

**И. П. ПРЯНИШНИКОВ**

# СОВЕТЫ ОБУЧАЮЩИМСЯ ПЕНИЮ

*Учебное пособие*

*Издание шестое, исправленное*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

**Прянишников И. П.**

**П 85** Советы обучающимся пению: Учебное пособие. 6-е изд., испр. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013. — 144 с.: нот. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-1399-7 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-071-9 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-012-5 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Ипполит Петрович Прянишников (1847–1921) — выдающийся русский певец (баритон), оперный режиссер, педагог. Книга «Советы обучающимся пению», впервые увидевшая свет в 1889 г., отразила богатый исполнительский и педагогический опыт Прянишникова. В книге изложены многие важные вопросы теории и практики вокального искусства: правила обращения с голосом, физиология голосовых органов, различные типы дыхания, постановка голоса, дальнейшая техническая разработка голоса, произношение. Большой интерес представляют советы Прянишникова, касающиеся музыкальной нюансировки, развития художественного вкуса, гигиены певца, работы над ролями, умения гримироваться, носить костюм.

Книга предназначена для певцов, педагогов по вокалу, студентов специальных учебных заведений, а также для тех, кто работает над голосом самостоятельно.

ББК 85.314

**Pryanishnikov I. P.**

**П 85** Singing instructions: Textbook. The 6<sup>th</sup> edition, revised. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2013. — 144 p.: notes. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

Ippolit Petrovich Pryanishnikov (1847–1921) was an outstanding Russian singer (baritone), an opera director, and a teacher. The book “Singing instructions” was published in 1889 for the first time. It reflected Pryanishnikov’s rich performing and pedagogical experience. Many important theoretical and practical issues of vocal art are represented in the book. They are the rules of treating a voice, physiology of vocal organs, different types of inhale, voice training, further technical development of voice, pronunciation. Pryanishnikov’s advice about music nuancing, the development of the artistic taste, hygiene of a singer, working on characters, skills of putting on make-up and wearing an onstage dress are of the utmost interest.

The book is intended for singers, vocal teachers, students of colleges and academies and also for those, who work on their voice by themselves.

---

---

## ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

«Всякому приятно свое собственное пение», — заметил римский ритор Квинтилиан.

Понятно, почему. Пение — процесс радостный, наполняющий душу счастьем, дарящий ей чувство полета. Конечно, пение приятно...

Сделать так, чтобы «свое собственное» пение было приятно и окружающим, — задача непростая, но увлекательная. Книга «Советы обучающимся пению», которую вы держите в руках, может стать хорошим помощником в занятиях певческим искусством. С этой книгой, написанной И. П. Прянишниковым, выдающимся русским певцом и педагогом, знакомы многие поколения певцов.

Ипполит Петрович Прянишников родился 14 (26) августа 1847 года в Керчи, в семье управляющего Керченской таможней.

Начальное образование получил в немецкой школе в Дрездене, где с семи лет обучался также игре на скрипке. Позднее играл в квартетах, участвовал в любительских публичных концертах.

В 12 лет поступил в Петербургский Морской Кадетский корпус. Окончив его в 1867 году, молодой человек пять лет служил офицером флота, находился в плаваниях за границей. Но увлечение пением взяло верх. В 1871 году, выйдя в отставку, Прянишников некоторое время служил в таможне в Риге, где он брал уроки пения, затем в Ревеле (Таллине). Незаурядные вокальные данные и растущий интерес к сцене позволили

Ипполиту поступить в 1873 году на вокальный факультет Петербургской консерватории, где он учился в классах профессоров Павла Бронникова и Джованни Корси.

Как для художников, так и для певцов того времени важной частью образования было путешествие и совершенствование в своем искусстве в Италии. И в 1874 году Прянишников отправился на родину бельканто. В Неаполе и Милане он брал уроки у видных маэстро Альфонсо Гуэрчиа, Франческо Ламперти и Джорджо Ронкони.

22 декабря 1875 года Прянишников успешно дебютировал на сцене миланского оперного театра «Castelli», исполнив партию Герцога де Шевроза в опере Гаэтано Доницетти «Мария ди Роган». В 1876–1877 годах пел в миланском театре «Даль-Верме», выступал на оперных сценах Болоньи, Пармы, Генуи, Турина, Флоренции.

В 1878 году Прянишников возвратился в Россию. После дебюта на сцене петербургского Мариинского театра в роли Демона в одноименной опере А. Рубинштейна он был зачислен в штат солистов театра, и прослужил в нем восемь лет, выступая с неизменным успехом.

Прянишников — драматический баритон. Певец обладал голосом мягкого тембра, ровным во всех регистрах, высокой певческой культурой. На сцене Мариинского театра он стал первым исполнителем партий Евгения Онегина (в одноименной опере П. Чайковского, концертное исполнение — 6 марта 1879 г.), Остапа («Тарас Бульба» В. Кюнера, 1880 г.), Лионеля («Орлеанская дева» П. Чайковского, 1881 г.), Мизгиря («Снегурочка» Н. Римского-Корсакова, 1882 г.), Алубекера («Кавказский пленник» Ц. Кюи, 1883 г.), Орсо («Корделия» Н. Соловьева, 1885 г.), Демона Агбара («Тамара» Б. Фитингофа-Шеля, 1886 г.).

Об успешном первом представлении «Евгения Онегина» на Мариинской сцене Петр Ильич Чайковский так писал в письме к Н. Ф. фон Мекк от 22.10.1884: «Исполнением и отношением ко мне дирекции и арти-

стов я очень доволен. Лучше всех была Павловская и Прянишников».

Театральные критики А. И. Вольф, Г. А. Ларош отмечали превосходные вокальные и сценические данные Прянишникова, отличное владение голосом, актерское мастерство. Певец «тщательно отделявал каждую фразу, умея придать выразительность всякому слову и к своему, продуманному до конца, музыкальному исполнению присоединял столь же продуманную игру», — писал другой критик, Э. А. Старк.

Выдающийся представитель русской реалистической школы, Прянишников создал ряд значительных вокально-сценических образов: Риголетто (одноименная опера Дж. Верди), Петр («Вражья сила» А. Серова), Руслан («Руслан и Людмила» М. Глинки), Калашников («Купец Калашников» А. Рубинштейна), Каленик («Майская ночь» Н. Римского-Корсакова), Дон Жуан (одноименная опера В. А. Моцарта), Валентин («Фауст» Ш. Гуно), Граф де Невер («Гугеноты» Дж. Мейербера), Фигаро («Севильский цирюльник» Дж. Россини), Амонасро («Аида» Дж. Верди), Тельрамунд («Лоэнгрин» Р. Вагнера), Вольфрам фон Эшенбах («Тангейзер» Р. Вагнера) и другие.

Прянишников принимал участие в симфонических и камерных концертах. Его камерный репертуар включал произведения М. Глинки, А. Рубинштейна, Э. Направника, Р. Шумана, Ф. Мендельсона. Певцу посвящены романсы «Свеж и душист твой роскошный венок» Н. Римского-Корсакова и «Вопрос» Б. Гродзкого.

В 1886 году Прянишников принял приглашение Тифлисского оперного театра и на несколько сезонов стал ведущим баритоном, режиссером и управляющим оперой. В 1889 году артист с успехом гастролировал в Праге.

В том же году, после того как тифлисская опера перешла в частные руки, Прянишников уехал в Киев, где организовал первое в России оперное товарищество, в котором он был солистом оперы, главным режиссером

и руководителем коллектива. Благодаря художественным и административным талантам Прянишникова, энтузиазму исполнителей и интересу публики дела товарищества шли хорошо. С большим успехом состоялись постановки новых опер, среди которых были «Пиковая дама» Чайковского, «Князь Игорь» Бородина, «Майская ночь» Римского-Корсакова.

В 1992 году товарищество переехало в Москву, однако здесь дела его шли не столь успешно. Затрачивая большие средства на качественные постановки, товарищество не получало помощи от городских организаций и в результате через год вынуждено было прекратить свою деятельность.

Несмотря на недолгое время существования деятельность коллектива была плодотворной. Давались оперы «Иван Сусанин» Глинки, «Каменный гость» Даргомыжского, «Демон» Рубинштейна, «Евгений Онегин» Чайковского, «Паяцы» Леонкавалло (перевод либретто «Паяцев» выполнил сам Прянишников). Всего лишь за два сезона — весенний 1892 года и зимний 1892–1893 годов — опера «Князь Игорь» выдержала 26 представлений, «Майская ночь» — 24 представления.

В своих постановках Прянишников стремился к художественной правде, реалистичности спектаклей. Как режиссер он много работал не только с солистами, но и с исполнителями партий второго плана и с хором, добиваясь единства драматического действия на сцене. Это отметил в своих статьях критик, профессор Н. Кашкин, высоко оценивая оперные спектакли товарищества под руководством Прянишникова.

П. И. Чайковский, высоко ценивший искусство Прянишникова как певца и режиссера и сочувственно относившийся к деятельности товарищества, вошел в состав дирижеров и дирижировал своей оперой «Евгений Онегин», а также «Фаустом» Гуно и «Демоном» Рубинштейна.

В оперном товариществе Прянишникова начали свою деятельность видные русские певцы — бас

А. Антоновский, тенор К. Михайлов-Стоян (впоследствии организатор первой национальной болгарской оперы), сопрано Е. Цветкова, тенор А. Давыдов, баритон И. Тартаков и другие.

После прекращения существования оперного товарищества Прянишников в 1893 году поселился в Петербурге и начал педагогическую деятельность, которой посвятил все оставшиеся двадцать восемь лет жизни (он умер в 1921 году). Еще в бытность солистом петербургского Мариинского театра Прянишников занимался с молодыми коллегами. Теперь же он посвятил себя целиком этому делу, и первые результаты появились уже через два года: в апреле 1896 года состоялся первый публичный концерт учеников Прянишникова, получивший высокие оценки. «Я помню то прекрасное впечатление, которое получал прежде от исполнения г. Прянишникова тех или других партий в русской опере, — писал музыковед Н. Финдейзен в «Русской Музыкальной газете». — Это было высокое удовольствие. Такое же удовольствие я испытывал, когда слушал учеников и учениц г. Прянишникова, с артистического поприща перешедшего к педагогической деятельности». Среди первых учеников Прянишникова, обративших на себя внимание, были тенор П. Агнивцев, баритон Александр Смирнов, сопрано З. Иваницкая, меццо-сопрано Эдина. В дальнейшем Прянишников воспитал целую плеяду замечательных русских певцов, среди которых были Николай Фигнер, Мария Славина, Елена Катульская, Евгения Мравина, Георгий Бакланов, Н. Аксакова, Н. Андреев, К. Антарова, О. Бахуташвили-Шульгина, А. Белянин, Н. Большаков, И. Гончаров, Г. Дарнэ, Е. Евгеньева, И. Ершов, Л. Звягина, М. Каменская, П. Карский, А. Козаковская, К. Кржижановский, В. Лосев, А. Макарова, Э. Павловская, В. Павловская-Боровик, В. Пикок, М. Полякова, Е. Прокудина, В. Сараджишвили, Р. Саянов, К. Тугаринова, И. Филиппов.

Свой исполнительский, режиссерский и педагогический опыт Ипполит Петрович Прянишников отразил в книге «Советы обучающимся пению», в которой простым, ясным языком изложил многие важные вопросы теории и практики вокального искусства: правила обращения с голосом, физиологию голосовых органов, различные типы дыхания, постановку голоса, дальнейшую техническую разработку голоса, произношение. Кроме того, большую ценность имеют соображения и советы Прянишникова, касающиеся музыкальной нюансировки, развития художественного вкуса, гигиены певца, работы над ролями, умения гримироваться, носить костюм.

Первые книга увидела свет в 1889 году, в скором времени последовали 2-е (1903 г.), 3-е (1908 г.) и 4-е (1912 г.) издания, каждое из которых исправлялось и дополнялось автором. «Советы обучающимся пению» сделали настольной книгой многих певцов и вокальных педагогов.

Следующее, 5-е издание, вышло в 1958 году в издательстве «Музгиз». «Прошло более полувека со дня выхода в свет первого издания книги Прянишникова, но большинство его высказываний, проверенных многолетним жизненным опытом, остались актуальными и для настоящего времени, — писал в предисловии редактор издания, оперный певец, профессор И. К. Назаренко. — Учитывая ценность книги Прянишникова, Министерство культуры СССР приняло решение о ее переиздании. ...Книга И. П. Прянишникова «Советы обучающимся пению» переиздается по последнему изданию 1912 года с исправлением явных опечаток и внесением необходимых редакционных корректив, не меняющих смысла авторских высказываний».

В частности, в разделе «Физиология дыхательных и голосовых органов» были исправлены явные неточности и добавлены упущенные Прянишниковым названия важнейших органов, связанных с певческим звукоизвлечением. Приведенные автором рисунки, изображаю-



щие грудную клетку, боковые разрезы тела, трахею, бронхи и легкие, полости рта, зева и дыхательного горла, заменены новыми, взятыми из более современных источников.

В разделе «Образование звука» выражение Прянишникова «звучащая струя воздуха» заменено «звуковой волной».

В разделе «Дыхание» выражение «способы» дыхания заменено на слово «типы» дыхания, «дыхание диафрагмой» — на «диафрагматический тип дыхания».

В главе «Произношение» выражение «буква» заменено на «звук» (гласный и согласный).

Настоящее 6-е издание переиздается по изданию 1958 года.

---

---

## ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

В этом сочинении<sup>1</sup> я не предлагаю новой самостоятельной школы или новой методы пения; существуют давно уже установившиеся методы, выработавшие множество знаменитых представителей вокального искусства.

Я не предлагаю также руководства, по которому желающие учиться петь могли бы самостоятельно достигнуть этого искусства, так как *никакие школы, никакие писанные руководства, никакие сборники упражнений не выучат петь без помощи опытного учителя*. Помимо желания облегчить этим сочинением занятия моих учеников, дав им возможность иметь под рукою книгу, по которой они могли бы всегда повторить и припомнить то, что слышат на моих уроках, главная моя цель — пополнить некоторые существенные пробелы в существующих руководствах, заключающиеся в следующем:

1) Обыкновенно в школах излагаются всевозможные правила для достижения художественного пения и оставляется почти незатронутым вопрос, что надо соблюдать для сохранения самого голоса, забывая, что, утратив его или содержа его не в порядке, немислимо хорошее пение, какова бы ни была обработка голоса. Я придерживаюсь мнения, что прежде чем учиться пению, мало ознакомиться с инструментом, производящим голос (что можно найти во всех руководствах), но надо знать еще, как содержать этот инструмент в исправности; а также

---

<sup>1</sup> Книга печатается по изданию: *И. П. Прянишников. Советы обучающимся пению*. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1958.

каждому певцу, оканчивающему учение, необходимо уметь сохранять свой голос в предстоящей ему утомительной артистической карьере.

2) Об устройстве голосового аппарата во всех школах говорится или слишком поверхностно, не давая никакого понятия об этом устройстве, или же говорится недостаточно просто и ясно для человека, совершенно незнакомого с анатомией и физиологией (каковых между поющими очень много), вдаваясь в излишние подробности, только затемняющие главное. Хотя все, касающееся этого вопроса, может быть найдено в учебниках физиологии, но и в них обыкновенно помещается слишком много подробностей и научных названий, не имеющих для певца существенного значения.

Исходя из всего вышесказанного, я разделил это сочинение на следующие пять разделов:

Раздел I. Правила обращения с голосом и советы обучающимся пению.

Раздел II. Голос, то есть описание голосового аппарата, понятие о разделении голосов и о голосовых регистрах.

Раздел III. Техника пения.

Раздел IV. Художественное пение.

Раздел V. Изучение ролей и советы начинающим артистам относительно обращения с голосом в ожидающей их карьере.

Против обыкновения большинства других школ я выпустил объяснение различных музыкальных терминов, находя, что это касается более теории музыки, чем пения, и что сведения эти могут быть легко приобретены по любому музыкальному словарю или краткому учебнику элементарной теории музыки.

Также я не поместил никаких экзерсисов и вокализов, выбор которых настолько велик, что в появлении новых не представляется никакой надобности.

Льщу себя надеждой, что сочинение это, помимо моих учеников, которым оно, несомненно, будет большим

подспорьем в их учении, до известной степени может служить также ученикам других учителей; разногласие может встретиться разве в разделе техники, с которым могут не согласиться учителя, придерживающиеся других методов и других взглядов; относительно же прочих разделов, особенно I, II и V, вряд ли могут встретиться существенные разногласия, и я уверен, что ученики всяких направлений найдут в этих разделах много полезных советов, особенно ученики преподавателей, не бывших артистами, следовательно, не знакомых со сценой и ее требованиями.

В заключение позволю себе еще раз повторить, что это сочинение не есть руководство, по которому можно научиться пению без помощи учителя, — это лишь некоторое подспорье при учении, почему я не назвал его ни школой, ни руководством, а только «Советами обучающимся пению», и глубоко убежден, что в этом смысле оно может принести большую пользу.

---

---

## ВСТУПЛЕНИЕ

Почти все люди обладают способностью петь, то есть способностью передавать голосом, более или менее верно, известные мелодии, но *художественное пение* требует наличия некоторых более сложных условий, без которых немислимо действительно хорошее пение. Условия эти определяются следующими тремя главными требованиями:

- 1) Обладание певческим голосом и верным слухом;
- 2) Искусство исполнения, то есть выработка техники пения;
- 3) Чувство и понимание исполняемого.

Певческий голос, слух и внутреннее чувство даются только природой; учением и практикой их можно до известной степени развить и усовершенствовать, но у кого этих качеств нет и в зачатке, тому совершенно бесполезно приступать к изучению пения — никаких благоприятных результатов в этом случае ожидать нельзя. Отсутствие природного внутреннего чувства можно еще до некоторой степени заменить большим искусством исполнения; что же касается самого голоса и слуха, то при полном их отсутствии ничто не может ни дать, ни заменить их.

Чтобы быть хорошим певцом, нет необходимости обладать непременно выдающимся голосом, но он должен быть приятен, чист, способен к передаче всех оттенков тембра и достаточно гибок для выработки хотя бы первоначальной вокализации. При наличии этих качеств голоса артистическое исполнение вполне достижимо большим или меньшим трудом, почему и должно быть требуемо от всех претендующих на звание артиста.

К сожалению, весьма редко приходится слышать, действительно умелое пение не только у любителей, но даже у большинства посвятивших себя артистической карьере. Обыкновенно всякий, наделенный природой хорошим голосом и слухом, после самого поверхностного учения опешит выступить перед публикой, часто благодаря только своему выдающемуся голосу имеет успех и довольствуется им. Однако мы видим, что такие певцы редко делаются первоклассными артистами и удовлетворяют только невзыскательную, мало понимающую публику. Не умея обращаться с голосом, такие певцы большей частью скоро теряют его; напротив, часто певцы, обладающие невыдающимися голосами, не будучи в состоянии рассчитывать исключительно на свои голосовые средства, обращают все внимание на их обработку и в конце концов достигают вышних ступеней артистической карьеры, до старости сохраняя голос. Редки случаи соединения замечательного голоса с совершенством пения.

Однако для того, чтобы произвести на слушателя вполне законченное и глубокое впечатление, мало обладать хорошим голосом, слухом и техникой пения. В искусстве существует еще нечто высшее, придающее пению полную волшебную силу, делающее его выразителем наших внутренних ощущений, — это личные душевные свойства певца. От ясного, впечатлительного ума, творческого воображения, тонкого ощущения прекрасного и от способности к увлечению зависит чувство, вкладываемое в пение; от разностороннего же умственного развития и образования зависит умение осмыслить исполнение и ясно передать мысль композитора.

Итак, всякий профессиональный певец должен обладать более или менее выдающимся голосом, безукоризненным слухом и должен вполне умело владеть своими голосовыми средствами. Владеть голосовыми средствами — значит уметь распоряжаться дыханием, давать звук мягко и чисто, без всяких посторонних немзыкальных примесей, вредящих его качеству, владеть

всеми степенями силы и тембра, разными способами связывания звуков, в возможно большей степени владеть вокализацией и, наконец, обладать хорошей дикцией, то есть правильным и отчетливым произношением текста. Все это, соединенное с впечатлительной натурой, с музыкальным чувством, способным понимать и чувствовать всякий род музыки, а также с разносторонним общим и музыкальным развитием, образует первоклассного артиста.

Готовящийся к карьере *оперного певца* должен, кроме того, обладать голосом *достаточно сильным для всякого театра*, а также крепким здоровьем и выносливостью как общих физических сил, так и голоса, чтобы быть в состоянии легко переносить утомление, ожидающее артиста на сцене.

---

---

## РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

# ПРАВИЛА ОБРАЩЕНИЯ С ГОЛОСОМ И ОБЩИЕ СОВЕТЫ ОБУЧАЮЩИМСЯ ПЕНИЮ

Время перемены голоса. У мальчиков пение до периода перемены голоса может быть допустимо в очень умеренной степени и должно быть направляемо более к развитию слуха и общей музыкальности, чем к развитию самого голоса; при этом следует ограничиваться очень коротким диапазоном, не более одной октавы, лежащей в самом удобном регистре для голоса, никак не заставляя петь слишком высоко или слишком низко, а также не допуская слишком громкого пения. Сборники детских песен обыкновенно бывают приурочены к детским голосам.

Наступление перемены голоса замечается по тому, что он даже в разговоре делается сиплым, грубым, часто ломается и двоится, то есть перескакивает из грудного регистра в фальцет и обратно, легко утомляется.

Время перемены голоса имеет огромное влияние на окончательное образование его. Молодые люди, а главным образом их наставники и родители, должны обращать внимание на то, чтобы с первых признаков этого периода и до самого окончания его не только было прекращено всякое пение, но чтобы избегалось, по возможности, всякое утомление голосовых связок, как-то крик, чтение вслух, даже продолжительный и громкий разговор. Голосовые органы должны быть в период перемены голоса, по возможности, в полном покое. Этот



период обыкновенно проходит довольно скоро, в несколько месяцев, иногда же продолжается долго: 2 или 3 года. Сколько погибает прекрасных детских голосов только от неосторожного обращения с ними во время мутации! Конечно, от молодых людей, почти еще детей, в эти годы невозможно требовать серьезного отношения к этому вопросу, а потому тем большая обязанность лежит на их родителях и наставниках останавливать всякое действие, вызывающее утомление голоса, например, не губить его обязательным пением в хоре.

Когда голос совершенно установится, когда исчезнут все признаки переходного состояния, то, дав еще некоторое время окрепнуть голосу, можно приступить к настоящему серьезному обучению пению, но в первое время очень осторожно. У нас на севере молодым людям не следует, в большинстве случаев, начинать учиться пению ранее 19 или 20 лет.

У девочек ясно выраженной перемены голоса не бывает, он просто крепнет, развивается, теряет детский тембр и окончательно сформировывается одновременно с общим формированием женского организма, хотя иногда и у женщин голос переходит из одного характера в другой, повышается или понижается, но без резких признаков мужской перемены голоса. Поэтому и с женскими голосами необходимы совершенно те же предосторожности, как и с мужскими, во время и до самого окончания физиологического развития девушки, что наступает в разных странах различно — на юге раньше, на севере позднее.

У нас, особенно северным уроженкам, не следует начинать учиться пению ранее 17 или 18 лет, хотя бывают исключения — дело опытного учителя судить, насколько сформировался голос и можно ли приступить к его развитию.

**Предосторожности во время болезней.** В высшей степени благоразумно поступят те, которые будут совершенно прекращать пение во время болезней не

только горловых, но и всяких других, влекущих за собой упадок сил, слабость и нервное расстройство. При очень легких горловых простудах, при слабом насморке, когда есть возможность продолжать пение, все-таки следует уменьшать диапазон голоса, то есть петь только на средних нотах, не затрагивая крайних высоких и низких звуков.

Оперных артистов обязанности службы иногда заставляют петь с больным горлом, но тогда умение певца дает ему возможность делать это с сравнительно меньшим вредом, и все-таки это может быть допустимо только в виде исключения, при крайней необходимости.

Во время горловых болезней следует совершенно отказываться от кислой, острой, копченой, жирной пищи, раздражающих слизистую оболочку и тем задерживающих выздоровление. Также надо избегать слишком горячей или слишком холодной пищи. Но в здоровом состоянии не следует приучать свою натуру только к известного рода пище — излишними предосторожностями можно приучить себя к тому, что всякий случайно съеденный кусок вредной пищи будет влиять на голос, и певец делается мучеником своих привычек. Достаточно принимать некоторые предосторожности в выборе пищи перед пением или в течение того дня, когда предстоит петь перед публикой, то есть когда надо сохранить голос в безукоризненном состоянии.

Певицы, кроме случайных болезней, должны совершенно прекращать пение в дни болезни, свойственной женскому полу, и, по возможности, строго соблюдать это правило.

**Прогулки.** *Никогда не следует петь на открытом воздухе.* Помимо того, что при этом легко простудить горло, особенно на воде, не огражденное воздушное пространство не обладает достаточным резонансом, почему поющий мало слышит самого себя и невольно начинает форсировать звук, что, конечно, вредно для голоса.

Во время ежедневных прогулок на чистом воздухе, необходимых для поддержания общего здоровья, а следовательно, и для голоса, и вообще при всякой ходьбе, надо дышать как можно спокойнее и равномернее, особенно при восхождении на горы и на лестницы, причем надо дышать через нос, а не через рот, так как при дыхании носом дыхательные органы менее утомляются. На открытом воздухе, при ветре или морозе, во избежание простуды, надо также дышать через нос, при этом холодный воздух проходит по дыхательным путям большее пространство и успевает более нагреться, а также при дыхании через нос голосовые органы совершенно защищены от влияния ветра.

Вообще дыхание носом настолько предпочтительнее дыхания ртом, что можно советовать и в обыденной жизни всегда дышать через нос; тем, которые не привыкли к этому, следует переучиться и достигнуть того, чтобы дыхание носом сделалось как бы врожденным.

Самая элементарная и общеизвестная предосторожность против простуды состоит в том, чтобы как можно меньше говорить на открытом воздухе, а во время ветра, тумана или мороза не говорить вовсе. Если необходимость заставляет сказать несколько слов, то следует поворачиваться спиной к ветру или прикрывать чем-нибудь рот.

**Одежда.** Для свободного развития легких, принимающих столь большое участие в процессе пения, надо освобождать грудь от всякого стеснения одеждой. Зимой на открытом воздухе голова, руки и ноги должны быть одеты тепло, так как недостаточная предосторожность в этом бывает главной причиной простуды; напротив, все тело должно быть одето лишь настолько, чтобы не зябнуть. Еще в большей степени это касается шеи, которую не следует кутать разными шарфами, боа, платками и т. п., так как при этом шея легко разогревается, и тогда достаточно малейшего дуновения ветра, чтобы сейчас же это отозвалось на голосе. Лучше приучить

себя во всякую погоду оставлять шею открытой, а если закрывать ее, то не слишком плотно, чтобы воздух свободно проходил между шеей и одеждой. Если привыкший кутать шею пожелает отучиться от этого, то надо приступить к этому опыту с ранней осени, но никак не зимой.

