

## ШВЕДСКИЙ ЖАВОРОНОК — ГЕНРИЕТТА НИССЕН-САЛОМАН

Генриетта Ниссен-Саломан (1819–1879) — выдающаяся шведская певица середины XIX века, восхищавшая публику всей Европы и России разнообразием своего репертуара, безупречностью вокальной техники, незаурядным музыкальным талантом. Она воспитывалась в крупнейшей европейской вокальной школе М. Гарсиа-сына. Ее партнерами по сцене были величайшие исполнители того времени: Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини, П. Виардо и многие другие. Генриетта Ниссен общалась со многими знаменитостями, среди которых К. Нильсон, Дж. Линд, датские писатели Х. К. Андерсен и Б. Ингеман, посвящавшие свои стихи певице, Дж. Россини, Дж. Мейербер, К. Сен-Санс, Ф. Лист, Ф. Мендельсон, Г. Берлиоз, А. Г. Рубинштейн и многие другие.

По окончании артистической карьеры Ниссен-Саломан поселилась в Петербурге и по предложению А. Г. Рубинштейна заняла должность профессора вокального класса первой русской консерватории. Педагогическая деятельность Генриетты Ниссен-Саломан в России была чрезвычайно плодотворной, многие из ее учениц прославили русское вокальное искусство во всем мире.

По просьбе А. Г. Рубинштейна в последние годы своей жизни Ниссен-Саломан создала представляемый здесь учебник «Школа пения Генриетты Ниссен-Саломан», в который вложила весь свой профессиональный опыт и знания.

Можно утверждать, что Генриетта Ниссен имела при жизни большой авторитет певицы и педагога, однако сегодня ее имя практически забыто. Данное издание, без сомнения, будет очень интересно и принесет практическую пользу педагогам-вокалистам в наши дни, кроме того, оно позволит вернуть из забвения имя выдающегося музыканта.

Генриетта Ниссен родилась в Швеции в Гётеборге 12 марта 1819 года в семье торговца мануфактурой. Очень рано проявились ее неординарные вокальные данные. Первые музыкальные занятия Генриетты проходят в родном городе в певческой школе пастора и органиста Г. Гюнтера.

Друзья и родственники с большим удовольствием собираются в салоне дома Ниссен, чтобы послушать пение Генриетты, голос которой постепенно обретает силу, широкий диапазон. Вместе с этим и публики на ее выступлениях становится больше за счет разбирающихся в искусстве слушателей. Среди них оказывается датский балетмейстер О. Бурнонвилль, который рекомендует двадцатилетней Генриетте профессионально обучаться вокальному искусству, что и предопределяет ее дальнейшую судьбу. О. Бурнонвилль в своих «Путевых воспоминаниях» пишет, что он, посещая Гётеборг в мае 1839 года, «в крайне любезном семейном кругу обнаружил удивительно прекрасное сопрано, которое по моему настоянию отправилось в Париж... и позднее добилось определенной степени известности, а именно, в качестве камерной певицы. Эту молодую девушку зовут Генриетта Ниссен».



Отец Ниссен по совету Бурнонвилля отправляет Генриетту в Париж к М. Гарсиа, который, прослушав, берет ее к себе в ученицы. Таким образом, с 1839 года она несколько лет занимается в лучшей вокальной школе того времени.

Гарсиа Мануэль Патрисио Родригес был выдающимся вокальным педагогом XIX века. Он преподавал в Парижской консерватории и Королевской музыкальной академии в Лондоне. Его отец и учитель, — Гарсиа Мануэль дель Пополо Висенте — знаменитый вокалист и преподаватель пения, обучавший также своих дочерей, ставших известнейшими певицами — Марию Малибран и Мишель Полину Виардо-Гарсиа. М. Гарсиа-сыну принадлежат несколько методических работ. Он с интересом изучал физиологию человеческого голоса, а в 1855 году изобрел ларингоскоп — прибор для исследования гортани. Педагогические принципы М. Гарсиа оказали значительное влияние на развитие вокального искусства XIX века.

Генриетта Ниссен унаследовала школу своего учителя в полной мере. Кроме того, живя в Париже, она берет уроки игры на фортепиано у Ф. Шопена. Окончив свое обучение, певица прекрасно владеет инструментом.

Дебют начинающей артистки состоится в 1843 году в Парижской итальянской опере в партии Адальджизы в опере В. Беллини «Норма», после чего с ней заключают контракт. Несмотря на большой успех, молодая вокалистка покидает Париж по окончании контракта. Главная причина этого заключается в том, что две примадонны театра — Ф. Персиани и Дж. Гризи — не планируют уступать ей свои партии.

Уехав из Парижа, Ниссен много выступает в оперных театрах и концертах. Она поет в Швеции, где ей дали прозвище «шведский жаворонок», а также в Италии, Англии, Шотландии, Ирландии, Германии, Голландии и России. Певица исполняет главные партии в операх Беллини «Норма», «Сомнамбула», Доницетти «Лючия ди Ламмермур», Верди «Эрнани», «Атилла», «Ломбардцы» и др.

Дж. Россини, восхищенный искусством Ниссен, вводит ее в «Casino des Nobles», где в течение двух с половиной месяцев она тридцать пять раз исполняет партии Нормы в «Норме», Амины в «Сомнамбуле», Одабеллы в «Атилле» и другие.

Первая встреча Ниссен с русской публикой состоится в 1844–1845 годах, когда она приезжает в составе итальянской оперной труппы на гастроли в Санкт-Петербург. Здесь начинающая и почти никому не известная певица имеет большой успех. В русской периодике можно встретить такую характеристику ее голоса: «сопрано, доходящее до do... голос гибкий, прекрасный, полный, чистый, сильный».

Покинув Россию в 1845-м, Ниссен с большим успехом гастролитрует по всей Европе. Она поет в Генуе, Флоренции, Риме, Лондоне, Дублине, Гамбурге, Дрездене, Франкфурте-на-Майне, Гааге, Роттердаме, Берлине, Лейпциге, где знакомится со своим будущим мужем, датским композитором З. Саломаном, и во множестве других городов.

