

**Ф. ЛАМПЕРТИ**

**ИСКУССТВО ПЕНИЯ**  
*(L'arte del canto)*  
**ПО КЛАССИЧЕСКИМ  
ПРЕДАНИЯМ**

•

*Технические правила  
и советы ученикам  
и артистам*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

ББК 85.314

Л 21

**Ламперти Ф.**

**Л 21**

Искусство пения (*L'arte del canto*). По классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам: Учебное пособие. 2-е изд., испр. — СПб.: Изд-во «Лань»; Изд-во ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2009. — 192 с. — (Мир культуры, истории и философии).

**ISBN 978-5-8114-0962-4**

Книга итальянского педагога Франческо Ламперти «Искусство пения по классическим преданиям» представляет собой свод правил итальянской школы пения. Книга содержит сведения, касающиеся физиологии голоса, певческого дыхания, техники пения (в том числе украшений), произношения, фразировки, а также советы начинающим артистам.

Предназначается для педагогов по вокалу, учащихся и широкого круга любителей пения.

ББК 85.314

Генеральный директор *А. Л. Кноп*  
Директор издательства *О. В. Смирнова*  
Координатор проекта *А. В. Петерсон*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.004172.04.07  
от 26.04.2007 г., выдан ЦГСЭН в СПб

**«Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**

www.m-planet.ru. 192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.  
Тел./факс: (812)567-29-35, 567-05-97, 567-92-72;  
apeterson@mail.ru; chief@m-planet.ru

**Книги «Издательства ПЛАНЕТА МУЗЫКИ» можно приобрести**

**в оптовых книготорговых организациях:**

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.** ООО «Лань-Трейд».

192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,

тел./факс: (812)567-54-93, тел.: (812)567-85-78;

trade@lanpbl.spb.ru; www.lanpbl.spb.ru/price.htm

**МОСКВА.** ООО «Лань-пресс»

109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,

тел.: (499)178-65-85. lanpress@ultimanet.ru; lanpress@yandex.ru

**КРАСНОДАР.** ООО «Лань-Юг»

350072, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861)274-10-35; lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 23.03.09. Бумага офсетная. Гарнитура Школьная.

Формат 60×84 1/32. Печать офсетная. Усл. п. л. 6. Тираж 2000 экз.

Заказ №

Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленных материалов в ОАО «Дом печати — ВЯТКА»  
610033, г. Киров, ул. Московская, 122

© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009

© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2009



## ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

В России испокон века пению учили итальянцы: певцы, педагоги, их ученики и последователи. На итальянскую школу пения «наложились» традиции русского церковного пения. Именно эта совокупность итальянской школы и русского духовного пения, в сочетании с колоссальной мощью русского драматического театра, вырастила певцов, которые составили цвет русской вокальной школы. Это Шаляпин, Собинов, Обухова, Нежданова и другие.

В советское время связь русского вокального искусства с итальянской школой во многом ослабла. Одни итальянские педагоги уехали, другие подверглись гонениям и репрессиям. Некоторые продолжали преподавать подпольно.

Время все расставляет по своим местам. Теперь очевидно, что без итальянской школы пения не было бы и русской.

Вновь велик интерес к итальянским традициям, и новое издание книги Франческо Ламперти «Искусство пения», не переиздававшейся в нашей стране с 1923 года, — тому подтверждение.

Франческо Ламперти (1813–1892) — выдающийся вокальный педагог своего времени. Профессор пения в Миланской консерватории, он преподавал многим видным певцам и певицам: Альбани, Биспему, Зембрих и другим. Написал несколько руководств к изучению пения: «Guide théorico-pratique

élémentaire pour l'étude du chant» («Базовое теоретико-практическое руководство к изучению пения»), «Exercices journaliers pour soprano ou mezzo-soprano» («Ежедневные упражнения для сопрано или меццо-сопрано»), «Etudes de bravoure pour soprano» («Блестящие этюды для сопрано»), «Observations et conseils sur le trille» («Соображения и советы по поводу исполнения трели»), «Solfèges dans le style moderne pour soprano et mezzo-soprano» («Сольфеджио в современном стиле для сопрано и меццо-сопрано»). На русский язык была переведена только данная книга.

Все советы, правила, рекомендации ученикам и артистам, приведенные в книге «Искусство пения», актуальны и сегодня. Это вечные истины, которые не могут устареть. Они были применимы певцами сто лет назад, применимы и сейчас, — причем не только певцами академического стиля.

Особенно важным представляется то внимание, которое Ламперти уделяет правильному певческому дыханию, а именно, вздоху. Глава «О вздохе» содержит ценные рекомендации, как поддерживать дыхание. Тайна певцов старой школы, отмечает автор, в том и заключалась, что благодаря правильному вздоху их голос выходил свободно и без усилия. Значимая деталь — то, что миланский профессор пишет об особой важности пения упражнений на гласную «А».

Много и точно говоря о качествах голоса, его достоинствах и недостатках, Ламперти, тем не менее, не устает повторять, что для певца важен не только голос, но и «душа пылкая и артистическая, хорошие музыкальные способности, здравый смысл и память». Хорошее исполнение невозможно без музыкального, осмысленного отношения к исполняемому произведению.

Руководство «Искусство пения», несомненно, будет интересно и принесет пользу и ученикам, и педагогам, и артистам, — особенно тем из них, кто находится в поисках. Советы Франческо Ламперти — на все времена: учиться пению с умом, не утомляя голос; добиваться выразительности в рiано, т. е. негромком пении; петь то, что наиболее подходит голосу; заботиться о том, чтобы слово было ясным, а движения и жесты — верными и изящными; брать за эталон вокальное искусство лучших артистов.

Мы надеемся, дорогие друзья, что небольшая, но ценная книга великого итальянского маэстро приведет вас к новым успехам в прекрасном искусстве пения.

*Наталья Комарова,  
директор и художественный руководитель  
ансамбля «St. Petersburg Concert Singers»,  
педагог по вокалу детской школы искусств  
им. М. Ростроповича*



## ПРЕДИСЛОВИЕ

В искусстве мы видим воплощение идеи посредством карандаша, резца, пера поэта или музыканта, речи оратора и голоса певца. Искусство требует природных дарований и упражнения; в уме создается мысль, а искусство ее выражает, предоставляя оценке людей, одаренных изящным вкусом.

Живописец, например, задумывает сюжет картины, но, чтобы передать его на полотне живыми красками, необходимо, чтобы и глаз, и рука его были оди-



наково развиты; то же можно сказать и об искусстве пения, этом проявлении прекрасного посредством голоса; и я постараюсь показать, насколько пение находится в зависимости от врожденных дарований и от искусства.

Согласно мнению знаменитых артистов Pacchiarotti, Velluti, Crescentini и др., я считаю, что кроме природных дарований, безусловно необходимо усиленное, глубокое, серьезное упражнение вдоха и правильного произношения, чтобы достичь совершенства в этом весьма не легком искусстве. Правильный вдох так важен, что старые итальянские маэстро говорили, что искусство пения собственно есть наука правильного вдоха. А эту науку можно выразить в следующих двух требованиях: гибкость шеи и преобладание звука «над дыханием», по не особенно изящному выражению знаменитого Crescentini. Он желал этим объяснить, что

струя воздуха, производящая колебание так называемых голосовых связок, проходя через большие бронхи в воздухоносный сосуд и дыхательное горло, должна мало помалу, а отнюдь не сразу освобождаться из легких.

Из этого следует, что в изучении пения первенствующее значение принадлежит вздоху.

Правила, которые нужно соблюдать при дыхании, были мною изложены в моей книге «Начальный учебник для изучения пения» (*Guida elementare per lo studio del canto*), и настоящий труд составляет лишь продолжение, развитие и необходимое дополнение этого учебника.

Прежде всего, ученик должен вполне усвоить себе правильный вдох, т. е. грудную опору голоса, и, только пройдя всю школу сольфеджио, вокализа и других упражнений, имеющих целью развитие правильного вдоха, он может

надеяться достичь успеха в остальном и перейти к пению со слогами.

Знаю по опыту, что чем более времени ученики посвящают усвоению грудной опоры голоса (*appoggio della voce*), тем скорее они достигают успехов в пении со словами. Часто случается, что ради забавы поются народные песни, маленькие романсы и дуэты, без надлежащей основательной подготовки и нечего говорить, как это вредит развитию артистических способностей.

Серьезное обучение часто наскучивает, но не должно забывать, что успех единственно достигается постоянством в упражнениях голоса. Хороший метод необходим во всяком изучении; тем более он нужен в музыке, которая хотя и черпает главную силу в природном даровании, но не может достигнуть совершенства без помощи техники.

Я бы желал моим настоящим трудом снова выдвинуть вперед колоратурное

пение, слишком запущенное современными композиторами, хотя оно без сомнения составляет одно из основных начал итальянской музыки.

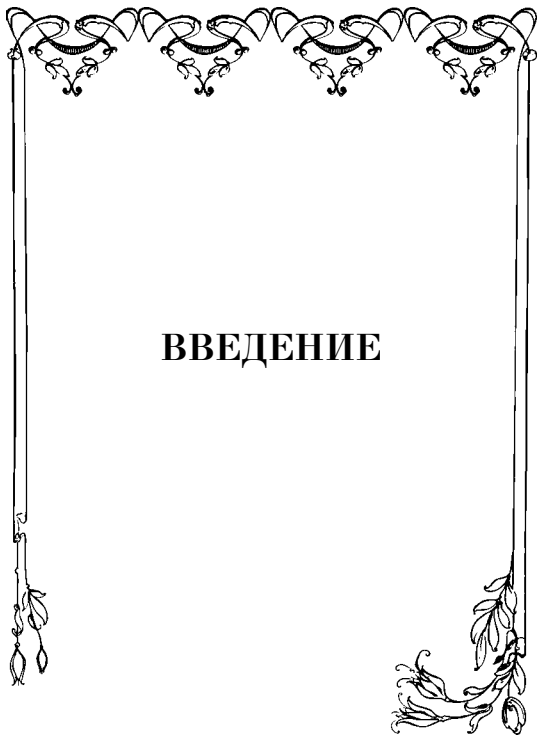
Сильно ошибаются противники фиоритурного пения, обвиняя его в ложности, неправдоподобности, нелепости и даже в недостижимости какого либо драматического эффекта. Тех же, кому приходится напоминать о полной отвлеченности музыки, я позволю себе спросить, что они разумеют под правдою и правдоподобием в применении к музыке. Что касается меня, полагаю вместе с лучшими эстетиками, что правдоподобие, более чем правда, принадлежит к области искусства и художника. Чем более душа артиста благородна, вдохновенна, тем более человеческое творчество возвышается от действительного к правдоподобному, от правдоподобного к чистой фантазии.

Кто назовет монолог правдивым и реальным в обыденной жизни? Обычно одни сумасшедшие говорят сами с собою. Кто бы осмелился утверждать, что люди говорят, двигаются, выражают свои чувства в систематических музыкальных нотах, часто даже в размере метронома, как это делается в опере, которая есть высшая степень искусства пения? И человек вообще, возвышается ли когда-нибудь до эпического величия героев Гомера, Вергилия, Ариоста, до трагической высоты Софокла, Шекспира, Метастазиио и Альфиери? И таковы ли эти герои в действительной жизни? Никогда! Поэт старается уловить в личностях не частные и проходящие черты, а общие и постоянные, и театр есть настоящее поприще искусственности: здесь все искусственно, начиная с действия и кончая набеленными и наурмяненными лицами актеров. Красоты природы являются и в театре, но сквозь

призму изящного вкуса, а последний везде и всегда сопровождает плоды воображения различных народов и племен.

Но пора обратиться к нашему предмету. Я нашел полезным разделить настоящий труд на введение и на три части. Введение содержит в себе механизм и физиологию голоса, специальное изучение дыхания и его влияние на голос и на пение; изучение умения издавать голос и т. д. Первую часть посвящаю беглости, украшениям звуков и т. д.; вторую — произношению и третью — фразировке, соединяя, таким образом, технику с эстетикою пения.

Чтобы не наскучить и быть понятным для всех, постараюсь быть, сколько это возможно, кратким, ясным и простым, но вместе с тем, вполне рассчитываю на добрую волю и на разумное старание того, кто стремится к достижению лавров на лирической сцене.



# ВВЕДЕНИЕ



## МЕХАНИЗАЦИЯ ГОЛОСА

Для того, кто желал бы составить себе точное понятие о голосовом механизме, я привожу замечательный отрывок статьи «Гигиена голоса» доктора Мандль (*Hygiene de la voix du D-r Mandl, Paris, 1879*): «Анатомия», «Физиология», «Упражнение».

«Голос есть звук, издаваемый специальными органами, совокупность которых и составляет голосовой инструмент. Ясно, что каждый артист должен иметь некоторые необходимые понятия о форме и механизме того инструмента, которым он пользуется. Почему же должно быть иначе для певца? Отсут-



ствие самых первоначальных понятий об этом часто было первой причиной потери хорошего голоса, потому что из него желали извлечь более, чем он мог и должен был дать.

Для более ясного понимания этих фактов я счел полезным начать с описания анатомического прибора, т. е. разных органов, составляющих голосовой инструмент, и затем проследить физиологию или изучение относительных функций в образовании голоса и, наконец, дополнить эти сведения несколькими замечаниями об употреблении голосового органа с точки зрения голосовой гигиены».

## **АНАТОМИЯ. ОПИСАНИЕ ГОЛОСОВОГО ИНСТРУМЕНТА**

Голосовой инструмент состоит из дыхательного горла, глотки с близлежащими впадинами и легких.

**Дыхательное горло.** Дыхательное горло помещается в передней и средней части шеи, имеет форму треугольного ящика, открытого с двух концов для постоянного прохода воздуха и образует у взрослых выпуклость, называемую «Адамово яблоко». Оба отверстия неподвижны и постоянны, благодаря сопротивлению боковых стенок, образованных хрящами. Внутренность покрыта слизистой оболочкой и представляет две горизонтальные складки, называемые голосовыми связками. Последние одарены чрезвычайной подвижностью и от их большего или меньшего напряжения и силы происходит различие звуков.

Язычок есть нечто вроде самостоятельно движущейся крышки, привешанной к верхнему отверстию дыхательного горла; опускаясь во время глотания, он мешает пище проникать во впадину дыхательного горла.

Свободное пространство между обеими связками, через которое проходит воздух, называется гортанью. Голосовые связки сближаются, удаляются, растягиваются, ослабляются посредством хрящей (aritnoidee). Поверх связок находятся две слизистые оболочки, называемые ложными голосовыми связками.

**Глотка и близлежащие впадины.** Глотка есть трубка, помещенная на дне голосовой впадины. Она в общем похожа на сдавленную воронку, основанием повернутую кверху, между тем как ее более узкое отверстие связано с дыхательным горлом и пищеводом. Внешний вид дыхательного горла подвергается существенным видоизменениям, происходящим, с одной стороны, от возраста, пола и физического развития, с другой, от чрезвычайной подвижности дыхательного горла и упругих частей голосовой впадины.

В соединении с глоткой находятся три полости: дыхательное горло, полость рта и полости носа.

Полость рта имеет вид яйцеобразного ящика. В нем различают переднее отверстие или рот, переднюю стенку, образуемую губами и зубами, две боковые стенки, составленные челюстями и щеками, нижнюю часть, образуемую главным образом языком, верхнюю стенку, называемую нёбом, или поднёбным сводом, и, наконец, заднюю стенку, составленную кожей нёба, одаренную чрезвычайно подвижностью, посредине которой, между двумя железами привешен язычок. Отверстие, смежное с поднёбной кожей и основанием языка, через которое полость рта соединяется с глоткой, называется перешейком горла или задним ртом.

В носу помещаются каналы, отверстия которых называются ноздрями. Эти каналы делятся на передние и задние.

Последние сообщаются с глоткой. Вышеупомянутые каналы также связаны внутри носа с другими впадинами, расположенными между костями черепа.

**Легкие.** Дыхательное горло снизу сообщается с воздухоносным сосудом, оканчивающимся в бронхах, последние отрасли которого составляют губчатую плевру обоих легких. Эти органы помещены в костяной клетке грудной полости, образованной ребрами, ключицею и позвоночным столбом и лежат на грудобрюшной преграде, большом горизонтальном мускуле, отделяющем грудную полость от брюшной.

## **ФИЗИОЛОГИЯ**

### **ИЗДАВАНИЕ ГОЛОСА**

Для лучшего понимания способа как давать голос, мы прежде всего поговорим об общих качествах звука, о

звуках музыкальных инструментов и окончим разбор действия различных частей голосового инструмента.

**О звуке.** Звук вообще, равно как и голос, производится колебаниями твердого тела или жидкости. Это явление представляет три существенные черты, т. е. силу, высоту и тембр. Сила звука зависит от силы первоначального удара и от упругости колеблющегося тела. Смотря по количеству колебаний его в данное время, звук получает большую или меньшую степень высоты. Слияние основного звука с так называемыми частными или гармоническими звуками и с посторонним шумом (например, трение смычка и т. д.), определяет тембр, который дает возможность различать звуки одной и той же высоты и определяет их происхождение. Можно бы прибавить к определению звука еще четвертую черту, т. е. продолжительность, которая зависит

от продолжительности первоначального импульса.

**О музыкальных инструментах.** Физические и физиологические опыты показали, что голосовой инструмент действует как духовые инструменты с трубкой, снабженной язычком. Чтобы вывести из этого те заключения, которые нам нужны, необходимо прежде всего рассмотреть действие каждой из составных частей такого рода инструмента. Их три:

а) раздувательный мех и воздухопроводная труба, образующие струю воздуха, которая есть движущее начало и причина колебания;

б) язычок, колебания которого производят звук;

в) звучащее тело или резонатор, усиливающий основной звук посредством звуков гармонических. Когда приводится в движение твердое тело, слышится прежде всего собственный звук

этого тела. Близкие тела могут однако издавать звук только тогда, когда их собственный звук тождествен со звуком колеблющегося тела или с одним из его гармонических звуков. Тогда близкие тела приходят в созвучие и усиливают основную.

**О голосовом инструменте.** В голосовом инструменте различаются три главные части, а именно:

а) легкие и воздухоносный сосуд с бронхами, которые представляют раздувательный мех с воздухопроводной трубкой;

б) голосовые связки, двойные, как язычки гобоя;

в) глотка с близлежащими впадинами, образующими резонатор.

Итак мы рассмотрим отдельно функции каждого из этих органов, что нам даст возможность вывести теорию издавания голоса.



## СИЛА И ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ ЗВУКА

Легкие с воздухоносным сосудом и бронхами, производя дыхание, исполняют должность раздувательного меха и воздухопроводной трубы. Дыхание состоит из двух действий, которые беспрерывно следуют одно за другим: вдыхание, заставляющее проникать воздух в легкие, и дыхание, которое выталкивает его наружу, образуя струю воздуха, т. е. двигатель, приводящий в колебание голосовые связки.