Конечно, все сказанное об одежде не касается случаев, когда приходится выходить с разгоряченным горлом на холодный воздух из сильно нагретого помещения, например, из театра, после спектакля или концерта и т. д.; в таких случаях чем теплее будет одето все тело, и особенно шея, тем лучше.

Чтобы еще более предохранить голосовые органы от непосредственного соприкосновения с холодным воздухом, надо при самом выходе закрывать рот и нос платком, а также полезно перед самым выходом выпить несколько глотков не слишком холодной воды, чтобы искусственно охладить полость горла и приготовить его к переходу в холодный воздух.

Очень полезно каждое утро обмывать все туловище до поясницы водой комнатной температуры, но не окатывать, а только обтирать мокрой губкой или полотенцем. Обливание погружение в ванну или даже обтирание слишком холодной водой хотя и действуют хорошо на общее состояние здоровья, но вредны для голоса вследствие происходящего при этом нервного содрогания; как и вообще всякое нервное потрясение, если и не сказывается на силе голоса, всегда дурно влияет на его гибкость и на красоту тембра — голос делается сухим, резким и часто приобретает как бы простуженный звук. Надо помнить, что голос такой нежный инструмент, что с ним нельзя употреблять никаких энергичных и рискованных средств. Для поддержания общего здоровья, бодрости и свежести голоса необходимы ежедневные не слишком утомительные физические упражнения и обтирание тела водой комнатной температуры.

**Физические упражнения.** Всякое упражнение, имеющее целью развивать силу и гибкость тела, полезно также и для голоса, но только до известной степени, при условии не слишком сильных упражнений. Ходьба, езда верхом, на велосипеде, фехтование, танцы и т. д. не должны доводиться до утомления, а после них перед пением необходимо совершенно отдохнуть, хотя бы в продолжении *нескольких часов*, смотря по степени утомления. Активная гимнастика обыкновенно рекомендуется всеми школами пения, я же нахожу, что она, как и обливание холодной водой, вредно действует на тембр голоса. Напротив, легкую гимнастику и массаж можно рекомендовать всем певцам.

Относительно женских ручных работ нужно заметить, что *слишком усердное* шитье, вязанье или вышиванье, а также связанное с этими работами согнутое положение тела мешает правильному дыхательному процессу. Тем более вредна продолжительная работа на швейной машине. Певцы должны воздерживаться также от слишком продолжительного писания и наблюдать, чтобы при этом сидеть прямо, не опираясь грудью на стол.

Вообще относительно всяких физических упражнений можно дать одно общее правило: *никогда не доводить себя до утомления и начинать пение только после продолжительного отдыха.*

Игра на музыкальных инструментах, конечно, желательна для всех поющих, так как развивает музыкальные способности и дает возможность легче знакомиться с музыкальной литературой. Но и тут не следует утомлять себя слишком продолжительной игрой; лучше не добиваться виртуозности, так как количество труда и неизбежное утомление, необходимые для достижения виртуозности, невозможно соединить с сохранением свежести голоса. Об игре на духовых инструментах певцу нечего и думать — горло и легкие ему необходимы для пения, а потому невозможно допускать никакой другой

труд, требующий продолжительной работы этих органов. Это относится также к продолжительному чтению вслух и к декламации, которые утомляют голос гораздо более, чем самое пение.

Скрипка допускается при пении, но менее, чем фортепьяно, так как при игре на скрипке положение рук, сдавливая грудь, дурно отзывается на дыхании.

Вообще для певцов полезнее всех инструментов игра на фортепьяно.

**Комната для занятий. Инструмент.** В комнате с слишком хорошим резонансом звук скрашивается, делаются мало заметными всякие недостатки, и поющий не имеет возможности контролировать себя, а потому такая комната нежелательна для занятий пением. Кроме того, певец, привыкнув петь в комнате с хорошим резонансом, совершенно теряется, когда приходится петь в помещении с дурной акустикой. Лучше иметь для занятий комнату с средним резонансом, а время от времени проверять себя в хорошем зале, чтобы приучаться давать голос при всяких акустических условиях.

Фортепьяно, служащее при занятиях, должно быть настроено не только верно, но и по надлежащему камертону. Не следует заниматься за пианино, поставленным спиной к стене: при этом положении инструмента приходится петь, стоя лицом к стене, и отражение голоса от нее обманывает поющего, которому голос его кажется звучнее, чем есть на самом деле. Если место не позволяет поставить пианино посреди комнаты или перпендикулярно к стене, то надо петь, стоя боком или спиной к нему, чтобы перед лицом была открытая часть комнаты. По этой же причине не следует на пианино аккомпанировать самому себе, так как тогда звуковая волна отражается от вертикальной стенки пианино.

*Практиковаться в пении следует непременно стоя, держа ноты в руках или на высоком пюпитре, но не на фортепьянном, потому что в этом случае голова,*

вслед за взглядом, опускается слишком низко, а это вредит качеству звука.

**Время и продолжительность занятий.** Упражняться в пении следует всегда утром и, по возможности, в одно и то же определенное время. Начинать надо с более легкого, постепенно переходя к трудному. После обеда можно петь спустя 3  $\frac{1}{2}$  или 4 часа, а при поздних обедах лучше кончать занятия пением до обеда.

Голос нельзя приравнять к музыкальным инструментам, на которых можно работать без перерыва в течение продолжительного времени, и даже чем больше, тем лучше; голос легко утомляется, может испортиться и даже совсем пропасть.

*Кончать занятия надо несколько раньше наступления усталости.* Ученик часто не замечает момента, когда голос начинает делаться несвежим, усталым; поэтому на обязанности учителя лежит ознакомление ученика с признаками усталости голоса и определением нормы занятий, сообразуясь с силами ученика. Со временем, перед поступлением на сцену, надо приучаться петь и с усталым голосом, то есть учиться превозмогать усталость, что будет необходимо в театре. Тогда умение владеть голосом позволит делать это без вреда для самого голоса. В начале учения лучше петь меньше, но это малое количество занятий должно быть исполнено с величайшим вниманием и старанием, чтобы качеством занятий заменить малую их продолжительность. Это сравнительно с музыкальными инструментами невыгодная сторона вокального искусства, с которой прилежный ученик должен примириться и возложить всю надежду на старание и терпение, всегда помня, что нет ничего легче, как испортить или даже совсем потерять голос. Можно рекомендовать во время пения иметь перед собой часы, иначе легко не выполнить время, предписанное для занятий, — желая сделать скорее и больше, ученик незаметно переходит назначенное время, или же,

при нерасположении к пению, время тянется дольше, и ученик не допевает положенного времени. При начале учения достаточно петь *полчаса в день*, и то с большими перерывами, *не более 10 минут сразу*; через некоторое время можно начать увеличивать продолжительность занятий, но *никогда пение без отдыха не должно превышать 15 или 20 минут, а общее количество пения 1 1/2 часа в день*, и то лишь для выносливых голосов, *большей же частью для учащихся бывает достаточно петь 1 час в день*.

Для поддержания голоса в порядке очень полезно один день в неделю давать себе полный отдых, прекращать всякие занятия музыкой, чтобы дать как голосу, так и нервной системе совершенно успокоиться. Советуем придерживаться этого в продолжение всей артистической карьеры. Оперным артистам самое удобное, и даже необходимо для голоса, делать эти отдыхи не в определенные дни, а на следующий день после утомительного спектакля. Также между сезонами, учебными или театральными, следует давать себе более продолжительный абсолютный отдых не менее месяца и, по возможности, вдали от всякой музыки.

**Способ упражнения в развитии голоса.** Обыкновенно думают, что верхние ноты пропадают при недостаточном их упражнении. Напротив, их надо очень беречь даже у голосов, от природы высоких и крепких. При учении каждую последующую высшую ноту надо развивать, когда уже установится и окрепнет предыдущая, и никогда не форсировать. Прибавляемые верхние ноты лучше пробовать затрагивать в быстрых пассажах, в которых верхнюю ноту взять легче. Таким образом, постепенно, нота за нотой, можно достигнуть предела диапазона голоса.

Голосовой аппарат по мере успехов в пении претерпевает некоторые изменения, нуждающиеся во времени, чтобы сделаться постоянными и естественными. При развитии голоса необходимо подвигаться вперед очень



медленно и постепенно, чтобы дать возможность каждому новому приобретению окрепнуть и установиться.

Все упражнения должны исполняться наизусть — это развивает память и музыкальный слух; невозможно петь хорошо, не зная наизусть исполняемую вещь. Существенная необходимость этого будет объяснена подробнее в разделах «Постановка голоса» и «Изучение партий».

Не только бесполезно, но, главное, вредно стараться насильственно увеличивать силу голоса: он должен делаться звучнее и сильнее только благодаря постепенным упражнениям.

Чрезвычайно важно, чтобы упражнения исполнялись во всех тональностях, заключающихся в диапазоне голоса; это особенно полезно для интонации и для ровности голоса.

Занятия дома как экзерсисами, так и разучиванием и отделкой пьес, должны производиться *без аккомпанемента*, с которым надо петь только тогда, когда разучиваемая вещь идет уже совершенно твердо и правильно. Для этого, стоя во время пения около фортепьяно, надо изредка, например, в начале и в конце фразы, проверять интонацию одним ударом клавиши. Это приучает выдерживать интонацию без поддержки аккомпанемента. Мы постоянно видим, что певцы, не привыкшие петь без аккомпанемента, при малейшей фразе без его поддержки сейчас же теряют интонацию. Кроме того, этот способ, не нуждаясь в собственном аккомпанементе, позволяет петь стоя, а также избавляет от необходимости иметь постоянно аккомпаниатора.

Практиковаться надо, *не форсируя голос*, но, с другой стороны, не надо и сдерживать его, *а всегда петь свободным и звучным голосом*. Ничто так не портит его и не задерживает успехи, как пение вполголоса. Однако это не исключает необходимости приучаться *петь вполголоса правильно* — уметь, крайне полезное всякому оперному певцу для театральных репетиций и при

разучивании партий. Подробнее об этом будет сказано в разделе «Изучение ролей». Что неправильное пение вполголоса утомляет гораздо более, чем громкое пение, доказывается на каждом шагу певцами, не умеющими петь вполголоса *правильно*, то есть не утомляясь; обыкновенно, таким певцам бывает легче петь полным голосом на репетициях, продолжающихся по несколько часов, что не может проходить для голоса безнаказанно.

---

---

## РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

### ГОЛОС

**Физиология дыхательных и голосовых органов.** При речи и пении нет никакой разницы в физиологическом образовании звука. Мы поем тем же самым голосом, которым и говорим, — все отличие заключается лишь в том, что звук при речи менее продолжителен, чем при пении, а также при пении можно произвести звук большей силы и полноты.

Образуется голос с помощью дыхательных и голосовых органов. Мы дышим бронхами и легкими, расположенными в грудной полости.

Легкие, с находящимися между ними бронхами, сердцем и другими органами, заполняют всю грудную полость, так называемую грудную клетку, которая образуется сзади — позвоночным столбом, спереди — грудной костью и с боков — ребрами.

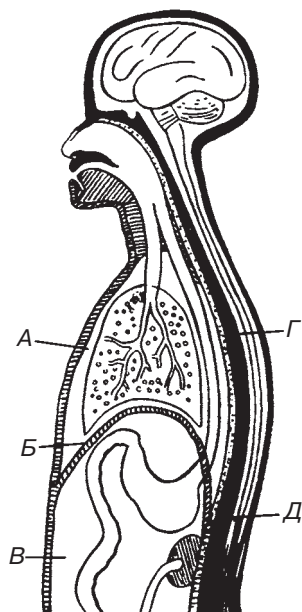
Верхние и средние ребра прикреплены передним концом к грудной кости, а задним к позвоночному столбу; нижние ребра прикреплены только задним концом к позвоночному столбу, передние же концы остаются свободными, почему они и называются свободными ребрами.

Таким образом, позвоночный столб, грудная кость и ребра образуют род клетки, расширенной и открытой внизу (см. рис. 1).

Ребра, при помощи особых мускулов, могут подниматься и опускаться, а нижние ребра могут еще расширяться; соответственно этому и вся грудная клетка расширяется и сжимается.

Открытая снизу сторона грудной клетки отделяется от брюшной полости *грудобрюшной преградой*, называемой *диафрагмой*.

Диафрагма имеет усеченную сводообразную форму, она обращена выпуклостью вверх, внутрь грудной полости. На этом своде лежат сердце и легкие. Диафрагма обладает способностью опускаться и подниматься. При опускании она сжимается, принимая более плоскую форму, и этим, с одной стороны увеличивает объем грудной клетки, а с другой надавливает на брюшную полость. При разжати диафрагма снова принимает усеченную сводообразную форму внутри грудной клетки, уменьшая этим ее объем.



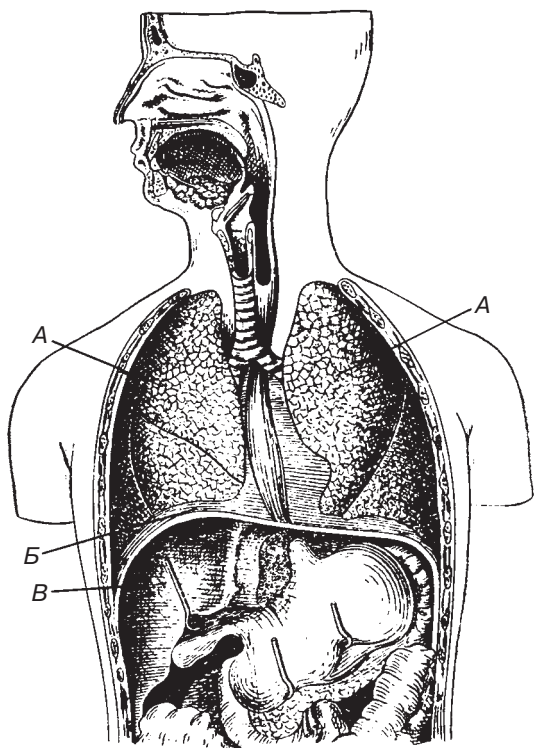
**Рис. 1**  
(по М. С. Эрбштейну).

А — грудь; Б — грудобрюшная преграда; В — живот; Г, Д — спинной мозг и позвоночный столб

В грудной клетке помещаются два легких — *правое и левое*. Легкие состоят из альвеол (легочных пузырьков), способных расширяться и сжиматься. Наружная поверхность каждого легкого выпукла и плотно прилегает к плевре и внутренней поверхности грудной клетки. Основанием своим каждое легкое лежит на плевре и диафрагме.

Легкие сообщаются с наружным воздухом через бронхи, дыхательное горло (трахею) и гортань (рис. 2).

В нижней части дыхательное горло разделяется на два бронхиальных ствола. Каждый из них, входя в свое легкое, делится на ветви по числу долей легкого — правый ствол на 3, а левый на 2 ветви, затем каждая из этих ветвей продолжает постепенно разветвляться на более



**Рис. 2**

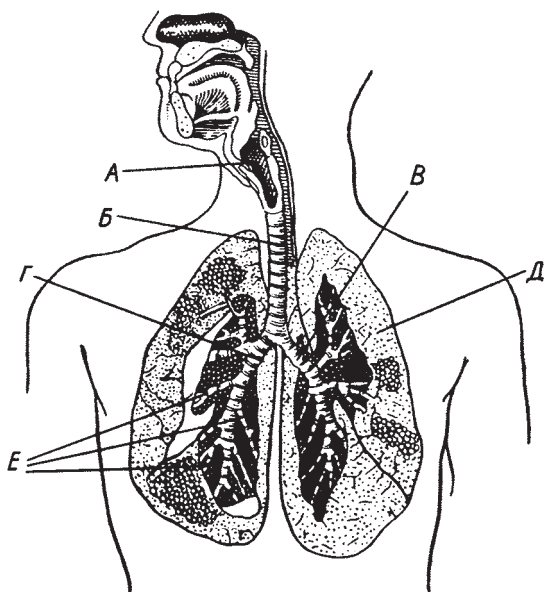
(по акад. В. П. Воробьеву)

А — легкие; Б — диафрагма; В — печень

мелкие ветви (бронхиолы), сообщающиеся с легочными пузырьками через альвеонарные ходы (рис. 3).

При вдохе все разветвления бронхов и легочные пузырьки наполняются воздухом, при выдохе, наоборот, воздух выгоняется из них наружу тем же путем, через бронхи и дыхательное горло.

На верхнем конце дыхательного горла находится гортань, состоящая из хрящевых пластинок и мышц. Передний угол гортани, легко ощущаемый на шее, называется *адамовым яблоком*, или *кадыком*. Гортань сообщается внизу с дыхательным горлом, а сверху соединена



**Рис. 3**  
(по А. М. Егорову):

А — гортань; В — трахея; В, Г — бронхи; Д — легкое; Е — бронх, бронхиола и альвеола

с полостью зева; выше гортани находятся надгортанник и язык. Хрящевые пластинки, входящие в состав гортани, могут двигаться, а также гортань целиком имеет некоторое движение вверх и вниз.

В полость зева, гортань и в дыхательное горло наружный воздух попадает через рот и нос (рис. 4).

Итак, весь дыхательный аппарат состоит из рта, носа, зева, надгортанника, гортани, дыхательного горла, бронхов, легких и плевральных мешков. Полости рта и носа являются в этом аппарате как бы приемниками воздуха. Внутренняя поверхность всех этих частей покрыта слизистой оболочкой.

При вдыхании грудная полость расширяется, что производится одновременно с сокращением диафрагмы, поднятием верхних и расширением нижних ребер.

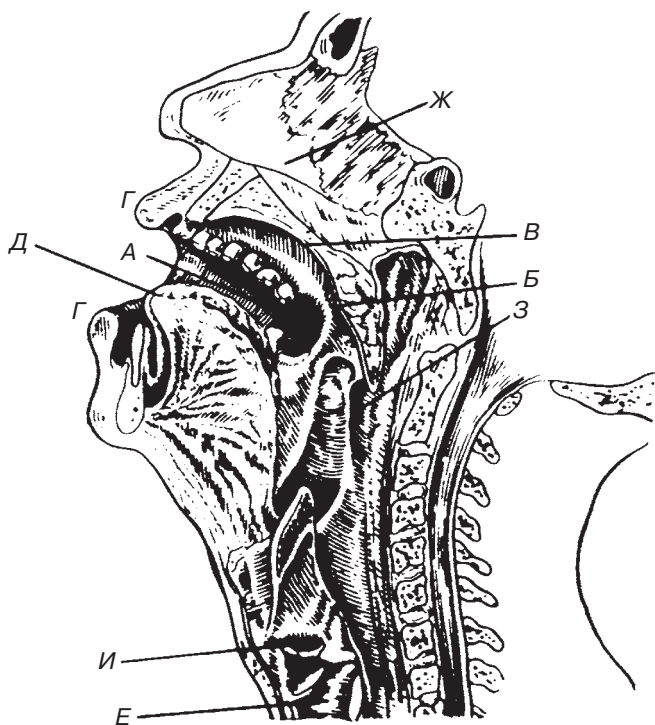


Рис. 4  
(по Д. Зернову):

А — полость рта; Б — мягкое нёбо; В — твердое нёбо; Г — губы; Д — язык; Е — дыхательное горло; Ж — носовая полость; З — полость зева; И — голосовые связки

Можно увеличивать объем грудной полости всеми этими действиями одновременно, но можно того же достигать только опусканием диафрагмы и расширением нижних ребер при неподвижных верхних ребрах, или же поднятием одних верхних ребер, о чем подробно будет сказано в разделе «Техника пения». При выдохе ребра опускаются и диафрагма приходит в нормальное положение, поднимаясь вовнутрь грудной полости.

**Образование звука.** Голос при разговоре и пении образуется в гортани, имеющей для этого особое

приспособление, а именно: поперек гортани расположены две перепонки, между которыми остается свободное пространство для прохода воздуха в легкие и обратно. Перепонки эти называются *голосовыми связками*, а свободное пространство между ними — *голосовой щелью*. У передней части гортани, около адамова яблока, края голосовых связок сходятся, сзади же расходятся, и голосовая щель имеет вид треугольника.

С помощью особых мышц и движением хрящей гортани голосовые связки могут натягиваться и вместе с тем суживать голосовую щель. При обыкновенном дыхании, то есть без образования звука, голосовые связки остаются в полном покое, и воздух свободно проходит через голосовую щель; при образовании же какого-либо звука голосовые связки натягиваются, а голосовая щель суживается. Чем выше издаваемый звук, тем напряжение связок больше и тем уже голосовая щель, а на самых

высоких нотах голосовая щель почти закрывается

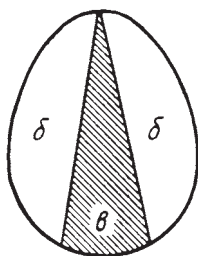


Рис. 5

При образовании звука выдыхаемый воздух, не имея достаточно свободного выхода через сомкнутую голосовую щель, упираясь в голосовые связки, приводит их в колебание, чем и сам приводится в колебательное движение соответственно высоте образуемого звука, и далее идет наружу уже колеблющимся, то есть звучащим.

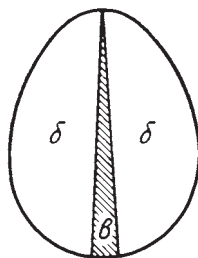


Рис. 6

На дальнейшем пути в полостях зева, рта и носа звук лишь *преобразуется*, получая свои отличительные особенности в разные оттенки (тембр, звонкость, полноту), что зависит от формы и состояния мышц зева, носа, рта, от положения надгортанника, языка, нёбной занавески, формы рта и пр., а также от направления в этих полостях звуковых



волн. При этом звук может улучшаться или ухудшаться. Искусственным изменением положения некоторых из органов, преобразующих звук, а также правильным направлением звуковых волн можно, до известной степени, исправлять природные недостатки голоса, в чем и состоит так называемая *постановка голоса* и о чем будет подробно сказано в разделе «Техника пения».

**Разделение и объем голосов.** Диапазон или протяжение человеческого голоса обыкновенно бывает от 1 до 2 октав. Голос, способный дать одинаково красивый, ровный и сильный звук на протяжении более 2 октав, считается большим и обширным. Встречаются голоса, доходящие до 2  $\frac{1}{2}$  октавы, и даже бывают голоса еще большего диапазона.

Голоса, как мужские, так и женские, бывают *высокие, средние и низкие* и разделяются на следующие виды:

**Женские голоса 1. Сопрано** — высокий голос. Разделяется на три категории:

а) *Драматическое* или *сильное сопрано*, обладающее большой силой и полнотой звука. Оно обыкновенно отличается малой гибкостью, то есть мало способно к колоратуре, хотя бывают редкие исключения.

б) *Легкое, высокое* или *колоратурное сопрано*. Голос более слабый, легкий и в значительной степени гибкий, обыкновенно легко владеет высокими нотами.

в) *Лирическое сопрано*. Обладает отчасти качествами драматического сопрано, отчасти и легкого, всегда приближается к одному из названных типов, но строго не принадлежит ни к одному из них.

**2. Контральто** — низкий женский голос.

**3. Меццо-сопрано** — средний женский голос, отличается от контральто более по тембру, принимающему на верхних нотах отчасти характер сопрано; обладает сравнительно с контральто большей подвижностью и большей легкостью на высоких нотах.

Женские голоса обыкновенно имеют следующий объем:



**Мужские голоса 1.** *Тенор* — высокий мужской голос. Как и сопрано, разделяется на три категории:

а) *Сильный тенор* (Tenore di forza) отличается большой силой, энергией, полнотой звука, но зато сравнительно мало подвижен. Как и у драматических сопрано, весьма редки случаи обладания сильным тенором не только хорошей, но даже посредственной колоратурой.

б) *Легкий тенор* (Tenore di grazia) отличается от сильного тенора меньшей силой и меньшей полнотой звука, но обладает большей гибкостью, легкостью колоратуры, а также обыкновенно свободнее владеет высокими нотами.

в) *Лирический тенор* (Mezzo carattere, то есть среднего характера) обладает отчасти качествами обоих названных типов, не принадлежа строго ни к одному из них, и обыкновенно приближается к одному или другому из этих типов.

**2. Баритон** — средний мужской голос, соответствующий женскому меццо-сопрано. Как меццо-сопрано по характеру более приближается к контральто, так и баритон приближается к басу, которого может даже в некоторых случаях заменять. По регистру баритон несколько выше баса, свободнее держится на высоких нотах, но главное отличие от баса заключается в тембре, более нежном и мягком. Иногда тембр баритона приближается даже более к теноровому, так что делают различие между лирическим и высоким баритоном и драматическим или низким баритоном. Несомненное преимущество баритона перед другими мужскими голосами то, что при известном искусстве почти каждый баритон может владеть как теноровым, так и басовым

тембром, что значительно увеличивает средства выразительности.

3. *Бас* — низкий мужской голос, разделяется на два типа:

а) *Высокий бас* (Basso cantante) обладает большей свободой пения и блеском верхних нот и мало чем отличается от низкого или драматического баритона.

б) *Низкий бас* (Basso profundo) обыкновенно не может легко держаться на высоких нотах, но свободно владеет низкими, которые часто достигают замечательной силы и полноты.

Мужские голоса обыкновенно занимают следующее протяжение:



Голоса, переходящие эти пределы вверх и вниз, составляют редкое исключение, и только очень опытное ухо педагога, сообразуясь более с тембром, чем с диапазоном, может безошибочно определить род голоса.

**Регистры голосов.** Когда не обучавшиеся пению исполняют гамму, начиная с самых низких нот своего голоса, то по мере пения вверх им становится трудно петь, и наступает момент, когда голос как бы ломается (у женщин ниже, а у мужчин выше) и вместо полного и сильного делается слабым и жидким (у мужчин похожим на женский), после чего этим новым голосом легко можно спеть еще целый ряд нот. Момент, когда происходит указанная перемена звука, называется *переломом голоса*.

При легко и спокойно взятом звуке перемена эта происходит большей частью у баса на верхнем *си-бемоль* или

си, у баритона на верхнем до или ре, у тенора на среднем ми или фа.



Что касается женщин, то если не учившаяся певица продолжает петь гамму выше перелома голоса, вторично наступает момент, когда ей делается трудным выдерживать звук, и для того чтобы облегчить себе дальнейшее пение вверх, приходится еще раз изменять способ звукообразования.

На первом переломе голос ломается вдруг, сразу перескакивая с первого характера звука на второй, при вторичной же перемене звука нет резко выраженного перелома и голос постепенно переходит со второй манеры на третью.

У большинства женских голосов этот переход со второй манеры на третью начинается со следующих нот:



Большие исключения в этом отношении представляют контральто, о чем будет сказано ниже.

Из предыдущего видно, что у женщин существуют три, а у мужчин два природных характера звука, которые называются регистрами голоса, так что у женщин существуют три регистра: первый от самой низкой ноты до перелома голоса, второй от перелома до момента необходимости еще раз изменить манеру голосообразования и третий от этого момента до верхнего предела голоса. У мужчин существуют два регистра: первый от самой низкой ноты до момента необходимости перемены

техники голосообразования и второй от этого момента до верхнего предела голоса.