С 1850 года, выйдя замуж, она практически покидает театральную сцену, находясь на пике своей популярности. Возможно, такое решение связано с особыми взаимоотношениями Ниссен с ее соотечественницей и выдающейся вокалисткой Дж. Линд, прозванной «шведским соловьем». Впервые они встретились, обучаясь у М. Гарсиа. Голосовой аппарат Линд, которая к этому моменту (1839) была уже известной оперной певицей, нездоров, и она вынуждена молча сидеть и слушать пение Генриетты на уроке. В дальнейшем две шведки соперничают друг с другом в исполнительском мастерстве, часто выступая одновременно в одних и тех же городах, долгое время оставаясь равными. Однако в 1850 году в Берлине Ниссен была вынуждена осознать, «что пение жаворонка в своем



роде, возможно, не уступает пению соловья, но соловей является более изысканной птицей». Вероятно, это заставило Ниссен отказаться от дальнейшей артистической карьеры.

Тем не менее в 50-е годы Ниссен-Саломан активно концертирует, разъезжая вместе со своим мужем по всей Европе. Супруги посещают с гастрольным турне и Россию. Певицу здесь хорошо помнит и тепло принимает публика. Исполнительское мастерство Ниссен находится на вершине расцвета, она демонстрирует безупречный музыкальный вкус, высокий профессионализм. Супруги выступают в Петербурге, Москве, Курске, Воронеже, Тамбове, Пензе, Симбирске, Казани, Саратове, Киеве и Одессе.

Важной особенностью певческой карьеры Ниссен является широкий стилевой диапазон репертуара, высочайшее мастерство исполнения музыки разных композиторов. В оперном репертуаре певицы итальянская музыка занимает первое место. Ниссен исполняет главные и второстепенные партии в операх В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Россини, Дж. Верди. Большой успех вокалистка имеет в операх В. А. Моцарта.

Концертные программы Ниссен очень разнообразны, большое место в них занимает немецкая музыка — от старинных композиторов, И. С. Баха, до Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона. В программах часто встречаются имена таких композиторов, как Г. Ф. Гендель, К. В. Глюк, В. А. Моцарт, Дж. Мейербер, А. Марчелло, А. Л. Кляпписсон, Ф. Лахнер.

Каждая партия, каждое произведение этих композиторов требует от вокалиста высокой исполнительской культуры, музыкальной образованности, не говоря уже о вокальной технике. Все перечисленные качества доступны только артистам высшего класса, к которым, несомненно, относится и Ниссен.

Большую роль в профессиональной судьбе певицы сыграло знакомство четы Саломан с русским музыкантом А. Г. Рубинштейном. В 1860 году Ниссен-Саломан приняла его предложение приехать в Петербург и заняться преподаванием. С этого момента педагогическая деятельность стала главным ее делом, в 1862-м она получила должность профессора вокального класса первой русской консерватории. В России Ниссен-Саломан жила и работала девятнадцать лет, до конца жизни, воспитав целую плеяду высококлассных вокалистов.

Как и многие другие иностранные музыканты, жившие и работавшие в нашей стране, Ниссен становится неотъемлемым звеном в процессе формирования русской культуры, испытавшей позитивное влияние европейских национальных школ.

Вокально-педагогические принципы Ниссен-Саломан очень гармонично сочетаются с традициями русской вокальной школы, сформулированными ранее в трудах М. И. Глинки и А. Е. Варламова. В основе ее методики, безусловно, лежит школа Гарсиа, обобщенная с собственным немалым профессиональным опытом. Основопологающим убеждением Ниссен-Саломан является мысль о том, что для исполнения произведений любых стилей певцу необходимо вначале овладеть вокальной техникой, единой для всех национальных школ.

В своей педагогической деятельности, так же как и в исполнительской, Ниссен-Саломан стремилась к разностороннему в стилистическом плане развитию учеников. Она обращалась не только к произведениям европейских композиторов, но и русских: М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. А. Балакирева, А. Г. Рубинштейна, Ц. А. Кюи, А. Н. Серова.

Изучение записей экзаменационных книг консерватории дает возможность сделать вывод о позитивном отношении к педагогическим достижениям Ниссен-Саломан предшественников русской вокальной школы. Ее метода была восторженно принята прославленным русским певцом О. Я. Петровым, учеником М. И. Глинки, присутствовавшим на прослушиваниях в качестве члена экзаменационной комиссии.



Среди учениц Ниссен-Саломан, ставших известными исполнителями и преподавателями и придерживавшихся в своей деятельности принципов своего учителя, нужно назвать Н. А. Ирецкую, Е. А. Лавровскую, А. П. Крутикову, В. И. Рааб, Е. Ф. Цванцигер, А. А. Бичурину, М. Д. Каменскую, П. С. Левицкую, А. А. Полякову-Хвостову и многих других. Воспоминания современников свидетельствуют о высочайшем авторитете Ниссен-Саломан, которая «образовала в России школу, в полном значении этого слова, воздвигши себе, таким образом, навсегда прекраснейший и прочнейший памятник. Всё, что в Петербурге и внутри России поет хорошо, суть исключительно ее ученицы».

В последние годы жизни, имея значительный педагогический опыт, Ниссен-Саломан создала учебник «Школа пения Генриетты Ниссен-Саломан», ставший первым основательным обобщением проблем вокальной педагогики, созданным профессором вновь открытой Петербургской консерватории.

Этот учебник сегодня является библиографической редкостью. Переиздание его в наши дни позволяет широкому кругу профессионалов и любителей вокального искусства познакомиться с трудом выдающейся певицы и педагога, применить ее ценные методические указания в практической деятельности.

Учебник создан Ниссен-Саломан специально для России с учетом специфики отечественного музыкального образования до открытия консерваторий. Большинство учениц, приходящих к ней в класс, при наличии прекрасных вокальных данных не имеют даже начальных знаний теории музыки, что, по ее мнению, является абсолютно неприемлемым. Именно поэтому большое внимание в «Школе пения...» уделено подробным разъяснениям основ музыкальной грамоты, сольфеджированию.