Выдыхание должно совершаться таким образом, чтобы доставлять без утомления и излишнего расхода сил количество воздуха, необходимое для издавания голоса. От выдыхания зависит продолжительность и сила звука. Для тех, которые не умеют сберегать воздух, умеряя действие двигателей, работающих во время выдыхания, было бы невозможно фразировать или

тянуть звук при пении или декламации. Этот труд, замедление в выдыхании, составляет то, что обыкновенно называется *«опереть голос на одну или другую часть грудной полости»*. Однако главная забота певца должна состоять в том, чтобы как можно менее утомлять себя во время выдыхания. Это зависит от того, каким образом было исполнено вдыхание, так как более или менее легко удержать воздух, смотря по тому, какая часть легких была наполнена им. И в самом деле, вдыхание может совершаться тремя различными способами: расширяя легкие либо в их основании, в то же время сжимая грудобрюшную преграду, или в средней части, перемещая ребра, или же в их верхней части, приподнимая ключицу и плечи. Последний способ, который и называют ключичным дыханием, есть самый утомительный, потому что требует большего расхода

сил, чтобы продержаться в одном положении во время всего выдыхания костяные и мускулистые части, которые, приподнятые вдыханием, стараются вернуться в положение покоя. Происходящая от этого усталость раздувает жилы и мускулы шеи; голос сдавливается в горле и выдыхание, затрудняясь, производит нечто в роде рыдания. Ничего подобного не происходит при брюшном дыхании, которое совершается посредством сжимания грудобрюшной преграды, производя только перемещение кишок.

## ГОЛОСОВЫЕ СВЯЗКИ

**Высота звука.** Высота звука прямо зависит от количества колебаний в определенный промежуток времени. Число колебаний зависит от напряжения, от длины и от ширины голосовых связок, в чем удостоверились

посредством приложения к заднему горлу человека маленького зеркала, называемого «ларингоскоп». Эти условия изменяются смотря по сокращению мускулов, находящихся в дыхательном горле.

Подымание и опускание дыхательного горла не имеет никакого влияния на высоту звука; эти движения происходят только от движений языка. Когда язык сжимается, дыхательное горло принуждено опуститься, между тем, как напротив, оно поднимается, когда язык выдвинут вперед; факт этот приведен нами в первый раз в нашем сочинении «О болезнях дыхательного горла». Незнание этого факта есть причина многочисленных ошибок, встречающихся в некоторых методах пения. Движения языка могут иметь влияние на тембр, но никогда, повторяем, не влияют на высоту звука.

## ГЛОТКА И ТЕМБР ГОЛОСА

Разница тембра происходит главным образом от маленьких побочных звуков и от числа и силы звуков гармонических, зависящих от формы и качества резонатора, который в голосовом приборе состоит, как было сказано, из глотки и близлежащих впадин.

Звучность значительно изменяется смотря по упругости, величине, сжимаемости и т. д. органических частей, составляющих глотку. От них происходят особенные качества голоса и поэтому их следует внимательно изучать в каждом человеке. Данное положение глотки образует гласную; и это доказывается на опыте посредством трубки с язычком, соединенной с резонатором, отверстие которого, измененное по желанию, дает гласные «О», «А», «Е», с тембром закрытым и открытым. В закрытом тембре преобладает гласная

«О», между тем как «А» характеризует тембр открытый.

## О ГОЛОСЕ

Гортань исполняет должность язычка и производит звуки различной высоты. Глотка образует резонатор и ее способность изменять положение изменяет до бесконечности оттенки звука, исходящего из гортани.

Наконец, легкие и воздухоносный сосуд представляют раздувательный мех и воздухопроводную трубку, которые производят силу звука посредством движения струи воздуха. Их частные звуки усиливают звуки, производимые гортанью, точно так, как это происходит в гармонической доске. Таким образом влияют на тембр вышеупомянутые органы.

## УПРАЖНЕНИЕ

Голосовые органы должны действовать таким образом, чтобы избегать для своих составных частей всякое утомление и вред.

Мы уже показали как должно действовать дыхание, по отношению к силе и продолжительности звука. Злоупотребление каким-нибудь тембром, или перенапряжение его, кроме порчи голоса, может еще вызвать болезни горла вроде *angina granulata* и др. Слишком продолжительное утруждение голосовых связок или труд, несоответствующий силе ученика; преувеличенное сжимание, когда воют, вместо того, чтобы петь; перемещение голоса и т. д. могут утомить голосовые органы.

Подобные усилия вызывают отделение слизи, от которой голос становится дребезжащим, хриплым, гортанным. Думаем однако, что для

пения необходимы особые упражнения, соответствующие различным мускулам, действующим при дыхании, при издавании голоса, при постановке глотки и при положении туловища: все эти движения ученик должен себе усвоить, дабы голосовой механизм его содействовал издаванию звуков, а не затруднял этот процесс. Совокупность таких упражнений мы называем голосовой гимнастикой.

## О ВЗДОХЕ

Мои выводы о вздохе, как основании и начале издания звука, суть плоды долгой опытности; я желаю их здесь высказать и убедительно прошу ученика обратить на них должное внимание.

Дыхание совершается в двух движениях, правильно следующих одно за другим и называемых: вдыхание и выдыхание. Во время процесса вдыхания



воздух проникает в легкие, расширяя их; а во время выдыхания, легкие сжимаются, вытесняя воздух наружу.

Существуют три рода дыхания: грудобрюшное или брюшное, боковое или реберное и ключичное. Первое производится в основании грудной полости и его узнают по расширению грудобрюшной преграды, между тем, как грудная полость и плечи остаются неподвижными. Второе происходит в боковой и передней части грудной полости и делается явным через подымание ребер, нижней части грудной кости, плеч и ключиц. Третье производится в верхней части грудной полости и заметно по подыманию верхней части грудной кости, плеч и ключиц.

Эти три способа могут быть соединены попарно, например, начиная с грудобрюшного дыхания, можно перейти к боковому дыханию, но никак не к ключичному; между тем, начиная с бокового дыхания, можно дойти до ключичного и,

наконец, начиная с последнего можно перейти к боковому дыханию, но никогда к брюшному.

Мнение, что боковое дыхание есть прирожденное женщинам, ошибочно; только давление корсета, затрудняющее подымание грудобрюшной преграды, вызывает это боковое дыхание.

Употребление грудобрюшного дыхания необходимо певцам, так как только этим способом дыхательное горло удерживает вполне упругое, естественное положение и всякий поймет, какую можно извлечь пользу из вполне правильного производимого дыхания, внимательно проследив все то, что я изложу о способах приобретения его.

## ПОЛОЖЕНИЕ ТЕЛА

Чтобы приобрести грудобрюшное дыхание, опирающееся на мускулы живота, — то дыхание, которое я позволю себе

назвать «певучим», — певец должен придать телу свободное положение, стоять прямо, слегка наклоняя голову вперед, в позе оратора, появляющегося перед публикой. Умение себя держать для оратора, говорит Демосфен, есть первое из его дарований и располагает публику в его пользу. При этом полезно улыбаться, прижимая губы к зубам, показывая верхние зубы, но естественно, без принужденности, и нужно стараться во время пения не выдвигать вперед подбородка.

Кроме дыхания есть еще наиважнейшее обстоятельство, на которое очень прошу певца обратить внимание, а именно, во время пения держать рот и подбородок совершенно неподвижно. От неисполнения этого правила происходят многие недостатки голоса, как то: съезжание с ноты, нечистый звук, изменение тембра и т. п. Певец, не прилагающий все старания к тому, чтобы избежать этой вредной привычки, в которую так легко

впасть, достигнет только посредственности, теряя возможность выказать свой голос даже и в том случае, если он одарен прекрасными голосовыми средствами.

Шея и плечи должны быть свободны, выражение глаз естественное. Довольно малейшего изменения тела, чтобы помешать свободному дыханию, как то: подымая плечи, морща лоб, опускающая голову. Вообще, всякое движение, выказывающее усталость, вредит голосовому органу и заставляет неправильно дышать и выпускать с усилием холодные звуки; выражение глаз, между тем, теряет свою естественную мягкость, и впечатление ослабляется. Необходимо, чтобы учитель предупредил ученика и убедил его в том, что голосовые ноты, требующие усилия, теряют свое достоинство.

Так как ученик должен упражняться стоя прямо, то хорошо, чтобы он скрестил руки на спине, опустил незаметно плечи, упер тело на одну только

ногу, выставляя ее вперед, таким образом, чтобы оконечность плеча была на одной линии с ногой. Потом, чтобы не утомиться, он переменит положение справа налево, оставляя в покое все тело. Следует стараться дышать медленно, через нос, чтобы не осушить горловые стенки и получить в то же самое время полное вдыхание.

Такое гимнастическое упражнение дыхания может быть произведено и без пения, на кресле или лежа на постели, что также очень полезно для дыхательных органов и здоровья.

## ИЗДАВАНИЕ ГОЛОСА

После каждого правильно совершенного вдыхания ученик должен мгновенно опустить заднее нёбо для того, чтобы дыхательное горло не раздражалось, держать язык в нормальном положении, с легкой выемкой посредине; открыть

рот естественно в полуулыбке, не удаляя слишком углы и давая ему несколько овальное положение; держать губы близко от зубов, показывая тем самым верхние; а нижняя челюсть должна быть очень подвижной для того, чтобы горло не чувствовало никакого сжимания, так как от упругости подбородка зависит гибкость шеи и горла. Необходимость показывать верхние зубы и держать рот овально происходит от того обстоятельства, что когда воздух разбиваясь в поднёбном своде встречает потом твердое тело, голос звучит сильнее.

Но так как рты не все одинаковы, то учителя должны давать совет о положении рта, смотря по различным построениям его.

## ГРУДНАЯ ОПОРА ГОЛОСА

При медленном вдыхании воздуха наступает момент, когда горло испытывает ощущение голода, и именно в это

мгновение нужно взять ноту легким ударом глотки назад, вроде движения вдыхания; потом нужно произнести гласную «А», или, для того чтобы вначале облегчить грудную опору голоса, произнести слог La. Советую произнести гласную «А» не слишком закрытой и не слишком открытой, но об этом буду говорить, когда займусь тембром, а пока советую употреблять гласную «А» или слог La так, как он звучит в слове *L'anima* (душа). Так как гласная должна непременно основываться на вдыхании, то она выйдет слишком открытой или *белой*, как говорят обыкновенно, если воздух будет предшествовать голосу при издавании звука. То же можно сказать и о других гласных.

Природный оттенок голоса также зависит от дурного способа вдыхания и выдыхания и вот почему я утверждаю, что изучение правильного дыхания следует внушать как наиважнейшее и

необходимое основание искусства пения и дабы убедить, что школа дыхания есть специальное искусство для хорошего образования голосового органа.

Тут полезно предупредить ученика обратить внимание при взятии ноты на то, чтобы поддерживать дыхание, как будто процесс вдыхания продолжается, таким образом, чтобы голос упирался на дыхание, или лучше сказать поддерживался бы воздушным столбом, и звук выходил бы чистый и без постороннего шума.

Во время вдыхания нужно опускать незаметно плечи, расширять грудобрюшную преграду и мускулы живота. Вдох должен быть взят медленно для того, чтобы он медленно же израсходовался во время действия пения, так как от бóльшей или мёньшей упругости легких зависит сила и продолжительность звука. Ученик узнает, сделана ли атака голоса *твердым дыханием*, если



при забираии нового вдоха, переходя к другому звуку, его голос не переменит оттенка и вызовет во рту приятное ощущение. А чтобы убедиться в том, что дыхание принято и израсходовано по предписанным правилам, советую ученику поставить перед ртом зажженную свечку. Если пламя останется неподвижно во время издавания звука, вследствие медленного освобождения воздуха, его дыхание будет совершенно правильным.

Кроме того, советую внимательно избегать дыхания сопровождаемого шумом, вредного для певца и тягостного для слушателей; это неизбежное следствие дыхания через рот. Также очень важно предупредить ученика о поддержке дыхания даже тогда, когда он издал звук, как будто бы он собирался петь еще, и этого он достигнет упирая грудобрюшную преграду на мускулы живота и расширяя ее.

Это упражнение, старательно производимое, окажется весьма полезным для правильного дыхания и приучит певца к полной и спокойной фразировке. Об этом я уже говорил в моем «Руководстве», там, где упоминается о мысленных или воображаемых нотах в статье XIII. Звуки должны отдаваться в голове, которая для певца исполняет должность гармонической доски на всех ступенях его голоса. При переходе, например, от *ре* на четвертой линейке на *ми* между четвертой и пятой, у сопрано всегда замечается перерыв, вследствие неумения взять в голову, задерживая дыхание, эту характеристическую ноту, которая есть ключ высоких нот. Такая небрежность в этом столь важном переходе может быть очень вредной для голоса, как в уменьшении его объема, так и в сокращении его диапазона.

В заключение предупреждаю, что как от запаздывания так и от преж-

девременного издавания звука, по совершении дыхания, происходит порок съезжания, столь обычный ныне недостаток, которого можно будет избежать, обращая все свое внимание на изложенные мною правила для правильного дыхания.

## **КАЧЕСТВА, НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ ТОГО ЧТОБЫ ПОСВЯТИТЬ СЕБЯ ИСКУССТВУ ПЕНИЯ**

Всем известное мнение одного знаменитого сочинителя, который, когда его спросили, какие естественные качества необходимы для певца, ответил: «Голос, голос и еще голос». Но моя долгая опытность как преподавателя пения доказала мне всю ложность такого изречения; если голос и есть дар драгоценный и необходимый, тем не менее, это не все, так как ученику необходимы не

только голос, но и душа пылкая и артистическая, хорошие музыкальные способности, здравый смысл и память.

Сохрани меня Бог советовать кому бы то ни было посвятить себя искусству пения, если он лишен первого качества, т. е. голоса. Также если ученик имеет сильный голос и пылкую душу, качества которыми только природа может одарить его, но ему после долгого практического упражнения с хорошим учителем не удастся верно петь, преподаватель должен бы советовать ему отказаться от искусства пения, если он не хочет терять время и деньги. Если голос маленький, тонкий, слабый или возраст певца не позволяет более надеяться, что голос его приобретет еще больше силы и обширности, также полезно будет посоветовать ему отказаться от театра. Занимаясь с настоящей любовью и с особенным старанием, может статься ученику удастся научиться

искусству дыхания, необходимому для того чтобы хорошо петь; но он никогда в своей жизни не может приобрести голоса больше того, чем у него есть от природы, так как искусство, хотя и делает чудеса, при обрабатывании и развитии голоса, но никогда не будет в состоянии совершить чуда переделать кому бы то ни было его голосовой орган.

Однако я, наученный многими примерами, должен признать, что искусство способно дать гораздо больше, чем думают. Я имел учеников, одаренных совершенно верным голосом, но не одаренных хорошими музыкальными способностями, которые, благодаря правильному дыханию, могли совершить хорошую карьеру, посвятив себя изучению пения с 18-ти лет для женщин и не позже 20-ти лет для мужчин. Я тоже имел молодых учеников, одаренных большими способностями к мелодическому пению, которые,

имея маленький голос, всегда вызывали сочувствие в слушателях, и после нескольких лет упражнения в театре их голоса достигали такой степени развития, что они могли смело появляться на самых известных сценах.

Если ученик имеет красивый и сильный голос и не думает обрабатывать его по правилам искусства, вполне усвоив себе правильный вдох, то он никогда не достигнет того, чтобы драгоценные качества, которыми природа щедро наделила его, блистательно высказались. Из него выходит не певец с изящным вкусом, а один из многих крикунов, надоедающих нам в современных театрах.

Привожу тут слова бессмертного Руссо; но заметьте, что под голосом я подразумеваю не только силу колебаний, но и обширность, интонацию и гибкость звука:

«Я думаю, что из театра должны быть исключены те грубые и крикли-

вые голоса, которые только оглушают слушателей, потому что главная цель театра стоит в том, чтобы растрогать посредством пения; я думаю также, что певец с несильным, но звучным, выразительно-гибким и довольно обширным голосом, достаточно одарен для того, чтобы заставить себя слушать и даже собой любоваться.

Актер, обладающий приятным голосом, должен обрабатывать его и если бы даже ему в пении не было большой нужды, это все-таки поможет ему понять и с умом передавать музыкальную часть порученных ему ролей».

Голос — полезно повторить — еще не все; так как певец должен передавать вдохновение поэта и композитора, то необходимо, чтобы он, кроме того, был от природы одарен пылким чувством и возвышенной душой, качествами, которые нельзя внушить тому, кому они не даны. С помощью хорошего учителя

ученик может приобрести некоторую энергию, мнимый драматизм, но из этого не выйдет ничего другого, как искусственное выражение и подражание, лишенное силы и непринужденности. Но остерегайтесь смешивать задушевность с нервным волнением, недостаток, которому подвержены многие певцы; задушевность и нервное волнение относится одно к другому как золото к мишуре.

Без глубокого образования и хорошего воспитания певец никогда не отождествится физически и нравственно с идеальной личностью, которую он хочет изобразить и ему не удастся растрогать зрителя ни как певцу, ни как актеру.

Дабы певец мог возвыситься над толпой жалких посредственностей, необходимо, чтобы он был одарен здравым смыслом, без которого он не может иметь верный взгляд на вещи вообще, глубоким сознанием своего искусства и тем серьезным намерением и твердым



желанием, которые также необходимы, как и редки у того, кто решился идти по пути искусства. Монтескье говорил, что чем более учишься, тем более чувствуешь потребность учиться.

Память, хотя мы и упоминаем о ней под конец, имеет тоже большое значение, так как посредством упражнения можно значительно развить эту способность, столь необходимую для оперного певца.

## **О НЕДОСТАТКАХ ГОЛОСА**

Самым большим недостатком в голосе считается тот, когда звуки его отражаются в впадинах лба, отчего такой голос назван головным. Но всем известно, что лоб не издает и не может издавать голоса; звук, о котором мы говорим, происходит от органического недостатка или от недостаточного упражнения.

Чтобы образовать головной звук, горло сжимается таким образом, что мешает свободному выходу воздуха и последний, освобождаясь поверх голоса, производит явление, которое не есть голос, а шум антимузыкальный, неприятный, бесцветный, однообразный, холодный и не способный дать жизнь какому бы то ни было способу выражения, ни даже соединиться с другим голосом, потому что если головной звук и верен, все таки кажется, что он фальшив, а это и мешает ему соединиться с другим. Есть, правда, люди, которые до того обманывают себя, что принимают это надоедливое, неприятное акустическое явление за голос и даже занимаются изучением пения, надеясь на полный успех. Однако может случиться, что этот неприятный звук обратится в музыкальный, если ученик молод и ему удастся заняться под руководством опытного преподавателя, который, ста-

раясь научить его правильному музыкальному вдоху, переделает головной звук в прозрачный.