Мужские голоса отличаются от женских, во-первых, тембром, во-вторых, тем, что женские голоса звучат октавой выше мужских, и, в-третьих, регистрами. Первые два отличия не составляют никакой разницы в технике пения мужчин и женщин, техника эта расходится только в тех случаях, в которых является вопрос о регистрах.

Ввиду этого и так как регистры играют в пении огромную роль, я опишу подробнее их характерные свойства отдельно у женских и у мужских голосов.

**Регистры женских голосов.** Нижний женский регистр называется *грудным*, а ноты этого регистра называются *грудными* нотами. Назван он так потому, что слушателю, и по ощущению самой певицы, кажется, будто звук голоса на грудных нотах образуется внутри груди; если приложить руку к груди, то чувствуется даже дрожание грудной кости. Конечно, это обманчиво, так как мы знаем, что звук образуется только голосовыми связками в гортани, ощущение же звука в грудной полости и даже реальное дрожание грудной кости происходит только вследствие резонирования звука в грудной клетке.

Характер женского грудного регистра приближается к характеру мужского голоса.

Выше перелома голоса певице делается совсем невозможным петь грудным регистром; голос на переломе сразу обрывается и переходит в следующий регистр.

У разных певиц перелом голоса происходит на разных нотах, в среднем же, как сказано в предыдущем параграфе, перелом случается на *ми* или на *фа*, но певицы должны достигнуть умения выдерживать грудным регистром *фа* и *фа-диез*, в чем иногда встречается надобность; выше этого предела грудной регистр очень вреден для голоса и никогда не допускается.

Самый верхний, третий регистр вследствие резонирования звука, кажется, звучит будто в голове, почему регистр этот называется *головным регистром*, а ноты

его *головными* нотами. Характер звука этого регистра у необученных голосов часто бывает тонким, жидким, как бы детским, что исправляется постановкой голоса.

Между грудным и головным регистрами заключается средний регистр, называемый медиумом (средним). Иногда его называют микстом (смешанным), потому что характер его звука представляет некоторую смесь грудного регистра с головным. По-русски, хотя это и не вошло в общее употребление, я буду называть регистр этот *средним регистром*, так как это название включает в себе смысл обоих иностранных названий, и нет никакой причины, имея для этого совершенно подходящее русское название, обозначить его иностранным словом, тогда как другие два регистра мы называем по-русски.

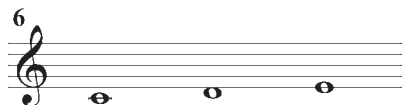
По мере пения вверх средним регистром грудной оттенок мало-помалу пропадает, а, напротив, увеличивается головной характер голоса, и на высоких нотах звук делается чисто головным. Некоторые певицы в состоянии петь средним регистром даже самые высокие ноты, но это бывает всегда ненатурально, достигается большим усилием, и при этом сам голос делается на высоких нотах грубым, резким и крикливым, что очень вредно для голоса.



Большие исключения представляют контральто, которые по своим особенностям существенно отличаются друг от друга, почему для них невозможно даже в среднем установить границ регистров; есть контральто, которые совсем не употребляют головного регистра, часто очень утомительного для этого голоса. Контральто

бывают наиболее мужественны и энергичны на грудном регистре, так что сила и полнота этого регистра в соединении с диапазоном голоса служат отличительными признаками контральто. Широкое, выдержанное пение на предельно высоких нотах для контральто очень трудно, почти невозможно.

Главное свойство колоратурного сопрано — легкость и свобода головного регистра. Эти голоса блестящи, свободны, звонки; вся их сила и красота — в верхних нотах, низкие же обыкновенно слабы, так что эти голоса лишены возможности хорошо нюансировать в грудном регистре. Некоторые легкие сопрано совершенно лишены природного грудного регистра и поют низкие ноты средним регистром, но эти ноты, взятые средним регистром, очень слабы и беззвучны, так что приходится искусственно вырабатывать грудной регистр.



Меццо-сопрано, сравнительно с другими женскими голосами, обладает большими данными для музыкального колорита. Хотя меццо-сопрано обыкновенно не имеют свободы сопрано на высоких нотах и силы контральто на грудных нотах, зато у них сравнительно с первым голосом более полноты на середине, а сравнительно с контральто гораздо более легкости и свободы сверху. Меццо-сопрано может сделаться одинаково ровным и полным по всему диапазону посредством применения всех трех регистров.

Одна из главных задач первоначального учения пению — совершенно уничтожить перелом голоса и, по возможности, выровнять регистры. Идеал ровности регистров состоит в том, чтобы совсем не было слышно перехода из одного регистра в другой так, чтобы голос по всему протяжению казался одного характера.

**Регистры мужских голосов.** Как сказано было выше, мужские голоса имеют два регистра; переход из одного в другой не выражен в такой резкой форме, как перелом голоса у женщин, а отчасти похож на переход среднего женского регистра в головной, то есть голос не обрывается вдруг, а только поющему, по мере повышения звука, делается трудным выдерживать первоначальную манеру, и необходимость заставляет переменить регистр.

Подобно женщинам на высоких нотах, мужчина большим напряжением и выкрикиванием может, не меняя регистра, дойти до очень высоких нот, что, однако, некрасиво и вредно.

Нижний регистр, как и у женщин, называется *грудным регистром*, а ноты его называются *грудными* нотами. Регистр этот занимает большую часть диапазона голоса; это натуральный мужской голос, которым мужчина говорит и который для него наименее утомителен.

У необученного певца голос при переходе на второй регистр делается жидким, пискливым, слабым и напоминающим отчасти женский головной регистр, к которому он значительно приближается и по манере звукообразования, так что его совершенно правильно можно назвать мужским головным регистром, настоящее же название его *фальцет*, или, по-русски, *фистула*.



Итак, у мужчин два природных регистра: грудной и головной (фальцет), то есть сравнительно с женщинами недостает связывающего среднего регистра. Это отсутствие связывающих звуков в высшей степени неприятно для слуха, а разница между звуками грудного регистра и фальцета настолько велика как по характеру,



так и по силе, что мужчина ни терпением, ни старанием никогда не сможет усилить и округлить фальцет настолько, чтобы вполне сравнять его с грудным регистром, и всегда будет слышен как бы скачок из одного регистра в другой. Поэтому фальцет в вокальном искусстве не допускается совсем и считается безвкусием. Французская школа, правда, допускает частое употребление фальцета, особенно легкими тенорами.

Для получения возможности петь красиво звуки, лежащие выше места перемены регистров, мужчинам приходится прибегать к особому искусственному способу давать голос, напоминающему средний женский регистр тем, что он тоже состоит из смеси грудного регистра с головным (фальцетом), но, в сущности, значительно отличается от среднего регистра. Это так называемый *закрытый* звук, о котором подробнее будет сказано в разделе «Техника пения».

Из предыдущего видно, что в вокальном искусстве у мужчины допускается только один грудной регистр, но двух типов: 1) *чисто грудной* внизу, который в отличие от головного звука можно назвать *открытым* звуком, и 2) *закрытый* звук вверх.

Впредь, говоря о мужских голосах, я и буду принимать в расчет только грудные открытые и закрытые звуки.

Окончательно о регистрах мужских голосов можно выразиться так: если мужчина, начиная с нижних нот, будет петь гамму *открытым* звуком, то по мере приближения к перемене регистров он начинает ощущать постепенно увеличивающееся затруднение в образовании и выдерживании открытого звука и, наконец, для избежания перехода в регистр фальцета должен будет прибегнуть к *закрытому* звуку, которым в состоянии будет петь до крайних высоких нот. Однако, когда он не в состоянии идти выше закрытым грудным звуком, он может взять еще несколько нот чистым фальцетом.

Если певец вследствие короткого диапазона не может взять *обязательную* высокую ноту закрытым грудным

звуком, то в очень редких случаях допускается взять ее чистым фальцетом, и то лишь тогда, когда сделать это позволяет характер музыки. У басов чистый фальцет *никогда* не допускается, исключая разве случаев, когда надо произвести комический эффект.

В заключение этого раздела надо заметить, что есть мужские голоса, которые вследствие слишком открытого, некрасивого характера грудного регистра должны искусственно закрывать голос по всему протяжению его, другие же поют очень красиво совершенно открытым голосом до значительно высоких нот. Это зависит от индивидуальных свойств каждого голоса, дело учителей определить, как у каждого ученика красивее звучит голос, и сообразно этому вести обучение.

---

---

## РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

# ТЕХНИКА ПЕНИЯ

## ВВЕДЕНИЕ

Под словами «техника пения» подразумевается умение управлять своими дыхательными и голосовыми органами. Владеть хорошо техникой — значит не только правильно и умело дышать, правильно и умело издавать звук, но, кроме того, владеть всеми трудностями пения, так как без техники, то есть без умения управлять голосом, невозможно вполне передать внутреннее чувство.

Техника требует от певца выполнения следующих главных условий:

- 1) правильного и умелого владения дыханием;
- 2) безукоризненно правильной постановки голоса;
- 3) возможно большей разработки виртуозности;
- 4) правильного и ясного произношения слов.

Сообразно этому я разделил настоящий раздел на 4 главы, в которых разберу подробно каждое из этих условий и постараюсь указать наиболее легкие пути к приобретению техники пения.

Здесь нелишне будет повторить сказанное в предисловии, что я не пишу школы пения, по которой можно выучиться петь без учителя, — таких школ не существует и не может существовать; цель этой книги — служить лишь подспорьем учащимся пению в смысле уяснения и более сознательного отношения их к учению.

## Глава 1

# ДЫХАНИЕ

**Различные типы дыхания.** В жизненном процессе человек дышит совершенно инстинктивно, не имея ни малейшей необходимости уяснять себе этот процесс; но в пении дыхание играет более трудную и сложную роль и должно быть вполне подчинено воле поющего, достигнуть же этого невозможно, не уяснив себе вполне процесса дыхания.

Из описаний физиологического устройства голосового аппарата мы знаем, что дыхание производится легкими и бронхами при посредстве грудной клетки, дыхательных путей и диафрагмы. Чтобы не затемнять этого описания, я нарочно не говорил о разных мышцах, приводящих в движение указанные части дыхательного аппарата, так как для ученика достаточно знать, какого рода движение свойственно этим органам, не вдаваясь в вопрос о том, чем эти движения производятся.

Существуют два главных типа дыхания, а именно:

1) Дыхание верхней частью грудной клетки, называемое *«грудным»* дыханием.

2) Дыхание при активном участии диафрагмы и нижних ребер, называемое *«диафрагматическим»*.

Разберем их, не вдаваясь в описание других типов дыхания, как-то ключичного или плечевого и брюшного, совсем не допускаемых в искусстве пения.

**Грудной тип дыхания.** При вдыхании объем грудной клетки увеличивается поднятием верхней части грудной клетки и движением ребер, диафрагма поднимается, за ней втягивается (поджимается) и живот. При выдыхании верхняя часть грудной клетки и ребра опускаются, причем уменьшается объем грудной клетки, а диафрагма и живот приходят в нормальное положение. При каждом вдохе и выдохе происходит очень заметное движение грудной клетки, особенно поднятие

и опускание верхней ее части, влекущее часто за собой соответствующее поднимание и опускание плеч.

**Диафрагматический тип дыхания.** Диафрагматический тип дыхания происходит при неподвижных или слегка приподнятых верхних ребрах и грудной кости, объем же грудной клетки увеличивается сокращением диафрагмы, принимающей более плоскую форму, а также расширением нижних ребер.

При вдохе диафрагма нажимает на брюшную полость и выпирает живот, а нижние ребра расширяются. При выдохе диафрагма и нижние ребра, приходя в нормальное положение, давят на легкие и выгоняют находящийся в них воздух. Вслед за расслаблением и поднятием диафрагмы брюшная полость тоже приходит в нормальное положение, живот опадает, а нижние ребра сжимаются.

Грудная клетка остается в основном неподвижной, исключая маленькое, почти незаметное движение нижних ребер, живот же движется вперед и назад, под платьем очень мало заметно, особенно, когда поющий стоит лицом к слушателю, в каком положении преимущественно и приходится петь.

Нормальное человеческое дыхание — диафрагматическое. Так дышат все те, у кого живот и нижние ребра не стянуты платьем, то есть мужчины и женщины, не носящие корсета; носящие же корсет, а тем более стягивающие его, все без исключения дышат грудью. При стянутой талии брюшная полость и нижние ребра лишены движения, необходимого для диафрагматического дыхания, и дыхание невольно делается грудным, которое постепенно, по мере привычки с детских лет, становится как бы врожденным.

Если для жизненного процесса безразлично, какой практикуется тип дыхания, то для пения необходимо выбрать и усвоить себе тот, который более соответствует требованиям правильного артистического пения.

**Недостатки грудного типа дыхания.** Хотя в пении часто употребляется этот тип дыхания, а некоторые педагоги даже учат ему, все же надо отдать предпочтение диафрагматическому типу дыхания. При грудном типе дыхания звук голоса часто бывает:

- 1) недостаточно чистым и металлическим;
- 2) мало гибким и непродолжительным;
- 3) воздух выходит неравномерно, отчего звук часто дрожит и колыхается;
- 4) пластика страдает от некрасивого поднимания и опускания плеч и груди, а также от этого движения грудной клетки увеличивается утомление грудных мышц.

Особенно часто встречаются последние два недостатка, то есть нетвердость звука от неравномерного надавливания грудной клетки на легкие и в высшей степени некрасивое поднимание плеч, производящее впечатление, будто певец поет с трудом, тогда как в действительности он не чувствует и не делает ни малейшего напряжения.

**Преимущества диафрагматического типа дыхания.** Этот тип дыхания имеет следующие преимущества перед грудным:

- 1) Гораздо легче достигнуть умения давать звук ровно, продолжительно и без всякого дрожания, так как гораздо легче надавливать на легкие равномерно и медленно диафрагмой, чем грудной клеткой.
- 2) Зритель не замечает движения живота и нижних ребер, и ему кажется, будто певец совсем не возобновляет запаса воздуха.

Эти преимущества заставляют отдать предпочтение диафрагматическому типу дыхания, а потому в дальнейшем я буду принимать в расчет только его и говорить только о нем.

**Способы овладения диафрагматическим типом дыхания.** Непривычным к диафрагматическому типу дыхания оно кажется вначале в высшей степени утомитель-

ным и ненатуральным, и преимущества его выясняются лишь по мере привычки к нему; лицам же, от природы пользующимся диафрагматическим типом дыхания, применение его и во время пения не представляет никакого затруднения.

Сначала необходимо овладеть действиями мышц, приводящих в движение диафрагму и нижние ребра. Для этого прежде всего надо освободить талию от всякого стеснения одеждой. Затем — набирать в легкие воздух (непрерывно стоя) и выпускать его так, чтобы верхние ребра и грудная кость не двигались, а оставались бы постоянно несколько приподнятыми. Набирать и выпускать воздух надо несколько раз сряду, при неизменном положении верхней части грудной клетки. Если при этом положить ладонь на живот, то будет заметно, как он выпячивается при вдохе и опускается при выдохе. Это значит, что диафрагма при вдохе опускается, а при выдохе приходит в нормальное положение, то есть происходит правильное диафрагмическое дыхание. При этом также и нижние ребра должны немного расшириться, что легко ощутить рукой. Без этого движения нижних ребер дыхание будет недостаточно глубоко, то есть нельзя набрать в легкие нужное количество воздуха. При необходимости взять очень большое количество воздуха будет несколько подниматься и верхняя часть груди, но можно достигнуть того, что движение это будет очень незначительным.

Если ученик не может сразу усвоить диафрагматический тип дыхания, то стоит ему лечь на спину без подушки и тогда или он сам начнет произвольно применять диафрагматический тип дыхания, или ему будет очень легко достигнуть его. По движению живота, положив на него руку, можно получить ясное понятие о происходящем процессе, остается лишь наблюдать, как он производится. Уяснив себе это, надо стараться достигнуть стоя такого же движения, какое было достигнуто лежа на спине.

Чем неподвижнее будут грудная кость и верхние ребра, чем медленнее и равномернее будет при вдохе приходить в нормальное положение диафрагма, то есть чем медленнее и равномернее будет опускаться живот, тем продолжительнее и равномернее будет выходить воздух из легких, а следовательно, тем продолжительнее и ровнее будет дыхание.

При применении диафрагматического типа дыхания надо наблюдать, чтобы не нажимались мышцы нижней части живота, а действовали преимущественно диафрагма и нижние ребра.

Способы развития певческого дыхания. Уяснив себе и вполне усвоив диафрагматический тип дыхания, можно приступить к его развитию, то есть к приобретению способности набирать в легкие нужное количество воздуха, затем приостановить на некоторое время дыхание и, наконец, выпускать воздух как можно продолжительнее и равномернее. Так как при этом упражнении не надо давать звука, следовательно, голос не утомляется, то оно может быть производимо сверх времени, назначенного для пения, и чем больше, тем лучше, давая, конечно, необходимый отдых мышцам и не доводя их до усталости. Упражнение в развитии певческого дыхания не должно ограничиваться первыми днями учения, а его следует продолжать в течение многих месяцев, потому что полное умение владеть певческим дыханием достигается не скоро, иногда после нескольких лет учения.

Упражнение это заключается в следующем: надо поставить метроном на цифру 60, то есть чтобы он отбивал секунды, потом взять медленное полное, глубокое дыхание, не наполняя чрезмерно легкие, то есть не до такой степени, чтобы сделалось невозможным удерживать воздух. *Полным (певческим) дыханием называется такое, при котором легкие и бронхи бывают наполненными настолько, что можно при некотором усилии втянуть еще немного воздуха.*



Взяв полное дыхание, надо задержать его несколько секунд, то есть приостановить дыхание, и потом начать выпускать воздух как можно ровнее и медленнее, наблюдая, чтобы грудь не спадала и чтобы процесс выдыхания совершался (по ощущению. — *И. Н.*) исключительно диафрагмой и нижними ребрами. С начала выдоха надо шепотом, не прерывая струи воздуха, считать удары метронома. Число сосчитанных ударов покажет, сколько секунд продолжался выдох, а с течением времени, по возрастанию числа ударов, можно судить об увеличении продолжительности выдыхания. При конце выдоха надо наблюдать, чтобы не выпускать воздух без необходимого остатка, то есть *надо прекращать выдох тогда, когда воздуха остается столько, что для дальнейшего выдыхания приходится уже выжимать его напряжением мускулов.*

Закончив выдох, надо через несколько секунд повторить все упражнение до тех пор, пока не почувствуется утомление мышц груди и диафрагмы. Такое упражнение полезно повторять несколько раз в день и непременно перед едой, а не на полный желудок, когда глубокое и полное дыхание невозможно. Для начинающего певца это самое полезное упражнение.

Можно считать удары метронома мысленно или следить за числом секунд по часам, но отсчитывание шепотом имеет то преимущество, что при нем удерживать воздух в легких легче, чем при пении. Никогда нельзя достигнуть того, чтобы выдох при пении был так же продолжителен, как при шепоте, но для развития певческого дыхания, во избежание утомления голоса, достаточно упражняться, считая шепотом удары метронома.

Правила дыхания при пении. Переходя к развитию дыхания во время пения, прежде всего надо заметить, что вышеприведенные два правила, а именно:

- 1) никогда не набирать воздуха чрезмерно;
- 2) никогда не выпускать его без должного остатка, — относятся не только к описанному выше упражнению,

но также ко всякому пению и составляют одно из главных условий, от которых зависит красота звука, правильность и свобода пения, сбережение голоса, одним словом, вся техника пения. Следует обратить на это серьезное внимание и постараться с самого начала учения вполне усвоить эти два основных правила.

Кроме того, должны быть соблюдаемы еще следующие правила:

1) *Вдыхание не должно быть шумным.* Шум, сопровождающий вдох, происходит от слишком быстрого и порывистого втягивания воздуха; это неприятно для слуха и очень вредно для голосовых связок, так как воздух при этом несвободно проходит между ними и раздражает их. Шумное втягивание воздуха бывает иногда и следствием того, что певец при выдохе выпускает из легких чрезмерное количество воздуха, после чего бывает невозможным спокойно, без порыва, запастись его новым запасом.

2) *Взяв дыхание, надо на мгновение задержать его.* Если этого не соблюдать, а начинать звук непосредственно за окончанием вдыхания, то в начале звука расходует-ся слишком много воздуха, звук теряет металличность, и, кроме того, бывает слышно придыхание, то есть при начале звука слышится шум вырывающегося воздуха, сопровождаемый как бы буквой х.

3) *Если с окончанием фразы в легких остается лишний запас воздуха, его надо выпустить постепенно;* иначе бывает слышно придыхание, неприятное для слуха, которое к тому же сушит горло.

4) *Никогда не следует расходовать воздуха более, чем необходимо для пения данной ноты или фразы: надо уметь малым количеством воздуха производить возможно большее действие.*

Если две фразы разделены небольшой паузой, то по окончании первой фразы надо сейчас же начинать возобновлять дыхание, потому что если начать вдыхание перед самым началом второй фразы, то придется сделать

это слишком быстро и порывисто; иначе говоря: *не следует брать дыхание в последний момент перед началом пения.*

Если встречается необходимость быстро набрать воздух, то и тогда это должно быть сделано так, чтобы не было заметно ни для глаз, ни для слуха.

Когда для возобновления дыхания нет паузы и является необходимость для передышки прервать фразу, то надо сделать это быстро и по возможности незаметно, только *пополнить* запас воздуха. Однако надо приучаться по возможности не прерывать для дыхания фразу произвольными остановками. Умеющему хорошо владеть дыханием пауз, разделения фраз и их периодов почти всегда бывает достаточно для возобновления дыхания.

Некоторые певцы имеют привычку на высоких нотах расходовать большее количество воздуха, это совершенно неправильно. *При пении нот одинаковой продолжительности количество расходуемого воздуха должно быть одинаково, какая бы ни была высота звука,* так как высота эта зависит только от степени напряжения голосовых связок и от степени сужения голосовой щели, а не от силы и количества выдыхаемого воздуха.

Постоянное вдыхание ртом, особенно в душной концертной зале или на сцене, чрезвычайно сушит горло, а потому надо пользоваться всякой продолжительной паузой или молчанием, чтобы дышать носом, что дает возможность слизистым оболочкам сделаться снова влажными.

Резюмируя все сказанное о дыхании, мы получаем следующие пять правил:

1) *Тип дыхания должен применяться всегда диафрагматический.*

2) *Вдыхание должно производиться равномерно и спокойно, без всякого шума, и легкие не должны чрезмерно наполняться воздухом.*

3) *Взяв дыхание, надо на мгновение задержать воздух и потом выпустить его медленно, совершенно*

*равномерно и в количестве, потребном для пения нот требуемой силы и продолжительности.*

4) *Воздух никогда не должен быть выпускаем без остатка.*

5) *Вдох надо производить заранее, а не в последний момент перед пением.*

**Когда возобновлять дыхание.** Относительно дыхания остается указать некоторые правила, определяющие, когда можно возобновлять запас воздуха. Хотя это, строго говоря, не относится к содержанию настоящей главы, касающейся исключительно первоначальной постановки голоса, но так как этими немногими правилами исчерпывается все относящееся к дыханию, то удобнее сразу покончить с этим вопросом.

В пении надо различать две стороны:

1) исключительно музыкальную сторону, то есть музыку помимо смысла слов или даже совсем без слов;

2) музыкальную фразу неразрывно с текстом.

Поэтому сначала разберем правила возобновления дыхания при пении без слов, например, при пении вокализов, а затем увидим, какие усложнения в возобновлении дыхания влечет за собой текст.

Прежде всего надо сказать, что совершенно неправильно дышать на разделении тактов, как это стараются делать некоторые начинающие ученики. Самое элементарное правило состоит в том, чтобы для возобновления дыхания пользоваться всякой паузой, так как на ней можно передохнуть незаметно, не прерывая музыкальной фразы. Если одиночные ноты разделены паузами и если на каждую из этих нот не требуется всего запаса дыхания, то, конечно, на таких паузах не стоит возобновлять дыхания, пока не истратится весь запас воздуха.

Можно возобновлять дыхание на разделениях музыкальных предложений и периодов, потому что как грамматические предложения отделяются друг от друга знаками препинания, так и музыкальные могут разделяться маленькой приостановкой, хотя бы в нотах и не

стояло паузы. Поэтому необходимо уметь различать музыкальные предложения и периоды.

Надо брать дыхание по возможности перед слабым временем такта (но никак не на разделении тактов), иначе сильное время такта, совпадая с атакой звука, будет акцентироваться слишком сильно, а дыхание делается слишком заметным.

При необходимости возобновить дыхание посреди музыкальной фразы, не имеющей паузы, невольно делается маленькая приостановка, отнимающая некоторую долю у написанных нот; для этой приостановки надо урезать последнюю ноту перед дыханием, а никак не сокращать ноту, следующую за дыханием, эта нота должна начинаться строго в темпе и иметь полную свою продолжительность, иначе нарушается акцент размера.

Можно советовать брать дыхание перед фермой, чтобы сделать ее правильно и красиво, а также перед большим пассажем и перед нотой продолжительностью в несколько тактов.

При пении со словами музыкальная сторона должна быть соблюдена, то есть по возможности должны быть выполнены все правила дыхания, требуемые пением без слов; но вместе с тем надо помнить, что в вокальной музыке поэт имеет равное право с композитором, и даже поэту должно быть дано предпочтение в тех случаях, когда строгое выполнение музыкальных правил затемняет или искажает смысл текста. В музыке композиторов, знающих пение, музыкальные предложения и периоды совпадают с грамматическими, так что дыхания, по правилам музыкальным, совпадают со знаками препинания текста; но так как такая вокальная музыка встречается далеко не всегда, то надо быть очень осмотрительным относительно мест возобновления дыхания, иначе можно совсем исказить смысл текста, так как передышки производят на слушателя впечатление знаков препинания.

Ни в коем случае не позволяется дышать посреди слова, а также нельзя разделять дыханием слова, которые по смыслу речи не могут быть разделяемы, хотя бы в этом месте дыхание даже требовалось музыкальной фразой.

Вообще, если певец затрудняется определить места для возобновления дыхания, то стоит только вслух продекламировать данный текст: то, что является неразрывным в чтении, не должно быть разделяемо в пении, и наоборот, где приостанавливается голос при декламации, там может быть возобновляемо и дыхание. При этом способе никогда не будет искажен смысл текста.

В фразах, неудобно написанных относительно дыхания, певец бывает иногда принужден брать его даже посреди неразделяемой фразы; в таких случаях надо уметь сделать это совершенно незаметно для публики — обнаружить чем-либо эту вольность было бы непростительной ошибкой.

Все эти правила относительно возобновления дыхания дают только общие теоретические указания, которых надо по возможности придерживаться, на деле же постоянно встречаются исключения, ставящие певца в необходимость поступать совершенно иначе.

**Дыхание как выразитель душевного настроения.** В пении дыхание, кроме возобновления запаса воздуха и кроме роли знаков препинания, имеет часто еще психологическое значение. Дыхание служит самым понятным и важным выразителем нашего душевного настроения: веселый дышит легко и живо, огорченный тяжело и медленно, страдающий и обозленный сильно и шумно втягивает воздух и т. п. При передаче подобных настроений, особенно на сцене, следует обращать большое внимание на дыхание и употреблять его соответственно требуемому настроению. Истинный артист всегда будет пользоваться дыханием для драматического выражения.