В своей педагогической деятельности Ниссен-Саломан в основном обучала женские голоса, поэтому и ее учебник предназначен в первую очередь для них.

«Школа пения...» состоит из трех частей. Первая часть — теоретическая, в ней рассматриваются важные вопросы вокальной педагогики — режим занятий, основные принципы и последовательность развития голосового аппарата, порядок освоения репертуара.

Первая часть содержит ссылки на вторую часть, в которой размещено обширнейшее собрание упражнений для развития певческого голоса. Упражнения представлены в систематическом порядке для удобства использования учителями пения.

Третья часть включает примеры популярных арий В. Беллини, Дж. Россини, Г. Доницетти, Дж. Мейербера в транспонированных вариантах и с примерами каденций известных певцов и самой Ниссен-Саломан.

На основе изучения учебника можно выявить основные принципы педагогической деятельности Ниссен. Главный из них — подход к обучению с позиций высокого профессионализма. По ее убеждению, педагог должен быть настоящим вокалистом, владеющим всеми тонкостями этого искусства, а также азами постановки голоса, так как многие последствия неправильных занятий невозможно потом исправить. В то же время, ученица обязательно должна иметь музыкальную подготовку, уметь читать с листа, стремиться к развитию своего кругозора, что позволит ей глубже проникать в содержание музыкального произведения.

Важнейший педагогический принцип Ниссен-Саломан — последовательность и постепенность в развитии голоса, освоении различных видов техники, художественного репертуара.

Ниссен-Саломан рекомендует в начале обучения не менее полугода работать над предложенными в учебнике упражнениями, только после этого, по ее мнению, можно петь классические арии, затем начинать добавлять нетрудные романсы.



В качестве основных задач обучения Ниссен-Саломан выделяет чистое интонирование, свободное владение дыханием и правильное произношение текста. Она считает, что ежедневные занятия развивают силу и диапазон голоса. Начинать занятия вокалом Ниссен-Саломан рекомендует с обучения основам правильного звукообразования, далее постепенно добавляются новые задачи — выработка однородного звучания в разных регистрах, качественного тембра голоса. Важнейшее качество певческого голоса — это владение филировкой звука, которое Ниссен-Саломан рекомендует начинать вырабатывать сразу, как только ученица научится управлять регистрами голоса. Упражнения по филировке звука, по ее мнению, способствуют улучшению тембра, развитию певческого дыхания. Трель и хроматическую гамму Ниссен-Саломан считает самыми сложными для освоения, предлагает начинать работу над ними, когда ученик уже овладел остальными видами вокальной техники.

Ниссен-Саломан отмечает, что собрание упражнений в учебнике включает, наряду с ее собственными, упражнения из других школ, в пользу которых она убедилась на собственном опыте в процессе педагогической деятельности. Практическая направленность «Школы пения...» выражается в первую очередь в том, что каждое упражнение предложено во всех тональностях для удобства использования преподавателями и учениками. В данном издании упражнения представлены без транспонирования.

Данное издание учебника Ниссен-Саломан имеет сокращения по сравнению с первоначальным изданием. Эти сокращения не носят принципиального значения, так как они затрагивают лишь транспонированные повторения одного и того же упражнения, которые каждый современный педагог может выполнить самостоятельно.

Вторая часть учебника фактически является энциклопедией упражнений для вокалиста, где представлены типы движения от самых простых до виртуозных, требующих совершенного владения голосом.

Несомненно, «Школа пения Генриетты Ниссен-Саломан» — это фундаментальный труд по подготовке профессиональных певцов, созданный в период расцвета русского классического вокального искусства и актуальный в наши дни.

Принципы, которых придерживалась Ниссен-Саломан в своей педагогической деятельности: последовательность, постепенность в освоении технических приемов и репертуара, необходимость одновременного развития вокальной техники и общей музыкальной грамотности ученика, чувства стиля — унаследованы ее учениками и сегодня являются основой вокальной педагогики, опирающейся и совершенствующей традиции прошлого. Именно поэтому представляемое переиздание «Школы пения Генриетты Ниссен-Саломан» играет чрезвычайно важную роль для развития современного вокального искусства.

*Е. П. Пономаренко*

ПОСВЯЩАЕТСЯ  
ПАМЯТИ

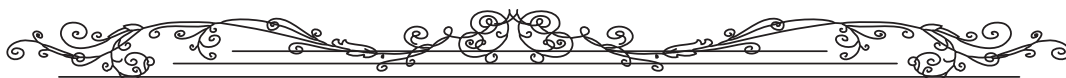
Ея Императорскаго Высочества

Государыни Великой Княгини



ВЛЕННЫ ПАВЛОВНЫ

Издателемъ



## ПРЕДИСЛОВИЕ ИЗДАТЕЛЯ<sup>1</sup>

По инициативе Антона Григорьевича Рубинштейна, величайшего почитателя и ценителя методы профессора пения г-жи Ниссен-Саломан, — я предложил ей составить полную «Школу пения». Сначала г-жа Ниссен решительно отказалась предпринять подобный труд, вследствие недостатка свободного времени. Два года спустя я вновь обратился к ней с просьбой увековечить печатаньем свою испытанную методу. На этот раз я был счастливее, — она согласилась, однако с непременным условием не торопить ее, дать время для основательной, полной разработки богатого материала, собранного ею во время многолетней ее деятельности в качестве профессора пения, в консерватории. Осенью 1878 года огромный труд был почти окончен; наконец, весной 1879 года, после своего последнего, блестящего экзамена в консерватории, г-жа Ниссен заявила мне, что ее «Школа пения» вполне окончена и что осенью можно будет приступить к печатанью: оставалось только окончательно пересмотреть готовый манускрипт. Этим трудом она была занята во время своего пребывания за границей летом 1879 года. После ее внезапной смерти ее супруг, основательный музыкант и композитор, окончив тщательный пересмотр манускрипта, передал мне наконец этот замечательнейший и обширнейший труд знаменитого профессора. Печатание «Школы пения» г-жи Ниссен-Саломан значительно затянулось по чрезвычайной обширности манускрипта.

