоятельства, что исполнитель, будь то певец или музыкант-инструменталист, отлично владеет механической стороной своей профессии; иными словами, если использовать *argot*<sup>3</sup>, «*il connaît son métier*» («знает свое ремесло»).

Конечно же, слабая, неразвитая техника заслуживает всяческого порицания, — хотя бы по той причине, что она может помешать певцу передать смысл произведе-

---

<sup>3</sup> Арго, профессиональный жаргон (*франц.*).

ния композитора. Как редко (или вообще никогда) можно услышать, даже в лучших оперных театрах, чтобы следующий пассаж исполнялся именно так, как обозначил композитор:

**«Plus blanche» («Белее белого»)**

*«Гугеноты», действие I*

Мейербер

Plus pu - re, plus pu - re qu'un jour de prin-temps<sup>4</sup>

*p*

*pp e rall.*

*pp rall.*

То же самое можно сказать о заключительной фразе «Небесной Аиды» («Аида», действие I). Верди написал и хотел, чтобы она исполнялась так:

Andantino *ppp*

*dim.*

*pp morendo*

un tro - no vi - ci-no<sub>5</sub> al sol un tro - no vi - ci-no<sub>5</sub> al sol

Сейчас большинство оперных теноров, которым поручают партии сильных теноров (*fort téno*), могут петь верхние ноты своего диапазона только на *forte* и полным голосом. Таким образом, они не способны дать эту особую, очень красивую окраску. А ведь Адольф Нурри, бывший первым исполнителем роли Рауля в «Гугенотах», если верить рассказам очевидцев, пел эту фразу именно так, как написано. Итalo Кампанини в свои зрелые годы, Симс Ривз и знаменитый испанский тенор Гайярре — все они могли спеть следующие ноты на *mezzo voce* — благодаря тому, что умело пользовались прикрытым звуком:

<sup>4</sup> Чище, чище, чем весенний день (франц.).

<sup>5</sup> ...престол, близкий к солнцу (итал.).

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине  
«Электронный универс»  
[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)