## ПОСТАНОВКА ГОЛОСА

**Общие понятия о постановке голоса.** Всякий певец должен обладать по возможности приятным, металлическим, чистым, полным, сильным, нормально вибрирующим и выносливым голосом. Все эти качества даются преимущественно природой, но весьма редки голоса, обладающие еще до учения всеми этими свойствами, то есть не имеющие никаких недостатков. Правильно проводимыми и настойчивыми упражнениями развиваются и значительно совершенствуются эти качества, уничтожаются недостатки голоса, а также приобретается умение владеть им. Это искусственное исправление голоса называется *постановкой голоса*.

От правильно поставленного голоса требуется:

- 1) правильное положение рта, языка и всего тела;
- 2) правильное начало звука (атака);
- 3) ровное выдерживание звуков;
- 4) правильное связывание звуков;
- 5) правильная постановка звука во всех регистрах;
- 6) безукоризненная интонация.

В этих условиях, в связи с правильным дыханием заключается, так сказать, вся азбука вокального искусства, остальное относится к развитию виртуозности и художественности пения, которые не представляют уже необыкновенных трудностей тому, кто ясно поймет и твердо усвоит начальные правила и не будет стремиться вперед ранее, чем голос не будет совершенно поставлен. В постановке голоса главная трудность вокального искусства.

В настоящей главе мы разберем отдельно каждое из вышеприведенных шести требований.

**Положение всего тела, рта и языка.** Учащийся пению должен *практиковаться в нем непременно стоя* и при этом наблюдать, чтобы стоять твердо на обеих ногах, иначе мускулы одной половины тела будут не в одинаковом напряжении с соответствующими мускулами

другой половины, что отражается на свободе звука. Со временем необходимо научиться петь, не соблюдая этой предосторожности, так как на сцене придется петь при всевозможных положениях тела.

Корпус надо держать прямо, не скрещивая рук на груди, отчего сжимается грудная клетка, а держать их совершенно свободно опущенными вниз; грудь необходимо держать несколько приподнятой.

Голова не должна ни опускаться вниз, ни слишком подниматься вверх, она должна оставаться в естественном положении и даже скорее опущенной немного вниз, чем закинутой назад, так как при этом последнем положении звук делается жидким и недостаточно округленным.

Вообще *надо обращать строгое внимание на то, чтобы не только горловые и грудные, но и другие мускулы всего тела не были напряжены*. Трудно поверить, какое влияние имеет на звук голоса неестественное положение частей тела, даже самых отдаленных от голосового аппарата — иногда искривленная ступня или напряжение пальцев ног уже влияют на свободу голоса.

Можно отвыкнуть от напряжения мускулов туловища, делая во время пения руками различные движения не в такт пению; от напряжения шейных мускулов, особенно влияющих на свободу голоса, можно отвыкнуть, двигая голову в сторону, вверх и вниз, наблюдая, чтобы при этом голос оставался неизменным как по звуку, так и по силе, чтобы движения эти не сопровождались перерывами или дрожанием голоса.

Некоторые старые методы пения рекомендуют нижнюю челюсть несколько выдвигать вперед. Это совершенно ошибочно, так как звук голоса делается при этом ненатуральным. Напротив, то, что было сказано выше о свободе всех частей тела, тем более должно относиться к положению рта, *ничто в такой степени не вредит качеству звука, как неестественное открывание рта*.



Невозможно предписать для всех одинаковую степень и форму открывания рта, это зависит от строения рта каждого певца, можно сказать только, что *рот должен быть открыт возможно больше*, но так, чтобы поющий не чувствовал при этом постоянной неловкости в скулах, а также чтобы на лице не было гримасы.

При неумении нормально открывать рот ученик вначале часто чувствует неловкость в скулах даже при мало открытом рте; к этому ученик должен привыкнуть, хотя бы первое время ему и казалось, что его учат неестественному положению рта — момент появления на лице гримасы, а следовательно, и предел открытия рта может определить только учитель.

Также невозможно установить и общую для всех форму рта. С переменной формы открытого рта меняется характер звука, почему форма рта, у каждого певца в отдельности, должна соответствовать наилучшему качеству звука; одним приходится открывать рот более вертикально, другим более горизонтально, одним очень много, другим меньше — дело учителя определить каждому ученику, при какой форме рта голос звучит наилучшим образом.

С влиянием формы рта на качество звука мы ознакомимся ближе, когда будем говорить о тембре голоса.

*Рот следует открывать и придавать ему надлежащую форму до начала звука.* Открывание рта одновременно с началом звука вредно отзываясь на его качестве и при пении гласных слышится нечто похожее на слоги *ya, yэ, yo.*

*Закрывать рот следует после окончания звука,* иначе получается одно из самых неприятных впечатлений — кажется, будто голос внезапно оборвался, и при этом часто слышится согласный звук *м*, особенно если рот закрывается ранее окончания звука.

Рот должен быть открыт одинаково как на высоких, так и на низких нотах — большее или меньшее открытие рта не имеет ничего общего с высотой звука.

*Язык при пении всех гласных кончиком слегка касается задней поверхности нижних зубов у самого их корня.*

Это положение языка наиболее выгодно для силы, полноты и свободы звука, так как при нем звуковым волнам создается наиболее свободный выход.

Для произношения согласных, кроме участия губ, щек и других органов артикуляции, требуются лишь движения самого кончика языка и его середины, но никак не втягивание или сжимание всего языка.

Полезно во время пения смотреться в зеркало, чтобы видеть, правильно ли выполняется все сказанное выше, а также чтобы не делать лицом каких-либо гримас. У многих певцов появляется во время пения какая-нибудь гримаса, например, в виде искривления рта, сдвигания или поднимания бровей, морщения лба, тащания или косого положения глаз и т. п., — все это происходит только оттого, что при первоначальном учении не обращалось внимания на подобные дурные привычки, укореняющиеся до такой степени, что пение без них делается невозможным.

**Правильное начало или атака звука.** Мы читали в разделе «Голос», что певческий звук образуется колебанием выдыхаемого из легких воздуха во время прохождения его через голосовую щель и что эти колебания, воспроизводящие звуковые волны, выходят из гортани наружу через полости зева, рта и носа.

Изобразим на рисунке разреза головы направления звуковых волн пунктирной линией и стрелкой (1) (рис. 7 и 8).

Струя звуковых волн в этом случае достигается из гортани наружного пространства, нигде не касаясь, иначе сказать, нигде не упираясь, в стенки полостей зева и рта. Но струя звуковых волн может получать другие направления, например, она может идти не по направлению стрелки (1), а так, что встретит твердое нёбо в точке (*a*), то есть у самого основания верхних зубов — около десен.

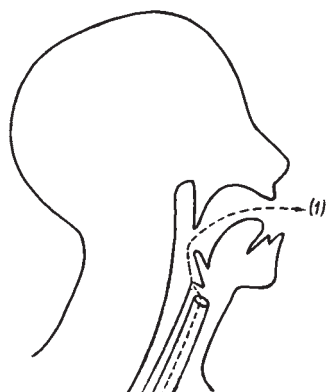


Рис. 7

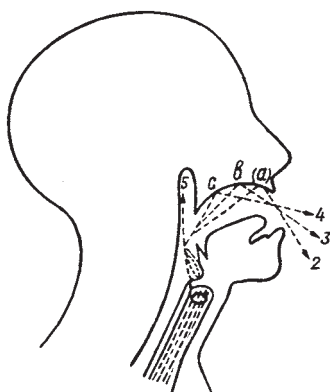


Рис. 8

По известному физическому закону струя звуковых волн (*a*) отразится от твердого нёба под углом, равным углу падения, и выйдет изо рта направленной несколько вниз, как показывает стрелка (2). Струя звуковых волн может встретить твердое нёбо во всяких других точках, например в (*b*), и отразиться по направлению (3) и таким же образом может отражаться от всех точек твердого нёба и выходить по различным направлениям. Отодвигая эту точку встречи (называемую точкой упора звуковых волн) все более назад, струя звуковых волн, наконец, упрется в мягкое нёбо, например, в точке (*c*), и отразится по направлению (4); наконец, еще более направляя назад струю звуковых волн, достигнем того, что она пойдет по направлению (5), то есть в носовую полость.

С каждым изменением в полости рта направления струи звуковых волн изменяется характер звука. Все эти направления имеют свое место в искусстве пения, кроме следующих: направления (1) прямо изо рта без всякого отражения от нёба, всех направлений, отраженных от мягкого нёба, например, (*c*), (4) и направления (5) в носовую полость. Следовательно, получается очень важное правило: *струя звуковых волн должна всегда*

*упираться в твердое нёбо.* При направлении (1) получается слишком открытый, плоский, резкий звук, называемый *белым звуком*; а при отражениях от мягкого нёба голос делается дряблым, тусклым, без всякого металла, часто с носовым оттенком — такой звук голоса называется *нёбным*. Наконец, при направлении (5) в носовую полость голос делается совершенно носовым (гну-савым), и воздух тогда выходит через нос.

При всех направлениях, когда струя звуковых волн выходит отраженной от твердого нёба, звук получается чистый и музыкальный, хотя, как сказано выше, при каждом таком положении изменяется тембр, а именно: *чем больше струя звуковых волн направлена назад (в затылок.— И. Н.), тем звук делается глуше, и напротив, чем более звуковые волны направляются вперед, тем звук делается ярче.* Об этих различных направлениях *звуковой струи* подробнее будет сказано при описании постановки голоса в разных регистрах, здесь же скажем только, что у большинства певцов голос получает наибольшую силу, звонкость и ясность при направлении (а), (2), то есть когда струя звуковых волн упирается в твердое нёбо у корня верхних передних зубов.

Бывают случаи, что наиболее красивый звук получается при других направлениях звуковых волн, то есть при более закрытом голосе, но так как это встречается в виде исключения, то можно принять следующее наиболее важное правило постановки голоса.

*Струя звуковых волн должна быть направлена в переднюю часть твердого нёба к корню верхних передних зубов.*

Теперь делается ясным сказанное в описании образования звука, что он получает начало в гортани, а в полости зева и рта изменяется только его качество.

Твердое нёбо можно сравнить со стенками рупора, отражающими и концентрирующими голос, отчего он делается звонче и сильнее.

Точку упора в твердое нёбо можно легко отличить по тому, что место это при пении значительно нагревается, а при некоторой практике чувствуется и самый упор звуковых волн и выходящего с ними воздуха. Если ученик вначале не ощущает этого нагревания или упора прямо нёбом, то может помочь себе следующим: положить в рот указательный палец ногтем вверх так, чтобы палец прилегал к нёбу; внутренней стороной пальца легко ощущается теплота в том месте, в котором в него ударяется струя звуковых волн и выходящего с ними воздуха; затем надо достигнуть, чтобы эта струя нагревала палец около корня верхних передних зубов.

Теперь, на основании всего сказанного, можно дать следующее полное правило атаки звука: *взять дыхание, открыть рот и правильно уложить язык, перед самым началом звука на мгновение задержать дыхание и затем спокойно спеть требуемый звук, направив его в твердое нёбо к передним зубам.*

Хотя звук и образуется в гортани, но певец не должен этого чувствовать. Если существует хоть малейшее ощущение гортани — значит звук поставлен неправильно, и в этом случае большей частью он бывает горловым. *Поощему — одинаково мужчине или женщине — должно казаться, будто звук образуется не в голосовых связках, а в груди и потом упирается в твердое нёбо у передних зубов.*

У большинства певцов хороший звук легче всего образуется на гласном *a*, потому что при нем части рта и языка находятся в самом натуральном положении. Также глотка, при вполне правильном произношении гласного *a*, находится в наиболее расширенном положении, то есть нёбные дуги раздвинуты и нёбная занавеска приподнята так, что для выхода звуковых волн образуется широкий проход. Для того чтобы легче уяснить себе это широкое положение глотки, кажущееся сперва странным, но вполне верное сравнение этого положения с ощущением при зевании.

Действительно, при зевании, во время выдыхания, глотка принимает именно это расширенное положение, а потому при пении не только гласного *a*, но и при других гласных поюций всегда должен чувствовать это положение глотки при зевании, особенно на высоких нотах, когда глотка сжимается особенно легко. Научившись петь правильно гласный звук *a*, надо учиться также правильно и красиво петь и остальные гласные: *e*, *и*, *o*, *y*.

При пении разных гласных нет никакого различия ни в дыхании, ни в направлении струи звуковых волн. В этом отношении для всех гласных остаются в силе сказанные выше правила — гласные образуются только формой рта и положением языка.

*При пении всех гласных кончик языка должен чувствовать заднюю поверхность нижних зубов*, изменяет же положение только середина языка, что делается произвольно. Следовательно, при перемене гласных сознательно изменяется только форма отверстия рта (и других органов артикуляции. — *И. Н.*), средняя же часть языка, как только что сказано, меняет положение сама собой. Большую ошибку делает тот, кто старается при пении всех гласных держать и корень языка приплюснутым или даже вогнутым вниз.

При пении различных гласных язык лежит вполне плоско только при гласном *a*, при других же гласных середина и корень языка изменяют положение, а потому, если изменению этому умышленно препятствовать, то требуемый гласный звук не может быть произнесен вполне правильно и ясно.

При гласном *y* надо остерегаться слишком выдвигать и сжимать губы, так как звук при этом получает характер выдуваемого в трубку.

Случается, что ученику легче хорошо спеть один из гласных: *e*, *и*, *o*, *y*, чем гласный *a*, тогда надо практиковаться сперва на более легком гласном и когда звук на нем установится, перейти к другим гласным.

Между каждым гласным надо возобновлять дыхание и стараться, чтобы звук по характеру был совершенно одинаков со звуком наиболее легкого гласного. Также надо следить за тем, чтобы при начале звука не искать голосом интонации и характера звука, а перед атакой (началом звука) *представить себе мысленно интонацию и характер звука* и потом дать его решительно — можно быть уверенным, что звук выйдет верным, твердым, звонким и вообще музыкальным.

**Выдерживание звука.** Усвоив умение правильно начинать звук на всех гласных, следует учиться выдерживать отдельные звуки в продолжение всего дыхания, то есть, взяв полное дыхание и сделав верную атаку звука, продолжать его с одинаковой силой до конца дыхания, помня правило, что воздух не должен расходоваться без остатка. Звук должен сохранять все время совершенно твердый, спокойный характер неизменного тембра и силы, для чего необходимо, чтобы до конца сохранялась постановка, данная звуку при начальной атаке, то есть чтобы рот и язык все время оставались неподвижными, а также, чтобы не изменялось положение гортани и направление струи звуковых волн; кроме того, надо удерживать звук как можно глубже, чтобы поощему казалось, будто звук выходит из груди. Для того чтобы звук был твердый и спокойный (то есть нормально вибрирующий), необходимо давать дыхание совершенно равномерно, без толчков.

Если до самого конца звука, то есть до окончания дыхания, выпускать воздух с неизменной силой, то по мере уменьшения воздуха в легких, так сказать, с израсходованием материала, производящего звук, невольно будет слабеть и сила звука; поэтому по мере уменьшения запаса воздуха надо давать дыхание сильнее, но лишь настолько, чтобы звук при этом сохранял неизменную силу. Следовательно, *при продолжительном звуке неизменяемость его силы есть результат постепенно усиливающегося выдыхания.*

Надо учиться выдерживать звук отдельно на каждом гласном; усвоив это, можно петь, переходя на той же ноте с одного гласного на другой, не прерывая звука, причем сила и тембр его не должны изменяться. Надо помнить, что при переходе с одного гласного на другой направление струи звуковых волн остается то же, а изменяется лишь форма рта (а также положение языка и других органов артикуляции. — *И. Н.*).

Освоившись с этим элементарным упражнением, следует перейти к связыванию различных нот, то есть к пению гамм и интервалов.

**Связывание нот.** Для облегчения упражнения в связывании нот надо связывать сперва по две рядом стоящие ноты, по три, по четыре и т. д., из чего постепенно образуется целая гамма. Точно так же надо учиться петь интервалы, связывая вверх и вниз обе ноты интервала, сперва терции, потом кварты, квинты и т. д.

Вначале не следует выходить из пределов середины голоса, то есть пения на более легких нотах и по возможности варьируя все гласные и все интервалы.

Как гаммы, так и интервалы надо петь legato (связно). Спеть две ноты legato значит перейти с одной ноты на другую без малейшего толчка дыханием, без перерыва его и без (заметного) протягивания звука с одной ноты на другую. Там, где кончается одна нота, должна непосредственно начинаться следующая, какой бы ни был между ними интервал. Ряд нот, исполненных legato, удачно сравнивают с круглыми бусами, нанизанными на нитку: как бусы в одной лишь точке вплотную соприкасаются одна к другой, так же плотно, неразрывно, но легко должны соприкасаться две ноты, спетые legato. Все эти ноты при начальных упражнениях должны быть совершенно одинаковы как по силе, так и по тембру.

Здесь необходимо напомнить общее правило пения: *если композитором не предписано какое-нибудь особенное исполнение нот, то они всегда должны быть спеты legato.*



Надо достигнуть, чтобы одинаково легко было петь на всех гласных и чтобы звук голоса на них был совершенно выровнен.

**Постановка различных регистров.** Все сказанное до сих пор относилось одинаково к мужским и женским голосам и имело в виду начальную постановку голоса на средних нотах. Приступая к описанию постановки различных регистров, необходимо рассматривать отдельно мужские и женские голоса, так как мы знаем, что различие регистров обуславливает разницу между мужским и женским голосом. То, что женские голоса звучат октавой выше мужских, не имеет значения в постановке голоса и вообще в технике пения.

**Мужские голоса.** При описании мужских голосов было сказано, что они имеют два регистра: грудной или открытый регистр и закрытый, отчасти искусственный, представляющий видоизменение грудного.

При грудном регистре, помимо того, что поющий должен чувствовать упор звуковых волн в твердое нёбо у верхних зубов, он должен чувствовать еще упор звука в груди около грудной кости. Должно казаться, будто звук образуется в груди и затем, проходя по голосовым путям, упирается в твердое нёбо. Это ощущение звука в груди настолько реально, что если приложить руку к грудной клетке, то даже чувствуется ее дрожание, что происходит от резонирования звука. Следовательно, *при грудных звуках надо чувствовать как бы две точки опоры звука: одну в груди, другую в твердом нёбе у передних зубов.* При этом условии звук получается чисто грудной, звонкий, полный и вместе с тем открытый. Горло и гортань должны быть совершенно свободными, и певец, как сказано выше, не должен даже замечать их существования.

Часто ученики смешивают упор звука («опертость звука». — *И. Н.*) с напором его на груди. Надо только чувствовать, что звук будто образуется в груди и выходит прямо из глубины, но никогда не следует *напирать* дыханием на грудь.

От упора звука на грудь зависят сила и полнота звука, а от упора в твердое нёбо зависят его звонкость и ясность.

Когда при пении гаммы вверх открытым звуком становится невозможным выдерживать его, то вместо перехода в музыкальный фальцет надо только *закрыть голос или передвинуть упор звуковых волн с передней части твердого нёба более назад, но сохраняя грудной оттенок, то есть продолжая чувствовать упор звука в груди*. Этот способ дает возможность петь красивым музыкальным звуком дальше вверх до самых крайних нот голоса, постепенно все более и более закрывая голос, то есть продолжая передвигать назад точку упора звуковых волн в твердое нёбо.

Здесь надо сказать о часто смешиваемом учениками понятии закрывания звука с зажатием горла. Горло (глотка) всегда, при всех характерах звука, должно быть нормально расширено, всегда должно сохранять описанное выше ощущение *как бы зевания* (полузевка. — *И. Н.*), так помогающее расширять глотку.

Когда мужчина не может более петь на верхних нотах и закрытым звуком, он в состоянии спеть еще несколько нот фальцетом, который по постановке ничем не отличается от женского головного регистра; но так как пение этим голосом вообще не допускается, то и говорить о нем здесь не место.

В нем встречается надобность лишь в самых исключительных случаях, а также он облегчает пение *mezzavose* (полуголосом. — *И. Н.*), о чем будет сказано в свое время.

**Женские голоса.** Женский грудной регистр совершенно тождествен с мужским грудным голосом, то есть певица чувствует как бы два упора: один в груди и другой в твердое нёбо у передних зубов. Если приложить руку к груди, то и у женщин чувствуется ее дрожание. При неправильном пении грудных нот легко смешать их с горловыми — недостаток, от которого потом очень

трудно отделаться; поэтому, разрабатывая грудной регистр, надо обращать особенное внимание, чтобы не чувствовать зажатия горла.

Очень часто приходится слышать даже законченных певцов, поющих грудные ноты горлом и воображающих, что они обладают прекрасным грудным регистром. Настоящая грудная нота должна быть мягкая, круглая, свободная, *должна казаться выходящей прямо из груди*, и хотя нота эта, по своей мягкости, с непривычки кажется певцу слабее горловой ноты, но в большом зале она звучит всегда лучше этой последней.

Иногда у певцов, не привыкших к грудному регистру, первое время болит грудь или чувствуются в ней во время пения уколы, что случается особенно часто с теми учениками, которым приходится искусственно вырабатывать грудной регистр. Это явление не опасно, надо быть только осторожной, на время прекратить пение грудных нот, дать груди отдохнуть и потом возобновить выработку грудного регистра. По мере приобретения привычки боль эта исчезает.

Мы знаем, что у начинающих певцов звук на первых нотах выше перелома делается вдруг слабым, жидким, дряблым. Это происходит оттого, что когда делается трудным удерживать упор звука в груди, певица на переломе голоса сразу отпускает этот упор, и звук одновременно с этим совершенно теряет грудной характер, как будто переходит прямо в головной регистр, не имея, однако, на этих нотах силы и блеска верхних головных нот; при этом прекращается и дрожание грудной кости, то есть звук перестает резонировать в грудной клетке. Чтобы придать этим нотам более звонкости, силы и полноты, надо искусственно удерживать грудной упор выше перелома голоса, отчего звук получает характер грудного регистра, смешанного с головным, то есть получается требуемый звук среднего регистра.

Иногда усилием воли певица могут достигнуть возможности петь чистым грудным регистром значительно

выше перелома, но это очень некрасиво, неэстетично и портит голос.

При переходе на средний регистр голос несколько закрывается, то есть упор звуковых волн в твердое нёбо отодвигается немного назад; этим средний регистр отчасти похож на закрытый мужской голос, и есть как бы искусственно выработанный из соединения грудного с головным регистром, тогда как природные, невыправленные нижние ноты среднего регистра не имеют ни малейшего грудного характера. Очень редки певицы, у которых первые ноты среднего регистра по природной постановке сохраняли бы в себе этот грудной характер, то есть у которых не было бы перелома голоса.

По мере дальнейшего пения вверх средним регистром певицам делается все труднее удерживать грудной упор. *Для облегчения пения, для красоты и для мягкости звука надо, начиная почти с первых нот среднего регистра, постепенно уменьшать грудной характер, то есть ослаблять грудной упор звука и все более закрывать голос, то есть передвигать назад точку упора звуковых волн в твердое нёбо.* Но даже на самых высоких нотах должен сохраняться до известной степени грудной упор, без чего голос теряет полноту, делается жидким и слабым.

Наконец, певица достигает таких высоких нот, при которых струя звуковых волн упирается в заднюю часть твердого нёба и чувствуется резонирование звука в темени, то есть наступает чисто головной регистр.

У непривыкших петь головным регистром часто от направления звуковых волн в темя делается головокружение, которого не следует бояться, так как по мере привычки оно скоро прекращается. Головокружение доказывает, что головной звук поставлен правильно.

На основании всего вышесказанного *следует сохранить на всех трех регистрах грудной упор, лишь постепенно уменьшая его по мере пения вверх и изменяя регистры перемещением точки упора звуковых волн в твердое нёбо.*

Многие певцы в начале учения боятся давать в головном регистре этот глубокий, опертый звук, думая, что голос оборвется или что придется форсировать его. Страх этот совершенно напрасен, и вскоре сами ученицы убеждаются, что, напротив, им легче петь этим приемом глубокой постановки звука.

Об относительном удобстве петь разные гласные в различных регистрах можно заметить, что в грудном регистре, как наиболее открытом, легче петь открытые, светлые гласные: *a, e*, головной же регистр ставится легче на закрытых гласных: *o, y*.

Горло и глотку при пении на всех регистрах надо держать как можно более открытыми, причем следует помнить сказанное выше об ощущении зевания. Звук при этом получается сильный, полный и ясный.

**Мужские голоса. Связывание и выравнивание регистров.** Мужчины в начале обучения пению должны петь только на средних нотах грудного, открытого регистра, не переходя за одну октаву:

8

тенор                      баритон                      бас

Когда эта октава установится, можно постепенно расширять диапазон голоса вверх и вниз, прибавляя по одному полутону. Когда наверху делается трудно петь открытым звуком, что начинается обыкновенно с верхних нот только что показанных пределов, то следует начинать закрывать голос, то есть переводить назад точку упора звуковых волн в твердое нёбо, сохраняя, однако, до самых верхних нот ощущение резонанса звука в груди, без чего звук делается тусклым, мало металлическим.

9

У тенора                      у баритона                      у баса  
на фа                      на ми-бемоль                      на ре-бемоль

Голос должен быть уже совершенно закрытым, то есть звуковая струя направлена в голову.

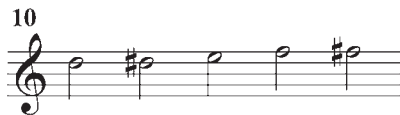
Две рядом стоящие ноты в интервале секунды, даже терции, никогда не следует петь нижнюю совершенно открытым, а верхнюю совершенно закрытым голосом, особенно при пении интервала вниз, так как при этом получается слишком большая и неприятная для уха разница в тембрах обеих нот.

Если бывает трудно петь открытым голосом ранее показанных верхних пределов, то следует его закрывать и раньше. Вообще нет строго определенной границы, когда надо начинать закрывать голос, и в этом отношении педагогу приходится применяться к каждому ученику отдельно.

Надо наблюдать за тем, чтобы голос не утомлялся продолжительным пением на высоких нотах, а также, для выработки их, прибавлять по одному полутону вверх только тогда, когда предыдущая нота совершенно поставлена и окрепла.

Для полного владения обоими регистрами и правильным связыванием их надо учиться петь все переходные ноты как открытым, так и закрытым звуком, а также уметь связывать их отдельно открытым и отдельно закрытым звуком. Затем надо петь ноту закрытым звуком и постепенно, не прерывая дыхания, открывать звук и, наоборот, постепенно переходить на той же ноте с открытого звука на закрытый.

Обыкновенно мужским голосам связывание (сглаживание. — *И. Н.*) регистров дается довольно легко; исключение составляют тенора, которым представляет затруднение хорошая (правильная. — *И. Н.*) выработка переходных нот.



Тенора должны обратить особенное внимание на приобретение полного господства над этими нотами так, чтобы совершенно свободно владеть ими при всяких оттенках тембра и силы. Без этого тенор всегда будет связан переходными нотами, которые как центральные чаще всего встречаются в пении.