*В. Бессель*

*Санкт-Петербург, декабрь 1880 г.*

---

<sup>1</sup> Предисловие к изданию 1880 года. — *Прим. издательства.*





## ГЕНРЕТТА НИССЕН-САЛОМАН. НЕКРОЛОГ<sup>1</sup>

27 августа 1879 года внезапно прекратилось одно из наиболее деятельных артистических существований, закрылись навсегда глаза, так часто горевшие благороднейшим воодушевлением ко всему прекрасному, великому, возвышенному в искусстве, неудержимо увлекавшее за собою тысячи людей, согревавшее пламенем искусства бесчисленные сердца.

Генриетта Ниссен-Саломан скончалась в цвете сил в горном городке Гарцбурге, романтически расположившемся в Гарце; она переехала туда после сезона в Мариенбаде, куда сопровождала больного мужа. Болезнь (простуда) ее была столь легкая, что до последнего мгновения не предвиделось близкого конца. 3 сентября 1879 года ее смертные останки уже были преданы на вечный покой земле кладбища ее родного города Гётенбурга, в Швеции<sup>2</sup>.

Покойной было едва только 60 лет; она родилась 12 марта 1819 года. В лице ее сошла в могилу одна из даровитейших и достойнейших представительниц искусства.

В нежнейшем возрасте, уже на четвертом году жизни, маленькая Генриетта выказывала несомненные признаки необычайного музыкального дарования: она не только не принимавшись еще учиться могла передать на фортепиано своими маленькими пальчиками раз слышанную мелодию, но несколько лет позже, также без чужой помощи, определяла тон башенных часов, точно так же, как и тональность любой мелодии. К этим прекрасным музыкальным способностям с течением времени присоединился замечательно редкий обширный сопрано. Эти дарования, конечно, не могли оставаться втуне; тем более, что родители ее любили искусство и дом их был сборным пунктом любителей музыки.

Первое музыкальное образование Генриетта получила от Георга Гюнтера, превосходного органиста местной протестантской церкви, основавшего превосходную певческую академию, которой молодая девушка сделалась скоро деятельнейшим, полезнейшим и незаменимым членом. Нескольким авторитетным друзьям дома и искусства удалось убедить родителей Генриетты выбрать для их 18-летней дочери артистическую карьеру. В 1839 году мы находим ее в Париже ученицей Мануэля Гарсиа, чрезвычайно полюбившего ее за ее голос и музыкальные способности. Необыкновенно ревностно изучала она пение и в это время познакомилась с выдающимися знаменитейшими художниками. В это-то время познакомилась она, например, с Шопеном, столь восхитившимся дарованием молодой девушки, что он сам вызвался давать ей уроки на фортепиано.

В прежнее время в хороших шведских семействах требовалось много решительности для избрания артистической карьеры; немало трудности представляло также и осуществление весьма естественного желания поместить молодую девушку, воспитанную в строгих правилах, в какое-нибудь уважаемое парижское семейство; Генриетта нашла гостеприимство в доме Циммермана, в то время лучшего профессора фортепианной игры в консерватории.

В сороковых годах итальянская опера в Париже стояла на высшей ступени своего блеска: Гризи, Персиани, Лаблаш, Рубини, Тамбурины и другие образовывали замечательно

<sup>1</sup> «Signale für die musicalische Welt»; № 14. Leipzig, 1880 г. «Северная иллюстрированная музыкальная газета»; № 4 и 5. Христианиа, 1880 г.

<sup>2</sup> Что прошло, не возвращается никогда более, — но когда оно уходит, полное блеска, то светит потом еще долго.



редкий ансамбль артистических сил. Среди этих звезд Генриетта дебютировала впервые (1843) в роли Адальгизы рядом с Гризи-Нормой; успех превзошел все ее ожидания. Вторая ее роль была Эльвиры (в «Дон-Жуане»), возбудившая тем более внимания, что до тех пор в Париже привыкли считать эту роль второстепенною: Ниссен же, благодаря виртуозности и таланту, с которым она передавала ее как в музыкальном, так в вокальном и в драматическом отношении, удалось представить партию Эльвиры в совершенно новом, дотоле неизвестном виде. Ей тотчас же был предложен ангажемент на три года, послуживший поводом к новым успехам. Артистическое путешествие по Швеции, совершенное ею в это время, уподоблялось триумфальному шествию.

В следующий сезон она выступила в Париже в «Велизарии», «Танкреде» и «Цирюльнике». Ее импровизированное появление в «Цирюльнике», без репетиции не только оркестровой но и фортепианной, произвело большое впечатление. Персиани, игравшая Розину, внезапно заболела; больна была и Гризи, так что нечего было давать. Директор театра, Вартель, принужден был бы отменить спектакль и возратить превосходный сбор, если бы не Генриетта, решившаяся взять на свои плечи непробованную роль, хотя к ней обратились всего только за час до начала спектакля. Полный триумф ожидал ее. В этом случае, как и позже, в течение ее артистической карьеры, ее музыкальные способности оказали ей большую услугу. Несмотря на естественное, сольное волнение, понятное при таком рискованном предприятии, она вдруг перед самым началом арии «Una voce roso fà» вспомнила, что Персиани (как она раньше заметила) поет арию, написанную в E-dur на терцию выше — в G-dur, в тональности, невозможной для всякой другой артистки. Можно себе представить боязнь молодой певицы, прежде чем она успела найти кого-нибудь, кто передал бы капельмейстеру ее просьбу исполнить арию в первоначальной тональности; наконец, первые звуки арии убедили ее, что желание ее дошло по назначению еще вовремя. Благодаря ее необыкновенному успеху в этой роли, она удержала ее за собою и в следующий сезон, хотя по контракту роль принадлежала исключительно Персиани<sup>1</sup>.