Но во всяком случае, чтобы достичь этого результата, необходимо занятие усердное, настойчивое, прилежное. Я также заметил, что головные голоса встречаются чаще всего в Германии; вероятно причиной тому язык этого народа.

Другие недостатки, которыми характеризуются голоса, так называемые *di Maschera*, нёбные, горловые и т. п., легче исправить и даже совершенно уничтожить посредством настойчивого упражнения, если только голосовой орган не слишком неподатлив к упражнениям, необходимым для пения.

«Природа, природа и еще природа».

Но правильно говоря, не существуют ни основные голоса, ни головные, ни нёбные, ни грудные, как обыкновенно говорится, они ни что другое, как различные

явления удара и отражения дыхания. Голос образуется единственно в горле и все эти явления зависят, более или менее, от дурного голосового органа, или от недостатка упражнения и также иногда от учителя, не умевшего научить учеников правильному воздуху.

Ученик, думающий приобрести голос, упирая его в лоб или в горло, так что он делается искусственным, сознательно ошибается и меняет хорошее на дурное. Плох головной голос и еще хуже тот, который сдавливается в горле, и так как многие воображают, что шум есть голос, то немало несчастных, которые оканчивают свою деятельность не блистательной карьерой, во второстепенных ролях, и кроме того подвергаются неприятности быть осмеянными, как только откроют рот, раздражая нервы слушателей.

Всего труднее исправить дрожание или покрытые голоса, потому что силь-

ное утомление голосового органа, или насилдование самых высоких нот, или же расширение грудного регистра свыше сил, приводят их в такое состояние. Продолжительный и полный отдых и хороший руководитель могут иногда помочь в таких случаях, если только ученик молод. Если эти недостатки природные, но только в некоторых нотах регистра, они могут быть также удалены с помощью упражнения, но лишь тогда, когда ученик молод и одарен достаточно хорошим и обширным голосом. Не нужно смешивать дрожание голоса с колебанием, действием происходящим от органа сильного, звучного и звонкого.

Наконец, носовые звуки самые легкие для исправления, если они произошли от неправильного учения; но если даже они прирожденные голосу, то между дурными голосами носовые голоса самые сносные, если только носовым звукам не подвержены все регистры.

## О ТЕМБРАХ И РЕГИСТРАХ

По отношению к тембрам имею мало сказать, не признавая другого тембра в изучении пения, как тот, который происходит от гласной «А», в слове *anima* (душа), как было мною упомянуто ранее, говоря об издании голоса. Закрытый или открытый тембры будучи только музыкальными оттенками, не могут представлять основание для изучения их. Ученик употребит их в разных драматических выражениях, разумеется, смотря по обстоятельствам. Установить же правила применения этих тембров или музыкальных оттенков невозможно. Здравый смысл укажет ученику их употребление. Учитель тоже может помочь ему и облегчить его труд объясняя ему законы прекрасного, но еще более полезным окажется для него слушать хороших артистов.

Мнение, ныне господствующее, что в голосе можно определить неподвижную точку для перехода из регистра в регистр, ошибочно. Построения голосового органа до того различны у разных людей, что желание определить данную ноту, как переход от одного регистра к другому, даже в голосах одинакового свойства, есть большая ошибка. Отсюда порча стольких женских голосов, особенно сопрано, которые, желая расширить, более чем следовало, грудной регистр, ослабляли средние ноты и часто теряли высокие.

Как исключение из этого правила, советую сопрано постараться установить совершенно в голову *Mi* между 4-й и 5-й линейкой, чтобы легче развить высокие ноты, но стараясь не изменять при этом опору голоса на дыхании.

Только музыкальные инструменты могут быть подчинены неизменным законам, но отнюдь не голосовой орган.

Вот некоторые правила для определения свойства голосов.

*Сопрано* узнается по легкости, с которой он может издавать *Соль* над линейками, выговаривать слоги на высших нотах и долго держать дыхание на высоких нотах. Существуют, правда, и альты, которые доходят до высокого *До*, но они не могут без затруднения и вреда для голоса выговаривать слоги на высоких нотах.

*Меццо-сопрано* узнается по *Фа* на 5-й линейке, лучшей его ноте.

*Альт* узнается по силе, продолжительности и легкости, с которыми он может выдерживать низкие ноты, но чтобы не ошибиться насчет свойства этих голосов, скажу, что легко найти альтовые голоса с очень обширным регистром и с регистром весьма ограниченным, оттенок которых вовсе не соответствует роду этих голосов. В первом случае, преподаватель употребит все



старания к тому, чтобы не насилловать крайние высокие ноты в ущерб низким, мечтая приготовить более блестящую будущность артистке, как сопрано, и искажая при этом характер ее голоса; во втором случае, если ученица молода, тотчас же посоветует ей отказаться от искусства пения.

*Тенор* должен с легкостью выдерживать длинный воздух на крайних, высоких нотах своего голоса, по крайней мере до *Ля*, и выговаривать на них слоги без малейшего усилия. Его самые трудные ноты суть *Ре* на 4-й линейке, *Ми* — между 4-й и 5-й и следующая за ним *Фа*. Упражняясь, он должен дойти до того, чтобы поддерживать эти ноты без утомления на гласной «А».

Самая сильная и хорошая нота для *баритона* есть *Ре*, но, так как может случиться, что он дойдет до *Си-бемоль* над линейками, то для того, чтобы не петь в несвойственном ему регистре, он

должен придерживаться правил, предписанных тенору.

Для *баса*, характеристическая нота *До* над линейками, но, как уже сказано раньше, чтобы не сбить его голос с естественного пути, пусть он придерживается правил, предписанных для других голосов.

## НЕДОСТАТКИ ПЕНИЯ

Так как основание пения, как я говорил уже и повторяю, есть полное обладание правильным вдохом, то недостатки, слишком часто встречающиеся у певцов, суть только неизбежное следствие малого значения, которое придают этому наиважнейшему изучению. Отсюда неумение связывать две последующие ноты, съезжание, неровность в оттенке голоса, перерыв при переходе из регистра в регистр, частые фальши-

вые интонации, даже в тех нотах, которые по природе своей должны быть всего удобнее для данного голоса.

Что касается порока съезжания, артист может употреблять его, но с большою осторожностью и только там, где нужно выразить некоторые особенные чувства души как то: отчаяние, иронию, обманутую любовь, кокетливую наивность и тому подобное. Но кроме этих случаев нужно остерегаться его, как плачевного жеманства.

По мнению неопытных людей казалось бы, что старинные и самые известные певцы считали съезжание качеством и средством придавать грацию прекрасному пению. Но у них шла речь совсем об ином, о пении с переносами. Очевидно смешивалось *плавное пение* или *legato с съезжанием*. Современные певцы все, более или менее, впадают в этот порок. Думая придать своему пению больше чувства и привлекательности,

они достигают только того, что пародируют преходящий элемент патетической музыкальной красоты. Но бывает и хуже: съезжание не происходит никогда в унисон с инструментами, часто израсходывает дыхание, уродуя при этом мелодию и вредя произношению, и, сверх того, заставляет выговаривать слоги не во время, т. е. с опаздыванием, не говоря уже о фальшивых нотах, которые, вследствие этого, так часто встречаются у сопрано.

Кроме того, в исполнении так называемых скользящих звуков в смежных ступенях, достигается впечатление схожее с тем, которое бывает, когда, настроивая фортепиано, переходят с коммы на комму, наименьший распознаваемый музыкальный интервал, равный 9-й части тона. *Рейха* в своем сочинении о гармонии утверждает, что он слышал певца, который в каденции пел четверти тона с большою точностью и удиви-

тельным успехом, но, не в обиду сказано почтенному теоретику, всё заставляет думать, что в этом случае он впал в странную ошибку. Порок съезжания, когда он падает на первые ноты мелодической фразы, имеет также неудобство вредить вдоху, требуя больше воздуха в ущерб голосу. Этому недостатку особенно подвержены женщины, и всего более сопрано по свойству их голоса.

Что касается *переноса* в пении, то его следует прилежно изучать, дабы избежать порока съезжания, присущего современным артистам и свидетельствующего о ныне господствующем дурном вкусе.

Нельзя умолчать о неприятном впечатлении, производимом также запаздыванием в издавании звука и о серьезном вреде разлада в голосовом созвучьи.

*Перенос* должен быть употребляем в больших интервалах сверху вниз

и снизу вверх, но никогда в смежных ступенях. Предупреждаю, что весьма легко в переносе и особенно сверху вниз скользнуть голосом, вместо того, чтобы перенести его. Чтобы избежать этого недостатка, певец должен стараться не бросать дыхания во время переноса и держать неподвижно рот и подбородок.

Предостерегаю, наконец, изучающих пение не переносить голос между двумя слогами, из которых один кончается, а другой начинается разными согласными. И это потому, что невозможно вставить, без вреда единству слова, паузу между различными согласными. Таким образом, можно переносить голос в словах *anima*, *amove*, *dolore*, но нельзя этого делать в словах *parti*, *tardi*, *verde* и т. д. Если, впрочем, согласные были бы удвоенные как два *tt* в слове *vendetta*, *diletto* и т. д., можно сделать отступление от данного прави-

ла, если при этом не меняется значение исполняемой мелодии. В таком случае нужно стараться произнести с бóльшей силой слог, на который падает ударение в удвоенных согласных, чтобы поддерживать голос между слогами.

Необходимо прибавить, что нужно переносить голос только тогда, когда характер мелодии этого требует, как случается там, где в пении встречаются интервалы, иначе впадешь в однообразие и жеманство. Нужно напротив петь *legato* всякий раз, когда речь идет о смежных звуках, где не бывает скачков. Знаменитый Crescentini был тоже очень строг относительно съезжания голоса, потому что, как он говорил: «Это знак дурного вкуса, и может быть терпимо только в моменты сильного выражения глубокого чувства, восхищения, или увлечения, или же, наконец, на ферматах, и вот почему всегда необходимо петь *legato*».

Кто не поет legato, вовсе не поет. Человеческий голос выше всякого инструмента именно по своей большей способности связывать звуки и принимать различные оттенки, чего не могут инструменты.

Чтобы избежать недостатка въезжания в ноту, певец должен придерживаться правил, изложенных с особенными примечаниями в статьях XII и XIII моего «Руководства».

## КАК УЧИТЬСЯ С ПОЛЬЗОЙ

Опытность, приобретенная долгими годами преподавания, доставила мне практические сведения в том, как заниматься с пользой; в этом сочинении я излагаю свои советы по этому предмету, чтобы ими воспользовались те, которые хотят посвятить себя искусству пения; я убежден, что этим буду способствовать развитию их голоса.



Прежде всего советую никогда не начинать петь ни натошак, ни во время начала процесса пищеварения. Начинаящий не должен заниматься сразу более 10 или 15 минут, чтобы не утомить себя, пока привычка правильного дыхания не облегчит ему упражнения; и хорошо, если бы упражнение было производимо с долгими промежутками, особенно в первое время занятия. Советую также употребление зеркала во избежание недостатков, в которые легко впадают, искажая или изменяя обычное выражение лица, двигая рот и выдавая вперед подбородок в ущерб свободному положению горла. Ученик должен заботиться об образовании красивого медиума, и это я советую всем, особенно сопрано и тенорам. Советую никогда не насильствовать крайние ноты голоса, низшие, как и высшие, и редко употреблять их в упражнениях.

Из всех упражнений, полезных для голосового образования, особенно рекомендую, как важнейшее, упражнение в полутонах. Только с помощью последнего можно достигнуть пения верного и совершенного legato, и потому обращаю на него особенное внимание учеников.

Кроме того, убеждаю ученика не впадать в страсть вменять, по теперешнему обычаю, только что просмотренные вокализы, сольфеджио, оперные арии, так как это не может привести к хорошему пению.

Николо́ Порпора заставил знаменитого певца Кафариелло учить две страницы упражнений в продолжение почти шести лет, но зато он и сделался самым лучшим певцом прошлого столетия.

Партия должна быть изучаема не только горлом, но и умом, так как весьма важно сохранить голосовой инструмент как можно более свежим для театра.

Ученик должен стараться мало петь сольфеджио и очень много вокализ, потому что злоупотребление пением со слогами чрезвычайно утомляет горло. Он не должен приниматься за разучивание опер, пока его голос не будет достаточно развит и он вполне не овладеет правильным дыханием. Кроме того, советуЮ прежде чем заняться изучением опер, петь вокализы без аккомпанемента, дабы привыкнуть удерживать дыхание, не меняя колорита при переходах интервалов, и, главным образом, не брать звуки с чужого голоса, а сознательно.

Ученик должен стараться мало петь сольфеджио и очень тихо, достаточно вдоха к окончанию музыкальной фразы: ничто так не лишает пение всякой грации и психологического впечатления на слушателя, как оканчивание фразы с утомленным вздохом или вовсе без дыхания.

Сверх того, придерживаясь правил мноЮ предписанных, когда я указывал

на положение тела, ученик должен обращать внимание на то, чтобы глаза его оживлялись, рот слегка улыбался и тело приняло положение непринужденное, изящное, что производит приятное впечатление на публику.

Кроме того, очень советую выбрать хорошего учителя с заслуженной славой, уважаемого как за музыкальные способности, так и за глубокие, обширные и различные знания, необходимые для образования хороших голосов. Учитель должен обладать полным знанием голосового инструмента и практикой, поддерживаемой серьезным изучением средств для достижения той цели, которую поставил себе певец. В заключение советую ученику никогда не заниматься на расстроенном фортепиано или настроенном ниже нормального камертона, а также не петь в комнате с хорошим резонансом, если он не желает разочароваться в своих средствах, когда будет петь в другом месте.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Я уже заметил в моем «Теоретически-практическом начальном руководстве для изучения пения» (Милан, Рикорди, 1864), что современные оперы суть настоящая причина пренебрежения искусством пения. Я говорил и повторял это, но все напрасно. В современных операх можно являться на сцену, не только неусовершенствовавшись в искусстве, но будучи лишенным даже первых основных его правил, необходимых для тех, кто посвящает себя пению, потому что, говоря откровенно, теперь в современной музыке мало или совсем не поют.

Ныне ученик не смущается являться перед публикой, не занявшись предварительно и серьезно изучением пения в убеждении, что не стоит стараться для того, чтобы исполнить новейшие оперы, почти совсем лишенные мелодии и

беглости, написанные в эксцентричных, неудобных регистрах. И таким образом, ученик не поет, а кричит, пробегая с большою поспешностью партии, без всякого понятия об искусстве (это все равно, что строить на песке). Если он обладает хорошим голосом, новейшего певца приглашают нарасхват в театры, где рукоплещут его чудным, оглушительным нотам, употребляемым обыкновенно невпопад, или каким-нибудь грубым низким нотам, в чем особенно грешат сопрано: последних можно сравнить со звездами, которые недолго блещут на небесном своде и стремительно исчезают. Эти феномены являются в цвете лет и живут мало, не оставляя за собой никакого следа, тогда как артист, одаренный хорошим голосом, мог бы находиться на сцене столько же, сколько оставались многие певцы прежнего времени, которые и до пожилых лет соперничали с пылкою молодежью.

И вот почему великий Россини говорил: «Кто поет на итальянский лад, поет всю жизнь». Тогда действительно пели и выступали добросовестно, с разумною любовью к искусству и с таким голосом, «который слышится в душе», как выразился Алигьери.

К счастью существуют еще остатки старой гвардии, люди настоящего искусства, которым, конечно, и принадлежит первенство в пении. Изучая этих необыкновенных артистов, можно убедиться в разнице, существующей между старой итальянской школой и современной посредственностью. То, что я утверждаю, одобрено самим знаменитым маэстро Верди, в достопамятном письме, в котором он советовал, как и Джилльберти по отношению к другим предметам, «вернуться к старому». Тем не менее, никогда не было такого непомерного количества артистов, которые толпятся вокруг музыки, подобно тому,

как реют около роз насекомые, питающиеся их лепестками, именно потому, что теперь не требуется долгого учения для образования артистов. Не все ли равно, будет ли их жизнь более или менее длинною: скоропреходящие артисты последуют судьбе тех насекомых, которые рождаются и умирают в один день.

Выбор хорошего учителя имеет наиважнейшее значение для того, кто стремится быть артистом. Недостаточно того, чтобы преподаватель был хорошим музыкантом, а необходимо, чтобы он обладал также глубоким знанием искусства дыхания, которое есть главное основание хорошей школы пения, так как пренебрежение этим важнейшим учением есть причина порчи голосов.

Впрочем иногда напрасно обвиняют учителей в неумении приготовить хороших артистов. Спрашиваю вас, какая может лежать на них ответственность,



когда ученик, после непродолжительных занятий, находит себя способным исполнить свою партию в современной музыке (где, кто больше кричит, тот и прав), не соображая, что преждевременное вступление на артистическое поприще может быть для него гибельным?

Следовательно, нужно оплакивать не только недостаток хороших учителей, но также стремление современных композиторов открыть новый горизонт для оперы и новую эру для музыкального искусства, обозначая тем самым только печальный упадок пения и гибель голосов.

И вот какие огромные затруднения встречает бедный театральный агент, которому поручено набрать артистов, способных исполнить какую-нибудь оперу репертуара времен Россини или Беллини, этого старого, но вечно молодого репертуара, составленного из главных образцовых произведений итальянского

гения. Агент часто теряет голову и среди хваленного прогресса новейших времен со скорбью вспоминает о прошлом, когда все могли и умели исполнить всякого рода музыку.

Записывая мои размышления, собранные долгим опытом и внушенные необходимостью изучать свойства голоса, а также теорию и практику пения, отмечая все потребности и способы руководства учеником с самого начала, я усомнился в моих силах и подумал, что требовалось бы более опытное в литературе перо для того, чтобы передать с большею ясностью и изяществом мысли, которые толпились в моей голове о столь важном предмете. Но я стремлюсь только открыть путь, по которому другие более способные люди могли бы, в свою очередь, дополнить мой скромный труд и поднять искусство пения, уже слишком давно угнетенное и предоставленное на произвол своеюравию и

фантазии. Припоминая однако благосклонность, с которой было принято мое «Теоретическо-практическое руководство», питаю надежду, что и настоящий мой труд, который я мог бы назвать дополнением первого, будет принят с такою же снисходительностью.

С другой стороны, опытность и навыки, которые суть плоды моей долгой карьеры, заставляют меня надеяться, что я не предложу любителям искусства пения и особенно артистам не нужное сочинение, в этом моем руководстве, которое можно назвать «Теория в действии».