**Женские голоса.** Мы уже знаем, что занятия по постановке голоса должны начинаться со средних нот, то есть только со среднего регистра, не затрагивая ни грудного, ни головного. Как известно, на нижних нотах среднего регистра следует во избежание слабости и дряблости звука удерживать постоянно грудной упор и направлять струю звуковых волн в твердое нёбо к передним зубам; но по мере пения вверх надо, сохраняя грудной упор, все более и более закрывать голос, переводя назад точку упора в твердое нёбо до тех пор, пока голос не перейдет совсем в головной регистр. Этот способ дает возможность петь одинаково легко и вместе с тем металлическим, мягким и ровным звуком по всему протяжению среднего регистра. Когда в пределах этого регистра будет усвоена постановка отдельных нот, выдерживание их ровной силой, связывание нот в гаммах и на интервалах, можно приняться за те же упражнения в грудном регистре, но очень осторожно, с отдыхом, чередуя упражнения грудного регистра с упражнениями среднего.

*Надо быть крайне осторожной и никогда не утомлять грудного регистра, особенно певице, лишенной природных грудных звуков.*

Когда средний и грудной регистры, каждый отдельно, достаточно установятся, можно приступить к связыванию их. Если приходится петь только ноты грудного регистра, то все они поются одинаковой постановкой голоса, как и мужской: грудной или открытый регистр, то есть певица должна ощущать образование звука в груди и затем чувствовать упор звука в твердое нёбо у передних зубов. Но если приходится переводить звук из грудного регистра в средний, то при неизменной постановке грудных

нот невозможно перейти в средний регистр без перелома голоса. Для того чтобы сделать этот переход незаметным, надо по мере пения грудным регистром вверх постепенно ослаблять грудной упор, как бы делать постепенно звук менее грудным и к моменту перехода в средний регистр уменьшить грудной упор до той степени, в которой он должен ощущаться на первой ноте среднего регистра.

Само собой понятно, что при обратном переходе из среднего регистра в грудной приходится действовать обратно, то есть на верхних нотах грудного регистра давать слабый грудной упор и усиливать его по мере пения вниз. Постепенным подготавливанием среднего регистра большинству певиц удастся очень скоро и легко выровнять оба регистра и сделать переход одного в другой настолько незаметным, что даже трудно бывает отличить, на какой ноте певица меняет регистр, от перелома же голоса не остается ни малейшего следа.

Обратный переход из среднего регистра в грудной выравнивается обыкновенно очень легко, часто при пении вниз совсем не бывает перелома даже при самом начале учения.

Большей частью трудность уничтожения перелома голоса зависит от того, что от ученицы требуют пения чистым грудным голосом, с неизменяющейся постановкой, до самого момента перелома, и к тому же определяют этот момент для всех певиц на той же ноте, обыкновенно на *фа*,



и требуют, чтобы выше перелома первые же ноты среднего регистра были совершенно лишены грудного характера. При таком способе делается очень трудным связать регистры, и относительно уничтожения перелома возлагают надежды только на время и на практику.



Время и практика, правда, помогают в том отношении, что певица, добываясь всякими способами желаемой цели, нападает иногда сама, безотчетно, на правильный прием; но часто уничтожение перелома так и не достигается — существует много даже известных певиц с невыровненными регистрами голоса.

Совершенно справедливо, что грудной регистр переходит в средний в большинстве случаев на *фа*,



но это далеко не общее правило, и у многих певиц переход этот бывает на более низкой ноте. Во всяком случае для полного владения обоими регистрами и для умелого связывания их *надо уметь петь грудным регистром несколько нот выше перелома голоса и средним регистром возможно большее число нот ниже перелома.*

К головному регистру следует приступать очень осмотрительно и только тогда, когда совершенно установятся нижний и средний регистры, иначе неумелым пением головных нот можно испортить еще не вполне установившиеся нижний и средний регистры.

Раньше было сказано, что и в головном регистре многим певицам для полноты и металличности звука, даже на самых высоких нотах, приходится выдерживать грудной упор, то есть должно оставаться ощущение глубокого звука, будто образующегося в грудной клетке, и вся разница постановки головного регистра от других регистров заключается только в постепенном отодвигании назад точки упора звуковых волн в твердое небо.

Относительно связывания среднего регистра с головным приходится сказать то же, что было сказано о связывании грудного регистра со средним, то есть что переход этот надо делать постепенно. Достигнуть в этом случае постепенного и незаметного перехода гораздо легче, чем

в нижних регистрах, так как тут не существует перелома голоса.

Выровняв все три регистра, следует петь упражнения уже по всему диапазону голоса, то есть переходя во все три регистра, ограничивая лишь верхний предел той нотой, которая уже выработана и окрепла.

**Интонация.** *С самого начала учения, с самого первого звука следует наблюдать за безукоризненной чистотой интонации, не допуская ни одного сколько-нибудь неверного звука.* Это единственный способ исправить интонацию и развить слух у лиц, от природы недостаточно обладающих им, а также приучить к чистому звуку голоса лиц, хотя и обладающих верным слухом, но в начале учения неверно интонирующих.

*Надо приучиться с самого начала занятий акцентировать верхние ноты каждой музыкальной фразы, безразлично медленной или быстрой.* Без этого пассаж или гамма часто выходят недостаточно чистыми и отчетливыми, иначе говоря, *необходимо, чтобы особенно отчетливо слышались верхние ноты каждой фразы.* Понятно, что такие акценты не должны переходить в утрировку.



С течением времени и занятий акценты эти надо уменьшать.

Часто случается, что начинающие петь фальшивят не от недостатка слуха и не от малого послушания голоса, а от неверной его постановки. Такая фальшь проходит сама собой по мере исправления постановки голоса, конечно, при условии, чтобы постоянно строго следили за интонацией.

О пользе упражняться дома в пении без аккомпанемента, о влиянии таких упражнений на чистоту

интонаций и на привычку держаться в тоне было уже сказано в I разделе.

В гаммах надо обращать особенное внимание на чистоту полутонов. *Если гамма выходит фальшиво, то фальшь надо прежде всего искать в нечисто взятом полутоне* и преимущественно в нечистоте вводного тона, который бывает склонен к понижению при пении вверх и к повышению при пении вниз.

На этом собственно оканчивается все, что можно считать относящимся к постановке голоса, так сказать, к азбуке пения. Правильность и основательность изучения ее в высшей степени влияет на быстроту дальнейших успехов, а потому еще раз можно рекомендовать не торопиться при учении и не переходить к следующему упражнению до тех пор, пока не будет вполне усвоено предыдущее.

### Глава 3

## ДАЛЬНЕЙШАЯ ТЕХНИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА ГОЛОСА

От вполне технически обработанного голоса требуются, кроме хорошей постановки его, еще следующие условия;

1) умение петь *forte*, *piano*, *mezza-voce* и филировать звук;

2) умение владеть различными тембрами голоса;

3) умелое и правильное пение диатонических гамм;

4) по возможности выработанная колоратура;

5) умение связывать ноты различными способами;

6) хроматические гаммы;

7) трель;

8) соблюдение и понимание ритма. Разберем особо каждое из этих условий.

**Forte, piano (mezza voce) и филирование звука.** Филировать звук — значит начинать его *pianissimo*, потом равномерно и постепенно усиливать, давать наибольшую силу на половине дыхания и затем, к концу, также

постепенно и равномерно уменьшать силу до полного *pianissimo*.

Филирование звука служит главным средством для нюансов в пении, но надо заметить, что совершенно правильно, свободно и продолжительно филировать звук составляет одну из наибольших трудностей вокального искусства. Обыкновенно проходит очень много времени, пока ученик начинает хорошо филировать, почему необходимо обучаться этому как можно ранее, сейчас же после первоначальной постановки отдельных регистров.

Филирование есть также одно из главных средств усиления голоса, придания ему ровности, полноты звучности и гибкости. Можно без преувеличения сказать, *что кто умеет хорошо филировать, тот умеет петь.*

Для того чтобы быть в состоянии всегда владеть своим голосом, *необходимо ежедневно упражняться в филировании не только во время учения, но и в течение всей артистической деятельности.*

Однако это упражнение, особенно вначале, значительно утомляет голосовые и дыхательные органы, почему приступать к нему надо очень осторожно и первое время заниматься филированием не более нескольких минут, и то с отдыхами, а обладающим слабым здоровьем не следует начинать это упражнение в очень молодые годы. Для совершенно здорового певца вполне достаточно филировать по 10 минут в день, но ежедневно и с полным вниманием.

Филировать надо на всех гласных звуках и начинать с наиболее легких средних нот, постепенно переходя к более низким и высоким тонам.

Когда голос не в порядке, хотя и не настолько, чтобы прекратить всякое пение, надо, однако, прекращать филирование, а также при всяком малейшем расстройстве горла (голосового аппарата. — *И. Н.*) приостанавливать филирование на высоких и низких нотах.

Итак, *филирование* заключается в описанном выше приеме, то есть в нарастании и в последующем уменьшении силы звука; графически оно изображено так:



Рис. 9

Иногда встречается обратное филирование, когда звук начинается с *forte*, переходит на *piano* и к концу снова усиливается до *forte*. Изобразить его можно так:

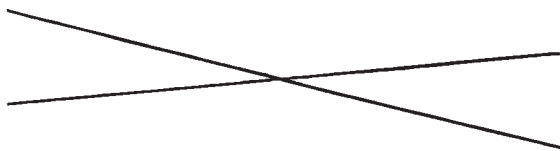


Рис. 10

Тому, кто умеет хорошо филировать первым способом, второй не представляет затруднения и зависит скорее от умения владеть дыханием.

Так как хорошее филирование достигается большим трудом, то лучше облегчить эту работу, разложив ее на составные части, и учить каждую из них отдельно. Филирование требует умения петь *piano* и *forte*, усиливать и уменьшать звук; поэтому надо учить отдельно эти составные части:

- 1) Петь ноту *forte* одинаковой силой с начала до конца.
- 2) Петь ту же ноту одинаковой силой совершенно *piano*.
- 3) Ту же ноту начинать *pianissimo* и равномерно усиливать к концу дыхания до *fortissimo*.



Рис. 11

4) Ту же ноту начинать *forte* и к концу дыхания равномерно уменьшать до *pianissimo*.



Рис. 12

Когда будет достигнуто хорошее исполнение этих упражнений, можно перейти к полному филированию:



Рис. 13



Рис. 14

Разберем отдельно каждое из этих упражнений:

1) Петь ноту одинаковой силой *forte* с начала до конца то же самое, что выдерживать звук равной силой, что уже подробно описано в предыдущей главе.

2) Освоившись с ровным *forte*, надо петь те же ноты, насколько возможно *piano*, так называемым *mezza voce* (в переводе «вполголоса»).

Я отличаю *mezza voce* от простого *pianissimo*, считая, что существует два способа петь *piano*.

Один способ заключается в том, что ставят голос таким же приемом, как и *forte*, а только уменьшением силы дыхания доводят звук до *pianissimo*; такого рода *pianissimo* я называю «простое *pianissimo*».

Многие певцы поют *pianissimo* всегда этим способом, называя это «*mezza voce*». Спеть хорошо подобное *pianissimo* до чрезвычайности трудно и утомительно для голоса, тогда как другой способ, называемый мною

«*mezza voce*», не представляет трудности, значительно сохраняет голос, приятнее для слуха и в высшей степени облегчает филирование.

Как уже сказано, постановка голоса при обыкновенном *pianissimo* несколько не отличается от постановки при *forte*, а только большим усилием приходится сдерживать дыхание и употреблять всю силу воли на то, чтобы не давать голосу рваться, что особенно часто случается при стихании звука. Напротив, при *mezza voce* берется не глубокое, а так называемое «поверхностное дыхание» в очень малом количестве и выпускается совершенно легко, как бы желая дать ему свободу уменьшаться самому собою. При этом никакие мускулы дыхательных органов не должны быть напряжены, и вообще во всем должна быть полная свобода. Самая постановка звука при пении *mezza voce* отличается от постановки *forte*, а именно: *голос делается совершенно головным и почти исчезает грудной упор*. Даже на средних нотах при *mezza voce* голос делается головным. Звук при *mezza voce* принимает нежный, воздушный характер, несколько похожий на звук флейты, почему иногда звуки эти называют флейтовыми звуками. У некоторых голосов звук *mezza voce* имеет совершенно особенный, чарующий тембр.

У женских голосов *mezza voce* возможно даже на нотах грудного регистра, тогда как простое *pianissimo* в грудном регистре невозможно. Но на среднем и грудном регистре при *mezza voce* надо наблюдать, чтобы во избежание беззвучности и дряблости голоса слегка удерживать грудной упор, *в головном же регистре при mezza voce грудной упор совершенно пропадает*.

Мужские голоса для пения *mezza voce* также должны менять манеру постановки звука, делая его совершение головным, особенно на высоких нотах. Это есть случай употребления фальцета, но при этом надо уничтожить природную жидкость его, закругляя звук так, чтобы всегда чувствовался мужской характер звука и сохранилась полнота его.

Лучший путь к достижению хорошего *mezza voce* *давать звук чисто головной (фальцет), но сохраняя некоторый грудной оттенок.* Этот характер звука у мужчин называется также «Mіxt’ом», то есть смесью фальцета с грудным голосом (причем фальцет, однако, преобладает над грудным).

Научившись петь *mezza voce*, крайне полезно для обработки голоса петь каждое упражнение первый раз *forte* и сейчас же повторить его *mezza voce*, отделив одно от другого лишь быстрым возобновлением дыхания. При этом для второй половины упражнения, а именно для *mezza voce*, должна быть быстро изменена постановка звука, запас же воздуха должен быть взят лишь в количестве, необходимом для исполнения *mezza voce*, то есть по возможности меньше.

Умение петь *mezza voce* не устраняет необходимости учить и обыкновенное *pianissimo*, то есть пение той же постановкой, как и *forte*, но уменьшенной силой. Это необходимо для исполнения *pianissimo* фраз драматического характера, потому что *mezza voce* соответствует скорее исполнению фраз нежного, мягкого характера.

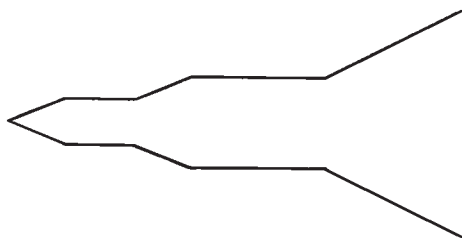


Рис. 15

3) Поняв и несколько освоившись с *mezza voce*, можно перейти к следующей части филирования — к усилению звука (*crescendo*) (см. рис. 11).

Для этого надо вначале звук взять *mezza voce* насколько возможно *piano* и затем постепенно усиливать его, переходя в регистр, соответствующий ноте. Делать



это надо так постепенно, чтобы звук ни на один момент не оставался одинаковой силы — недостаток филирования, который можно изобразить так: чтобы звук усиливался так же ровно и непрерывно, как ровно и непрерывно расходятся стороны знака *crescendo* (см. рис. 11), надо рассчитать усиление так, чтобы полная сила звука пришлась в конце дыхания, а достигнув этой степени *fortissimo*, надо сразу оборвать звук. Иначе сказать, *надо, чтобы во все продолжение дыхания звук непрерывно и равномерно усиливался.*

4) Стихание звука (*decrescendo*) (см. рис. 12) есть действие обратное усилению, то есть звук берется полной силой в соответствующем ему регистре, потом во все продолжение дыхания звук должен стихать, *постепенно перейти* в *mezza voce* и к концу как бы совсем уничтожиться, но без перерывов и не прекращая ни на один момент уменьшения силы, то есть если изобразить графически, чтобы не было такой фигуры, а происходило бы правильное *decrescendo* (см. рис. 12).

*По мере уменьшения запаса воздуха и стихания звука не следует сдерживать дыхание напряжением мускулов грудной клетки или диафрагмы; вообще не задерживать дыхание усилием, а давать ему выходить свободно, причем все мускулы должны находиться как бы в состоянии бездействия; тогда звук по мере уменьшения воздуха в легких будет стихать сам собой, а поощему останется лишь постепенно закрывать голос, переводить его в голову до полного перехода в *mezza voce*.*

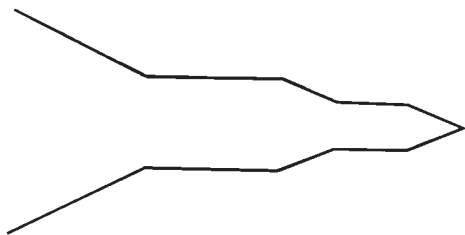


Рис. 16

Это совершенно противно тому, чему часто учат, требуя уменьшения силы дыхания и звука напряжением мускулов, насильственным удерживанием силы звука, не меняя при этом постановки голоса, то есть требуют перехода в простое *pianissimo*, а не в *mezza voce* — этот способ чрезвычайно труден, утомителен, и при нем голос легко рвется при конце дыхания.

*Decrescendo*, по отношению к дыханию, есть действие противоположное выдерживанию звука равной силы — там для поддержания неизменной силы звука надо по мере уменьшения количества воздуха в легких увеличивать силу дыхания, а при *decrescendo* сила выдыхания должна оставаться неизменной, и тогда звук по мере уменьшения количества воздуха в легких будет стихать сам собою.

5) Разобрав отдельно все части филирования, почти ничего не остается сказать о полном филировании, так как это есть соединение на одном дыхании усиления и стихания звука. Вся разница состоит в том, что наибольшая сила приходится не в конце или в начале дыхания, а ровно на половине его, где, достигнув полной силы, тотчас же начинает уменьшаться до полного уничтожения звука. При этом звук, начинаясь *mezza voce*, постепенно переходит в соответствующий регистр, а при стихании снова переходит в *mezza voce*.

Как при отдельных *crescendo* и *decrescendo*, так и при полном филировании голос ни на один момент не должен оставаться одинаковой силы, то есть должен строго соответствовать звуку (см. рис. 9), а не ломаными линиями:

6) Второй род филирования (см. рис. 10) после предыдущего не представляет никаких трудностей и не требует объяснения. Единственное замечание заключается в том, что в первую половину, то есть при стихании, надо экономить дыхание, чтобы его хватило на усиление второй половины звука.



Рис. 17

Так как в первой половине запас воздуха большой, то звук сам собою не будет стихать, а надо это сделать искусственно, то есть надо активно уменьшать силу дыхания при малом расходе воздуха — когда запас воздуха еще большой, это не представляет особой трудности.

**Тембр.** Звук человеческого голоса имеет преимущество перед звуком музыкальных инструментов в том отношении, что он способен принимать совершенно различные характеры, то есть может совершенно менять тембр и этим усиливать выражение. Очень часто тембр меняется сам, помимо воли певца, в зависимости от настроения и степени увлечения исполнителя, то есть при прочувствованном пении голос сам принимает характер звука, соответствующий выражению музыки и требованию текста, но законченный артист, кроме этих непосредственных перемен тембра, должен уметь сознательно владеть всеми тембрами и не рассчитывать лишь на свое увлечение. Степень этого увлечения может быть не всегда одинакова, могут быть случаи, когда для придания полного выражения пению будет недостаточно одного чувства, зависящего от настроения данной минуты, и тогда певец должен искусством дополнить недостаток непосредственного выражения.

Звук человеческого голоса способен принимать множество оттенков, так что нет возможности разбирать каждый из них отдельно, можно лишь пояснить, отчего зависит перемена тембра, указать главные виды его и разобрать правила, которым они подчиняются.

В техническом отношении перемена тембра зависит от перемены формы рта и от точки упора звуковых волн

в твердое нёбо. Из предыдущего мы знаем, что чем более звуковые волны направлены в твердое нёбо вперед, тем звук делается более открытым, то есть приобретает более *светлый тембр*, если же звуковые волны направлены назад в твердое нёбо, то звук делается закрытым. Это два главных характера тембров. При промежуточных точках упора звуковых волн получаются и различные промежуточные тембры; каждое самое маленькое изменение направления звуковых волн влечет за собою некоторую перемену тембра. *Надо уметь произвольно изменять направление звуковых волн и точку упора их в твердое нёбо*; надо чувствовать, как точка упора при переходе из открытого звука в закрытый передвигается по твердому нёбу назад, и наоборот, как она передвигается вперед при постепенном открывании голоса.

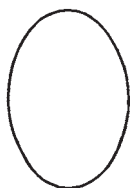


Рис. 18

Надо уметь остановиться на любой из этих точек упора, а также уметь сразу направить звуковые волны в любую точку твердого нёба. Говоря иными словами, *надо уметь до какой угодно степени открывать и закрывать голос*. Этому много помогает форма рта, чрезвычайно влияющая на тембр голоса. При форме рта, имеющей вид буквы *О*, вытянутой вверх (рис. 18), то есть *при открытии рта более в вертикальном направлении, звук получается закрытый*.

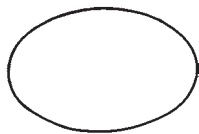


Рис. 19

*При открытии же рта в ширину (рис. 19), то есть в горизонтальном направлении, звук делается открытым:*

При промежуточных положениях рта звук получает промежуточные тембры.

Уменьше владеть этими главными оттенками тембра лучше всего достигается следующим упражнением: на той же ноте и на одном дыхании менять последовательно все тембры от самого светлого до самого глухого

и потом на новом дыхании, на той же ноте, от самого глухого к светлому, при этом сила звука не должна изменяться.

Мы знаем, что существует еще слишком открытый, «белый звук», не допускаемый в художественном пении, но иногда для драматического выражения, когда по смыслу текста надо сделать голос крикливым, резким, приходится в виде исключения прибегать и к этому звуку, составляющему крайнюю степень открытия голоса.

Также существует и крайняя степень закрытия звука, это мрачный, глухой звук, который приходится употреблять для выражения тяжелых, неприятных мыслей. Для образования этого звука надо при совершенно закрытом голосе почти закрыть и рот так, чтобы звуковым волнам оставалось мало выхода.

Конечно, голос при этом не может быть очень сильным, почему и нельзя петь им энергичные фразы, требующие громкого звучания.

Как форма рта имеет влияние на светлый и мрачный тембр звука, так и выражение лица поющего влияет в значительной степени на другие оттенки тембра. Действительно, стоит придать рту форму, принимаемую им, например, при смехе, звук сейчас же примет веселый, светлый характер; стоит опустить углы рта, придать ему плаксивое выражение, такое же выражение примет и голос; при выражении лицом ярости, со сдвинутыми бровями, раздутыми ноздрями и оскаленными зубами голос делается резким, злым. Этим объясняется, почему у певца, способного увлекаться при исполнении, чувствующего исполняемое им, голос сам принимает оттенки, требуемые смыслом текста — у такого певца обыкновенно и черты лица сами принимают выражение испытываемого чувства, а вместе с выражением лица, особенно с выражением рта, получается и требуемый тембр.

Поэтому исполнителю необходимо владеть мимикой, то есть уметь выражать лицом различные ощущения,

так как он может пользоваться этим умением для придания голосу желаемого тембра; но надо сказать, что прочувствованное пение, хотя бы и соединенное с меньшим искусством, но как идущее непосредственно из души поющего, всегда производит на слушателя более впечатления, нежели в высокой степени умелое пение, но с одним искусственным выражением. Конечно, еще большее впечатление произведет настоящий артист, соединяющий с неподдельным увлечением полное умение и понимание того, что он делает.

Из второй главы этого раздела мы знаем, что надо уметь придавать звуку одинаковый характер по всему протяжению голоса, но знаем также, что в различных регистрах, для достижения этой ровности, голосу дается различная постановка. Так, например, чем более голос идет вверх, тем более надо его закрывать, сомбрировать (затемнять), то есть приходится умышленно менять тембр, слушателю же кажется, что звук не меняется. Певец должен всегда помнить это и не стараться петь на различных высотах голоса одинаковым тембром, а напротив, для того чтобы произвести впечатление ровности голоса, он должен прибегать к изменению тембра. У басов голос на нотах:



представляет явление, достойное внимания: обыкновенно этим голосом бывает трудно петь показанные ноты закрытым звуком, является невольная склонность открывать их, отчего на них недостает энергии и силы. Надо бороться с этим и употреблять единственное средство укрепить эти ноты — приучаться петь их закрытым грудным звуком и как можно шире держать горло и глотку.

**Диатонические гаммы.** Пение гамм в целую октаву и более надо готовить постепенно, изучением сперва пения групп последовательных нот по 2, 3, 4 и т. д.,

а также учением всех интервалов ступеней гаммы относительно тоники. Тому, кто захочет петь гаммы, не пройдя сперва этих подготовительных упражнений, очень трудно достигнуть безукоризненного исполнения гамм.

Певец должен обращать в гаммах особенное внимание на интонацию, малых секунд и увеличенной секунды в гармонической минорной гамме. Если гамма звучит нечисто, то фальшь надо искать прежде всего на этих интервалах.

Петь гамму надо сначала очень медленно, наблюдая, чтобы она была исполнена чисто и правильно: быстроту исполнения надо соразмерять также со степенью подготовленности ученика.

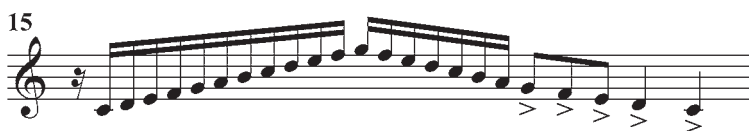
Когда в медленном темпе гамма идет хорошо, можно постепенно ускорять движение до какой угодно степени, наблюдая, чтобы исполнение гамм оставалось всегда отчетливым и правильным. В этом случае бывает очень полезен метроном — его надо поставить сначала на такое деление, при котором исполнение гаммы идет правильно, и петь строго в такт ударов метронома. Затем можно постепенно, по одному делению шкалы метронома, ускорять удары его, но не переходить на новое деление до тех пор, пока на старом гамма не пойдет правильно и свободно. Таким способом можно дойти, почти незаметно для учащегося, до очень быстрого темпа. Пение с метрономом приучает также к строгому выдерживанию ритма, что составляет первейшее требование всякого музыкального исполнения.

Обыкновенно восходящую гамму бывает труднее петь, чем нисходящую — голос склонен замедлять восходящую гамму, а также и всякий восходящий пассаж и, напротив, склонен ускорять, как бы бежать вниз на нисходящем пассаже. Этого следует остерегаться и давать одинаковую продолжительность всем нотам, исполняя их отчетливо, но вместе с тем непременно *legato*, если не предписано никакого другого рода исполнения, как, например, *staccato* или маркированными нотами.

Диатонические гаммы следует петь во всех мажорных и минорных тонах, допускаемых диапазоном голоса, а лучше всего чередовать мажорные гаммы с минорными.

Никогда не следует подыгрывать гамму на фортепьяно, а можно только аккомпанементом поддерживать интонацию. Вне урока следует петь гаммы всегда без аккомпанемента.

Если верхние или нижние ноты гаммы сливаются, то их надо разрабатывать, замедляя на них скорость и маркируя эти ноты, например, так:



Конечно, эти замедления — как вверху, так и внизу, — допускаются лишь для отделки чистоты гаммы, когда же все ноты выработаны, то надо петь гаммы с начала до конца в одном движении и без маркирования.