Из других многочисленных примеров славной карьеры выдающейся артистки можно упомянуть о следующем факте. Во время случайного краткого пребывания ее во Франкфурте-на-Майне в мае 1858 года тамошнее общество Св. Цецилии давало генделевскую ораторию «Иефта». В день исполнения внезапно заболевает певица (г-жа Фейт), которой поручена была сопранная партия «Ифис»; исполнение становилось невозможным. Дирекция общества, узнавшая о случайном присутствии г-жи Ниссен, пригласила ее помочь горю и взяться экспромтом за эту трудную партию; г-жа Ниссен к общему удовольствию сделала это с обычною своею готовностью и мастерством, хотя партия была для нее совершенно незнакома. На другой день, кроме разных изъявлений удивления

<sup>1</sup> Парижские журналы той эпохи, равно как «L'Europe artiste» (5 марта 1854 г.) рассказывают это происшествие следующим образом:

«Г-жа Ниссен была приглашена на большой бал, куда ее должна была сопровождать одна из представительниц высшей парижской аристократии. Вечером, когда молодая девушка начала уже одеваться, у дверей ее квартиры раздался отчаянный звонок. Это был Вартель со всем отчаянием директора принужденного Отказать полный театр; должен был идти «Цирюльник» с Персиани, но знаменитая певица внезапно заболела; точно так же больна была и Гризи. Переменить спектакль было невозможно. Если г-жа Ниссен не решится взяться за роль (которую она никогда не пробовала ни с оркестром, ни с фортепиано), оставалось возратить публике деньги, — крайность, на которую директора решаются с трудом. Перед таким несчастьем артистка, у которой сердце равнялось таланту, не колебалась долго. Белое бальное платье, без всяких украшений, роза в волосах — составили костюм Розины. Карета, долженствовавшая вести ее на бал, получила приказание ехать в театр, где публика уже собралась массою наслаждаться пением Персиани, своей балованной любимицы. Не было времени, чтобы выпустить афиши и заявить публике о замене. Остальное известно».



и признательности, г-жа Ниссен получила следующее письмо от живущего во Франкфурте старого Алоиса Шмитта, знаменитого пианиста и композитора:

«Вслед за другими позвольте и мне принести вам мою теплую благодарность за высокое художественное наслаждение, доставленное мне вашим пасторским пением в несравненном произведении Генделя. Мое удивление увеличилось тем сильнее, когда я узнал, что вы пели без репетиции, как говорится, с листа: вы так проникли в Генделевский дух! *Пускай кто-нибудь попробует сделать это!* Эти строки могут вам свидетельствовать как я — и со мною вместе все знатоки искусства — благодарен и удивляюсь вам».

*Д-р Алоис Шмитт. Франкфурт,  
16 мая 1858 г.*

Такое же горячее письмо написала и дирекция общества Св. Цецилии:

«Общество Св. Цецилии, — говорит между прочим это письмо, — с гордостью ставит в своих программах имя артистки, давно пользующейся громким именем и доказавшей еще раз, что ее блестящие дела посвящены требованиям истинного искусства, ради любви к которому она всегда готова приносить личные жертвы. Соболаговолите, сударыня, принять выражение нашей благодарности и особенного почтения».

После этого короткого отступления от хронологической последовательности нашего отчета вернемся в Париж, принимаясь за рассказ событий, начиная с 1844 года.

Горячему стремлению г-жи Ниссен к дальнейшему художественному развитию и возможно скорейшему расширению ее репертуара были положены тут слишком узкие границы, так как ни Персиани, ни Гризи не были склонны уступать своих ролей. Поэтому г-жа Ниссен решила оставить свое место в парижской итальянской опере, колыбели ее славы. Тогда еще никакая шведская певица не выступала за границей; г-жа Ниссен была первой, принесшею честь своему отечеству, получившей имя «шведского соловья» — прозвище, которое позже разнесли по свету Женни Линд и Нильсон.

Весною 1845 года мы находим ее в Милане. Но едва она прибыла туда, как ангажемент призвал ее в Петербург, где она имела необыкновенные успехи рядом с Альбони, Виардо, Рубини, Марио, Тамбурини, Лаблашем и Конкони. Вернувшись в Италию, где Россини (живший тогда в Болонье) живо интересовался ею, как прежде Доницетти в Париже, она пела в продолжение трех лет в Болонье, Милане, Мантуе, Генуе, Ливорно, Флоренции и Риме главные роли в операх: «Норма», «Сомнамбула», «Лючия», «Эрнани», «Атилла», «Два Фоскари», «Ломбардцы», «Паризина» и т. д. Везде ожидали ее триумфы, особливо же во Флоренции и в театре Апполо в Риме. Она была ангажирована в Ферраре в начале 1848 года, когда вспыхнувшая революция принудила ее покинуть этот город после нескольких спектаклей. Ангажемент призвал ее в Лондон, где она выступила в Ковентгарденском театре, в ролях «Нормы» и «Лючии», спетых ею на английском языке; затем она предприняла большое концертное путешествие через Англию, Шотландию и Ирландию. Возвращаясь на родину в Швецию, она пела в Гамбурге «Лючию» на немецком языке. В Швеции и Норвегии, где она совершила артистическую поездку, ее принимали с энтузиазмом. Зимой 1849/50 года она пела почти во всех концертах Gewandhaus'a в Лейпциге, где произвела сильное впечатление не только бравурой, с которой исполняла итальянские арии, но и благородною, поэтической передачей



шведских и немецких романсов, равно и классических сочинений. (В 1853 году она снова пела в 12 концертах Gewandhaus'a.)

С таким же успехом пела она в других столицах Германии, которые посетила потом. Ее появление в Берлине как раз совпало с тем временем, когда музыкальный мир прусской столицы был под впечатлением пения Женни Линд, только что уехавшей из Берлина. Сезон уже кончился, весна была на дворе, и г-жа Ниссен могла выступить там только в концертах, но тем не менее ее успех был громаден и вся без исключения художественная критика Берлина, с Рельштабом во главе, чествовала ее, как равносильную соперницу ее землячки, Линд. Эрнст Коссак закончил одну из своих статей следующими словами: «если уж дали Женни Линд титул шведского соловья, то мы должны потребовать безусловно, чтобы назвали Генриетту Ниссен шведским жаворонком».

Праздновавшееся в Гааге торжество обручения наследного шведского принца с голландскою принцессою призвало в столицу Голландии и г-жу Ниссен, которая всюду — при дворе, в Гааге, Амстердаме и Роттердаме — встретила обычный огромный успех.