Ничто не случается без причины, и искусство пения не может остаться в настоящем положении упадка. Ему не суждено умереть, проявления прекрасного не умирают; нужно поэтому надеяться на лучшую будущность, и я тем более убеждаюсь в этом, потому что вижу в том пренебрежении, с каким относятся теперь к итальянскому музыкальному

искусству — чистому, мелодичному, вдохновенному, — явление чисто переходящее. Я надеюсь, что вместе с ним поднимутся также школы пения.

В течение 18-ти лет, т. е. с того времени, когда в предисловии к первому моему сочинению я упоминал об упадке пения, положение дел много ухудшилось, но тот инстинкт, который заставляет меня заботиться о защите искусства и изящного вкуса, говорит мне, что невозможно, чтобы продолжалась эта безрассудная страсть подражать иностранцам и чтобы исчезли следы этого широкого, изящного, красноречивого, мелодичного разговора, который всегда был главным достоинством итальянской школы, завистью иностранцев и преимуществом нашего языка, нашего неба, нашего чувства.

Другой недостаток, происходящий также от композиторов, — это искание эффекта единственно в оркестре; таким

образом певец более не нуждается ни в каком учении, и публика привыкает к крику, нередко к тому же фальшивому.

\*\*\*

Часто я слышал хорошее пение, между тем как публика не награждала артиста одобрением. Итальянская мелодия находится нынче в исключительном положении и считается как бы лишней.

Бывало, самые знаменитые музыканты Германии, Франции, Англии и Испании отправлялись в Италию слушать нашу простую, чистую музыку, полную пения, выражающую все сокровенные человеческие страсти. А теперь, напротив, наши музыканты отправляются в германские страны слушать музыку сложную, математическую, пантеистическую, хаотическую, основанную единственно на инструментации, сочиненную музыкантами той страны, которая

оригинальна в своем роде и отвечает их природе. Но написанная в Италии, итальянцами, это музыка разнородная, искаженная, не свойственная духу тех, кто вырос под влиянием нежной, благородной и чистой итальянской мелодии.

Не отрицаю, что с течением времени и с прогрессом искусства меняется и улучшается вкус, и желание публики сопоставить один музыкальный прием с другим делается все более чувствительным. Но если нам уже не по душе конвенциональная музыка, с напрасными повторениями, с каноном, с легко запоминаемой кантиленой, старинной каденцией, неужели мы поэтому отречемся от образцовых произведений наших великих сочинителей, настоящих источников вдохновенной мелодии, потому что в них проявляется вкус тех времен, когда они была написаны? Если тут была ошибка, Мейербер сумел исправить ее, предложив нам образец

музыки, богатой чистейшими мелодиями и лишенной в то же время устарелых и обыкновенных приемов, и не впадая при этом в противоположный недостаток искажения мелодии инструментальной искусственностью и усложнениями. Подражайте Мейерберу, но без подобострастия и вы соедините гармонию с мелодией как две родные души в одном воплощении.

Мы теперь находимся в полной мелодической анархии, и тут мне кажется уместным привести фразу из письма, которое Россини написал мне по поводу этого вопроса: «Милый друг! Мы живем во времена музыкальных баррикад: без ритма и без мелодии нет музыки». В самом деле, если бы какой-нибудь великий итальянский композитор — Россини, Беллини, Доницетти и т. п. — написал бы теперь оперу в чисто мелодическом стиле, он не нашел бы тех, кто бы умел и мог ее исполнить.

Оканчиваю эту статью вопросом: если даже род новейших опер, изобилующих криками, написанных в нелепых регистрах и эффект которых бóльшей частью основывается на злоупотреблении высшими нотами и на бешеных интервалах, доставляет наслаждение нынешней публике, будут ли эти ложные, хилые, жалкие приемы всегда в состоянии забавлять ее? Изречение этого приговора, не требующего особой мудрости, принадлежит потомству.





**ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**



## ТЕХНИКА ПЕНИЯ

### СТАТЬЯ I О БЕГЛОСТИ

К тому, что я уже говорил в моем «Начальном руководстве» об упражнении для достижения беглости, мне теперь мало что остается присовокупить. Беглость я разумею двух родов: *драматическую* и *легкую*; легкого рода — *лирическая* не годится для трагедии, как и драматическая не годится для комической оперы. Одним словом, беглость должна быть в соответствии с главным характером данной оперы. Необходимо, чтобы она сопровождалась ударением на

каждой ноте гаммы, как это делали великие певцы, и была в полном соответствии с ролью, исполняемой артистом.

Пренебрежение современных композиторов к беглым пассажам было без сомнения одной из причин, почему так мало стали заниматься изучением беглости в последнее время. Действительно немного смешно и странно, чтобы тенор исполнял длинные беглые пассажи, какие встречаются, например, в «Отелло», в некоторых местах «Севильского цирюльника» и в «Матильде ди Шабран», опере великого Пезарского маэстро, в «Анне Болен» Доницетти и во многих других оперных произведениях. Но, осуждая злоупотребление беглостью, не следует совсем исключить умеренное и уместное ее употребление. Хорошая драматическая беглость производит большое впечатление, и имеет великолепный тому пример хотя бы в «*No, non tremare, o perfido*» в «Норме»; то же

можно сказать и о легкой, и о романтической беглости. Я так убежден в ее важности для певца, что лирическим сопрано, даже одаренным наилучшим голосом, но неспособным к малейшей гибкой модуляции, я посоветовал бы отказаться от сцены, так как такого рода голос подходит только под какой-нибудь один разряд исполнения. И драматические сопрано не должны надеяться сделаться хорошими певцами без усердного и терпеливого упражнения в беглости. Остерегая от злоупотребления древним фиоритурным пением, я все-таки настоятельно советую певцам употреблять его, хотя бы в упражнениях, если они желают сохранить свой голос свежим, гибким, изящным, бархатным, даже после долголетней карьеры.

Говоря о пользе беглости здесь будет кстати упомянуть об одном факте. Немного лет тому назад, когда в театре *Delia Cannobiana*, в Милане, являлся

среди нас тенор Карион в опере *Fiorina*, зала всякий вечер была пуста, и нечего говорить, какой это был убыток для дирекции; но этот же театр наполнялся как бы по мановению волшебства, когда Карион и Еверарди, оба мои ученики, исполняли знаменитый дуэт из «Моисея», чудный номер, который другие артисты выпускали, считая его непреодолимой трудностью. Этот дуэт, исполненный как следует, был в состоянии привлечь весь Милан в театр. Чтобы понять удивительное впечатление беглости, достаточно вспомнить о супругах Tibegini в «Матильде ди Шабран», о Фриччи в «Норме», о Маркизио в «Семирамиде» и т. п. Этот прекрасный цветок мелодичности все-таки необходим в вокальной музыке, особенно женщинам, и мы видим доказательство этого в театре каждый раз, когда певец исполняет в совершенстве колоратурные пьесы и награждается общим рукоплесканием,

что не всегда выпадает на долю современного репертуара.

Пренебрежение колоратурным пением принесло много вреда, и, что всего тревожнее, способствовало потере голосовой упругости и даже самого голоса многими певцами. Я на это уже указывал в моем «Руководстве и изучению пения», и выражал сожаление по поводу печальных последствий этого пренебрежения. Об этом сочинении следует напомнить теперь, более чем когда-либо, артистам и учителям.

## **СТАТЬЯ II ОБ УКРАШЕНИЯХ ПЕНИЯ**

В упражнении все украшения должны быть исполняемы открытым и естественным тембром, как будто бы мы говорили, но нужно опасаться принимать за открытый тембр — горловой. Нахожу излишним указать новые упражне-

ния как для гамм, так и для группетто, трели и мордентов и т. п. украшений, во-первых, потому, что исполнение этих украшений зависит более от природной способности ученика к беглости и от умения петь с грудобрюшным дыханием, строго придерживаясь этого правила при переходе от одной ноты к следующей, смежной с нею; во-вторых потому, что даже за это время упадка пения пишется столько упражнений, столько руководств, что если только одного этого было бы довольно для образования певцов, то мир был бы населен блестящими знаменитостями. Причину упадка изучения украшений нужно приписать опять-таки современной музыке, по бóльшей части лишенной всяких украшений, грубой, как воинственный гимн, пренебрегающей грацией, мягкостью и изяществом.

Напрасно думают, что время изменяет людей. Люди все те же, и мы

имеем доказательство этому в оркестре  
былого времени, который был робок и  
скромен только потому, что от музы-  
кантов, его составлявших, бóльшего не  
требовалось; а теперешний оркестр со-  
ставлен почти из солистов, потому что  
современная музыка не признает по-  
средственных исполнителей. Наоборот,  
модные певцы заняли место старинно-  
го оркестра, инструменты завладели  
местом былых певцов, которые пода-  
влены тяжестью инструментровки; их  
голоса вечно покрыты ансамблем, их  
чувство не может проявиться свободно,  
и потому они находят не нужным вся-  
кое другое изучение, кроме интонации  
(относительной!) и ритма, чтобы не те-  
рять счета.

Плавное пение, беглость, разнообра-  
зие оттенков теперь были бы действи-  
тельно лишними. Пусть учатся лучше  
палеографии, археологии, алхимии,  
астрологии, каббалистике и т. п. и тогда



они будут отвечать вкусам, преобладающим в последней четверти того века, который был веком Россини, Беллини, Доницетти.

### **СТАТЬЯ III О ПРОСТОЙ И ДВОЙНОЙ АППОДЖИАТУРЕ И О ПРИДАТОЧНЫХ КОРОТКИХ НОТКАХ (VORSCHLAG)**

Не буду останавливаться на *простой* и *двойной апподжиатуре* и на *придаточных коротких нотках*, так как мало нового пришлось бы сказать об этом. Я убежден, что если голос поставлен по правилам, изложенным в моем «Руководстве», и у певца есть возможность руководиться советами сведущего, опытного преподавателя, то ему легко дойти до того совершенства, которое составляет идеал истинного артиста.

Апподжиатура, которую французы называют «*note de goût*», на что указывает самое название слова, исполняется таким образом, чтобы сильное ударение падало на первую нотку, которую надо связать со следующей. Вторая нота, наоборот, требует *piano*. Апподжиатура — это жизнь мелодии, она, главным образом, придает изящество фразе, кроме случаев, о которых упомяну в третьей части моего сочинения, когда буду говорить о *фразировке*.

Придаточные короткие нотки составляют противоположность апподжиатуры. Первая нота должна быть без ударения, а вторая должна выделяться. Не нужно ею однако злоупотреблять, чтобы избежать аффектации. Чистота и изящество апподжиатуры и придаточных коротких нот, группетто, мордентов и тому подобных украшений, зависит от способа выдыхания, от бóльшей или мёньшей гибкости и способности голо-

сового органа, а также от умения выполнять непринужденно группетто и другие музыкальные фиоритуры.

#### СТАТЬЯ IV О ТРЕЛИ

Трель уже давно известна, как и другие украшения, о которых идет речь. Группетто, мордент и т. п. мы переняли с Востока, а трель была распространена в Средние века трубадурами, и лишь только придумали оперу, то и трель немедленно появилась на сцене. По-видимому в прежние времена словом *vibrare* (колебание) обозначалось именно это украшение пения; по крайней мере это мнение Баини, в его *Memorie di Palestrina* (Воспоминания о Палестрине). Как бы то ни было, трель была с радостью принята всеми преподавателями музыки, которые во

всех своих методах особенно любили говорить о ней. Знаменитый Мартини был фанатиком трели, а Манчини в своих воспоминаниях утверждает, что «нет более привлекательного приема и более мягкого украшения, чем то, что в музыке обыкновенно называется трелью».

Между тем возникло сомнение, есть ли трель дар природы или открытие искусства? Манчини поддерживает мнение многих других и говорит так: «У кого трель не природная, тот может выработать ее искусственно». Но авторы, не менее его знаменитые, были противоположного мнения.

Манфредини, например пишет: «Мне кажется, что без природного дара искусство дает лишь дурную трель, как оно дает несовершенную беглость».

Бертарелли, ученик знаменитого Бернакки, рассказывает, что в Риме у него училась даровитая любительни-

ца пения; он приложил все старания к тому, чтобы искусственно выработать ей трель, но это ему не удалось и он говорит, что «в таких случаях недостаточно искусства, так как в музыке прежде всего требуется природное дарование».

А. Бенелли в своей *Regola per il canto figurato* (Правила колоратурного пения) выражается так: «Плавное пение, постановка голоса, тембр, филирование звуков, умение приноравливать голос к месту и времени и т. п., вот в чем заключаются красоты пения, а трель есть такое украшение, которое в известных фразах и в известных местах может произвести эффект, только в таком случае, когда она природная, но без нее можно и обойтись. Сколько раз я слышал пение, затрагивающее сердце и воображение, у хороших артистов, которые однако не могли исполнить трели!»

Я тоже думаю, что настоящая трель есть дар природы, меня ничто не убедит в противном, даже веские мнения Гарсия и Дюпре, которые утверждают, что Паста приобрела трель долгим упражнением. Вероятно в этом случае дело шло о другом роде трели, которую я называю трелью беглости, потому что такая может быть выработана с помощью правил и надлежащих упражнений, но нельзя смешивать её с настоящей трелью, которая есть исключительно дар природы.

Малибран и другие знаменитые певцы имели трель беглости, но никогда не могли приобрести то, что я называю трелью естественною или настоящею трелью.

В чем состоит в самом деле подобное украшение, если не в известного рода *колебании гортани*, колебании, которое только и может быть прирожденным. Известны случаи, когда жен-

щины, лишённые природной беглости, тем не менее обладали прекрасной трелью.

И так ученик, у которого нет этого дара, хорошо сделает, если воздержится от всяких усиленных упражнений для приобретения хорошей трели, потому что единственным плодом его стараний будет либо паралич горловых нервов, либо дрожание голоса и другие неизлечимые недостатки.

Одаренные трелью от природы должны соблюдать следующие предосторожности, чтобы хорошо развить ее.

Надлежащие упражнения вообще следует исполнять медленно, обращая внимание на то, чтобы не двигать ни языком, ни губами, ни подбородком, усиливая и уменьшая звук трели точно так, как это производится в филировании звуков, потому что если слишком рубить один и тот же звук или скользить

по нему в сомнительных интервалах, то получится неправильная трель.

Трель должна производиться в горле, независимо от движений груди. Оба звука, которые составляют ее, должны иметь одинаковое значение, должны быть связаны и как бы ударяемы молотком именно так, как в упражнениях в беглости. Трель может быть относительной продолжительности, смотря по желанию и по вкусу певца.

Я не пишу упражнений на трель, так как их было написано достаточно, чтобы заставить весь мир петь трели.

Предупреждаю, что трель не следует начинать с вспомогательной ноты, но с настоящей, обращая при этом внимание на то, чтобы во всякой четверти такта находилась бы настоящая нота, присущая гармонии.

Запомните также, что для того чтобы хорошо исполнить колоратурный пассаж трели, или какое бы то ни было







другое украшение, нужно чтобы ученик упражнялся в них как можно медленнее, отнюдь не скорее, но гораздо медленнее, чем бы позволяли ему его голосовые средства. Одним словом, он должен быть очень уверен в себе и в своем голосе, иначе страх ошибиться может вызвать неуверенность, смущение и помешать ему показать свое умение.

Что касается певцов, не обладающих природной трелью и желающих приобрести трель беглости, им важно иметь всегда в виду, что для этой цели необходимы долгие и хорошо направленные упражнения, чтобы трель отвечала всем требованиям беглости.



В удвоенной трели и морденте следует соблюдать правила, указанные относительно трели беглости. Пусть ученик просмотрит упражнения, изданные мною для приобретения трели и для усовершенствования в ней, напечатанные у Рикорди.

## СТАТЬЯ V ОБ УКРАШЕНИЯХ ВООБЩЕ

Под этим заглавием я подразумеваю

*picchettato* = , *martellato* , глубокий, темный тембр, гармонический тембр, звук с нажиманием , и парные ноты с приостановкой на первой .

Я не стану ни описывать эти украшения, ни разбирать их особенности, потому что всякий ученик должен их знать, и они уже определяются собственным своим названием. Скажу только об их употреблении и практическом применении.

Что касается *picchettato* , мне кажется, что в современных операх можно найти два способа исполнения его — резкое и сухое и, если употребить слово в переносном смысле, я бы сказал еще *pizzicato*. От *martellato* , звук

которого должен быть продолжительнее чем *picchettato*, как на *piano*, так и на *forte*, получается глубокий темный тембр, гармонический тембр и звук с нажиманием  $\dot{\text{f}}$ . *Martellato* подражает перезвону колоколов (*carillon*) и производит впечатление, сходное с гармоническими звуками скрипки. В *martellato* слышится верхняя октава взятого звука, но это весьма приятное украшение предоставлено одним легким сопрано. Фиоритурные певцы должны делать все возможное, чтобы приобрести это украшение, от которого получают парные ноты, похожие на переливы соловья. Так пели знаменитые Фреццолини, Такинарди, Ортолани-Тиберини, и так поют Патти, Донадио, Репетто, Перальта, Альбани и др.

Подобного рода пение достигает высшей степени изящества, когда оно используется сопрано, одаренными особыми способностями.

Martellato, pizzicato, picchettato могут исполняться на каждом звуке вокальных регистров и должны быть изучаемы даже басами, потому что они необходимы для безупречного исполнения их партий как старинного, так и современного репертуара; например, в роли Генриха VIII в *Anna Bolena*, Магомета в *Assedio di Corinto*, Мустафы в *Italiana in Algeri*, а также в операх Верди и Мейербера.

Эти украшения полезны также для баритонов, теноров и альтов. Правда, что драматические тенора могут вообще обойтись без них за исключением martellato и звуков с нажиманием, которые, исполненные своевременно, производят удивительное впечатление. И потому, исключая драматических сопрано и теноров, все другие должны изучать picchettato, pizzicato и martellato и исполнять их строго применяясь к характеру сочинения, чтобы не дать ему ложного толкования.

Мне также кажется, что условные знаки, принятые для различия степеней акустических оттенков, очень неясны и сбивчивы; я нахожу, что для большей точности исполнения следовало бы ввести отличительные знаки, которые соответствовали бы различным оттенкам украшения, чтобы исполнитель мог скоро и ясно понять мысль автора. Затем мне кажется, что композиторы должны были бы принять за правило не изменять произвольно, а употреблять принятые уже знаки для украшений, которые должны исполняться *picchettato*, с нажиманием, *martellato*, *pizzicato*, тембром гармоническим и т. д. Таким образом композитор услышит свое сочинение исполненным так, как он представлял себе его, и, кроме того, это послужит более глубокому изучению изящного пения во всем блеске его славных преданий.