У женских голосов перемена регистров в гамме должна происходить, смотря по голосу певицы, там, где для нее удобнее, как уже было сказано об этом при описании связывания регистров. Мужчины также должны начинать закрывать голос при пении гамм вверх и открывать его при пении гамм вниз там, где этого требует каждый голос в отдельности.

**Колоратура.** Колоратурой называется быстрое, легкое, блестящее исполнение всяких гамм, арпеджио, всевозможных быстрых пассажей, украшений мелодий, трелей и т. д. От этого слова производятся и названия колоратурное пение, колоратурная певица, то есть такая певица, у которой главное качество пения, ее специальность, составляет колоратура.

Колоратура часто бывает врожденной (так называемая *природная колоратура*); голосам, обладающим ею, остается лишь отделать ее и исправить некоторые недочеты.



Обыкновенно легкие голоса, как-то: легкое, колоратурное сопрано и легкие тенора обладают хорошей колоратурой, но зато почти всегда такие голоса не имеют большой силы, сильные же, драматические голоса редко обладают выдающейся колоратурой.

Если нет природной легкости голоса, то колоратуру возможно развить иногда до высокой степени правильными и настойчивыми занятиями. Правда, большей частью это удается вполне только не сильным, более легким голосам, и женским лучше, нежели мужским, настоящие же драматические голоса обыкновенно не поддаются полной разработке колоратуры. Но это не исключает необходимости разрабатывать по возможности колоратуру и тяжелым голосам, специальность которых преимущественно широкое пение. Широкое пение делается тем совершеннее, чем более голосовые органы приучены к вокализации; тяжелые голоса, не разрабатывающие колоратуры, не достигнут совершенства и в широком пении — *разработка колоратуры способствует гибкости голоса, что дает возможность придавать пению всякие оттенки и хорошо фразировать*. Кроме того, в широком пении встречаются постоянно украшения мелодий, как-то: форшлагги, группетто, небольшие пассажи и т. д., требующие хорошего исполнения даже самыми тяжелыми голосами; но настоящее колоратурное пение, конечно, должно быть предоставлено певцам и певицам, самой природой наделенным значительной легкостью голоса.

Совершенно бесполезно при начале учения какого-нибудь трудного пассажа сразу петь его полным голосом — это напрасно утомляет голосовые и дыхательные органы и не ускоряет работы. Гораздо полезнее подготовить пение сперва анализом пассажа и наигрыванием на хорошо настроенном инструменте: петь же пассаж только тогда, когда слух достаточно свыкнется с последовательностью нот.

Быстрые пассажи значительного протяжения не следует отделять целиком, а надо сперва разделить

пассажа на мелкие группы, учить эти группы каждую отдельно и только тогда начинать отделять весь пассаж целиком, когда каждая группа пойдет удовлетворительно.

*Во все продолжение пассажа, исполняемого на одной гласной, надо сохранять неподвижное положение рта, особенно наблюдать, чтобы подбородок не двигался при каждой ноте.*

Хорошо на каждой ноте, особенно при быстром движении, мысленно повторять тот гласный звук, на котором поется, чем достигается отчетливость каждой ноты. Вполне достаточно только мысленно повторять гласный звук, так как при действительном повторении его получается маркированное пение и, кроме того, легко впасть в большую неправильность делать на каждой ноте толчок дыханием, причем в начале каждой ноты слышится буква *X* — это называется *придыханием* и никогда не допускается в пении. Если и при мысленном повторении гласной вокализация выходит не отчетливо сливающейся, то можно петь, несколько маркируя ноты (смотри дальше о маркированном пении); для тяжелых голосов, особенно для басов, это лучший способ выработать вокализацию.

*Обыкновенно в колоратурном пении легче всего даются гаммы и арпеджио, почему и надо начинать разрабатывать вокализацию с этих видов ее, и потом уже учить более трудные формы колоратуры.*

Всякий пассаж должен исполняться наизусть, без чего не может быть быстрой и уверенной вокализации.

*Восходящий пассаж всегда делается crescendo.*

При нисходящем пассаже надо акцентировать первую ноту и потом петь вниз *decrescendo*.

Развитию колоратуры способствует также следующая манера исполнения того же пассажа:

- а) петь весь пассаж *forte*;
- б) петь его же *mezza voce*;
- в) с начала до конца *crescendo*;

г) с начала до конца *decrescendo*;

д) *crescendo* первую половину пассажа и *decrescendo* вторую (см. рис. 9);

е) *decrescendo* первую половину и *crescendo* вторую (см. рис. 10).

Все сказанное до сих пор относилось к отделке вообще всяких колоратурных пассажей. Остается сказать еще отдельно об арпеджио, коротком форшлаге (*acciacatura*) и вообще об украшениях мелодии.

**Арпеджио** надо петь *legato*, не отделяя ноты одну от другой паузой и не делая *portamento*, надо с точностью переходить от одной ноты к другой. Надо начинать каждую ноту непосредственно вслед за предыдущей и не искать голосом интервалов. Положение рта, языка и голосового аппарата должно оставаться неизменным.

В главе о постановке голоса было сказано, что певец никогда не должен чувствовать образования звука в гортани. Некоторое исключение представляет *короткий форшлаг* (*acciacatura*), который никогда не выйдет достаточно коротким и отчетливым, если не делать его маленьким, сухим ударом горла, сопровождающимся почти незаметным движением гортани, несколько напоминающим движение ее при глотании. Удар этот делается на маленькой ноте, то есть на самом форшлаге, безразлично, будет ли он сверху или снизу, главная же нота, то есть нота мелодии, поется с обыкновенной постановкой голоса. Без этого удара короткий форшлаг будет отделен от главной ноты паузой или сольется с главной нотой и потеряет требуемый характер.

Относительно всяких *украшений мелодии* считаю полезным напомнить общее правило музыки, гласящее, что украшение мелодии надо исполнять легко, отчетливо, чисто, и никогда украшение не должно выступать на первый план, то есть затемнять мелодию, которая должна быть слышна так же рельефно, как если бы она была без всяких украшений.

*Различные способы связывания нот.* Ноты могут быть связаны между собой четырьмя способами:

- 1) legato;
- 2) portamento (перенос голоса);
- 3) маркируя каждую ноту;
- 4) staccato.

**Legato** состоит в простой, тесной последовательности звуков, но связанных так непрерывно, чтобы пение, если можно так выразиться, казалось неразрывной линией. Но не имело бы вида:



Рис. 20

Legato можно сравнить также с красивым почерком, в котором каждая буква связана с рядом стоящими. Раньше было уже приведено удачное сравнение legato с бусами, плотно нанизанными на нитку. Наконец хорошим примером legato можно привести орган и родственные ему инструменты, на которых звуки связываются именно без всякого portamento и без перерывов. Обучающимся пению очень полезно слушать хороший орган и изучать характер перехода одного звука в другой.

Над нотами, которые требуется исполнить legato, ставится иногда дуга,



Рис. 21

но певец никак не должен ограничиваться только этим указанием, а, как сказано, употреблять legato везде, где не показано другого исполнения, тем более что дуга ставится и для обозначения portamento. Если она означает legato, то это показывает, что композитор требует в этом месте обязательно legato, но никак не дает этим права все остальные места петь несвязно.

**Переносом голоса** (*portamento*) называется способ, когда звук переводится с одной ноты на другую последовательно через все промежуточные звуки. Делать *portamento* умело и со вкусом очень трудно. Редко приходится слышать хорошее *portamento*; поэтому надо приложить много труда на его выработку.

При связывании двух нот способом *portamento* первая нота как бы переносится на вторую, причем голос легко и очень быстро скользит через все промежуточные звуки. При этом перенесении голоса применяется *crescendo*, при переходе от нижней ноты к верхней (*portamento* вверх), и наоборот, *decrescendo*, при переходе от верхней ноты к нижней (*portamento* вниз). Перенесение голоса надо делать так, чтобы первую ноту переводить ко второй несколько раньше строгого обозначения и притом на слоге, принадлежащем первой ноте.

Поясим на нотном примере правильный прием делать *portamento*. Положим, дана музыкальная фраза:



надо сделать два *portamento*, соответствующие поставленным дугам.

Как должны быть исполнены эти два *portamento*, можно показать на нотах следующим образом:



Здесь в тексте связаны дугами те буквы, которыми надо проскользить по всему интервалу и затронуть вторую ноту *portamento*.

Надо избегать слишком медленного переноса голоса по промежуточным звукам, то есть не делать portamento слишком медленно, не мазать его, так как при этом получается невыносимое для слуха нытье. Предпочтительнее сделать portamento более быстрое, чем медленное.

Portamento *допускается только между нотами, разделенными интервалом не менее терции*, на секундах же portamento не допускается. Также не допускаются два или несколько рядом стоящих portamento; это считается безвкусием и может быть допущено только в виде исключения ради усиления драматического выражения, например, при выражении насмешки, иронии, сарказма, страдания и т. д.

Так как знак portamento такая же дуга над нотами, как знак legato, то такую дугу, стоящую более чем над двумя нотами или над секундой, на основании только что сказанного, никогда не следует принимать за знак portamento, между тем как дуга, стоящая над двумя нотами, разделенными интервалом более секунды, почти всегда означает portamento. Но никак нельзя строго придерживаться этого правила — применение portamento зависит более всего от личного вкуса, понимания исполнителя и не поддается строгим правилам. Поэтому к portamento надо относиться с большой осторожностью — употребляемое неуместно, неумело и в излишестве, оно делает пение в высшей степени безвкусным и манерным, тогда как исполненное хорошо и своевременно придает пению колорит и чувство.

Для определения, где следует делать portamento, можно еще сказать, что оно всегда уместно при выражении нежных и грустных чувств, но и в этих случаях надо быть осторожным, чтобы не впасть в утрировку.

Самым верным указателем употребления portamento все-таки остается анализ музыки и текста, соединенный с артистическим чутьем; исполнитель должен понять мысль композитора и делать portamento там, где

оно требуется для выражения этой мысли и где исполнителю подсказывает его собственное чувство.

**Маркировать ноты** — значит делать на каждой ноте пассажа маленькое ударение голосом, маленькое усиление, не отделяя паузой и не прерывая каждой ноты. Достигается это легче, если произносить на каждой ноте гласный звук, на котором исполняется пассаж; но при этом не следует приостанавливать дыхания, не делать пауз, а также надо остерегаться делать на каждой ноте придыхание, выражающееся неприятным для слуха прибавлением согласного *x*, предшествующего каждой ноте. Это повторение согласного похоже на то, как советовалось делать для отчетливости нот в *legato*, но там говорилось только о мысленном повторении гласного, для маркирования же надо действительно повторять его.

Маркирование на нотном примере можно представить так:

18

а а а а а а а а а а а а а а а а  
е е е е е е е е е е е е е е е е  
о о о о о о о о о о о о о о о о

Маркированные ноты обозначаются, как в этом примере, маленьким знаком акцента над нотой или под ней, или же ноты связываются дугой и над каждой нотой ставится точка. Например, так:

19

Это показывает, что надо петь ноты как бы *staccato*, но вместе с тем не отделять их одну от другой паузой. Поэтому маркированные ноты называются также *связанным staccato*.

Манеру пения чистого staccato показывает самое значение этого итальянского слова, в переводе означающего *отдельно* или *разрывно*. При пении staccato каждая нота должна быть отделена от соседних маленькими паузами, производимыми приостановкой не только звука, но и самого дыхания; звук должен быть спет как можно короче и уверенно, быстрым толчком дыхания, *но без придыхания* и возможно меньшим количеством воздуха.

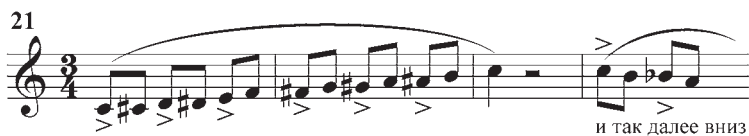
Блестящее исполнение staccato обязательно для колоратурных голосов, и особенно хорошо оно дается легким сопрано.

Обозначается оно точкой над нотой или под ней:



**Хроматические гаммы.** К подготавливанию хроматических гамм, то есть к изучению полутонов вверх и вниз, надо приступать с самого начала учения пению. При пении хроматических гамм надо ограничиваться сперва маленьким интервалом, например терцией, и учить ее полутонами вверх и вниз очень медленно; потом переходить к кварте, квинте и т. д., до октавы и более. Вообще, всякий последующий большой интервал можно петь только тогда, когда предыдущий идет хорошо и в достаточно быстром движении.

Для облегчения правильности интонации надо разделять хроматический пассаж на группы полутонов так, чтобы в каждой группе было одинаковое число нот, и делать ударение на первой ноте каждой группы.





При изучении хроматических гамм полезно сперва спеть интервал, заключенный между крайними нотами гаммы, и потом уже петь гамму, продолжая в уме держать обе крайние ноты интервала, то есть первую и последнюю ноту гаммы. При этом способе легче поместить в этом интервале должное число полутонов. Обыкновенно при пении хроматических гамм замечается склонность стягивать полутоны, делать их меньше, чем следует, почему хроматическая гамма выходит фальшивой, а именно: при пении вниз она выходит повышенной, а при пении вверх — пониженной. Это свойство голоса надо иметь в виду и всегда стараться делать полутоны больше, чем стремится делать их голос, то есть при пении вверх надо как бы повышать всякую ноту, а при пении вниз, напротив, понижать так, чтобы в результате все ноты были разделены безукоризненно чистыми полутонами.

**Трель.** Трель не должна быть простым пением двух нот, разделенных полутоном или целым тоном. Как бы быстро ни чередовались эти две ноты, это всегда будет лишь пением секунд, а не трелью. Впрочем, и такого рода исполнение имеет место в пении — такая трель называется *мягкой трелью* и употребляется при грустном выражении для того, чтобы отнять у трели свойственный ей блеск, идущий вразрез с требуемым выражением; обыкновенная же трель должна быть, насколько возможно, блестяща и энергична.

При исполнении трели, хотя направление звуковых волн остается такое же, как при обыкновенной постановке голоса, но сама трель, то есть чередование двух нот, производится небольшими ударами гортани, происходящими от движения ее вверх и вниз, настолько значительного, что оно легко может быть ощущаемо рукой и даже видимо. Это движение гортани и дает трели требуемую энергию, отчетливость и блеск. При хорошей трели кажется, будто каждую ноту отбивают молоточки, поэтому это отчеканивание гортанью каждой ноты называется *ударом трели*. Хорошо владеющему трелью достаточно

только при начале ее дать гортани это движение, после чего гортань сама продолжает отбивать удары трели.

Многие певцы, особенно певицы, обладают природной трелью, и такие певцы легко достигают полной ее отчетливости и правильности, другим же приходится искусственно разрабатывать трель, что представляет большую трудность, иногда кажется просто невозможным, но все-таки при труде и настойчивости достижимо почти для всех певцов.

Трель прежде всего должна удовлетворять двум условиям:

- 1) абсолютной ровности движения;
- 2) безупречной чистоте интервала между двумя нотами трели целого тона в *мажорной* и полутона в *минорной* трели.

Раньше чем приступить к упражнению трели, надо усвоить удар ее и производящее его движение гортани. Этого можно достигнуть продолжительным и систематическим пением терций и кварт, постоянно ускоряя темп. По мере этого ускорения гортань наконец начинает двигаться и отбивать удары.

Так как трель бывает двух родов, одна с ударением на верхней ноте, а другая с ударением на нижней ноте, то и терции и кварты надо петь триолями для того, чтобы ударение приходилось поочередно то на верхней, то на нижней ноте — это подготавливает последующее учение трели сверху и снизу.

22

упражнение терциями

и так далее вниз

22а

упражнение квартами

и так далее вниз

Упражняться в этом надо на всех средних нотах голоса.

Когда гортань приучится отбивать удары, надо начинать петь сперва мягкую трель, то есть последовательность двух нот без удара трели в очень медленном движении, например, четвертными нотами, обращая при этом внимание, чтобы обе ноты были одинаковой продолжительности. Это упражнение надо петь двояким образом:

1) начинать с нижней ноты и на ней же делать ударения:



2) начинать с верхней ноты и на ней же делать ударения:



Когда это упражнение будет идти верно, можно постепенно ускорять темп (употреблять при этом метроном, как было описано ранее), обращая строгое внимание на интонацию, на неподвижное положение рта и особенно подбородка, а также на то, чтобы дыхание расходовалось равномерно и медленно.

Затем можно удваивать число нот в такте, например, первый такт петь четвертными, второй — восьмыми, третий — шестнадцатыми, и все это на одном дыхании.



24а



Скорость должна быть взята такая, чтобы шестнадцатые выходили чисто и правильно. Вначале, при очень медленном движении может не хватать дыхания на все три такта, тогда можно на первое время ограничиться восьмыми, то есть вторым тактом.

Это пение мягкой трели надо чередовать с описанными выше упражнениями удара трели на терциях и квартях. По мере ускорения движения мягкая трель шестнадцатыми сама перейдет в настоящую трель, и тогда последние упражнения надо петь без первого такта, то есть начинать прямо восьмыми, переходить на шестнадцатые, потом на настоящую трель, и продолжать ее до конца дыхания.

Как сказано выше, трель надо начинать учить с наиболее легких средних нот и потом расширять диапазон трели вверх и вниз. В различных регистрах звук трели ставится как и при всяком другом пении.

Когда мажорная трель пойдет хорошо, надо учить минорную, то есть интервалом в полтона. Обыкновенно, если мажорная трель идет хорошо, то минорная не представляет затруднения.

На ноте небольшой продолжительности трель начинается всегда сразу в быстром движении и сохраняет неизменную скорость; трель же на очень длинной ноте, особенно на фермате, часто бывает красиво начинать медленно, например, восьмыми нотами, потом перейти в шестнадцатые и, наконец, в настоящую быструю трель, которую и продолжать до конца. Такая трель называется трелью с приготовлением. Уменьшение скорости трели к концу ноты абсолютно некрасиво и не допускается хорошей школой ни в коем случае.

Как известно из теории музыки, трель делается с окончанием, имеющим различные виды. Изучение

этих различных окончаний не представляет труда, но надо практиковаться в них не отдельно, а всегда в соединении с трелью.

Надо очень остерегаться часто случающейся неправильности трели, когда вместо двух нот поют только быстро повторяющуюся одну ноту. Этот недостаток так укореняется, что поющий даже не замечает его, воображая, что поет правильную трель.

Главный, единственный верный и возможный путь к выработке трели — это продолжительная и систематическая практика. Многим трель дается очень трудно, но зато в утешение им можно сказать, что чем труднее дается трель, тем правильнее они будут петь ее, одолев все трудности, так как обладающие природной трелью, к сожалению, очень редко утруждают себя отделкой ее, а обыкновенно довольствуются трелью с теми недостатками, какими наделила их природа.

**Темп и ритм.** Странно было бы говорить здесь, почти в конце раздела техники пения, о самом основном правиле всякого музыкального исполнения — о необходимости строгого соблюдения темпа и ритма. Это известно и из теории музыки, и постоянно повторялось здесь при описаниях различных упражнений, да, наконец, должно подразумеваться само собою. Здесь я хочу сделать только некоторые замечания относительно темпа и ритма.

Соблюдение темпа вполне правильно не только тогда, когда соблюдена неизменность ритма, но когда, сверх того, все паузы и все ноты получают свою точную продолжительность. Эта точность выполнения написанного придает всему исполнению уверенность и совершенную законченность, качества, обладают которыми немногие артисты; часто одни эти качества и составляют всю разницу между первоклассным и посредственным певцом.

Темп должен быть совершенно равномерен, когда мелодия заключает в себе строго определенный, резко выраженный ритм. Такая мелодия состоит обыкновенно

из коротких нот, и наиболее ясный пример такого ритма представляют марши и танцы.

Темп и ритм правильностью своего движения придают музыке твердость и единство, а допускаемые в виде исключения уклонения как-то: *rallentando*, *accelerando*, *ad libitum*, *a piacere* и т. д. придают ей разнообразие и интерес. Эти исключения могут иметь место, когда надо следовать за движением выражаемого музыкой настроения, или при требовании этого смыслом текста. Особенно в широком пении часто бывают уместны, и даже необходимы, эти отступления от строгого темпа и ритма.

#### Глава 4

### ПРОИЗНОШЕНИЕ

**Общие замечания.** В искусстве пения недостаточно владеть только звуками своего голоса как музыкальным инструментом, то есть искусством передачи музыки, различных оттенков звука и всяких технических трудностей; в вокальное искусство входит еще одно условие: *ясное и правильное произношение текста*. Условие это особенно важно при современном направлении вокальной музыки, когда произношению отводится чуть ли не первое место и когда певцу скорее можно обойтись без хорошей техники, чем без ясной дикции и хорошей декламации. На выработку того и другого влияет слушание хороших ораторов и актеров, хорошо произносящих и фразирующих певцов, но главным образом дикция вырабатывается настойчивым трудом.

Для хорошей дикции необходимо, чтобы правильность произношения слов была соединена с ясностью и отчетливостью произношения, так как ни самый текст, ни безусловно правильное произношение не имеют смысла, если слушатель не может разобрать слов. Эту отчетливость вполне возможно выработать, так как она подчинена известным правилам, при помощи которых можно выправить самое неясное и уродливое произношение.

*Правильность* произношения или правильность образования слов относится к знанию грамматики, а потому здесь я буду говорить только о ясности произношения.

**Произношение при широком пении.** Существуют певцы, произносящие слова совершенно отчетливо, у которых не только понятно каждое слово, но даже ясно слышен каждый гласный и согласный звук, но у которых эта ясность дикции вредит красоте пения, то есть в их пении совершенно пропадает legato, уничтожается плавное, широкое пение, а получается скорее отрывистый говор на данных нотах. У других же певцов, составляющих большинство, произношение жертвуется для красивого пения, то есть в широком пении, для получения красивого legato, сливаются все слоги и слова, почему понимание текста делается совершенно невозможным. *Вся трудность произношения при широком пении заключается в том, чтобы соединить ясную дикцию с настоящим legato и красивым звуком.*

Музыкальный звук не может быть спет иначе, как на какой-нибудь гласной, при произношении жесогласных, как мы увидим далее, звук или совсем прерывается, или обращается в немзыкальный шум. Поэтому понятно, что чем больше останавливаться на согласных, тем больше будет прерываться связь музыкальных звуков и тем заметнее к пению будут примешиваться посторонние немзыкальные шумы; впадая же в другую крайность, то есть произнося ради красоты пения не отчетливо согласные, не придавая им достаточного значения, певец не сможет понятно произносить слова. Отсюда вытекает следующее правило: *чтобы соединять хорошее, широкое пение с совершенно ясным произношением, надо, чтобы пение шло преимущественно на гласных, то есть чтобы вся продолжительность ноты была отдана соответствующему гласному звуку и чтобы согласные произносились как можно быстрее, но вместе с тем как можно отчетливее.* Например, если фразу:

25

Не то-ми, ро - ди - мый...

хотели бы спеть безукоризненным legato, совершенно жертвуя для этого ясностью произношения, то ее пришлось бы исполнить так:

26

е о и о и ы

то есть петь только на одних гласных, входящих в эту фразу. Для ясности дикции приходится до некоторой степени жертвовать этим идеальным legato, вставив все согласные, но произнося их как можно быстрее, чтобы по возможности менее нарушить неразрывность звуков.

Такое исполнение этой фразы можно было бы изобразить так:

27

НЕ ТО МИ РО ДИ МЫЙ

Здесь крупно написанные гласные показывают, что все внимание должно быть обращено на пение этих гласных, связанных между собой и по возможности менее разделенных быстрым, но ясным произношением согласных. Если не только совсем пропускать согласные, но даже если произносить их недостаточно отчетливо, то и тогда вместо данной фразы будет слышно почти одно:

е о и о и ы

Ясность и быстрота произношения согласных зависит единственно от степени подвижности органов, принимаю-



щих участие в их произношении, а именно: языка, нижней челюсти, губ (и других частей артикуляционного аппарата. — *И. Н.*), почему необходимо обратить огромное внимание на развитие этой подвижности тем, у кого от природы язык, нижняя челюсть (и все прочие части артикуляционного аппарата. — *И. Н.*) не могут двигаться энергично и быстро. Я говорю об одной нижней челюсти, потому что при произношении двигается только она, верхняя же челюсть, составляющая одно целое с черепом, остается всегда неподвижной и может двигаться только вместе с движением всей головы.

При быстром и совершенно свободном движении языка, нижней челюсти (и других органов артикуляции. — *И. Н.*) пение, кроме ясности произношения, приобретает также большую натуральность, получается впечатление, что певец поет так же легко, как говорит. Большей частью впечатление трудности пения получается не столько от дурной постановки голоса, сколько от напряженного, тяжеловесного произношения, а иногда и от неправильного дыхания.

Вследствие медленности, вялости произношения появляется и склонность затягивать темпы, особенно в быстрых движениях, а также теряется способность к скороговорке.

Можно достигнуть большой подвижности челюсти, языка и других органов артикуляции утрированным произношением слов, открывая при этом рот как можно больше и как можно быстрее; надо открывать его настолько, чтобы чувствовалась даже некоторая боль в скулах. Можно практиковать в этом и без пения, читая вслух текст, но во всяком случае надо помнить, что это есть только гимнастика челюсти и языка и что при пении уже отделанной пьесы рот должен открываться согласно сказанному в главе о постановке голоса.

Той же подвижности нижней челюсти можно достигнуть следующей гимнастикой: без звука быстро открывать и закрывать рот, а также двигать челюсть вправо

и влево. Упражнение это надо делать до тех пор, пока не почувствуется усталость в скулах, и обязательно перед зеркалом, чтобы не приобрести привычки криво открывать рот. Точно так же можно упражнять и язык, делая им при открытом рте быстрые движения вперед и назад, вверх и вниз, вправо и влево и круговые в обе стороны.

Требуемая подвижность приобретается также, если во время чтения произносить слова утрированными движениями рта и языка, но без всякого звука, чтобы не утомлять напрасно голосовых органов.

**Произношение гласных.** В начале учения, пока голос не поставлен и не разработан в достаточной степени, надо петь одни упражнения и вокализы без слов, то есть разрабатывать исключительно звук голоса, чтобы неумелым произношением не вредить этой выработке звука.

В большинстве случаев для пения бывает наиболее удобным гласный звук *a*, который мы примем, для примера, за образцовый. На других гласных надо стараться приблизить манеру давать звук, так сказать, приравнять тембр их к тембру этого наиболее удобного гласного (в нашем примере *a*). Иначе сказать, при пении более трудных гласных надо имитировать наиболее удобный. Обыкновенно после *a* легче даются *e* и *o*, затем уже *и* и *у*. Поэтому надо прежде приблизить *e* и *o* к *a*, потом приблизить сперва *и* к *e*, *у* к *o* и затем уже оба самые трудные гласные *и* и *у* стараться приравнять к *a*. Так сказать, надо всегда стремиться переходить от трудного гласного к ближайшему более легкому и затем уже к самому легкому. Это стремление от более трудных гласных к легким можно изобразить так:

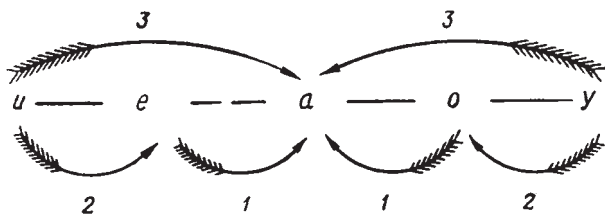


Рис. 22

Стрелки показывают стремление одного гласного к другому, а цифры обозначают последовательность упражнений.