10 Сентября 1850 года г-жа Ниссен вышла замуж за датского композитора Зигфрида Саломана и с тех пор пела под именем Ниссен-Саломан. Вместе с мужем она предприняла большие артистические путешествия по Швеции, Финляндии, России и побывала даже в Константинополе. В 1853 году мы находим художественную чету в Париже, где г-жа Ниссен пела в концертах консерватории и в концертах под управлением *Сегера* (в зале Св. Цецилии), обративши на себя особенное внимание своим исполнением *классической* музыки. Приглашение тогдашнего директора брюссельской консерватории, знаменитого *Фетиса*, привело ее в Брюссель, где она выступила в концертах этого учреждения. Здесь ею получена была телеграмма из Петербурга с предложением занять место профессора пения в консерватории, только что открываемой тогда А. Рубинштейном, под августейшим покровительством Великой Княгини Елены Павловны. В январе 1860 г. мы находим ее там в полной деятельности, в публичных курсах пения, предшествовавших открытию консерватории (в 1862 году). С неутомимою, никогда не остывающею ревностью исполняла она свои новые обязанности; как многого умела она достигнуть, показывает масса образованных ею учениц, рассеянных по России. Госпожа Ниссен-Саломан образовала в России школу, в полном значении этого слова, воздвигши себе таким образом навсегда прекраснейший и прочнейший памятник. Все, что в Петербурге и внутри России поет *хорошо* — суть исключительно ее ученицы. Недостаток места позволяет нам назвать только некоторых учениц и примадонн, вышедших из этой школы: Жозефина Решке (парижской большой оперы), А. Белоха (в Лондоне), Махвиц и Лидо (в Her Majesty театре, в Лондоне и Нью-Йорке); в русской опере в Петербурге: г-жи Рааб, Лавровская, Левицкая, Крутикова, Каменская, Калаш, Бичурина; в Италии: г-жи Вурцель, Гейрот, Альма Фострем; учительницы пения в петербургской консерватории — г-жи Цванцигер, Гирс-Левицкая, Полякова и Ирецкая; концертные певицы и учительницы пения: г-жи Фосс, Клемм, Гренинг-Вильде, Харитоновна-Палечек, Ольга Петерсен, Веревкина, Марцинкевич, Полонская, Гааке, Минквиц; в Харькове — г-жа Прохорова-Маурелли; в Киеве — г-жи Небельская и Константинович; из числа многочисленных учениц аристократического круга назовем г-жу Панаеву, Эбелинг, Джунковскую, Симанскую-Бронникову и т. д.

Ее преподавание поддерживалось двумя особенностями, которых нельзя оценить достаточно: необыкновенным (для певицы) ее пианизмом и теоретическими сведениями, соединенными с удивительною памятью, позволявшею ей аккомпанировать все *без нот*



и транспонировать в любую тональность, так что она никогда не имела надобности в аккомпаниаторе. Сверх того, так как несмотря на возраст она находилась в полном обладании голосом, то ее преподавание имело еще ту выгоду, что она могла все пропеть своим ученицам; это служило для последних прекрасным практическим примером, сценическим как и вокальным. За границей давно оценили эти редкие качества. Давно штутгартская консерватория старалась, но тщетно, убедить г-жу Ниссен войти в состав ее профессоров. Точно так же дирекция консерватории общества «друзей музыки» в Вене дважды присылала убедительные приглашения, имевшие целью заручиться этой редкою педагогическою силою для своего заведения (17 мая 1878 и 26 мая 1879 года). Несмотря на эти неоднократные, льстящие самолюбию доказательства признания ее способностей и доверия к ним, г-жа Ниссен не могла решиться покинуть многочисленный круг ее учениц, возложивших на нее все свои надежды, точно так же, как и свое обширное поле деятельности в Петербурге. Кто знал редкое чувство долга этой выдающейся артистки, равно как связанную с ним наивность и честную привязанность к идеям, столь часто встречающиеся у великих артистов, тот легко поймет, что такому глубокому таланту должно было стоить весьма многого покинуть навсегда арену деятельности, *созданную ею* с таким усилием, где она встретила столько раз почетную оценку, хотя вместе часто и лишаящее мужества непризнание, и для того только, чтобы на новом месте снова, быть может, пройти эти стадии радости и страдания.

Ее ежегодные воскресные музыкальные утра, основанные ею уже более девяти лет в ее собственной квартире, приобрели обширную основательную, общую известность; на них собиралось всегда множество лиц, вершин искусства и науки, равно как избранная высшая аристократия. Безустанной, неутомимой деятельности г-жи Ниссен удавалось устроить невероятное, часто собрать новое, интересное, привлекательное: разнообразные программы этих «утра», всегда представлявших что-либо новое, полных интереса, способных привлечь, служат тому доказательством. Новые, более выдающиеся и успевшие ее ученицы выступали на этих утрах, постепенно приучаясь к публике; исполнялись маленькие и большие ансамбли и хоры.

Несмотря на столь разнообразные занятия г-жа Ниссен находила еще время работать над представляемою теперь методою, в которую она положила свои богатые знания, основания ее несравненной школы и свою драгоценную опытность, приобретенную во время ее долголетней педагогической деятельности. К сожалению, ей не суждено было дожить до появления этой методы в печати.

Конечно, при столь выдающейся деятельности не было недостатков в разнообразных проявлениях официального признания этой деятельности. Госпожа Ниссен имела шведскую медаль за заслуги — «Litteris et artibus», медаль, осыпанную бриллиантами, — «Pour le mérite», пожалованную государем императором, орден Красного Креста, дипломы музыкальной академии в Стокгольме, филармонического общества в Петербурге, филармонического общества во Флоренции, Св. Цецилии в Риме.

Из большого числа стихотворений, ей посвященных, здесь найдут место только наиболее выдающиеся, известного немецкого поэта Рельштаба и двух датских: Андерсена и Ингемана<sup>1</sup>, а равно одно стихотворение, написанное по поводу ее смерти; последнее из них в русском переводе.