## СТАТЬЯ VI О ФИЛИРОВАННЫХ ЗВУКАХ

Изучать филирование звуков и в нем упражняться начинают, как я предупреждал в моем «Руководстве», когда ученик уже достигнет полного обладания правильным вдохом, и когда его голос, уже обработанный вокализмами, делается достаточно гибок и упруг; иначе это столь полезное для выражения оттенков в пении упражнение, употребленное преждевременно вызовет утомление и дрожание голоса. Упражняться в филировании звука следует на гласной «А», иногда на «Е», но не на других гласных.

Полное филирование звука не может производиться ни на первом слоге тех слов, которые начинаются с согласной, ни на последнем, когда на него приходится ударение, потому что в первом случае нужно слишком усиливать голос, чтобы достаточно выделить

и хорошо отметить согласную, а во втором, потому что не дотянет голос для окончания слова так, чтобы последняя согласная была слышна.

Вообще, будет ли слово иметь ударение на последнем слоге или нет, певец во всяком случае должен сначала понизить голос насколько возможно, постепенно усиливая его к концу слова, иначе произношение выйдет неправильным.

Единственное исключение из этого правила представляют слова, начинающиеся и оканчивающиеся гласными; на них можно филировать звук до слабейшего *smorzando*. Предупреждаю, что подобным образом должны филироваться звуки всегда на гласных «А» и «Е», редко на «О», потому что оно гортанное, и никогда на «І» и на «У»; не нужно также забывать, что следует кончать всегда с некоторым запасом дыхания, как я уже советовал в моем «Руководстве», в статье о воображаемых нотах.



**ЧАСТЬ ВТОРАЯ**





## О ПРОИЗНОШЕНИИ

Искусство пения было когда-то исключительной привилегией итальянцев, и, отправляясь за границу, они зарождали в чужеземцах любовь к изучению этого благородного искусства: теперь все нации поставляют театрам свою долю артистов и даже можно насчитать больше иностранных певцов, чем итальянских.

Многие иностранцы поселяются на нашем полуострове, избирая местом пребывания для изучения пения преимущественно Милан, но они, как и сами итальянцы, находят большие затруднения в правильном произношении

языка Данте. В этом случае обучение приемам и правилам итальянского произношения особенно необходимо для тех учеников, язык которых более всего отдален от характера нашего столь мягкого наречия.

В Италии хорошее произношение есть скорее мечта, чем действительность, по причине смешения многих разнородных наречий, представляющих следы нашествий чужеземцев, разоривших разные области Италии за исключением Тосканы и Романьи.

Строго говоря, даже на берегах Арно и Тибра не существует чистого, правильного произношения. Тосканское наречие страдает вялостью и жеманством; оно отличается слишком большою слащавостью и можно сказать томностью, вследствие частых придыханий и дурной привычки не произносить отчетливо согласных. Римское произношение слишком звучное, напыщенное

и торжественное и потому оно лишено той плавности, которая так необходима для мягкости пения. В этом случае можно сказать, что истина находится в золотой середине. Чистое и настоящее итальянское произношение получается от разумного сочетания обоих наречий — тосканского и римского. Соединяя изящество, мягкость и грацию одного с силою, энергией и резкостью другого, получают язык чрезвычайно эстетический. Известная поговорка *Lingua toscana in bocca romana* (Тосканский язык в римских устах) подтверждает мои слова.

Не надо однако думать, что лирическая декламация требует тех же качеств что и драматическая. Главная трудность первой легко определяется той разницей, которая существует между языком пения или мелодическим языком и разговорным, называемым также драматическим. В последнем интонация

свободна и декламатор может придавать голосу тот оттенок, который ему наиболее подходит. В языке пения, напротив, кроме требований драматических, интонация определена нотой и подчинена темпу, т. е. ритму или музыкальному размеру.

Есть еще и другое между ними различие, которое может быть указано ученику только опытным преподавателем, и которое состоит в разных приемах издавания голоса; оно может быть объяснено только на практике, потому что находится в зависимости от случайных требований акустики.

Отмечу между прочим бóльшие или мéньшие способности различных народностей по отношению к произношению итальянского языка.

На нашем полуострове первенство в этом отношении признается за тосканцами и римлянами, и причина тому довольно основательная, так как они

принадлежат к двум областям, которые искони составляли сердце и центр нации, и потому им легче других удалось предохранить себя от чужеземных нашествий. Прочие народности Италии все имеют свои недостатки более или менее значительные.

Иногда «S», и иногда «Z», удаляются у них от правильного произношения. Но всего более грешат они в произношении гласных «O», «E», «I», «U», не всегда соблюдая открытый или закрытый звук, требуемый различными словами. Впрочем, не трудно хорошему учителю исправить такие недостатки у учеников, если только они не сицильянцы и не островитяне вообще, у которых дурные привычки очень трудно искореняются. Они относятся к другим жителям полуострова, как англичане к народам материка.

После итальянцев следуют другие народы латинского племени, и между

ними занимают первое место испанцы, второе — португальцы. У них, правда, согласные немного слабы, особенно «S», а гласные вообще слишком открыты, но с помощью учения и упражнения они могут достигнуть такого же хорошего выговора как и итальянцы.

Французам, несмотря на их латинское происхождение, труднее удается правильное произношение на нашем языке. Их произношение носовое, плаксивое и их гласные по звуку составляют противоположность с итальянскими. Так, например, гласная «А», которая должна быть самой низкой, у них наоборот самая высокая и вдобавок они произносят ее в нос. Очень неправильно у них также произношение «В», «D», «Т», «С», «G», и еще хуже «R». Жители юга, т. е. провансальцы, одарены лучшими способностями к правильному произношению итальянского языка.

Немцам легче дается произношение, чем французам, несмотря на то, что их согласные твердые, сухие и гортанные.

Но так как у немцев гласные ниже чем у французов, то старанием и терпением они могут достигнуть довольно гармоничного произношения. Это доказывает Зонтаг, Крувелли, Унгер, Стольц, Фриччи и другие знаменитые певцы.

Славяне способнее немцев, но тоже грешат неясностью выговора. Впрочем не только женщины, у которых произношение всегда яснее, чем у мужчин, но и мужчины славянского племени имеют возможность приобрести удовлетворительное произношение.

Англичане, особенно жители Лондона, самые неспособные в этом случае из всех европейцев. Звуки у них, вообще, почти все гортанные, полугласные очень слабы, произношение слов

неясное, и эти недостатки еще более заметны у мужчин, чем у женщин.

Шотландцы немного лучше одарены природой. То же самое можно сказать и об ирландцах. Они не должны терять надежды приобрести, с помощью учения, произношение, достойное гармоничности нашего языка.

Жители Нового Света унаследовали в этом отношении качества тех племен, от которых они происходят. Так, южные колонии, почти все составленные из испанцев или португальцев, обладают качествами и недостатками первоначальной их родины, то же можно сказать об американцах Соединенных Штатов, потомках великобританцев.

Итак, когда певец будет вполне владеть голосом и захочет упражняться в правильном произношении, ему надо будет хорошенько ознакомиться с теорией произношения, для чего советую надолго остановиться на какой-нибудь



одной музыкальной пьесе; успешный результат зависит от наибольшей пользы первых уроков.

Постараюсь изложить подробнее основные правила произношения, чтобы как можно лучше объяснить чему следовать и чего избегать, чтобы произносить слова ясно и без малейшей грубости. Я распространяюсь об этом необходимым для усовершенствования в пении условия для того, чтобы артист, убедившись в неправильности своего произношения, мог бы исправить и улучшить его, обращая при этом внимание на то, чтобы движения губ, языка и челюсти во время произношения и изменений слова соответствовали бы правильным приемам произношения, которые опишу с большою точностью.

## СТАТЬЯ I О ДВИЖЕНИЯХ ГУБ, ЯЗЫКА И ЧЕЛЮСТЕЙ ПРИ ПЕНИИ ГЛАСНЫХ

Очень трудно правильно произносить согласные и гласные тому, кто незнаком с механическими движениями языка и всего голосового аппарата; случается, что выговор очень хорош в разговоре, но очень плох в пении. Бывают примеры, что вследствие недостатка упражнения выходит круглый звук на гласной «О» там, где требуется мягкая «А», или «Е», вместо «I» и т. п.

Вероятное употребление открытых и закрытых гласных приобретается навыком; вот почему полезно слушать правильно говорящих людей. Советы хорошего, внимательного, терпеливого учителя, у которого от природы тонкий слух, могут усовершенствовать ученика в этой мудреной науке.

Я намерен восполнить пробел относительно произношения, оставленный почти

во всех руководствах; надеюсь в этом случае исправить один из больших недостатков пения, если только будут исполняться намеченные мною механические движения, необходимые для достижения хорошего произношения гласных и согласных. Задача трудная, но попытаюсь описать, как можно точнее, эти движения для того, чтобы певец, желающий достичь правильного произношения, мог бы воспользоваться при его изучении практическими приемами, которые я предлагаю.

Для бóльшей легкости их применения советую употреблять зеркало; им пользовались даже немые: с помощью зеркала, о чудо науки! им удалось научиться говорить.

Напомню еще раз, что физиологический аппарат, назначенный для издавания голоса или слов, состоит из следующих органов: воздухоносного сосуда, гортани, языка, глотки, ноздрей, поднёбного свода, зубов, десен, губ, щек и челюстей.

Приступаю к изложению механизма передачи отдельных гласных.

«А». Чтобы произнести эту гласную, удаляется язычок, который принимает вид вогнутого паруса, надутого ветром. Эта гласная требует наибольшего раскрытия органов произношения и наибольшего объема голоса.

«Е». Чтобы произнести эту гласную, требуется то же самое действие язычка как и для предыдущей; основание и поверхность языка поднимаются горизонтально, но немного, так чтобы пространство между языком, нёбом и язычком было немного теснее того, которое образуется при звуке «А». Если же в образовавшемся таким образом промежутке поднять и приложить язык к верхним зубам, то производится закрытое «Е».

«І». Суживая этот промежуток еще более с помощью языка, средняя часть которого должна дотрагиваться до нёба и выталкивать воздух — получается звук «І».

**«О».** Для издавания звука «О» открытого не требуется содействия губ; для этого самое простое средство сложить губы таким образом, чтобы они приняли форму «О». Желая выговорить «О» закрытое, надо сблизить губы еще больше.

**«У».** Эту букву получают, приподнимая немного поверхность языка к нёбу и держа губы более сближенными и суженными, чем при произношении закрытого «О».

## **СТАТЬЯ II** **О ДВИЖЕНИИ ГУБ, ЯЗЫКА И** **ЧЕЛЮСТЕЙ ПРИ ПРОИЗНОШЕНИИ** **СОГЛАСНЫХ**

**«В».** Требуется, чтобы нижняя губа, прижавшись к верхней губе, оставаясь неподвижной, упиралась бы слегка в зубы, а кончик ее наклонялся бы к нижней челюсти. Когда закрытые губы откроются во время прохождения

воздуха, получится звук «В». Рот остаётся при этом открытым как при «І».

Нужно заметить, что народы Северной Европы должны прилежно упражняться в произношении буквы «В», потому что она трудно им дается и они легко переходят на «Р». Сколько раз приходилось слышать вместо *Bargaro* – *Pargaro*, вместо *Bravo* – *Praffo* и тому подобное коверканье.

«С». Для нёбного «С» нужно выдвинуть кончик языка к верхним зубам, с полузакрытыми губами, и сильно прижать его во время издания звука; потом кончик языка опускается к зубам нижней челюсти и рот остается в том же положении как при гласной «А». «С» образуется почти как «Г». Единственная разница между произношением той и другой та, что для «С» язык должен подыматься поверхностью своей к средней части нёба, потом опускаться к зубам нижней челюсти, а «Г» требует только того, чтобы язык был приподнят поверхностью

к средней части нёба. Французам «С» трудно произносить, потому что эта согласная не существует в их языке.

«D». Чтобы произнести «D», нужно прежде всего кончиком языка дотронуться до зубов верхней челюсти. Во время издавания звука буква должна исходить из середины зубов, причем челюсти немного отодвигаются одна от другой. Губы остаются в том же положении, как при «A».

«F» требует, чтобы верхняя губа прижалась к нижним зубам или лучше, верхние зубы к нижней губе, не допуская того, чтобы губы между собою соединялись. Выталкивая затем сильно воздух в щель, образуемую передними зубами и прикасающейся к ним губой, при неподвижном состоянии языка, издаем звук «F». Рот остается в том же положении как при «I».

«G» требует тоже механического движения, как «C», но меньшей силы в выталкивании воздуха. При произношении этой согласной рот принимает

положение гласной «А». Эта согласная особенно трудна для немцев.

«GN». Для сочетания этих согласных верхние и нижние зубы отдаляются друг от друга только на несколько линий, а еще лучше если они остаются сближенными. Срединка языка сильно упирается в нёбо, между тем как его края слегка ударяются о внутреннюю стенку передних верхних зубов и о вогнутое пространство между этими зубами и передней частью нёба, между тем как нижняя челюсть опускается. Вот механическое движение, которое требуется для сочетания согласных «GN». Ноздри при этом должны быть всегда вполне свободны.

«L». Когда произносится «L», заставляют кончик языка ударяться о зубы верхней челюсти, причем он принимает вогнутую форму чашки. Звук распространяется в носовые углубления, рот остается открытым в положении, которое требуется для «А».



«М». Движения, производимые для «В», должны повторяться для «М», с той разницей, что воздух должен выталкиваться не только между раскрытыми губами, но должен еще выходить через носовые впадины, вследствие чего согласная ударяется в полости носа.

«N» заставляет рот открыться в положении «А» и сокращать язык во время издавания звука. Кончик языка дотрагивается до зубов верхней челюсти, подбородок делает легкое движение снизу вверх; звук распространяется в носовые впадины, и рот остается открытым. Для этого звука требуется свобода носового канала, «N» имеет два звука; один в начале, а другой в конце слога, например: *netto, con*. В первом случае, язык ударяется своей поверхностью в переднюю стенку нёба немного поверх зубов. Во втором случае, поверхность языка приподнимается против средней части нёба, не дотрагиваясь до него, и тут воздушная струя гласной проходит через носовые

впадины. Слово *аппо*, например, содержит оба обозначенных звука.

«Р». Движения, употребляемые для «В», повторяются и для «Р», только губы соединяются с бóльшей силой чем для «В».

«Q». Для «Q» придается рту положение гласной «U»; нёбо несколько сжимается. Звук проходит в носовые полости, рот полуоткрыт, язык упруг, отдален от стенок полости рта, потому что эта согласная произносится только губами; верхняя челюсть во время произношения согласной делает движение снизу вверх, выдвигая вперед губы.

«R» трудно произносить, так как его выговаривают то слабо, то сильно отчеканивая его, причем не редко слышится в тоже время гортанный звук. Эта согласная происходит от колебания кончика языка с большою скоростью в то время как столб воздуха стремится пройти между ним и нёбом. Зубы должны соприкасаться или не отдаляться друг от друга более, чем на несколько линий.

«S». Произношение буквы «S» несколько трудно, потому что каждый, почти не замечая того, может перейти границу, высвистывая ее более чем нужно. Кто лишен нескольких зубов верхней челюсти или у кого язык толще чем следует, тот не может хорошо выговаривать эту букву. Кроме того произношение этой согласной более или менее трудно, смотря по тому, насколько природное наречие или язык певца разнится от языка, на котором он желает петь. Французы, поющие по-итальянски, никогда не достигают удовлетворительного произношения «S»; у них эта согласная почти не слышна или звучит очень слабо. Не только иностранцы, но даже некоторые итальянцы впадают в ошибку, заметным и неприятным образом выпускать дыхание перед тем, как выйдет «S», но тщательное упражнение может, без сомнения, уничтожить этот недостаток. Не надо издавать звук грубо; нужно, чтобы кончик языка слегка

дотрагивался до зубов верхней челюсти и несколько простирался по нёбу. Язык должен образовать вогнутую линию, в противоположность нёбу, а середина языка, так же как и кончик его, не должны прикасаться к нёбу, но оставлять маленькое отверстие, как у глиняных свистков. Если сильно протолкнуть воздух в эту щель, то выйдет твердый «S», как в слове *sogno*, если менее сильно, то будет мягкий «S», как в слове *rosa*. В ту минуту, когда произносится согласная, кончик языка втягивается к горлу и подбородок несколько поднимается, а рот остается в положении, которое требуется для «A».

«Т». Перед тем как образуется эта согласная, кончик языка находится между зубами обеих челюстей; во время издания звука весь язык сокращается, а кончик его опускается и упирается в нижнюю челюсть. Звук образуется воздухом, который для этой буквы сильнее чем для «D» выпускается через голосо-

вой канал. Язык быстрее удаляется и образуется звук «Т»; рот остается в положении «А».

«V». Если в том же положении, как при «F», несколько легче выпустить дыхание, то образуется звук «V». Народы Северной Европы обыкновенно вместо «V» произносят «F» и говорят вместо *brava* – *braffa*, вместо *vedere* – *federe* и т. д.

«Z» требует, чтобы кончик почти неподвижного языка касался зубов верхней челюсти и затем отошел бы немного назад; зубы почти соприкасаются, но между кончиком языка и нёбом должен быть маленький промежуток; когда во время издавания звука воздух легко пропускается через этот промежуток, мы слышим мягкий «Z», как в слове *zona*, а когда воздух проталкивается с усилием, то является твердый «Z», например в *osio*.

Те, кому по природному недостатку трудно произносить эту согласную,

пусть упражняются, произнося ее немного мягче и выговаривая слово как будто вместо «Z» было в нем соединение двух согласных «FZ».

### **СТАТЬЯ III О НЕДОСТАТКАХ В ПРОИЗНОШЕНИИ ГЛАСНЫХ**

Долгое упражнение и старательное изучение механизма произношения, как гласных так и согласных, облегчают иностранцам произношение последних, но не гласных, настоящий звук которых может быть передан исключительно итальянцами, а среди иностранцев — только испанцами. Вообще, заальпийские певцы постоянно подвергаются обвинению в дурном выговоре итальянских гласных, и с нашей стороны мы правы, если испытываем отвращение к варварскому коверканию наших красивых и столь музыкальных

слов, идеальное достоинство которых никогда не удастся передать тому, кто не родился под нашим небом.

Иностранцы воображают, что произносят яснее и отчетливее итальянцев, которых, большей частью, по их мнению нельзя понять. До некоторой степени это верно, но это доказывает ни что другое как то, что в Италии слово и музыка отождествляются до такой степени, что речь сама по себе уже есть мелодия. Если итальянцев часто и не понимают, то по крайней мере незаметно в их пении ошибок произношения, тогда как иностранцы, даже заставляя себя понять, издают звуки вовсе несовместимые с характером итальянского пения. Желая быть понятыми, они принуждены ясно выговаривать наши слова, отчеканивая составляющие их слоги, что во многих случаях делает их более ясными, но это еще не значит, что произношение было именно требуемое; что достаточно одного звука открытого более или менее чем нужно, неуместного

ударения, чтобы исказить слово и сделать его невыносимо оскорбительным и неприятным для наших ушей.