У кого наиболее легкий и красивый звук не *a*, а другой, тому придется взять его как образец и постепенно приравнять к нему другие, разместив их по степеням легкости, для каждого ученика отдельно.

Здесь говорится только о тембре и силе различных гласных, предполагая, что правильность и ясность произношения их вполне безупречны и при том надо заметить, что при этом образцовом произношении никогда не достигается полная ровность тембра всех гласных — каждый из них всегда сохранит свой особый отличительный характер, который должен выдерживаться неизменным во все продолжение пения на этом гласном. Поэтому указанное выше правило есть путь, которым можно лишь до известной степени выровнять звук гласных, но не следует и добиваться абсолютной ровности, чтобы гласные не потеряли присущего им характера, без которого трудно будет отличить один звук от другого, что же касается того, чтобы одинаково легко было петь разные гласные, то это вполне достижимо, и не может быть допускаемо мнение, что для певца существуют более легкие или более трудные гласные — хорошо обработанный голос не должен затрудняться исполнением никаких гласных.

**Произношение согласных.** Отчетливое произношение согласных, звуков, как сказано выше, неизбежно связано с некоторой задержкой и даже с полным перерывом звука. Степень отчетливости произношения должна меняться сообразно с силой звука, с величиной и акустикой помещения, а также с числом слушателей, а именно: *надо произносить согласные тем отчетливее, утрированнее, чем больше зал, чем хуже его акустика и чем больше публики*; это последнее необходимо потому, что с увеличением числа слушателей уменьшается резонанс зала. Если в комнате выговор согласных



шипящих согласных, например: Herz, Schmerz, bist, Ring, doch и т. п.

Двойные согласные следует произносить особенно отчетливо; с другой стороны, надо остерегаться, чтобы не впадать в утрированное произношение одиночных согласных, которые тогда легко кажутся двойными, почему произношение делается совершенно неправильным, хотя и остается отчетливым. Два или несколько рядом стоящих согласных посреди слова, или в конце и в начале соседних слов, надо произносить как можно быстрее, не только ради сохранения legato, но и ради правильности дикции, если останавливаться на них слишком долго или произносить их вяло, то часто между ними получается как бы посторонний гласный звук. Например, фраза:



при вялом или слишком медленном произношении согласных будет слушаться:



то есть между первым и вторым словом получится как бы посторонний гласный звук *a*, отчего, конечно, страдает как правильность, так и ясность дикции.

При пении *piano* и *mezza voce*, а также при изображении шепота для того, чтобы слова были слышны в самых отдаленных местах зала надо утрировать произношение согласных, что возможно делать, нисколько не усиливая голоса, так как ясность произношения согласных зависит не от силы голоса, а только от быстроты и энергии

движений языка, нижней челюсти, губ (и других органов артикуляции. — *И. Н.*).

**Образование согласных.** Для полного и сознательно-го владения согласными звуками необходимо, хотя в общих чертах, знать, как каждый из них образуется.

Все согласные образуются различными положениями частей артикуляционного аппарата, участвующих в их произношении и главным образом соприкосновением всегда двух частей полости рта. Это соприкосновение бывает двоякого рода:

1) *Полное соприкосновение частей полости рта* так, что между ними выход воздуха совершенно прекращается. При этом соприкосновении воздух скапливается за сжатыми частями, а в момент быстрого их разжатия происходит как бы прорыв воздуха, которым и произносится согласный звук. При отдельном произношении он обязательно сопровождается гласным *э* или *а*, которые бывают слышны или в начале согласного, или в конце его. Согласные этого рода, то есть полного соприкосновения частей рта, следующие:

п, б, д, т, ц, ч, л, к, г.

2) *Неполное соприкосновение частей полости рта*, когда они прижимаются друг к другу неплотно, оставляя некоторый выход воздуха, причем слышатся различные немзыкальные звуки и шумы. При открытии или разъединении частей рта этот шум или звук, соответствующий образуемому согласному, или переходит в гласный *а* или *э*, или же предшествует одному из этих гласных.

Согласные этого рода следующие:

в, з, с, ж, р, ш, щ, х, ф.

Согласные *м*, *н*, принадлежащие к полному соприкосновению частей рта, представляют некоторую особенность, о которой будет сказано в своем месте, а потому стоят отдельно.

Гласный звук *а* слышится в конце у согласных:

к, ш, щ, х.

Гласный *э* слышится в конце у согласных:

п, б, д, т, ц, ч, г, в, з, ж

и впереди согласного при:

с, ф, м, н, л.

Для образования различных согласных соприкасаются по две следующие части полости рта:

- 1) обе губы;
- 2) верхние зубы прижимаются к нижней губе;
- 3) кончик языка прижимается к задней поверхности верхних зубов;
- 4) конец языка прижимается к передней части нёба;
- 5) середина языка соединяется со средней частью нёба.

Разберем каждый случай отдельно и посмотрим, какие согласные образуются этими способами.

1. *Соприкосновение губ.* К этому случаю принадлежат согласные *п* и *б*. При образовании их губы сначала плотно прижимаются одна к другой по всей своей длине, воздух скапливается сзади их, а при быстром разъединении губ образуются эти согласные.

Следовательно, это согласные полного соприкосновения губ; разница между ними заключается в том, что при *п* разъединению губ не предшествует никакого шума, никакого звука, а при *б* этому разъединению предшествует маленький звук в полости рта, как бы легкое мычание. Без этого, как мы назовем его, *приготовительного звука* невозможно ясно произнести согласный *б*, и если попытаться образовать его без этого звука, то непременно получится *п*, и наоборот, при всем старании произнести *п* с приготовительным звуком непременно выйдет *б*.

2. *Соприкосновение верхних зубов с нижней губой.* Согласные *в* и *ф* оба неполного соприкосновения. При образовании их верхние зубы не вполне прикасаются к нижней губе, так что остается между ними некоторый выход для воздуха, и во время выдыхания при сжатых частях рта слышится шум и звук, которые мы назовем *сопровождающими согласными*.

Разница звучания *в* и *ф* заключается в том, что при *в* слышен сопровождающий звук, а при *ф* — сопровождающий шум, как бы выдувание выходящего воздуха. При *в* гласный *э* слышен всегда вслед за сопровождающим звуком, а при *ф* — раньше сопровождающего шума.

3. *Соприкосновение языка с верхними зубами.* Согласные *д*, *т* и *ц* полного соприкосновения. При их произношении происходит прижатие кончика языка к задней поверхности верхних передних зубов. В моментах разъединения прорывом скопившегося воздуха образуются эти три согласные, сопровождаемые гласным *э*. Но при них встречается еще второстепенное вспомогательное сближение частей рта, а именно, боковые кромки языка зажимаются между коренными зубами, а также нижние зубы прижимают кончик языка к верхним зубам; эти вспомогательные соприкосновения препятствуют только выходу воздуха в сторону, согласные же образуются главным образом соприкосновением кончика языка и верхних зубов.

Все три согласные *д*, *т* и *ц* образуются совершенно одинаково, и вся разница, как между *п* и *б*, заключается в приготовительных звуках, а именно: *т* не имеет никакого приготовительного звука и шума, а у *д* перед произношением слышен некоторый глухой приготовительный звук; у *ц* его нет, но в самый момент произношения слышно как бы немзыкальное шипение одновременно с образованием гласного *э*.

Согласных неполного соприкосновения кончика языка с верхними зубами не существует.



4. *Соприкосновение кончика языка с передней частью нёба.* Согласные полного соприкосновения: *ч, л* и неполного соприкосновения: *з, с, ж, ш, р, щ.*

При образовании согласного *ч* кончик языка плотно прижимается к передней части нёба. Согласный *ч* образуется в момент их разъединения без всякого przygotowательного шума или звука. Как вспомогательное действие, препятствующее выходу воздуха в сторону, происходит зажатие краев языка между коренными зубами. Согласный *л* образуется так же, как и *ч*, но только без зажатия краев языка коренными зубами, а напротив, между этими зубами остается свободное пространство, в которое выходит воздух, производящий сопровождающий звук. Гласный звук *э* при *ч* произносится после его образования, а у *л* до образования этого согласного.

Согласные неполного сближения кончика языка с передней частью нёба можно разделить на 3 группы:

- 1) *з, с,*
- 2) *ж, ш, р,*
- 3) *щ.*

При *з* и *с* происходит такое же соприкосновение языка и нёба, как и при *ч*, но только неполное, так что воздух выходит в небольшом количестве, производя при *з* сопровождающий звук, а при *с* сопровождающий шум, в чем и заключается вся разница между этими согласными. Гласная *э* при *с* предшествует шуму, а при *з* произносится вслед за раскрытием рта и после появления сопровождающего шума.

При *ж* и *ш* кончик языка соединяется неполным соприкосновением с местом нёба, находящимся несколько позади, чем при *з* и *с*. Точно так же разница между *ж* и *ш* заключается в сопровождающем звуке и шуме — при *ж* слышен звук, а при *ш* шум (шипение). В конце согласного *ж* произносится гласный звук *э*, а в конце *ш* — гласный *а*.

При произношении *ж* и *ш* также происходит вспомогательное захватывание боковых кромок языка

коренными зубами, препятствующее выходу воздуха в сторону.

Таким же соприкосновением образуется и *p*, но во все время звучания этого согласного кончик языка приводится в дрожание выходящим воздухом. Гласный звук *э* предшествует сближению конца языка с твердым нёбом и дрожанию языка. Согласный *ц* есть соединение согласных *ш* и *ч*; при их формировании произносится гласный звук *а*.

5. *Соприкосновение середины языка с нёбом.* Согласные полного соприкосновения: *к, г*.

Согласные неполного соприкосновения: *х*. При *к* и *г* средняя часть языка вполне прижимается к средней части нёба, разница между ними та, что у *к* нет приготовительных шума и звука, а у *г* слышен некоторый приготовительный нёбный звук.

Звук *к* сопровождается в конце гласным *а*, а *г* в конце гласным *э*. Точно так же, но только неполным соприкосновением середины языка с нёбом образуется согласный *х*, причем слышен около нёба сопровождающий шум выходящего воздуха.

Как сказано выше, согласные *м* и *н* представляют исключение. Они принадлежат к согласным полного соприкосновения и притом к таким, у которых принадлежащий им гласный *а* предшествует их произношению.

Звук *м* образуется полным сжатием обеих губ, а *н* полным прижатием кончика языка к передней части нёба и зажатием краев языка коренными зубами. У обеих согласных слышится сопровождающий звук, а особенность этих согласных заключается в том, что сопровождающий их звук звучит в носовой полости и имеет носовой характер, при этом воздух медленно выходит через нос, так что если зажать нос, то почти невозможно произнести эти согласные.

Для полного уяснения себе образования согласных звуков удобнее произносить их без принадлежащих им гласных, вроде того, как обучают чтению по звуковому

методу; тогда делаются вполне понятными и легче усваиваются как положение и действие частей рта (артикуляционного аппарата. — *И. И.*), так и сопровождающие звуки и шумы. Теперь сказанное раньше о произношении согласных можно дополнить следующим правилом: *произношение согласных звуков тем яснее и правильнее, чем полнее соприкосновение частей рта на согласных полного соприкосновения, чем отчетливее слышатся при этом приготовительные звуки, чем яснее слышны сопровождающие звуки и шумы при гласных неполного сближения и, наконец, чем быстрее будет разъединение соприкасающихся частей рта* (артикуляционного аппарата).

Тому, у кого существует недостаток в произношении какого-либо согласного, надо проверить, как он образуется, и потом строго правильным соприкосновением соответствующих частей рта (артикуляционного аппарата. — *И. Н.*) и отчетливым исполнением принадлежащего этому согласному шума или звука, постараться выправить его произношение.

Наиболее часто встречающийся недостаток в произношении согласных состоит в том, что некоторые согласные нельзя бывает отличить один от другого, а именно смешиваются следующие согласные:

<i>б</i>	звучит как	<i>п</i>	или наоборот
<i>д</i>	» »	<i>т</i>	» »
<i>к</i>	» »	<i>г</i>	» »
<i>з</i>	» »	<i>с</i>	» »
<i>ж</i>	» »	<i>ш</i>	» »
<i>в</i>	» »	<i>ф</i>	» »

Это случается всегда только потому, что недостаточно обращают внимания на приготовительные и сопровождающие шумы и звуки, без которых ясное и правильное произношение согласных невозможно. Так, если при произношении *б* не сделать приготовительного звука, то непременно послышится *п*, или при *ш*

вместо сопровождающего шума, сделать сопровождающим звук, непременно получится *ж*; например, при таком неправильном произношении согласных *б* и *ш* вместо слова «большой» слушатель непременно услышит: «польжой». Или если в слове «деньги» согласные *д* и *г* произнести без пригласительного звука, непременно послышится «теньки».

---

---

## РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

# АРТИСТИЧЕСКОЕ ИЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПЕНИЕ

**Общие замечания.** Каждый, вполне владеющей техникой пения, описанной в предыдущем разделе, может считаться в виртуозном отношении законченным певцом. Но истинному артисту-художнику надо обладать еще артистической, художественной стороной, без которой немислимо настоящее искусство. Эта артистичность, хотя бы в зародыше, дается природой, и дело артиста разработать ее; тот же, кто лишен этого артистического дара, никогда не будет увлекать слушателей, действовать на их душу, как бы он ни старался заметить этот недостаток законченностью техники.

Однако и певец, одаренный даже самой художественной натурой, напрасно будет стараться выразить свое непосредственное увлечение и чувство, если он не владеет способами, которыми оно выражается.

Способы эти составляют:

- 1) музыкальные оттенки (нюансировка);
- 2) драматическое выражение (фразировка).

Музыкальные оттенки (нюансировка). К музыкальным оттенкам или иначе, к нюансировке относятся всевозможные степени силы звука, тембры, *crescendo*, *decrescendo*, различные способы связывания звуков и т. д., то есть все оттенки пения, не зависящие от текста. Например, вокализы имеют только музыкальное выражение или только музыкальные оттенки; также

достаточно одних музыкальных оттенков при исполнении любой вокальной пьесы, как вокализа, то есть пения без слов на каком-нибудь гласном звуке. Техническое исполнение всех средств нюансировки было рассмотрено в предыдущем разделе, здесь же остается сказать, как и когда они могут употребляться, согласно с требованием художественного выражения и хорошего вкуса.

Разработку нюансов в изучаемой пьесе можно сравнить с отделкой картины в живописи — как там делается сперва контур рисунка, потом кладутся главные тени, и, наконец, отделяваются разные детали, так и в пении надо прежде всего выучить музыку и текст произведения без всяких оттенков, затем применить главные краски нюансировки, как-то: *forte*, *piano*, *portamento*, характерные тембры, и потом уже отделявать мелкие подробности этих нюансов.

Выбор красок зависит от чувства и понимания поющего, но можно и строго определить некоторые правила нюансировки, применение которых будет всегда уместно.

Наиболее элементарные из этих правил заключаются в следующем:

1) *всякая нота значительной продолжительности не должна быть с начала до конца одной силы, а должна быть филирована;*

2) *каждая восходящая фраза должна идти crescendo, а каждая нисходящая desrescendo;*

3) *при повторении музыкальной фразы надо изменять оттенки, чтобы придать повторяемой фразе новую привлекательность и интерес.*

Однако могут встретиться многочисленные отступления от этих правил, особенно ради драматического выражения, о котором будет сказано дальше.

Степень силы или рельефности нюансировки имеет большое значение — если нюансировать слишком слабо, исполнение делается холодным, при слишком же сильных красках оно переходит в утрировку; степень

нюансировки зависит исключительно от личного вкуса, понимания и чувствования артиста.

Весь источник музыкальных эффектов заключается в их разнообразии и в противоположностях. *Подготовка* вливание эффектов и смена одного эффекта другим, противоположным служат лучшим средством нюансировки; например, пассажи, состоящему из быстрых нот, должны предшествовать несколько выдержанных нот; forte должно чередоваться с piano, но чередование это должно быть натуральным, осмысленным и разнообразным; forte только тогда производит впечатление действительной силы, когда оно подготовлено предшествующим piano. Не следует петь все одинаково сильно и энергично, потому что тогда впечатление силы теряется, ухо слушателя скоро привыкает к этой неизменной силе и перестает замечать ее. То же самое можно сказать и относительно pianissimo, не подготовленному предшествующим forte.

Начало музыкальной фразы не должно быть отрывисто грубо или сразу слишком сильно — ухо и чувство слушателя требуют, чтобы всякое вступление, сохраняя натуральность и легкость, было спокойно и сдержанно. Оттенки должны идти усиливаясь и постепенно дойти до максимума, показать наибольшую силу красок, требуемую исполняемым сочинением.

Самые уместные эффекты бывают неприятны, когда они делаются, неожиданно или порывисто. Это замечание касается не только целых фраз, но и отдельных нот, то есть когда отдельный звук должен быть исполнен forte, то и в этом случае силу надо подготовить некоторым усилением звука, а не выкрикивать его сразу forte, что и некрасиво, и вредно для голоса.

**Драматическое выражение (фразировка).** Все сказанное о музыкальном выражении, о нюансировке пения может быть отнесено и ко всем музыкальным инструментам; в пении же есть еще выражение другого рода — *драматическое* или *фразировка*. Фразировка

зависит только от смысла текста и требует придания музыке, кроме нюансировки, еще оттенков, соответствующих содержанию текста.

Строго говоря, драматическое выражение и фразировка не есть одно и то же, первое может иногда относиться только к музыке, то есть может быть придано звуку без произнесения самого слова, фразировка же связана неразрывно с текстом, так как это есть выражение, придаваемое словам текста, иначе сказать, фразировка — это декламация текста на данных нотах. Но в пении драматическое выражение и фразировка так нераздельно связаны друг с другом, так зависят одно от другого, что все, относящееся к драматическому выражению, относится и к фразировке, и наоборот, а потому я и не буду разделять их.

В музыке, написанной композитором, знающим декламацию, требования музыкальных оттенков всегда совпадают с оттенками, требуемыми декламацией, такую музыку нюансировать и фразировать очень легко; но часто случается, что оттенки, требуемые смыслом слов, идут совершенно вразрез с требованиями музыкальных оттенков. В таких случаях зависит от личного понимания и вкуса певца помирить подобные противоречия, решить, которому выражению отдать преимущество, смотря по тому, что в данном случае имеет большее значение и должно быть выдвинуто на первый план: красота ли и рельефность музыкальной фразы или же содержание текста. Поэтому иногда ради драматического выражения приходится жертвовать самыми основными правилами музыкальной нюансировки, то есть делать то, что без существования текста считалось бы безвкусным.

*Выражение, придаваемое голосу в обыкновенной речи, должно быть и в пении основанием музыкального и драматического выражений в их совокупности.* Поэтому раньше чем определить оттенки фразировки, надо вслух продекламировать текст данной пьесы



и потом оттенки декламации применить к пению, наблюдая, чтобы драматическое выражение не затемнялось музыкальной нюансировкой, и наоборот, чтобы фразировка не уродовала музыкальной фразы.

При изображении какого-нибудь лица, например в оперных ролях, существует и другой способ воспроизведения требуемого выражения, а именно: силой воображения нарисовать себе личность, требуемую ролью, совершенно отделить от нее собственную личность и потом мысленно представить себе это созданное воображением лицо поющим и играющим; строго подражая этому созданию фантазии, артист достигнет эффектов и правды в выражении гораздо больших, чем если бы приняться прямо за пение, определив оттенки выражения только рассудком и анализом. Это есть способ уяснить себе то, что можно сделать из данной роли, фантазией и анализом, соединенными вместе. Что в данном случае участвует и анализ, ясно само по себе, так как для того, чтобы создать в своем воображении требуемый образ, необходимо сначала рассудком проанализировать его, а затем уже артистическая фантазия поможет воображению воспроизвести образ, созданный на основании анализа. Не только во время отделки пьесы, но и при самом исполнении ее полезно воображать пред собой это созданное фантазией лицо — тогда исполнение само примет выражение, соответствующее этому представлению.

Надо остерегаться утрировки выражения, для чего при самом сильном увлечении необходимо сохранять хладнокровие и самообладание, чтобы быть всегда в состоянии анализировать свое исполнение. Этой драгоценной способностью — не забываться в моменты самого сильного увлечения — наделены природой немногие, приобретается же эта способность большой практикой и должна составлять цель всех артистов.

Это же свойство составляет одну из главных причин, почему опытный артист, даже с увядающими голосовыми средствами и израсходованной энергией, иногда

производит более впечатления, чем певец с превосходным голосом и с большим умением, но неопытный, забывающийся на сцене и потому теряющий способность сознательно владеть своими средствами и анализировать свои действия. Безграничное увлечение дурно отзывается на исполнении тем, что делает его неровным, порывистым, случайным, кроме того, вредно влияет на голос, на здоровье и на нервы артиста, а следовательно, и на продолжительность его артистической деятельности.

Как мы уже знаем, мимика усиливает выражение голоса, а потому если лицо артиста по природной неподвижности не принимает самого требуемого выражения, то надо выучиться искусственно придавать должное выражение лицу — тогда и голос будет легко принимать соответствующие оттенки.

Есть еще побочные условия, не зависящие от смысла музыкальной или драматической фразы, которые надо принимать в расчет при определении оттенков и выражения. Условия эти:

- 1) величина, резонанс и характер зала;
- 2) личные данные артиста.

Относительно первого пункта понятно, что в большом зале сильные звуки, яркие краски и резкие контрасты имеют преимущество перед мелкими оттенками и подробностями отделки, а напротив, эти последние производят больше впечатления в малом помещении.

Относительно 2-го пункта надо сказать, что одна и та же пьеса не может исполняться одинаково артистами, одаренными голосами различной силы и характера, различной организацией и различной способностью к увлечению. Таким артистам приходится вкладывать в одну и ту же пьесу выражение, соответствующее их данным, и придавать тем же страстям различный характер.

Это вполне законно, лишь бы от этого не страдала цельность исполнения и не изменялось настроение, требуемое музыкальной пьесой. Будет смешно, если артист с могучим голосом, не поддающимся нежным оттенкам,

станет, например, выражать любовь нежнейшими, миниатюрными оттенками томно вздыхающего любовника, тогда как голос его требует придания выражению любви жгучего, сильного, страстного характера; точно так же будет смешно, если другой певец, обладающий небольшим, нежным и мягким голосом, станет ту же любовную фразу петь так же сильно и энергично, как может сделать это первый певец.

Если артист не обладает достаточно сильным голосом, чтобы без труда наполнить им зал, а также в зале с плохим резонансом, надо остерегаться как форсировки голоса, так и утрировки выражения — форсировкой не увеличивается сила голоса, а только пропадает его красота, утрированное же выражение делает исполнение смешным и неприятным. Единственное средство увеличить полет голоса (наполнение им зала) состоит в том, чтобы, не форсируя голоса, сделать его звонче (см. 2 главу III раздела); впечатление же, производимое выражением, зависит не от утрировки выражения, а от характера нюансов и фразировки, выбираемых соответственно голосовым средствам артиста и размерам зала.

Возвращаясь исключительно к фразировке, надо заметить, что особенного умения фразировки требуют свободные речитативы, которые можно назвать декламацией текста на обязательных нотах.

В свободном речитативе продолжительность нот и пауз зависит только от значения слов и понимания их артистом. Легче фразировать тот речитатив, который интонацией звуков, а также разделением нот и распределением пауз написан ближе к естественной декламации текста.

Кроме *свободного*, есть еще певучий или *обязательный речитатив*, который исполняется подобно мелодии в подчинении всем правилам музыки, но который не есть мелодия в настоящем ее значении. И в обязательном речитативе на первом месте должна стоять

фразировка, а не самая музыка, тогда как в мелодии музыка с ее нюансами выступает на первый план, особенно при тексте, не имеющем особого значения.

Для хорошей фразировки артист должен в совершенстве знать язык, на котором поет, потому что только при этом условии можно фразировать правильно, не уродовать слова и правильно распределять остановки для отдыха и для возобновления дыхания.

Для хорошей фразировки необходимо знать способы, которыми выражаются наружные проявления различных ощущений, и надо уметь владеть этими способами, то есть надо уметь выразить голосом нравственное потрясение, нежные чувства, сильные страсти, радость, смех, рыдание и т. д. Без этого умения, даже при увлечении артиста и при полном понимании исполняемого сочинения, ему не удастся хорошо выразить свои чувства, точно так же, как несмотря ни на какое увлечение и понимание музыки невозможно петь хорошо, не умея владеть голосом.

Проявления всех упомянутых чувств производятся одинаково как в разговоре, так и в пении и выражаются прежде всего изменением тембра голоса. Например, звуками открытыми, полными блеска выражается как в пении, так и в декламации большая радость, злость, ярость, гордость и т. п.; напротив, звуки приглушенные, тусклые служат для выражения чувств, вносящих в душу смуту и влекущих за собой ослабление голосовых органов, например, робость, боязнь, нерешительность и т. п. Всякие нежные, мягкие и сдержанные чувства требуют непременно некоторого закрытия голоса; иногда к выражению нежного чувства примешивается шум вдыхаемого воздуха (придыхание). При выражении ужаса и большой таинственности голос делается совсем закрытым, глухим.

Выражение различных степеней всяких чувств сопровождается различными степенями изменения тембра, идущими параллельно движению чувств, так, например,

открывание и закрывание голоса достигает наибольшей степени, когда и сила соответствующих чувств достигает максимума.

У женских голосов звуки выше *фа*:



спетые грудным регистром, становятся невыносимыми при выражении умеренных чувств, но благодаря своему крикливому характеру подходят к выражению отчаяния и ярости. Однако, щадя голос, не следует злоупотреблять сказанным свойством этих звуков.

В жизни, вслед за сильным внутренним потрясением, наступает упадок голоса, почему и при искусственном изображении такого потрясения, вслед за выражающим его движением и мимикой, звук голоса должен искусственно сделаться беззвучным, матовым, как бы внезапно осипшим.

Труднее всего искусственно изобразить смех и плач; новички большей частью смеются и плачут неестественно, не тем способом, каким это происходит в действительности.

*Смех* состоит из ряда порывистых, звучных и прерывающихся выдыханий, быстро следующих одно за другим — это производится *конвульсивными сокращениями диафрагмы*, происходящими тем сильнее, чем сильнее смех. При смехе, как всякому известно, сотрясается живот, что может быть произведено только при активном участии диафрагмы.

Неестествен смех *гортанный*, производимый равномерными открываниями и закрываниями голосовой щели, сопровождающимися толчками дыхания, — именно этим способом чаще всего смеются неумелые исполнители. Сильный смех, хохот, происходит при открытом рте, слабый же может быть и при закрытом

рте, и тогда воздух выходит через нос. Тембр голоса при сильном смехе часто бывает острым и визгливым. Когда хотят вдруг остановить сильный смех, то задерживают дыхание и сжимают губы; если же потребность смеяться настолько велика, что невозможно сдержать смех, то невольными сокращениями диафрагмы воздух выталкивается из легких, почему происходит сильный и шумный прорыв его. В общежитии это называется «прыснуть от смеха».