<sup>1</sup> Два последних стихотворения приводятся на французском языке (перевод с датского), как это было в первом издании книги. — *Прим. издательства.*



**Die Kunst**

Wie Du sie pflegest, ächt und rein,  
Ist sie sich selber Lohn des Strebens,  
Und webt den goldnen Sonnenschein  
Um alle Schatten dieses Lebens.  
Zur Erinnerung an Ihren Freund und Verehrer.

*L. Rellstab*  
*Berlin, 16 April, 1850*

\*\*\*

*(Перевод с датского)*  
Dieu t'a donné une voix  
Au timbre merveilleux, —  
Il t'a donné bien plus encore  
En metant de l'âme dans ton chant.

*H. C. Andersen*  
*Copenhague, Août, 1856*

**Tire du poeme «Holger Danske»**

*(Перевод с датского)*

«Au jardin plein de roses chantait la troupe multicolore des oiseaux;  
Ce chant était vif et délicieux, comme il est rare de l'entendre;  
Mais mille fois plus belle encore était la sonorité de sa voix  
Que le chant des oiseaux à travers des régions célestes.  
Souvenir reconnaissant à l'incomparable cantatrice  
Henriette Nissen-Saloman.

*B. S. Ingemann.*  
*Sorø, 25 Fevrier, 1856*

**На смерть Генриетты Ниссен-Саломан<sup>1</sup>**

Смолкли волшебные звуки чарующих песен,  
Тех, что певала ты, северных стран соловей,  
Трелями горы, долины и лес оглашая...  
Быстро умчалася ты в светлое царство теней.

\*\*\*

В песнях своих изливала ты сердце и душу,  
В них находила ты счастье жизни своей,  
В области звуков, являясь всевластной царицей...  
Кто же заменит тебя, северный наш соловей?

\*\*\*

Скорбь и печаль по тебе всю страну охватила,  
Плачет народ, пораженный глубокой тоской...  
Спи ж безмятежно ты, взятая ранней могилой,  
В недрах родимой земли сладкий вкушая покой.

---

<sup>1</sup> Перевод с шведского языка. — Прим. издательства.





## ВСТУПЛЕНИЕ

Несогласие опустошает свет,  
Искусства дают ему прелесть.

Ж. Ж. Руссо  
«Статьи о музыке»

Кто знает о громадной массе появившихся и продолжающих являться в разных странах «Школ пения», «Метод пения», тот может, конечно, считать бесполезным появление нового сочинения, предназначенного обогатить эту ветвь музыкальной литературы. Но если собрать разные, известные мне появившиеся доселе «Методы» большого и малого объема и просмотреть их с точки зрения практической, приносимой ими пользы для изучения пения, то от внимательного наблюдателя не укроется, что весьма немногие годны для назначенной цели: большая часть их очевидно придает слишком мало значения элементарному педагогическому основанию, которое необходимо должно *предшествовать* высшему искусству пения. Большинство вовсе не касается, или только очень поверхностно, первых и самых необходимых указаний и правил относительно образования звука, положения рта, различия регистров, произношения слов и т. д., — точно все это известно само собой или предполагается уже известным. Если же когда и говорится что-нибудь об этих правилах, то так запутанно, неясно и научно-учено, — к тому же все это объявляется заранее лишним и непрактичным для непосвященных — что не может принести желанной пользы ни учителю, ни учащемуся. Кое-где многое объяснено медицинско-анатомическими изысканиями, интересными для ученых и хорошо образованных музыкантов и любителей, но сбивающими и спутывающими ученика, желающего только учиться, а весьма часто и во все мешающими ему достигнуть *практических* успехов. Некоторые методы объявляют, например, что «грудные звуки должны быть звучны» или что «текст должен произноситься ясно», не указывая при этом ни средств, ни пути достигнуть желаемого.

Причину этих несообразностей надо, вероятно, искать в том, что только очень немногие хорошие учителя образовывали певцов — с *начальных, основных положений*. Лучшие учителя по большей части никогда не имели или не искали случая показывать ученикам азбуку искусства; вероятно, они считали это скучным, надоедливым и, быть может, недостойным себя. Причина отсутствия хороших школ пения, преследовавших бы систематически методу, основанную на практическом опыте, лежит также, быть может, в отвращении многих артистов излагать на бумаге свои мысли; некоторым из них не доставало привычки ясно, литературным языком излагать свои идеи. Подобное явление встречается и в других отраслях музыкальной педагогики. Например, скрипичная школа Шпора — несмотря на свои неоспоримые достоинства, на то что содержит весьма ценные указания о положении инструмента и т. д., — взятая в целом, гораздо более годится для хорошо подготовленных скрипачей, чем для начинающих учеников. Произошло это, вероятно, потому, что Шпор, как и многие другие великие художники, *никогда не имел случая заниматься с совершенно неприготовленными учениками*. А между тем успех именно зависит, — особенно при изучении пения, — от того, как шли занятия, образование и развитие голоса на *первых уроках!* Конечно, хороший, опытный учитель



может исправить, улучшить многие ошибки или дурные привычки ученика, — особенно если последний интеллигентен, — но во-первых, сколько тут теряется драгоценного времени, во-вторых, — есть ошибки *неискоренимые вполне*, несмотря на все старания учителя и ученика. Наконец, случается нередко, что плохое начало портит здоровье учеников, особенно женщин, и уничтожает прекраснейшие голоса.