Итальянцы с детства имеют преимущество, благодаря характеру их языка, устанавливая низкие гласные в глубине горла и поэтому разные звуки, составляющие слово, становятся для них легкими.

Хотя невозможно определить на бумаге настоящий звук гласных, тем не менее я дам некоторые пояснения, которые могут быть полезны ученику, с тем однако условием, чтобы он предварительно получил наставления по этой части акустики от учителя. Рассмотрим значение в пении следующих пяти гласных: «А», «Е», «I», «О», «U».

Гласная «А» есть основа голоса и главный подводный камень для французов. Она устанавливается в глубине горла и кроме того неподвижна, потому что никогда не меняет своего характера. Основательное изучение ее имеет особенное влияние на все остальные гласные.



Следует заметить, что упражнения делаются на «А» именно потому, что эта гласная — самая полезная для развития голоса, но после долгих упражнений на «А» хорошо перейти и на другие гласные, более трудные. Следует с осторожностью упражняться на «О» и «С», так как эти буквы слишком высоки и малозвучны, как говорит Менгоцци, один из самых известных преподавателей пения.

Самая высокая после «І» — это «О», звук, который видоизменяется. Эта буква самая трудная для иностранцев и даже для итальянцев; но мы по крайней мере от природы чувствительны к звуку и оттенкам этой гласной, хотя часто смешиваем открытое «О» с закрытым, тогда как иностранцы, за немногими исключениями, положительно лишены понятия о настоящем звуке этой буквы.

За нею следует гласная «Е». По свойственной ей видоизменяемости она может ввести в заблуждение и повредить изяществу произношения.

Гласная «I», звучащая в носовых впадинах, выше «E» и не изменяется.

«U» выше «O» и звучит преимущественно в носовых полостях; она по существу своему так же не изменяется в произношении как «I» и «A».

В гласных «A», «E» и «I» рот всегда принимает улыбающийся вид, обнаруживая зубы верхней челюсти.

В гласной «O» выдвигаются немного губы, обнажая зубы обеих челюстей. В гласной «U» губы более выдаются, чем в «O».

Сильно ошибаются учителя, даже и Гарчия, которые учат держать во время пения губы так, чтобы они представляли форму «O», потому что таким образом губы хотя и не изменяют настоящего звука этой гласной, но они искажают настоящие звуки других четырех весьма важных гласных. И всякий раз, как нужно произнести одну из гласных «A», «E», «I», «U», неминуемо приходится прежде произнести «O», так как рот открыт уже

для этого звука. Так, вместо того чтобы сказать *ba*, скажут *boa*; *soe* вместо *se* и т. п. Ясно, что ученик таким образом не только никогда не достигнет правильности произношения, но будет принужден придавать своим чертам самое невозможное, несообразное выражение: вместо того, чтобы на лице его была улыбка, у него все черты будут выражать ужас, а рот будет открыт, как будто для крика.

В моем «Руководстве» я говорил об этом положении губ, которое я встречал у многих певцов, и которое мне удалось исправить только тем, что подчинил ученика совершенно новым приемам.

#### СТАТЬЯ IV О ВИДОИЗМЕНЕНИЯХ В ЗВУКЕ ГЛАСНЫХ «О», «Е»

В трех нижеследующих односложных словах, мы имеем пример видоизменения буквы «О».

Sol	Sol	Sol
музыкальная нота	солнце	имя прилагательное

Каждое из этих слов написано теми же буквами, но смотря по смыслу им дается «О» то закрытое, то полузакрытое, то простое. Чтобы облегчить верное произношение слов, которые содержат эти три рода «О», посоветую ученику прибегнуть к превосходному сочинению Фанфани: *Del uso della lingua toscana Firenze, Barbera, 1863* (употребление тосканского языка, Флоренция, Барбера, 1863). Иначе было бы слишком трудно объяснить, когда «О» или другие гласные и согласные должны произноситься мягко, закрыто или открыто и т. д.

Тем не менее нахожу полезным сделать следующие замечания, которые считаю весьма важными.

Слова, оканчивающиеся на *or*, произносятся с закрытым «О», с немногими исключениями.

Те, которые оканчиваются на «О», требуют простого «О». Жители северной Италии должны на это обращать особенное внимание, потому что они имеют склонность выговаривать на конце слов «О», как «У».

Имена собственные требуют всегда простого «О».

Глагол *correre* (бежать) требует закрытого «О».

Для местоимений также употребляется закрытое «О», например *poi, voi*, но когда они стоят в первом лице и оканчиваются на «О», они принимают либо открытое, либо простое «О».

В гласной «О» заключается главная тайна ясного произношения; и потому я счел нужным на ней долее всего остановиться.

Если для усвоения музыкальной техники пения необходим преподаватель, то еще более необходим он для изучения произношения; главной его задачей будет упражнять ученика в

словах, которые содержат в себе проверенные мною особенности звука «О».

Произношение гласной «Е» также изменчиво, но несмотря на то что «Е» имеет особенно важное значение в пении, нет необходимости изучать его так тщательно, как «О», которое, если его неправильно выговаривать, изменяет смысл речи, тогда как неверно произнесенное «Е» не может изменить смысла; в крайнем случае оно уменьшит только изящество речи. И в этой гласной считаю уместным различать двойное «Е», т. е. «Е» простое, открытое и закрытое.

Местоимения, как я сказал, требуют закрытого «Е», как в *te, me, lei* и т. п., исключая вопросительные, где гласная местоимения может быть немного открытою.

Когда за «Е» следуют два «R», как в слове *guerra* (война), или два «L», как в слове *bello* (прекрасный), или вообще две согласные, то «Е» должно быть открытым.

## СТАТЬЯ V О НЕДОСТАТКАХ ПРОИЗНОШЕНИЯ

Главные недостатки произношения состоят в придыхании согласной немедленно над гласными; кроме того — в придыхании слогов, как у народов Северной Европы; в отсутствии правильного ударения в слове (о чем будет еще говориться при разборе произношения в пении), в ослаблении первого слога в слове и, наконец, в неправильном ударении составных гласных, которые следует произносить с ударением на предшествующей гласной, как в словах *io, miô, tuo, suo, lei*, а не на последней из гласных, как это многими делается, отчего выходит *iô, miô, tuô, suô, lei*. Мне приходилось слышать многосложные слова, произносимые следующим образом: *audacià, esempîo, oltraggîo, grazîa, piô, gioîa, ciêlo*, вместо того чтобы сказать *audàcia, esèmpio, oltràggio, gràzia, piò, giòdia, cièlo*.

Итак, для бóльшей ясности, прибавляю, что вышеозначенные односложные слова ошибочно произносятся с ударением на второй из двух гласных, многосложные же с ударением на первой из двух гласных последнего слога.

Что касается правильного ударения, то ученик легко может усвоить его с помощью уже упомянутого *Dizionario della lingua parlata di Fanfani* (Словарь разговорного языка Фанфани).

Другой недостаток, не менее плачевный чем остальные, нами указанные, состоит в удвоении согласных, преимущественно «М», как например, если вместо *amore* выговаривают *ammore* и т. п. Удваивают и другие согласные, а именно «L», так, вместо *felice* говорят *fellice*. Тоже самое можно сказать об «N», «D» и «R»; действительно, вместо *son io* некоторые произносят *son nio*, вместо *lido liddo*, и *dolllore* вместо столь выразительного *dolore*.



От произношений одной согласной, когда их в слове имеется две, от удлинения гласной или удвоения согласной, получается произношение, может быть, ясное, но всегда сухое, неприятное, лишенное мягкости и отрывистое, что противно благозвучию итальянского наречия и чистоте мелодии; между тем как по существу нашего языка и мелодии, на согласных как простых, так и двойных, не следует останавливаться. Прекрасно поступит тот, кто будет петь только на гласных. Выговаривая первый слог в слове так, чтобы находящаяся в нем гласная едва слышалась бы, мы отнимаем у выговора ясность, а у языка благозвучность.

Многие итальянцы имеют недостаток вставлять «Г» в некоторые слова, говоря вместо *sdegno, pegno, regno, segno* — *sdegnio, pegnio, regnio, segnio*, но конечно эти люди никогда в жизни не были в школе.

## СТАТЬЯ VI О ВЫЧУРНОСТИ ПРОИЗНОШЕНИЯ У ТОСКАНЦЕВ И У РИМЛЯН

Многие знаменитые певцы усваивают себе неуместную принужденность произношения, вызывая себе подражание в новичках артистах. Так приходилось нам слышать слово *ci-i-e-lo*, как будто бы оно состояло из 4-х слогов, вместо *cielo*, которое в действительности состоит только из двух; *gi-i-a*, с тремя слогами вместо *già*, состоящего из одного слога; *gi-i-ù* также с тремя, вместо *già* с одним слогом; *ol-trag-gi-o*, с четырьмя, вместо *ol-trag-gio*, состоящего из трех слогов.

Другая аффектация состоит в слабом до нелепости произношении согласных: «D», «L», «M», «N», «R».

Примеры:

Pian-ge-re   Pian-to   Tan-to  
Pia-ne-ge-re   Pia-ne-to   Та-ne-to  
Par-lo   Par-mi   Per-de-re  
Pa-re-lo   Pa-re-mi   Pe-re-de-re

Al-tro Ol-trag-gio Ul-ti-mo  
A-le-tro O-le-trag-gio U-le-ti-mo  
Я не упоминаю об ошибках, происходящих от придыхания, столь обыкновенного у тосканцев и у римлян, так как этот недостаток уже слишком известен.

**СТАТЬЯ VII  
ДРУГИЕ НЕДОСТАТКИ,  
СВОЙСТВЕННЫЕ ЖИТЕЛЯМ  
СЕВЕРНЫХ ПРОВИНЦИЙ  
СРЕДНЕЙ ИТАЛИИ**

В некоторых провинциях средней Италии, особенно в северных, обыкновенно произносят *Am-ba-sia*, *La-sio* вместо *Am-ba-scia*, *La-scio* и т. п.

«U» часто изменяется в «V»; вместо того чтобы сказать *l'uomo*, говорят *il vomo*; *svoi* вместо *suio*; *l'aura* вместо *l'aura*.

«S» меняется в «Z», а иногда «Z» в «S».

Я мог бы еще более распространиться на эту тему, но приведенных мною примеров более чем достаточно для того, чтобы предостеречь ученика от главных недостатков певцов; кто обладает твердой волей и терпением, тот, с помощью учителя, будет иметь удовольствие совершенно очистить свой родной язык от варварского ударения.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ К СТАТЬЯМ О ПРОИЗНОШЕНИИ**

Недостаточно поверхностно изучать произношение ввиду того, что ноты без слов — это не пение, а только звуки, без души, без впечатления. Певец, соединяющий в себе все природные дарования, необходимые для достижения высшей степени артистической славы, без правильного произношения будет чувствовать себя парализованным и никогда не достигнет совершенства, если предварительно не усвоит себе правильной речи.

Никто не может обойтись без этого; наконец, даже лица с природными недостатками в выговоре могут, если они находятся под руководством опытного учителя и одарены терпением и твердой волей, выработать себе правильную речь. Известно, что Демосфену, несмотря на его природные недостатки произношения, с помощью твердой воли и долгого терпения удалось сделаться великим оратором; и нам пришлось видеть оперных певцов с очень небольшим голосом, достигших — благодаря прекрасному произношению — высокой степени в иерархии артистов-певцов. Изменять звук отдельных гласных, чтобы давать голосу большую силу и превращать таким образом артистическое пение в баррикадный крик, не есть еще худший недостаток: нередко недостатки зависят от совершенно иных причин.

Советую, в особенности прекрасному полу, избегать неправильного произношения гласных, благодаря которому часто

случается слышать вместо *cielo* — *cialo*, *iman* — вместо *imen* и т. п. Заметьте, что неправильность эта преимущественно оказывается в произношении «А».

Тенора грешат в произношении «I»; баритоны и басы, более или менее, в той или другой из пяти гласных. Повторяю, что впадают в эту ошибку, желая не петь, а греметь и показать как можно больший объем голоса. По мнению таких певцов выходит, что неправильные гласные могут способствовать сильнейшему колебанию звуковой волны.

Я помещу здесь небольшой музыкальный отрывок, чтобы дать понятие о том, как следует разделять слога в пении и для большей ясности приведу сначала фразу так, как она находится в обыкновенных изданиях, а потом изобразю ее так, как следует ее произносить, где ставить ударения и как исполнять ее. Не упущу случая указать и на некоторые другие недостатки произношения, которые могут быть вполне выяснены только на примерах.

Мягкое, вместе с тем ясное произношение получается от незаметных пауз, которые должны отделять слоги, так как согласные сами по себе не издадут звука, если им не предшествуют или за ними последуют гласные. Эти краткие паузы должны слышаться не только в удвоенных согласных, но и в связном пении. В декламации и в речитативах, если согласные, следующие одна за другой, неодинаковы, они должны быть постоянно соблюдаемы. Так например, слово *pianto* требует паузы между «N» и «T», иначе «N» не будет вибрировать и слово *pianto* будет звучать *piato*.

Вставка паузы при неправильном разделении слогов производит на слух впечатление удвоенных согласных, так что слово *dolore* не разделенное в *do-lo-re* превратится в *dolloro* и т. п.

В этот недостаток легко впадают при таком тексте, где на каждую ноту приходится по слогу. Если не соблюдать пауз в тех случаях, когда на один слог приходится

по несколько нот, то согласные тогда совершенно пропадают. Оба эти недостатка приносят немалый вред итальянскому пению, красота которого зависит от правильного произношения.

Чтобы лучше пояснить мою мысль, привожу дивный речитатив Нормы в образцовом творении Беллини, отмечая упомянутые паузы, которые столь необходимы для правильного произношения как в пении, так и в разговоре.

Замечу еще, что известные согласные «R», «S», «M» и пр., когда им предшествуют другие согласные, никоим образом не должны быть прерваны паузой. Вот почему эти буквы по-итальянски называются *semivocali*, т. е. полугласные. Равным образом не нужно никакой паузы между двумя одинаковыми согласными в *adagio*, или в плавном пении, но первая согласная должна быть сильно отмечена; этого требует характер как нашего языка, так и музыкального ритма.



Объяснение знаков. Непрерывный звук: — . Мгновенный перерыв удвоенных согласных: | . Знаки для изменяющихся гласных е и о: открытое v, закрытое ^ . Ударение на слоге: ° .

## NORMA

### SCENA E CAVATINA

(soprano)

RECITATIVO 

Sē di zio se  
Difettata Sed dis\_sio se



vō ci, vō ci di guēr ra hāv vi chi al zār si at |  
vo\_sci, vo\_sci di guēr ra hav\_i chi a\_lesar\_si a\_



tē ta prēs so al l'a ra dēl  
tete\_lā prē so a\_la\_rā dele\_delle



Di o? v'hā chi prē  
Di\_ō? vūha chi prēs  
va va pres\_



sū\_me det\_tār re\_s|pōn\_si ā\_la veg\_gēn\_te  
 su\_mē dē\_la rē\_sepon\_si a\_lā veg\_gene\_tē  
 sum\_mē re\_spo\_si ve\_ge\_te



Nōr\_ma, ē di Rō\_ma al\_frēt\_tār il\_fā\_to ar\_|  
 Norē\_mā, e di Rō\_mā ā\_fre\_tar ilē\_fat\_tō are\_|  
 Rom\_ma ile\_fat\_tō



cā\_no? Èi non|di\_pēn\_de, nō,nōn|di\_pēn\_de  
 ca\_nō? Èi none di\_pene\_dē, nō,nōne di\_pene\_dē  
 can\_no? no di\_pe\_dē, nō,nō di\_pe\_dē



da po\_tē re\_u mā\_no.  
 da pōt\_te rē\_ūm man\_nō.



È in|frān\_ta ca\_dā.  
 È ine\_frannē\_la cad\_dā.  
 iue\_fra\_la



mā\_ni an\_cōr piū lōr\_tī.  
 man\_nī āne\_cōr piū forre\_tī.

lo\_nē\_vo\_lū\_mi ar\_cā\_ni lēg\_go del cie\_lo:  
 lō\_nē'vōl\_lum\_mī āre\_cān\_nī le\_gō del ciē\_lō:

in\_pā\_gi\_ne di mōr\_te  
 inē pag\_gin\_ne di morē\_te

dē\_la su\_pēr\_ba Ro\_ma è scrit\_to il  
 de\_lā su\_perē\_ba Rom\_mā è scri\_tō ile  
 su\_pereb\_bā

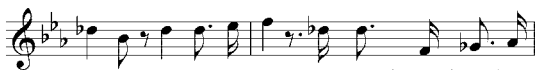
nō\_me... è\_la un\_giōr\_no mōr\_rā; ma non\_per  
 nom\_mē... e\_lā une giōr\_no mor\_à; ma noue\_perē  
 giō\_no



vo\_ i. Mor\_ rà pei vi\_ | zi  
 vuo\_ i. Mo\_ rà pei vis\_ si  
 vo\_ i.



suò\_ i, qual\_ | con\_ sùn\_ ta mor\_ rà. L'ò\_ ra a\_ s\_ pet\_  
 svuo\_ i, qualè\_ come\_ sunnet\_ là\_ mòr\_ rà. L'or\_ rà\_ spet\_  
 con\_ su\_ ta  
 con\_ sun\_ ta



tà\_ te, l'ò\_ ra fa\_ tal\_ ch'è\_ còm\_ | pia il\_ gràn\_ de\_  
 tal\_ lè, l'ò\_ rà\_ fà\_ tal\_ che\_ com\_ pia\_ ill'è\_ gran\_ de\_  
 come\_ pia\_ il\_ gra



crè\_ to. Pà\_ ce v'in\_ | ti\_ mò...  
 cret\_ to. Pac\_ cè\_ v'ine\_ tim\_ mò...  
 Pa\_ scie



e il\_ | sà\_ cro vi\_ schio\_ | iò\_ miè\_ to.  
 eille\_ sa\_ crò\_ vi\_ schiò\_ | iò\_ miel\_ to.  
 sa\_ gro



**ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ**



## О ФРАЗИРОВКЕ

### ВСТУПЛЕНИЕ

Посвящаю третью часть этого руководства теории фразировки. Прежде чем говорить о ней, считаю нужным указать основное ее правило, без которого будет бесполезно всякое изучение этого столь важного для нас предмета.

Для каждой данной музыкальной фразы, как при *piano* так и при *forte*, нужно расходовать на издавание голоса ту же энергию, или лучше сказать, ту же интенсивность внутреннего усилия. Объем и звучность голоса должны быть совершенно чужды того, что я называю внутренним усилием.