При *плаче* происходит вдыхание и выдыхание, из которых первое происходит быстро и глубоко, а второе медленнее и толчками. Главный акт плача (с внешней стороны. — *И. Н.*) составляет только выдыхание, прерываемое быстрыми и шумными вдыханиями.

*Всхлипывание* состоит в судорожном и быстром сокращении диафрагмы, сотрясающем все тело и происходящем через большие или меньшие промежутки времени. При этом слышен шум, производимый в гортани порывисто вдыхаемым воздухом.

На одном вдыхании происходит иногда одно всхлипывание, иногда же несколько, смотря по тому, происходит ли одно сокращение диафрагмы или несколько сокращений, быстро следующих друг за другом.

*Вздых* (очевидно, стон. — *И. Н.*) производится более или менее сильным трением воздуха о голосовые связки безразлично — при выдыхании или при вдыхании.

Выражению различных оттенков чувств много способствует произнесение слов различными манерами, так например, слова выговариваются более слитно при выражении нежных и грациозных чувств. Смушение, стыд, ужас производят неуверенность в действии голосовых органов, почему голос делается дрожащим и произношение нетвердым; рыдания делают голос и произношение окончательно неправильными. Но какие бы ни допускались для выражения чувства неправильности и изменения произношения, дикция должна оставаться вполне отчетливой.

Ясность и даже утрировка произношения особенно необходимы при шепоте и в *pianissimo* как для отчетливости слов, так и для большего полета голоса.

Этим исчерпывается описание способов проявления чаще всего встречающихся чувств. Артист должен отдать себе ясный отчет о действии тех органов, которыми выражаются эти чувства, а кроме того, ему необходимо наблюдать в натуре проявление этих чувств и потом стараться художественными средствами воспроизвести виденное. В пении сделать это труднее, чем в обыкновенной декламации, так как певец связан музыкой и должен думать о ритме, высоте и качестве звука, в декламации же все можно исполнять свободнее.

**Вкус.** Истинный вкус артиста познается в умении проникнуть в характер исполняемого сочинения, в умении найти соответствующие краски выражения, в способности слить свое чувство с чувством композитора так, чтобы получилось нечто общее, вытекающее как бы из одной мысли, и в умении затем выразить и передать все это. Обладающий этим вкусом всегда сумеет вложить, не впадая в преувеличения, пикантность и живость в веселую пьесу, элегантность в грациозную, страдание в грустную, величие и возвышенность в торжественную, горячность и увлечение в пьесу, в которой затронуты сильные страсти.

Разумное учение, слушание хороших артистов, повышение общего культурного уровня и развитие фантазии помогут улучшить и облагородить этот вкус.

Певцу часто приходится сообразовываться с требованиями и привычками публики, что должно быть предоставлено на личное усмотрение артиста; но *дурному вкусу публики артист не должен потворствовать ни в каком случае* — назначение артиста развивать вкус публики, а не портить его еще более, подчиняясь дурным ее требованиям.

Хороший вкус артиста проявляется в выборе оттенков выражения, но особенно он виден в применяемых

изменениях исполняемой музыки. В этом отношении хороший вкус требует двух условий:

1) *изменение никогда не должно исказить или затемнить музыкальную фразу;*

2) *изменение всегда должно быть в характере исполняемого сочинения.*

Изменения в исполняемой музыке делаются вследствие необходимости или же для усиления эффекта.

Необходимость изменения музыки может встретиться в двух случаях:

1) Если пьеса слишком высока или слишком низка для поющего, то он бывает вынужден или изменить соответственно диапазону своего голоса отдельные ноты и даже целые фразы, или же транспонировать всю пьесу. Если от транспонировки не страдает красота тональности, то предпочтительнее транспонировать всю пьесу, чем изменять написанные композитором отдельные ноты; но случается, что от перемены тональности совершенно изменяется характер пьесы или же утрачивается красота тональности, тогда, конечно, предпочтительнее изменить только некоторые места или отдельные ноты, лежащие вне диапазона голоса артиста.

2) Если артист вынужден исполнять пьесу, стиль которой не подходит к его голосу, то ему поневоле приходится изменять сочинение, принаравливая его к своим средствам. Например, если тяжелый, неподвижный голос вынужден исполнять пьесу с несвойственными ему быстрыми пассажами, то приходится упростить их. Такие изменения должны делаться в стиле самого сочинения, чтобы не изменился и не пострадал характер пьесы.

В сочинениях классических, освященных временем и гением композитора, подобные произвольные изменения не допускаются — в них никто не имеет право менять ни одной ноты; такие сочинения можно только транспонировать, если это позволяет тональность. Лучше совсем отказаться от исполнения классического



сочинения, мало подходящего к голосу и таланту, чем нарушать традиции и уродовать гениальные творения.

Что касается изменений, делаемых для усиления эффекта, то это допускается в некоторых старинных сочинениях, в которых сами композиторы не только допускали, но даже прямо рассчитывали на добавления и изменения исполнителя. Также многие композиторы, особенно итальянские, оставляли исполнение и сочинение каденций на произвол артиста, иногда даже писали: «Cadenza ad libitum» (то есть по личному усмотрению. — *И. Н.*).

В настоящее время взгляды, манера сочинять и требования существенно изменились, а потому всякие варианты могут быть допускаемы только при исполнении упомянутой старинной музыки и в сказанных каденциях, но и то с большим выбором и умеренностью. В старинных сочинениях часто одна и та же мелодия повторяется два и даже несколько раз без всякого изменения; тогда повторения эти можно варьировать, руководствуясь личным вкусом, но эти вариации допускаются только при сказанных повторениях мелодии, первый же раз обязательно петь ее так, как она написана композитором.

Также, если допускается изменение отдельных нот, то делать это надо с большим выбором так, чтобы не искажался характер сочинения и отнюдь чтобы не допускались злоупотребления этими изменениями.

---

---

## РАЗДЕЛ ПЯТЫЙ

# ИЗУЧЕНИЕ РОЛЕЙ И СОВЕТЫ МОЛОДЫМ АРТИСТАМ

**Необходимость ухода за голосом.** Большинство певцов не только не заботится о правильном уходе за своим голосом, но даже отрицает необходимость этого ухода, а потому многие отнесутся скептически к вопросу, затрагиваемому мной в этом разделе; тем не менее как я считал полезным поместить в начале этого сочинения советы учащимся пению, так и теперь я дам некоторые указания молодым артистам, тем более что в других школах пения почти ничего не говорится об этой стороне артистической деятельности. Певцам, желающим сохранить свой голос, приходится личным опытом достигать знания условий обращения с голосом, и счастлив тот, кто вовремя приобретет это знание — сколько мы видим артистов, теряющих голос в молодые годы только вследствие неумения обращаться с ним.

Артисту необходимо уметь содержать свой голос всегда в порядке, так как при нездоровом или усталом голосе немислимо безукоризненное пение; кроме того, частые болезни и утомление голоса пагубно влияют на продолжительность артистической деятельности поющего.

Певец, относящийся добросовестно к своему делу, особенно артист по профессии, должен всегда быть готовым к выступлению перед публикой, то есть всегда владеть своими голосовыми средствами, а не зависеть

от случайностей. Сохранение голоса в порядке зависит, конечно, от природы его, от крепости голоса и здоровья, но еще в большей степени зависит от умения обращаться с голосом и вообще от режима жизни артиста.

Если голосовые органы склонны к частым простудам, то остается только благоразумными предосторожностями избегать этих простуд, а также обтираниями, морскими купаньями и постепенной привычкой к резким атмосферным переменам сделать свои голосовые органы менее восприимчивыми к простуде. Такие болезненные явления у певцов сравнительно редки, и в этих случаях, как и вообще в случаях простуды, более полезны советы опытного врача, я же буду говорить лишь о тех случаях, когда голосовой аппарат бывает не в порядке не вследствие простуды, а от других причин, как-то: от утомления, от несоответствующей или излишней пищи и от всяких других противопоказанных певцам условий жизни. Эти случаи встречаются гораздо чаще, нежели простуда, хотя обыкновенно певцы склонны приписывать болезням дурное состояние своего голоса. Конечно, невозможно самому здоровому человеку избежать случайных простуд, но можно сказать без преувеличения, что из 10 случаев дурного состояния голоса только в одном случае виною бывает простуда, остальные же 9 могли бы быть избегнуты разумным обращением артиста со своим голосом К несчастью, приписывать все дурное случайности гораздо легче и спокойнее, чем обвинять самого себя, а еще того более подвергать себя различного рода лишениям и неудобствам. Голос больше всего страдает от следующих причин:

1) от переутомления;

2) от неправильной гигиены голосового аппарата.

**Утомление голоса.** Вредное утомление обыкновенно не ощущается во время самого пения, когда разгоряченные голосовые органы способны перенести большую работу, а сказывается после, чаще всего на другой день. Иногда певец, чувствуя себя особенно в силах, не бережется,

поет без меры, но на следующее утро не может спеть ни одной ноты; артист должен всегда помнить это и не увлекаться излишним пением. Единственное средство восстановить утомленный голос — дать ему отдохнуть, то есть соблюдать абсолютное молчание, как и вообще оно должно быть главным лечением при всяких причинах дурного состояния голоса. Огромную ошибку делают те, которые считают полезным при усталости петь с целью разгорячить голос. Действительно, это до некоторой степени дает возможность петь с усталым голосом, но зато после является еще большее утомление, а при частых таких насильственных разгорячениях голоса является риск совсем потерять его. Профессиональные певцы, особенно оперные, по необходимости иногда подвергаются излишнему утомлению, поэтому они нуждаются в отдыхе. Они должны принять за правило не петь вовсе на другой день после исполнения большого концерта или утомительной роли, а есть такие роли, после которых чувствуется необходимость в двух или трех днях абсолютного отдыха. Если обязанности службы заставляют участвовать в спектаклях два дня подряд, то между первым и вторым спектаклем нужен особенно строгий отдых, а именно, не только не следует петь до начала второго спектакля, но даже разговаривать надо как можно меньше и то шепотом, а предпочтительнее совсем не говорить — только при этом условии голос может вполне отдохнуть ко второму спектаклю.

После продолжительного и утомительного сезона необходимо голосу дать более продолжительный отдых, например, после полного зимнего сезона следует месяца на два прекращать всякое пение; но после такого продолжительного отдыха приниматься вновь за пение следует очень осторожно, постепенно, чтобы сильным и продолжительным пением снова не утомить голос. Для полнейшего восстановления сил полезно такие вакации проводить в хорошем климате, на укрепляющих минеральных водах и морских купаньях.

Никакое сильное пение, никакие спектакли не утомляют так голоса, как театральные репетиции и срочное учение ролей. О способе учения ролей без особого утомления голоса будет сказано дальше, на счет же театральных репетиций надо заметить, что на них артист должен особенно беречь силы, так как на репетициях приходится по нескольку раз повторять одно и то же трудное место и заниматься несколько часов подряд. Поэтому необходимо уметь петь без усталости вполголоса, даже настолько тихо, чтобы только руководящий репетицией мог слышать голос певца и проверять его ошибки. Эту возможность петь *piano* без утомления дает способ пения *mezza voce*, о котором было сказано в 3 главе III раздела. Ноты большой продолжительности не следует тянуть все время, а только взять начало, чтобы показать, что нота взята верно, и потом обозначить голосом конец ноты, выдерживая ноту лишь в уме — это очень сохраняет силы поющего. Также высокие фразы можно петь октавой ниже. Когда во время оркестровых репетиций артист желает в новой роли приноровить силу голоса к театральному залу, можно на каждой репетиции пропеть громко из всей роли один или два номера, в остальных же номерах давать голос лишь настолько, чтобы могли слышать дирижер и артисты оркестра. Если номер повторяют несколько раз, то достаточно пропеть его полным голосом один раз.

Чтобы покончить с вопросом о репетициях, я позволю себе дать еще несколько советов, хотя и не относящихся к пению, но настолько важных, что я уверен в благодарности всякого, кто обратит на них должное внимание и будет следовать им.

Артист, желающий заслужить уважение дирижера, режиссера, товарищей, артистов хора и оркестра, желающий, чтобы все смотрели на него как на действительного художника, а не как на ремесленника вокального дела, должен всегда придерживаться следующего:

1) *никогда не опаздывать на репетиции*, чтобы не заставлять товарищей ждать себя;

2) *к первой фортепьянной репетиции знать роль наизусть*. Цель фортепьянных репетиций — выработать общий ансамбль и отделку подробностей, а не заниматься разбиранием и разучиванием нот. Этим задерживается постановка оперы, и кроме того, в высшей степени неделикатно утруждать и задерживать товарищей, своевременно подготовивших роль;

3) *к началу оркестровых репетиций, то есть когда репетиции начинают происходить на сцене, надо обязательно знать роль наизусть*. На сцене никто не должен видеть артиста с нотами в руках, а тем более ошибающимся — это производит на всех присутствующих в высшей степени невыгодное впечатление и вредит репутации артиста. Оркестровые репетиции делаются главным образом для артистов оркестра, и предполагается, что у певцов опера вполне готова; поэтому стыдно тому певцу, который своим незнанием делает необходимыми повторения, в которых оркестр не нуждается.

Трудно поверить насколько зависит почетное положение артиста в группе от соблюдения этих будто бы незначительных условий.

**Режим певца.** Если приходится участвовать в спектакле после значительного промежутка, во время которого артист не соблюдал строгих диетических и гигиенических правил, то накануне спектакля следует петь очень умеренно, чтобы сохранить голос вполне свежим, что же касается остального, то следует весь день провести совершенно так, как и самый день спектакля, чтобы разумным отдыхом и соответствующей диетой привести голос в порядок.

Самый день спектакля необходимо проводить как можно спокойнее, избегать физического утомления, а в особенности нервных раздражений и волнений, в высшей степени влияющих на качество голоса, по возможности беречь голосовые органы, помня, что вся энергия и сила необходимы для спектакля. Не только не

должно быть допускаемо пение в день спектакля (кроме нескольких экзерсисов), но надо избегать даже излишнего разговора потому, что неумеренный разговор утомляет более самого пения. В хорошую погоду и в неморозный день можно сделать получасовую прогулку. Обедать надо часов за 5 до начала спектакля и затем до окончания его воздерживаться от всякой пищи. При наполненном желудке невозможно хорошо петь, так как нельзя в совершенстве владеть дыханием. Обед должен состоять не из легкой пищи, например, зелени, рыбы, цыплят или дичи и т. п., а напротив, должен быть как можно питательнее, но вместе с тем удобоварим. Можно рекомендовать следующее меню обеда:

Крепкий бульон с яйцом.

Хорошо прожаренный ростбиф или бифштекс с острой приправой.

Компот из некислых фруктов.

При надлежащем количестве такого обеда вполне достаточно, чтобы не проголодаться до конца спектакля, если же во время спектакля почувствуется голод, то можно съесть два яйца всмятку или выпить стакан чаю или кофе.

После обеда полезно недолгим сном освежить свои силы, но проснуться необходимо не менее как за 3 часа до начала спектакля, чтобы успела пройти осиплость голоса, обыкновенно являющаяся после сна.

Ехать в театр лучше заранее, чтобы успеть не торопясь загримироваться и одеться и быть готовым по крайней мере за  $1/4$  часа до начала спектакля. Волнение от спешного одевания и от боязни не быть готовым к началу спектакля вредно влияет на звук голоса (и общее состояние певца. — *И. Н.*).

Во время спектакля надо пользоваться для отдыха всеми антрактами и промежутками между выходами, проводить их в молчании в своей уборной, а не в разговорах, как это бывает обыкновенно.

По окончании спектакля не следует торопиться переодеться и уезжать из театра — необходимо остыть раньше, чем выйти на воздух.

По возвращении домой надо восстановить силы умеренной едой и крепким сном. Не следует позволять себе проводить ночь после спектакля в обществе, на балах или на пирушках, а по возможности скорее лечь спать. Некоторые артисты вследствие сильного нервного возбуждения, вызванного спектаклем, почти всю ночь не могут заснуть, но это не должно служить предлогом к тому, чтобы проводить ее на ногах — спокойное лежание или чтение дает, конечно, более отдыха, нежели ночь, проведенная в обществе. И в дни, свободные от спектаклей, артист не должен забывать о необходимости беречь свой голос, а для этого надо избегать излишнего нервного возбуждения, утомления, вредной для голоса пищи, ночных бодрствований и т. д. Невозможно, да и незачем, совершенно отказываться от всего этого, иногда даже полезно рассеяться и отдохнуть от постоянного воздержания, но надо всегда помнить меру, строже соблюдать кануны спектаклей, особенно относительно ночного отдыха.

Необходимо совсем прекращать пение, а также отказываться от спектаклей и репетиций не только во время горловых болезней, но и при всяком нездоровьи; если же нельзя не участвовать на репетиции, то не надо петь громко. Иногда бывает невозможно переменить спектакль, и артисту поневоле приходится участвовать в нем, делая этим любезность администрации театра. В этих случаях артист должен взвесить беспристрастно, насколько действительно необходимо его участие в опере и есть ли достаточно оснований подвергать свой голос порче и себя неприятности показываться публике в дурном виде. При всем желании быть полезным общему делу, в котором он участвует, певец не должен при заболевании без разрешения врача рисковать своим голосом и репутацией.



**Изучение ролей.** Первое условие учения роли требует, чтобы выучить ее скоро и притом без голосового утомления, особенно, чтобы не уставать, когда приходится учить роль в короткий промежуток и во время театрального сезона, то есть когда голос должен быть всегда в порядке для участия в спектаклях.

Немыслимо выучить роль скоро и без утомления, если учить ее постоянно громко или даже хотя бы вполголоса; самый крепкий голос не вынесет такой работы. Между тем есть способ, при помощи которого можно заниматься без утомления хоть целый день, это способ учить роли совсем без голоса, то есть не издавая ни малейшего звука. Вот подробное и последовательное описание этого способа, выработанного мной в многолетней практике.

Не следует учить роль всю сразу, а надо разделить ее на разделы, например, по музыкальным номерам или даже на меньшие части; не надо приступать к следующей части, пока не выучена предыдущая. При учении каждой части надо проигрывать на фортепьяно мелодию и вместе с тем петь ее совершенно так, как будете петь громко, то есть брать правильно дыхание, открывать рот, при выдыхании направлять правильно струю воздуха, произносить слова, *воображать себе требуемый звук голоса*, но не издавать при этом ни малейшего звука, а только мысленно повторять мелодию. *Очевидно, при этом исполняются все функции настоящего пения* (курсив мой. — И. Н.), голосовые же связки остаются в полном покое, нисколько не утомляясь. При таком способе музыка и слова заучиваются даже скорее, чем при громком пении, так как внимание не отвлекается качеством звука, а также артист без всякого голосового утомления привыкает брать правильно и своевременно дыхание и разрабатывается свобода движения языка и нижней челюсти, необходимая для ясной дикции. Способ этот имеет огромное преимущество перед учением роли полным голосом еще в том, что почти уничтожается необходимость *впясться*

в роль, то есть избегается то, что больше всего утомляет голос. Впеваться в какую-нибудь пьесу — значит петь ее полным голосом до тех пор, пока она не пойдет свободно, легко и без утомления. Процесс этот требует многократного повторения полным голосом одного и того же места, очень утомляет голос и обыкновенно заканчивается тогда, когда пьеса выучивается наизусть, то есть когда поющему нет надобности думать о нотах и словах, а все его внимание может быть обращено на формирование голоса. Эта утомительная работа почти избегается при описанном способе учения без голоса, так как при нем пение полным голосом начинается только тогда, когда музыка и слова уже выучены наизусть и когда, следовательно, поющий в состоянии сразу следить за правильным звуком, при котором утомление не может быть большим. Произведение таким образом является сразу *впетым*, и полным голосом остается только отделать подробности.

При окончательной отделке роли следует уяснить себе характер изображаемого лица, все драматические положения, так сказать, создать себе идеал этого лица и стараться по возможности достигнуть этого идеала; представить себе то, что будешь делать на сцене, определить всю музыкальную и драматическую фразировку. (Смотри статью «О выражении».) При этом тоже не следует слишком утомлять себя громким пением, а изучать роль более мысленно, умственно, обдумывать подходящие оттенки выражения и потом уже стараться придать эти оттенки громкому пению.

Одновременно с окончательной вокальной отделкой, обдумав всю роль также в сценическом отношении, надо приступить к отделке игры и мимики, но сперва отдельно от пения, лишь мысленно декламируя текст роли. Тут большую пользу может принести зеркало, при помощи которого можно находить более изящные, естественные и характерные движения и позы, а также выразительную мимику; но при изучении себя перед зеркалом надо остерегаться, чтобы не впасть в штамп и манерность, так

как перед зеркалом легко заучить движения и мимику, отчего исполнение выходит неестественным — надо только изредка *проверять* себя перед зеркалом, чтобы незаметно для самого себя не делать чего-нибудь дурного, мимика же и движения всегда должны оставаться естественными.

Когда пение и сценическая часть, каждая в отдельности, будут вполне закончены, можно начинать исполнение роли, то есть петь полным голосом вместе с игрой и аккомпанементом для того, чтобы одно не мешало другому, чтобы и в общем ансамбле сохранялись свобода, уверенность и естественность. Также можно советовать несколько дней подряд исполнять полным голосом всю роль с игрой, с начала до конца без отдыха для того, чтобы приучить себя к вызываемому ролью утомлению. В спектакле, с отдыхами во время антрактов и промежутков между выходами, роль не будет уже утомлять так сильно, как утомляла бы без этой предварительной тренировки.

Надо заметить, что мало ограничиваться знанием одних реплик, кроме своей роли, необходимо знать также музыку и текст всех тех лиц, которые одновременно находятся на сцене. *Невозможно осмысленно и хорошо петь и играть, не зная в каждый данный момент, что именно исполняют другие участники на сцене.*

**Костюм и гримировка.** Во всяком театральном представлении глаз зрителя должен быть удовлетворен в равной степени со слухом — для общего ансамбля все имеет одинаково важное значение: пение, дикция, игра, костюм и гримировка. Скажу больше — когда глаз зрителя удовлетворен, тогда невольно прощаются некоторые недочеты исполнения. Поэтому нельзя не рекомендовать артистам обращать самое серьезное внимание на костюм и на гримировку.

Костюм должен быть исторически верен. Надо чтобы он подходил к фигуре артиста, чтобы покроем и цветом материи скрывал недостатки сложения артиста и,

напротив, выказывал бы хорошие стороны фигуры; только слишком неправильное сложение не может быть скрыто костюмом и разными искусственными приспособлениями настолько, чтобы фигура казалась приличной.

Нельзя полностью полагаться на театральные костюмеры, которые весьма часто не знают истории костюмов, а придерживаются исключительно установившейся в театрах рутины. Во многих театрах, особенно во второстепенных, костюмеры имеют привычку шить костюмы без примерки, на скорую руку и готовить их лишь к самому началу спектакля. Все это страшно действует на нервное состояние артиста, что неминуемо отзывается на голосе. Поэтому, если артист хочет, чтобы костюмы были хороши и приготовлены заблаговременно, если он хочет совершенно спокойным выйти на сцену, то должен во всем лично руководить костюмером, лично настаивать на всех мелочах и заботиться о своевременной примерке костюмов.

Артисту, добивающемуся во всем полной иллюзии, обращающему внимание на мельчайшие подробности исполнения, надо еще уметь носить костюм, то есть держаться в нем так, как было принято в эпоху надетого костюма; только при этом условии костюм получает всю свою характерность. Знание исторических костюмов и умение носить их более всего зависит от знания истории вообще и истории костюмов в частности, но также, до известной степени, это знание можно приобрести при помощи исторических картин известных художников, рассматривая, как одеты написанные на них фигуры, какие приданы им позы, какие у них лица и т. д.

Почти то же, что о костюме, можно сказать и относительно грима, который должен быть в соответствии с характером лица артиста и по возможности в соответствии с ролью и изображаемой эпохой. Не всякое лицо одинаково поддается разнообразной гримировке, иным лицам невозможно иногда придать вполне характерный грим, а потому приходится до известной степени жертвовать

гримом, чтобы чрезмерно намазанным лицом не производить неприятного или смешного впечатления.

В заключение можно рекомендовать важнейшее правило, резюмирующее все сказанное в этом разделе, а именно:

*Перед выходом на сцену настоящий артист должен всегда иметь в виду три условия:*

*1) Вполне твердо и хорошо знать роль в музыкальном, текстовом и в сценическом отношениях.*

*2) Голос должен быть в совершенном порядке.*

*3) Быть хорошо одетым, хорошо загримированным и уметь носить костюм.*

---

---

## СОДЕРЖАНИЕ

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА.....	3
ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА.....	10
ВСТУПЛЕНИЕ.....	13
<i>РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ</i>	
ПРАВИЛА ОБРАЩЕНИЯ С ГОЛОСОМ И ОБЩИЕ СОВЕТЫ ОБУЧАЮЩИМСЯ ПЕНИЮ.....	16
<i>РАЗДЕЛ ВТОРОЙ</i>	
ГОЛОС .....	27
<i>РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ</i>	
ТЕХНИКА ПЕНИЯ.....	43
Введение .....	43
<i>Глава 1</i>	
Дыхание .....	44
<i>Глава 2</i>	
Постановка голоса .....	55
<i>Глава 3</i>	
Дальнейшая техническая разработка голоса .....	75
<i>Глава 4</i>	
Произношение .....	102
<i>РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ</i>	
АРТИСТИЧЕСКОЕ ИЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПЕНИЕ.....	117
<i>РАЗДЕЛ ПЯТЫЙ</i>	
ИЗУЧЕНИЕ РОЛЕЙ И СОВЕТЫ МОЛОДЫМ АРТИСТАМ.....	130

*Ипполит Петрович ПРЯНИШНИКОВ*  
**СОВЕТЫ ОБУЧАЮЩИМСЯ ПЕНИЮ**

*Учебное пособие*  
*Издание шестое, исправленное*

*Ippolit Petrovich Pryanishnikov*

**SINGING INSTRUCTIONS**

*Textbook*  
*The sixth edition, revised*

12 +

Директор издательства *А. Л. Кноп*  
Координатор проекта *А. В. Петерсон*  
Верстка *Д. А. Петров*  
Фотограф *А. В. Андреев*  
Корректоры *О. В. Гриднева, Е. В. Тарасова*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007216.04.10  
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

**Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**

www.m-planet.ru  
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.  
Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;  
planmuz@lanbook.ru

**Издательство «ЛАНЬ»**

lan@lanbook.ru  
www.lanbook.com  
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.  
Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Подписано в печать 25.01.13.  
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108<sup>1/32</sup>.  
Печать офсетная. Усл. п. л. 7,56. Тираж 1000 экз.

Заказ № .

Отпечатано в полном соответствии  
с качеством предоставленных диапозитивов  
в ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие «Правда Севера».  
163002, г. Архангельск, пр. Новгородский, д. 32.  
Тел./факс (8182) 64-14-54; www.iprps.ru