Замечательно, что на фортепиано никто не станет играть пьес, требующих механизма, не пройдя основательно необходимых упражнений, не овладев техникой инструмента, — сами пальцы играющего отказались бы служить ему. Наоборот, мы видим ежедневно, что лица, едва начавшие заниматься пением (в особенности дамы), более или менее одаренные голосом, считают возможным без всякой подготовки петь романсы, арии и т. д. Это ложное убеждение весьма часто поддерживается не понимающими дела невеждами-профессорами, льстящими скороспелому тщеславию. Надо еще прибавить, что ученики нередко теряют охоту к занятиям. Они долгое время, иногда целые годы, проходят плохую школу, поют дурно самые трудные арии и считают себя первостепенными артистами, благодаря похвалам ничего не понимающих друзей. Позже, попадая к хорошим учителям, они должны будут работать *сызнова*; если новый учитель не обладает репутацией, внушающей безусловное доверие, ученики, после своей воображаемой высоты, нередко впадают в отчаяние и совершенно теряют охоту и желание продолжать. Надо еще принять в соображение, что голос не может быть сравниваем ни с каким инструментом; поэтому изучение пения не может быть продолжено более строго необходимого времени. Если, например, фортепиано или любой инструмент изучался плохо даже долгие годы, то, заменяя плохую методу хорошей, можно работать без перерыва, между тем как голос — красивейший, но и чувствительнейший из музыкальных инструментов — легко *утомляется*, может *потеряться без возврата навсегда* от негодной работы, продолжавшейся несколько лет. Почти всякий учитель музыки без стеснения совести дает также и уроки пения; такой учитель, никогда не занимавшийся или только крайне поверхностно изучением человеческого голоса, не способный образовать голос по законам искусства, дает ученикам на первых же порах сольфеджии, вокализы и романсы. Учеников это забавляет; родители их, желающие блеснуть в обществе скороспелыми талантами дочерей, со своей стороны приходят в восторг от таких *видимых* успехов<sup>1</sup>.

Существующие во множестве сольфеджии, вокализы (которые не следует смешивать с сольфеджированием, взятым само по себе) принесут немного пользы в руках несведущих. Они могли бы быть полезными в руках толкового учителя в том случае, если бы были расположены в систематическом порядке, подобном порядку расположения фортепианных этюдов Крамера или Черни, если бы указывали правила для образования голоса и т. д., если бы *содержали в систематическом порядке все необходимые подготовительные упражнения*. Некоторые из таких вокализов отчасти заботятся об этой цели, но все мне известные сборники, по моему убеждению, не исчерпывают предмет; во всяком случае

<sup>1</sup> Луи Элерт в своих остроумных «*Essay's aus der Tonwelt*» превосходно замечает: «Ни одному искусству, может быть, не обучает такая масса непривзванных к делу людей, как музыке... У кого на руках процесс, без сомнения обратится не к первому встречному сутяге, а к людям, которым государство вверило адвокатуру; точно так же в случае болезни зовут врача, а не шарлатана. Во всех областях жизни всегда есть защита против невежества и неспособности; нет ее только в искусстве. Кто не достаточно ориентирован в нем, не имеет никакой возможности отличить художника от шарлатана. Безгранично зло, производимое подобным положением дела. Всякий музыкант знает, что первоначальное плохое обучение оставляет почти непоправимые результаты: остаются дурные привычки, небрежность и безвкусице, которых не в состоянии уничтожить лучшие учителя».



то, что достигается с ними, достигается лучше, вернее и скорее другим путем, другими способами. Благодаря таким вокализам и сольфеджиям (более или менее настоящим мелодиям без текста) ученик приучается затверживать механически *арии и песни без слов*; они не могут быть даже сравниваемы с хорошими фортепианными этюдами, потому что уж одно правильное произношение текста в пении само по себе требует упорного изучения. По моему убеждению, употребление таких вокализов бесполезно отнимает время и губительно, в особенности в руках невежд — учителей (которым они удобны, представляя вокализы и аккомпанемент готовыми): необходимые предварительные упражнения, так же, как и произношение слов, если и не оставляются совсем в стороне, все-таки откладываются. Сверх того в этом случае невозможно развивать слух ученика или исправлять его.

И в этом отношении, по моему убеждению, можно достигнуть простейшим путем лучших и скорейших результатов. Профессор должен вообще, и в особенности на первых порах, стараться *давать объяснения возможно проще и возможно яснее показывать приложения правил к практике*. Это же мыслимо вполне только при словесных объяснениях, сопровождаемых практическими указаниями профессора, в особенности если последний (чего всегда следует желать) певец или был певцом. Так, например, невозможно *описать словами* ясно и понятно — даже путем самых остроумных объяснений, — как следует взять, произвести и держать звук, что легко делается путем *практическим*, если профессор споет ученику, объяснит ему путем личного примера<sup>1</sup>.

Эти замечания относятся также к произношению слов, пониманию пьесы, музыкальному стилю и т. д. Никакие писанные объяснения не заменяют личного практического примера. Никто не может быть действительно хорошим учителем пения, если — ради ли незнания, удобства, потому что не обладает даром объяснения легкого и понятного, или из желания щадить свой голос — вследствие одной или нескольких причин не поет ученикам, служа им примером: невозможно достигнуть желаемой цели *одним только путем теоретическим*.

Учитель должен возможно хорошо владеть фортепиано, — иначе он принужден обращать слишком большое внимание на аккомпанемент, в особенности впоследствии в аккомпанементах арий и отрывков, требующих техники пальцев; в этом случае ему невозможно отдавать все внимание учащемуся. Если преподаватель прибегает к помощи аккомпаниатора, то он находится в зависимости от третьего лица. Лучшие результаты дает преподавание, когда учитель с учеником находятся лицом к лицу, без помехи представляемой аккомпаниатором. В больших школах, например в консерваториях, это, конечно, не легко достигается; зарождающееся же от одновременного присутствия нескольких лиц, преследующих одинаковую цель, соперничество часто дает и хорошие результаты. Во всяком случае здесь налицо только *преподаватель и ученики*, тогда как аккомпаниатор — *чуждая* для преподавания личность, в большинстве случаев только стесняющая учителя и учеников.

Я не имею претензии вполне заменить моим сочинением указанный недостаток хороших объяснительных правил для изучения пения: повторяю еще раз мое глубокое убеждение в том, что *ничто* не в состоянии заменить *личного преподавания*.

Изучение развития голоса всегда интересовало меня. Еще во время моей сценической карьеры, когда у меня иногда бывало свободное время, я занималась преподаванием

<sup>1</sup> Stéphen de la Madelaine говорит: «Понятно затруднение теоретика для объяснения с помощью пера действий, вполне заключающихся в звуке.»



Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)