Если для слабого звука употребить меньше напряжения грудобрюшной преграды, чем для сильного, то у *piano* будет меньше жизненности и меньше колорита, чем у *forte*, между тем как *piano* часто требует их больше; поэтому хорошо, если усилия грудобрюшной преграды будут поддерживаться мускулами живота, которые, в свою очередь, поддерживаются нижней частью тела, придающего своей крепостью, или лучше сказать твердостью, гибкость и груди, и горлу.

При этом запасе сил, одинаковом для *forte* и для *piano*, певец может окрасить и оживить как то, так и другое и ему не нужно будет тогда для выражения пылкой страсти прибегать к ложным приемам, напрасно расточая голосовые средства.

Так как без этого основного правила, которое ученик должен себе твердо усвоить, было бы бесполезно говорить о фразировке, то я счел нужным предпослать его этому столь важному обуче-



нию и убедительно прошу ученика никогда не терять этого правила из виду.

## ПРАВИЛО

Мне могут заметить, что я повторяю уже сказанное, но я делаю это с намерением; я считаю, что в фразировке заключается вся краса искусства и тайна, как овладеть им, если, разумеется, природные способности не будут тому препятствовать.

Умение верно схватить мысль автора, выдвинуть самые затаенные ее части, искусно выделить оттенки и полуоттенки, желаемые автором и часто едва намеченные им, одним словом, хорошо вникнуть в предмет — вот что в музыке подразумевается под словом *фразировать*.

Руссо, признавая важность музыкальной фразировки, пишет: «Выражение есть способность артиста высказывать то,

что он живо чувствует, а также умение ярко передавать все мысли и чувства, заключающиеся в музыке, которой он служит истолкователем». Без этого дарования, составляющего душу и жизнь пения, никто не может надеяться достичь вершины искусства. Чтобы приобрести его требуется много условий. Во-первых, врожденная способность, которая заставляет ученика находить почти бессознательно надлежащий оттенок и передавать его как следует. Во-вторых, хороший запас познаний музыкальных и литературных, и наконец, выбор хорошего учителя, который развил бы и дал бы созреть природным и приобретенным качествам ученика.

Природные способности, без сомнения, имеют здесь главное значение. Каждому из нас, кто вращался в обществе, случалось разговаривать с умными людьми, которые рассказывая ничтожную вещь, забавляли и занимали общество, увлекая всех и заставляя слушать себя со

вниманием. Часто случается также, что особа образованная, говоря об очень серьезном и важном предмете, повествует о нем так скучно и утомительно, что рассказ кажется бесконечным, хотя в действительности он короток. То же самое случается и в фразировке: выделить ноты мелодии так, как они были задуманы автором, даже иногда в ущерб своему голосу и внешности, если это будет необходимо (закатывать глаза, принимать отталкивающий вид), есть свойство таланта, который, поступая таким образом, следует преимущественно внушению своего внутреннего голоса, своего собственного чувства. Такая способность есть воплощение фразировки: ее нельзя преподавать посредством примеров, потому что исключений столько, что, как говорит Монгоцци: «Если хотели бы дать примеры всех музыкальных фраз, которые представляют исключения, то наполнился бы том большого размера и материал все-таки не был бы исчерпан».

Я укажу здесь некоторые правила, хотя я убежден, что они очень мало принесут пользы, если нет природного дарования; но речь идет об общих познаниях и всякий поймет, что я не могу не говорить о подобном предмете.

Кроме драматической и музыкальной способности ученику нужно упражнять свой голос таким образом, чтобы сделать его симпатичным, послушным и гибким для передачи всех оттенков, требуемых лицом, которого певец изображает.

Для того чтобы хорошо фразировать и придать пению выражение и грацию, нужно знать:

1-е. Вдох.

Монгоцци говорит:

«Музыкальное пение зависит от вдоха». Это однако только одно из средств и его следует употреблять с толком. Руссо пишет: «Часть мелодии, которая без перерыва производит более или менее законченное впечатление, а после паузы образует более или менее закончен-

ную музыкальную фразу, называется „заключением“ или „гармонической каденцией“».

2-е. Значение forte и piano.


3-е. Изменения голоса и ударения.

4-е. Синкопы.

5-е. Перенос.

6-е. Legato.

7-е. Звуки: picchettato , martellato

, staccato, pizzicato, гармонические звуки, взятые просто и легко; сильно и отдельно; отрывисто; коротко и сильно; с закрытым и светлым тембрами.

8-е. Такт, так называемый rubato.

9-е. Разграничение и выдержка звука.

10-е. Произношение.

11-е. Тонкие оттенки. Тут кстати будет упомянуть о мудром наставлении Беннели (Regale per il canto figurato): «Чувства, которые приходится передавать, — пишет он, — следующие: гнев, сострадание, страх, свирепость, тоска, удовольствие и любовь. Гнев выражается

усиленным и взволнованным голосом; страдание требует жалобного голоса; страх — слабого, нерешительного голоса; свирепость высказывается полным, усиленным голосом, с оттенком величавости; для выражения удовольствия служит развязный, приятный и умеренный голос; любовь выражается приветливым, нежным и ласковым голосом».

Певец, который чувствует и искусно оттеняет фразы и их ударения, может считаться человеком со вкусом; но тот, который издает ноты как придется или автоматически, не только лишен вкуса, но и логичного музыкального смысла и вместо похвалы заслуживает строгого осуждения.

I. Чтобы хорошо фразировать, не нужно смешивать пафос с энергией, чувство с так называемым огнем; почти исключительным достоянием итальянцев. Для актера-певца это лучшее качество. Так например, удерживаемое рыдание, плач в голосе, все эти психо-

логические состояния мы одни умеем выразить модулированным голосом и пением. Энергия же хорошо выражается и иностранцами, но это относится к уму, а проявления измученной души затрагивают сердце.

II. Надо обращать внимание на то, чтобы ноты, выдерживаемые в фермато, были бы одинакового акустического оттенка с исполняемой пьесой и чтобы каденции казались естественным заключением мелодической речи, предшествующей им. Женщины, одаренные беглостью, легко вредят единству стиля сочинения, потому что они склонны делать фиоритурные каденции даже и тогда, когда вещь по существу своему вполне драматическая.

III. Одна из главных принадлежностей изящной фразировки — это *smorzando*; но это оттенение акустических красок не должно простираться на все слово, которое произносится, а должно применяться к последнему слогу; в противном

случае, невозможно было бы разобрать его и не было бы надлежащего перехода к следующим словам. Мелодия, кроме того, ослаблялась бы по недостатку дыхания и не могла бы иметь того разнообразия оттенков, которое составляет ее жизнь. Очень трудно выразить словами степень колорита, необходимого для различных нот. Если не даешь довольно выражения, остаешься холодным; если даешь его слишком много, кричишь и преувеличиваешь. Чтобы избегнуть этого затруднения, нужно иметь хорошего учителя, который, смотря по способности ученика и драматическому требованию, нашел бы сам в его голосе и вызвал бы из него оттенки, каких требуют значение слов и характер мелодии. Мое «Руководство» предостерегает от подобных недостатков в параграфе, где говорится о разумных и осмысленных нотах.

IV. Чтобы выразить глубокое горе, высшую радость, хорошо усилить первый слог слова таким образом, чтобы



звук давался порывисто. Эти тонкости пения придают драматическим фразам, невыразимую эстетическую прелесть.

V. Певец должен быть проникнут тем, что поет; пьеса, которую он исполняет, должна соответствовать его способностям, даваться ему легко, как в отношении музыки, так и мелодии. Он не должен никогда делать изменения или каденции без предварительной подготовки; в противном случае, будучи не уверен в себе и думая о трудности какого-нибудь места своей партии, он рискует ошибиться не только в одном этом месте ее, но и сбиться в остальном. Итак, если у него хорошо выходят четыре ноты, а он увлечется желанием прибавить к ним пятую, пусть он превозможет себя и воздержится от подобной прихоти, иначе он ослабит то естественное, мелодическое выражение, которое приобретает только долгой обработкой.

Не могу не повторить еще раз, что при самой лучшей мелодической способности

на свете, невозможно хорошо фразировать, если предварительно не приобрести правильный, как бы естественный музыкальный вдох. Голос, во всем своем объеме, должен всегда быть гораздо слабее силы вдоха, должен выходить свободно и без усилия. В этом-то и заключается тайна самых знаменитых певцов прежнего времени, очаровывавших непринужденностью и прелестью своего пения.

Пусть ученик обратит все свое внимание на следующие правила, которые наведут его на путь истины.

Нужно набирать в себя как можно больше дыхания; поддерживая его грудобрюшную преградою и мускулами живота. Нужно всячески стараться, чтобы в усиленном дыхании участвовали не одни только грудные ребра. Несоблюдение этого есть главная причина всех зол. Певец, впадающий в подобный недостаток, непременно будет испытывать непреодолимое нервное раздражение.

Голос его, делаясь неуверенным и напряженным; будет производить на слушателей тяжелое впечатление, лишаящее их того удовольствия, которого они вправе ожидать от сценического пения. Не говоря уже о том, что сильный прилив крови к лицу, раздувание горловых жил, бессмысленный взгляд, выражают замешательство самого певца и не безопасны для его здоровья.

Заканчивая эту статью, повторяю, как аксиому хорошей фразировки, следующие правила:

- вдох не должен никогда быть израсходован голосом вполне; оканчивая фразу нужно его иметь по крайней мере настолько, чтобы исполнить еще четыре или более нот (смотри мое «Руководство»: *Note mentali*);

- *piano* должно иметь ту же окруженность, как и *forte*;

- при *smorzando* одной или нескольких нот, последняя должна быть ясно слышна;

- взгляд певца должен верно передавать, быть так сказать вестником того чувства, которое он выражает, т. е. надо, чтобы слушатели могли до некоторой, степени прочесть в глазах певца те чувства, которые он хочет сообщить им;

- ускоренное дыхание служит лучшим выражением страстных порывов. Для этого необходимо умение мгновенно и скоро вдохнуть, никогда вполне не израсходовав воздух легких, так как невозможно было бы вдохнуть порывисто даже один раз с совершенно пустыми легкими.

В этом главным образом заключается тайна хорошей фразировки.

## СОВЕТЫ

Исчерпав главные правила техники пения, я нахожу все-таки не лишним дать здесь некоторые советы, в предостережение учеников от недостатков, вредящих голосу и эстетической стороне музыки: это недостатки, в которые легко впадает певец, поддаваясь ложному увлечению.

I. Советую безусловно избегать крика, потому что крик — естественный враг пения: то и другое несовместимо.

Кто не будет избегать крика, не может долго петь на сцене, так как крик убивает пение. Пусть певец знает, что тот, кто кричит, теряет и свой голос. Не надо забывать, что никакой учитель не в состоянии дать больше того, что дала природа, и что всякое чрезмерное усилие, сделанное для увеличения голоса будет идти во вред голосовому органу. Правда, что хорошо направленные упражнения могут развить весь голос, данный от природы, но эти упражнения, конечно, не состоят в крике, как обыкновенно думают. Нужно стараться достигать в *piano* большего эффекта чем в *forte*, так как *piano* — основание выразительности, без которой нельзя надеяться на долгую

и блестящую карьеру. В злоупотребление forte часто впадают многие из тех певцов, которые, будучи одарены хорошими, высокими нотами, всегда вызывающими аплодисменты, употребляют эти ноты без меры даже и там, где композитор благоразумно удерживается от музыкального аффекта; вот одна из причин не только упадка пения, но также и гибели голосов.

II. Очень полезно слушать лучших артистов, но никто никогда, не должен стараться рабски подражать им, так как весьма легко перенять вместо хороших качеств дурные. Кто, будучи скудно одарен умственными и голосовыми средствами, старается слишком близко подражать другим, достигнет только известных эффектов, которые относятся к хорошему пению, как мишура к золоту.

III. Не следует делать изменений в подлиннике; такая вольность не оправдывается даже и в том случае, если она доставляла успех другим артистам. Прежде чем позволить себе какое либо изменение, нужно рассчитать, подходит ли оно к природным дарованиям певца, так как то, что легко доступно голосовым средствам одного артиста, может вовсе не подходит к голосу другого. Вместе с тем, артист дол-

жен по возможности стараться создать себе свой собственный стиль пения, согласно своим голосовым средствам и вкусу. Только таким образом ему удастся выказать свои природные дарования. Нужно однако заметить, что если регистр для него слишком *низок* или *высок*, то он может позволить себе некоторые изменения, но незначительные, разумно и осторожно, чтобы не нарушить стиля сочинения.

IV. Я заметил, что даже очень умные певцы имеют страсть считать себя способными к пению, совершенно противоположному их голосовым средствам; так те, которым подходит драматическое пение, считают себя способными к легкому и наоборот. Но всего опаснее это для тех артистов, у которых есть способность к легкому пению, а между тем они насилуют свой голос, чтоб достичь драматического, например те, которым по голосу *Sonnambula* не могут петь «Норму», не подвергаясь опасности совершенно ослабить свой голос. Это относится преимущественно к женщинам и лирическим тенорам, которые, после исполнения драматического рода пения, не найдут уже более в своем голосе той легкости и гибкости, которые требуются операми, подходящими к характеру их голоса.

V. Артист должен избегать те *пассажи*, которые ему не по голосу, а петь лишь то, что наиболее подходит к объему его голоса, так как если даже во всей пьесе будет у него лишь один шероховатый пассаж, тем не менее певец, думая об этом одном подводном камне, очень легко поддастся нервному раздражению и споет дурно даже и то, что обыкновенно поет прекрасно.

VI. Знаменитый Тальма говорил: «Артист должен иметь свежую голову и горячее сердце», т. е. не заботиться о выразительности, если он не вполне владеет собой, иначе он начнет преувеличивать и в нем будет заметно то колебание и та неуверенность, которые уничтожают всякое достоинство музыкально-драматического исполнения.

Замечу по этому поводу, что многие ошибочно принимают *нервное* возбуждение за пение с *душою*, тогда как пение с *душою* не только не болезненное состояние, а напротив того есть дивное возбуждение, происходящее от прекрасных способностей нашей природы и от умения отождествиться с исполняемой ролью.

VII. Советую не делать жестов, если они не естественны, и не забывать, что драматическое красноречие заключается



в движении и выражении глаз. Они как бы придают известные оттенки пению, так как в них отражаются чувства и страсти. Душе говорят не руки, а глаза и, когда глаза верно передают внутренние чувства, то и движения тела соответствуют выражению пения.

VIII. Нужно учиться *умом*, а не *голосом*, так как утомив голос, уж никакими средствами не приведешь его опять в хорошее состояние.

IX. Ученик должен стараться достичь как можно более изящества в пении и в том, что называется *владеть сценой*, так как артисты больше располагают к себе изяществом пения, чем голосовыми средствами. Действительно, мы видим, что певцы с прекрасными голосами являются постоянно на второстепенных театрах, между тем как другие, с посредственными голосами, но с изящными манерами, подвизаются на лучших сценах, получая удовлетворение нравственное и материальное!

И так не переставайте старательно и разумно заботиться о том, чтобы у вас слова звучали ясно, голос был уверен, пение и движения изящны. Изящные манеры вызывают одобрение образованных слушателей более чем всякие гортанные

усилия. Сошлемся на Демосфена; когда его спросили, какое должно быть первое качество оратора, он ответил «умение держать себя», затем, когда его спросили на счет второго качества; он снова ответил «умение держать себя» и отвечал таким образом до тех пор, пока не перестали его спрашивать.

X. Не следует упражняться в фразах, требующих слишком продолжительного вдоха, так как есть опасение истощить дыхание прежде, чем окончится фраза.

XI. Необходимо прибегать к советам хорошего учителя, чтобы не выбрать себе пьесы, написанной в регистре, слишком высоком для голоса, потому что, в таком случае, придется либо кричать, либо транспонировать, что искажает дух сочинения. Если же артист принужден петь пьесу несколько *низкую* для его голоса, то он может без всякого стеснения *повысить* тональность, так как известно, что подобная перемена обыкновенно не вредит сочинению.

XII. Никогда не следует дебютировать слишком рано и в опере, не подходящей к голосовым средствам; очень трудно изгладить первое впечатление, произведенное на публику и беда, если это впечатление

будет неблагоприятное. Найти театр для первого дебюта нетрудно, но если исход его окажется неудачным, то крайне затруднительно после того найти другую сцену. Начинаящий, которому не пришлось сделать это наблюдение вовремя, вероятно встретит горькие и жестокие разочарования. Обманутый в своих ожиданиях, артист негодует тогда на публику, на директора и на товарищей по искусству, вместо того чтобы приписать самому себе вину в том, что он не рассчитал последствий необдуманного шага. Не надо забывать, что при малом количестве хороших певцов в настоящее время, если начинающему артисту и не удался первый выход, но он по крайней мере обнаружил существенные достоинства, он без сомнения заслужит похвалы и будет завален многочисленными и выгодными для него предложениями.

Пусть артист примет во внимание эти обстоятельства, причиняющие часто огорчения, на которые многие жалуются. Будьте уверены, что настоящие достоинства всегда будут оценены и не останутся в пренебрежении; те, которые выставляют себя жертвами несправедливости, или жалко обманывают себя, или же, лукаво рассчитывая на доверчивость других, скрывают

под видом неудачи свою бездарность и ничтожество. Итак, не следует стремиться дебютировать преждевременно. Так как первые шаги в науке и искусстве бывают решающими, то их всегда нужно делать обдуманно.

Благоразумно и необходимо советоваться с хорошим учителем и с друзьями, более опытными в театральных вопросах, когда дело идет о том, где и в чем в первый раз выступить на сцену.

XIII. С первой репетиции с оркестром новичок должен петь полным голосом, как будто бы в театре находилась уже публика, и особенно те номера, в которых он чувствует себя неуверенным. Таким образом он начнет преодолевать тот панический страх, который овладевает начинающими. Привыкая петь в присутствии исполнителей оперы, своих товарищей, он будет менее бояться петь и при публике. Если эта предосторожность не будет соблюдена, то певец будет очень неуверен в себе перед выходом и может случиться, что приговор слушателей не совсем удовлетворит его.

XIV. Обыкновенно думают, что перейдя с маленького театра на большой, нужно соответственно этому увеличивать объем голоса при исполнении и кричат,

чтобы вас слышали во всех углах театра. Это большая ошибка, так как певец, который усвоил себе *грудную опору* голоса, без крика, не изменяя своих приемов, заставит себя слышать во всяком театре, как бы он ни был велик.

XV. В начале карьеры не следует гоняться за деньгами. Кто побежит, не отдыхая от времени до времени, скоро устанет, поэтому не советую петь несколько сезонов подряд. Кроме того, следует обратить внимание на значение театра, в который вас приглашают петь, и главным образом на достоинства артистов, которые должны будут вместе с вами участвовать в представлении, так как легко повредить своей артистической репутации. Не надо забывать, что певцы дают славу театру, а не театр певцам. Чтобы пожать, нужно посеять и иметь терпение дожидаться времени жатвы. Кто нетерпелив, тот не понимает, как иногда полезно дожидаться успеха; начинающий же тем более должен думать об этом, что, по своей неопытности и рвению своему, он готов пустить в ход все свои силы, вследствие чего в короткое время, в какие-нибудь тридцать лет от роду, он может остаться навсегда с ослабленными, никуда не годными голосовыми средствами, что к сожалению нередко случается.

Совсем иначе вели себя певцы в былое время, сохранявшие свежий голос до преклонных лет; они обладали неоцененною тайною петь щадя себя, т. е., сберегая свои артистические силы; а теперь молодому певцу нужно еще более отдыха, чем требовалось прежде, так как новейшая музыка по своему характеру склонна к шуму и влечет за собой потерю голоса.

XVI. Верная передача роли должна быть главной задачей посвящающего себя театру. Артист должен олицетворить собой образ, созданный композитором и поэтом, и потому не должен позволять себе ничего, что могло бы так или иначе исказить его.

XVII. Не советую певцу в начале своей карьеры появляться в концертах, потому что им легко может овладеть панический страх и тогда он не достигнет и половины того успеха, который получил бы исполняя целую оперу, где в случае если бы ему не удался первый или второй номер, следующие могли иметь бóльший успех; лишь бы певец не терял ту смелость, которая так необходима посвящающим себя театру. Если от страха нельзя было ему показать весь свой талант в первом представлении, он успеет показать его во втором

или в третьем и рано или поздно он может приобрести благосклонность публики. Все эти благоприятные условия отсутствуют в концерте, и, кто потерпит неудачу в одном из них, не скоро изгладит ее следы.

XVIII. Певец не должен петь, если он нездоров, но следовало бы бросить глупую манеру сказываться больным из пустого каприза, тем более, что этому плохо верят, и с певцом может повториться то же, что случилось в известной басне с пастухом, который ради забавы призывал на помощь против волка!

Кроме того прибавлю, что не следует петь напоказ при ком бы то ни было, разве с определенной целью, как например при окончательных переговорах о *контракте* или когда вы приглашены петь в каком-нибудь театре. В большинстве случаев, достаточно показать *театральному агенту* свой регистр и род пения, драматический или легкий, которому вы посвятили себя. Опыт научил меня, что если часто подвергать себя суждению то того, то другого, от этого могут распространяться неверные и невыгодные для артиста мнения.

Если же все-таки окажется необходимым спеть при ком-нибудь на пробу, то

из предосторожности постарайтесь, чтобы вам аккомпанировал на фортепиано ваш собственный учитель, или какое либо опытное в этом деле лицо, знакомое с вашей манерой исполнения.

XIX. Один из главных недостатков почти всех итальянских певцов — это самолюбие, доведенное до крайности. Каждый воображает, что он дошел до высшей степени совершенства и вполне одарен наилучшими способностями и всякий раз, когда в своей карьере он наталкивается на какое-нибудь препятствие, обвиняет в том судьбу и происки завистников и интриганов. Не бывает, я думаю, одного случая на тысячу где бы певец обвинял самого себя. А между тем певцы проводят жизнь в ресторане; певицы, правда, учатся, но без усердия и рассеянно. В этом отношении нас вполне побеждают иностранные певцы, которые гораздо скромнее, а потому их более уважают чем наших.

Не могу понять, как итальянцы, признающие, что необходимо серьезное и постоянное занятие для того, чтобы получить известность, вместе с тем считают себя на высоте музыкального образования, не открывая рта для какого бы то ни было полезного упражнения. У нас, кто



умеет кричать, тот глупо и нагло считает себя знаменитым, пренебрегая обучением и образованием.

Не отрицаю, что некоторые газеты ради корысти поддерживают смешное честолюбие, часто придавая неудаче вид торжества и таким образом убеждают легковерных людей, что для успеха нужно счастье, как будто бы дело шло о лотерее.

Не отрицаю, что очень способный артист, снабженный вескими рекомендациями, с помощью преданных людей и снисходительных журналистов, усердно распространяющих его славу, может достичь в короткое время громкой известности, но тем не менее утверждаю и никто не может этого отрицать, что даровитый певец и без всяких рекомендаций будет достойно оценен публикой, которая доставит ему торжество за торжеством, даже если ему и придется встретить какое-либо препятствие в начале его артистической карьеры. Настоящее достоинство всегда ценится; но те артисты, которых природа не одарила необыкновенным голосом и способностями, останутся всегда посредственными певцами, невзирая на защиту некоторых газет и на старания друзей, разве если они будут сыпать деньгами и

приносить всякого рода жертвы. Но такие артисты не слава, а позор для искусства.

Нет сомнения, что и хорошее музыкальное сочинение может иногда быть встречено холодно, но лишенное достоинств произведение всегда встретит порицание; точно также и певец с хорошими голосовыми средствами хотя и может на первых порах иметь мало успеха, но после нескольких представлений публика непременно его оценит.

Публика идет в театр для развлечения и, платя за свой входной билет, покупает себе право судить по-своему актера и произведение. Однако надо знать, что настоящим мерилom достоинства артиста не всегда служат рукоплескания — иногда раздаются рукоплескания даже и при двадцати или тридцати человек зрителей в большом театре — но это те слушатели, которых привлекают достоинства артиста.

Напоминая слова Монтескье: «Чем более учишься, тем более чувствуешь потребность учиться», прибавлю к данному случаю: «Чем менее учишься, тем менее чувствуешь потребность учиться». Известно, что самые знаменитые певцы вместе с тем и самые прилежные. Они так привыкли к занятию, что считают его приятным

препровождением времени. А для посредственности, напротив, занятие есть самое жестокое мучение.

XX. Наконец, дам некоторые предостережения артистам, которые имеют счастье в начале карьеры быть приглашенными на одну из первоклассных сцен, где, вообще говоря, товарищи, дирижер и дирекция скорее их терпят, чем признают, даже в тех нередких случаях, когда начинающий артист имеет более достоинств, чем какой-нибудь его товарищ, достигший уже большей известности.

Низкая зависть, к несчастью, почти всегда господствует между артистами, потому что никто не хочет, чтобы его чествовали менее чем его товарищей, и она-то заставляет под видом покровительства, или дружбы, давать коварные советы. Часто дирижер, подобострастный к артистам с установившейся репутацией, выказывает себя крайне строгим и требовательным к начинающим артистам, заставляет их петь в несоответствующем вдоху tempo; или порицает *каденции* и *оттенки*, которые не по его вкусу; или не признает изменений, совершенно разумных; иногда осмеливается даже требовать, чтобы начинающий артист не исполнял оперу,

как она написана, но как ее пели прежде другие певцы, только потому, что те считались знаменитыми и первоклассными артистами. К этому факту, к сожалению, нередко, и относительно которого я мог бы привести несколько примеров, присоединяются часто грубые суждения толпы и полное невнимание театральных дирекций (столь вредные для театров), которые имеют смелость сравнивать начинающих с певцами уже известными, и безумие позволять себе или людям некомпетентным судить артистов на репетициях. Правда, что между этими Миносоми сцены некоторые имеют кой-какие музыкальные понятия, но достаточно ли уметь пробренчать вальс на фортепиано для того, чтобы произнести приговор о достоинстве артиста и о впечатлении, которое он может произвести на публику? Не думаю! Перворазрядному певцу все позволено, начинающему — ничего. Поэтому советую последним доверяться только людям честным, которым нет основания желать их неудачи, одаренным здравым смыслом и изящным музыкальным вкусом, и петь так, как они учились, не допуская, чтобы советы товарищей и претензии некоторых дирижеров совращали их с пути истины.

Если какое-нибудь соло плохо удастся, то прежде всего и, можно сказать, даже единственно за это отвечает — певец. Пусть ему зато дадут свободу выказать себя по собственному усмотрению.

Что же касается изменений, против которых так кричат многие знатоки, часто и незнакомые с музыкой композитора, я замечу, что легким сопрано, особенно при повторении *allegro* в каватине или рондо, всегда следует делать изменения, не потому, что это делали другие артисты, а для того, чтобы не пришлось слушать два раза то же самое, в ущерб театральному эффекту и правилам эстетики, требующим разнообразия. Но изменения должны соответствовать характеру исполняемой музыки, должны быть сделаны со вкусом, применяясь к средствам артиста и тогда публика будет рукоплескать, оставляя знатоков кричать сколько им угодно. Есть однако средство спасти козу и капусту, т. е. петь только один раз простенькие кантилены, не повторяя их.

Артист должен помнить, что публика идет в театр ради удовольствия, и чем более его доставит ей пение, тем более она будет удовлетворена. Поэтому хвалю тех артистов, которые *прилагают* все

свое искусство к тому, чтобы опера понравилась публике. Сколько раз я видел, что певец, исполняя кантилену так, как она была написана в оригинале, сначала не имел успеха, потом его же заставляли повторять этот номер, спетый им с изменениями, которые были придуманы со вкусом и превосходно исполнены.

Когда композитор пишет оперу, он всегда имеет в виду какую-нибудь известную певицу и старается воспользоваться каждым из ее качеств; когда же другая певица будет исполнять ту же оперу, она должна верно передать намерение автора, стараясь вместе с тем, чтобы произведение его как можно более понравилось.

Этого мнения держались всегда великие певцы и следуя этому правилу Паста пела «Танкреда», Рубини «Отелло», Малибран «Сомнамбулу», доставляя огромное наслаждение публике.

Затем, печать часто вводит в заблуждение публику.

Например, требовали, чтоб Фреццолини пела «Сомнамбулу» так, как она была написана, между тем как Фреццолини вставляла, вполне разумно, множество изменений в своей партии. Но в этом случае

дело шло о знаменитости. Когда De-Griami-Vivez пела Ирену в «Велизарии» — в театре Каркано в Милане — так, как Доницетти написал эту оперу, то утверждали, что она изменила роль, потому только, что эту же партию прежде исполняла знаменитая Marietta Brambilla, контральто, а не меццо-сопрано, для которого была написана роль, что и вынуждало Brambilla приспособить ее к своим голосовым средствам.

Нахожу бесполезным распространяться в примерах по этому поводу, а снова посоветую артистам придерживаться моего воззрения, особенно в номерах соло, и петь их так, как они наиболее подходят к их голосу и пониманию.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Я с величайшим старанием развил здесь все положения, составляющие программу моего «Руководства», исходя из основного правила: чтобы хорошо петь, необходимо уметь правильно дышать и хорошо произносить. Хоть я убежден, что выяснил, насколько мог, недостатки, которые нужно

исправлять, опасности, которых следует избегать, упражнения, которые требуются для того, чтобы сделаться отличными певцами, признаюсь откровенно, что я мало надеюсь на то, что из этого моего труда будет извлечена существенная польза. И это опасение происходит от направления, принятого современными композиторами, которые, злоупотребляя музыкой с декламацией, сгубили несравненное итальянское пение.

Поэтому, повторяю, что если бы среди нас снова начали писать Россини, Доницетти, Беллини и т. п., им невозможно было бы найти искусных и достойных исполнителей их дивной музыки; до такой степени современные певцы отделились от здравых преданий нашей классической школы пения, благодаря характеру современной музыки. Но к счастью, есть еще надежда на время — восстановителя прав искусства.

Я убежден, что если не вернуться к пению, бывшему в славе в первой половине нашего столетия, то опера исчезнет, уступив место драме, — симфонии с преобладанием описательной музыки, смешному роду искусства и потому обреченному на гибель.

Тем не менее, я почту себя счастливым, если мог оказать какую-нибудь услугу выс-



шему искусству моими скромными, но откровенными советами, которые мне внушила многолетняя опытность. Чтобы доказать, что мои опасения не лишены основания, и чтобы не быть обвиненным в пессимизме, приведу отрывок письма Россини, давно написанного к кавалеру Ферручи; пусть научится из него тот, кто в этом нуждается — а таких много — бережно обходиться и разумно пользоваться превосходнейшим из инструментов — человеческим голосом. Вот слова композитора из композиторов:

«Ты меня спрашиваешь, почему *контральто* почти уже не дают главных ролей в опере. Конечно, не потому, что он лишился своей природной привлекательности.

...Пойди к *missa cantata* (поздней обедне) и ты услышишь.

...Кто одарен хорошим слухом, тот ждет *sanctus*, чтобы судить о способностях органиста; там, в регистре *voce umana* (человеческий голос) последний находит путь к сердцам молящихся, развивая свое чувство в патетическом *andante*.

...Деревенский органист — первый наш учитель логики. Альт есть норма, которой нужно подчинить голоса и инструменты в полном музыкальном сочинении.

Если хочешь обойтись без альты, можно возвысить *верхнее сопрано* до луны и погрузить *бас* на дно колодца.

...Следует работать над средними нотами, чтобы они выходили звучными. На крайних нотах столько же приобретается силы, сколько теряется грации; злоупотребление ими ослабляет горло, вследствие чего прибегают к декламации в пении, т. е. к лаю и фальшивой интонации.

...Тогда в ущерб изящному музыкальному колориту является необходимость дать более силы инструментовке, чтоб покрыть непосильное напряжение голоса. Это делается теперь, а после меня будет еще хуже того. Голова возьмет верх над сердцем; наука поборет искусство, и под потоком звуков то, что называется инструментовкой, похоронит голоса и чувство».

И Россини оказался пророком.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Ф. Ламперти в своей книге подробно рассматривает особенности произношения разных диалектов итальянского языка. Ко-

нечно, эти страницы не могут представлять такой же интерес и важность для русской аудитории, как для итальянской.

Тем не менее, мы считаем полезным привести основные правила фонетики итальянского языка.

## АЛФАВИТ

Итальянский алфавит состоит из 21 буквы. Каждая буква имеет свое название:

A = а	H = акка	Q = ку
B = би	I = и	R = эррэ
C = чи	L = элле	S = эссэ
D = ди	M = эмме	T = ти
E = э	N = энна	U = у
F = эффа	O = о	V = ву
G = джи	P = пи	Z = дзэта

Кроме того, в словах иностранного происхождения употребляются дополнительно следующие буквы:

J = и люнга	X = икс
K = каппа	Y = и грека
W = ву доппия	

## ПРОИЗНОШЕНИЕ

**Гласные звуки.** Все гласные звуки произносятся одинаково, как в ударном, так и в безударном положении, т. е. в итальянском языке нет редукции гласных в безударных слогах.

Гласные **a, i, u** сходны по произношению с русскими **a, и, у** в положении под ударением.

data	[дата]	число
frutta	[фрутта]	фрукты
bambina	[бамбина]	девочка

Гласные **e, o** произносятся открыто или закрыто (суженно).

Открытое **e** близко к русскому **э** под ударением, однако произносится более напряженно.

festa	[фэста]	праздник
-------	---------	----------

Суженное (закрытое) **e** близко к произношению русского суженного **e** (например, в слове земля).

méla	[мэла]	яблоко
------	--------	--------

В безударном положении **e** произносится всегда закрыто.

séttimana [сэттимана] неделя

Открытое **o** близко к произношению русского **o** под ударением, но произносится более напряженно.

donna [донна] женщина

Суженное (закрытое) **o** произносится с таким положением губ, как при произнесении звука **y**.

óra [ора] час

В безударном положении **o** произносится всегда закрыто.

riposó [рипозо] отдых

В одном слове могут соединяться две или три гласных.

Дифтонг — сочетание двух гласных в одном слове, при этом обе гласных произносятся слитно. Дифтонги возникают при стечении гласных **a**, **e**, **o** с гласным **i** или **u**:

Europa [эуропа] Европа

cielo [чьело] небо

piano [пьяно] тихо  
uomo [уомо] человек  
при стечении гласного **i** с **u** или **u** с **i**:  
più [пью] больше  
suino [суино] свинья

при стечении гласного **u** с **o** и **i** с **e**:  
scuola [скуола] школа  
intiero [интьеро] весь, целый

Трифтонг — сочетание трех гласных  
в одном слогe, произносимых слитно:

miei [мьеи] мои

Зиятние — явление, противополож-  
ное дифтонгу. Оно возникает при стече-  
нии двух гласных, принадлежащих к раз-  
ным слогам и произносящихся отдельно.

при стечении **a**, **e**, **o**:

oasi [оази] оазис

при стечении **u** с **i**, когда ударение  
падает на первый слог:

lui [луи] он

при стечении **i** или **u** с **a**, **e**, **o**, когда  
ударение падает на **i** или **u**:

pausa [паура] страх

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От издательства . . . . .	3
Предисловие. . . . .	8
Введение . . . . .	15
Механизация голоса . . . . .	16
Анатомия. Описание голосового инструмента. . . . .	17
Физиология . . . . .	21
Издавание голоса . . . . .	21
Сила и продолжительность звука. . . . .	25
Голосовые связки . . . . .	27
Глотка и тембр голоса . . . . .	29
О голосе . . . . .	30
Упражнение . . . . .	31
О вздохе . . . . .	32
Положение тела . . . . .	34
Издавание голоса . . . . .	37
Грудная опора голоса . . . . .	38
Качества, необходимые для того чтобы посвятить себя искусству пения . . . . .	43
О недостатках голоса . . . . .	49
О тембрах и регистрах . . . . .	54
Недостатки пения. . . . .	58
Как учиться с пользой. . . . .	64
Заключение . . . . .	69
Часть первая. . . . .	81
Техника пения . . . . .	82
Статья I. О беглости . . . . .	82
Статья II. Об украшениях пения . . . . .	86

Статья III. О простой и двойной апподжиатуре и о придаточных коротких нотках (Vorschlag) . . . . .	89
Статья IV. О трели . . . . .	91
Статья V. Об украшениях вообще . . . . .	98
Статья VI. О филированных звуках . . . . .	102
Часть вторая . . . . .	104
О произношении . . . . .	105
Статья I. О движениях губ, языка и челюстей при пении гласных . . . . .	114
Статья II. О движении губ, языка и челюстей при произношении согласных. . . . .	117
Статья III. О недостатках в произношении гласных . . . . .	126
Статья IV. О видоизменениях в звуке гласных «О», «Е» . . . . .	131
Статья V. О недостатках произношения. . . . .	135
Статья VI. О вычурности произношения у тосканцев и у римлян . . . . .	138
Статья VII. Другие недостатки, свойственные жителям северных провинций средней Италии . . . . .	139
Заключение к статьям о произношении . . . . .	140
Часть третья . . . . .	150
О фразировке . . . . .	151
Вступление . . . . .	151
Правило . . . . .	153
Советы . . . . .	165
Заключение . . . . .	183
Приложение . . . . .	186
Алфавит . . . . .	187
Произношение . . . . .	188