

Мануэль ГАРСИА

СОВЕТЫ ПО ПЕНИЮ



Перевод Н. А. Александровой
УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ · МОСКВА · КРАСНОДАР

Гарсиа М.

- Г 21** Советы по пению: Учебное пособие / перевод Н. А. Александровой. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. — 104 с.: ноты. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-1762-9 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-163-1 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-056-9 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Мануэль Патрисио Родригес Гарсиа (1805–1906) — испанский певец и вокальный педагог, доктор медицины, сын и ученик тенора Мануэля Гарсиа-старшего и брат певиц Полины Виардо-Гарсиа и Марии Малибран. Педагогические принципы Гарсиа оказали значительное влияние на развитие вокального искусства XIX века. Автор «Полного трактата об искусстве пения» (1847), имевшего большое значение для развития вокальной педагогики, в книге «Советы по пению» (1895) маэстро подводит итог своему многолетнему опыту.

Данная книга будет интересна студентам музыкальных учебных заведений, вокалистам, педагогам, а также широкому кругу любителей пения.

ББК 85.314

Garcia M.

- Г 21** Hints on singing: Textbook/ Translation by N. A. Alexandrova. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2014. — 144 pages: notes. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

Manuel Patricio Rodriguez Garcia (1805–1906), was a Spanish singer and a vocal pedagogue, a Doctor of Medicine, the son and the student of the tenor Manuel Garcia-senior and a brother of the singers Pauline Viardot-Garcia and Maria Malibran. Pedagogical methods of Garcia influenced the development of vocal art of the 19th century greatly. The author of “A complete treatise on the art of singing” (1847), which was very significant for the development of vocal pedagogic, summarizes his years long experience in the book “Hints on singing” (1895).

The book will be interesting for the students of music colleges and academies, vocalists, pedagogues, and also for a wide range of enthusiasts of singing.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

Охраняется законом РФ об авторском праве.
Воспроизведение всей книги или любой ее части
запрещается без письменного разрешения издателя.
Любые попытки нарушения закона
будут преследоваться в судебном порядке.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2014

ЗАВЕЩАНИЕ ВЕЛИКОГО ГАРСИА

Имя Мануэля Гарсиа (младшего) известно всем, кто занимается вокальным искусством. Один из самых именитых, авторитетных и прославленных педагогов, он сформулировал свои взгляды полно и обоснованно.

Мануэль Патрисио Родригес Гарсиа (1805–1906) происходит из семьи потомственных певцов и музыкантов. Его отец — Мануэль дель Пополо Висенте Гарсиа (1775–1832), оперный певец (тенор), вокальный педагог, композитор и музыкант (гитарист). В 1808–1825 гг. пел в оперных театрах Парижа и Лондона. Стал первым исполнителем партии графа Альмавивы в опере «Севильский цирюльник» Россини (в расчете на него композитор и писал партию). Гарсиа-отец сочинил несколько комических опер и тонадиллий; одна песня из тонадиллии «Мнимый слуга» была впоследствии использована Бизе в опере «Кармен».

Учениками, прославившими Гарсиа как педагога, стали его дети Мануэль, Мария и Полина. Семья жила в Мадриде, Неаполе, Париже, Лондоне.

Мария Малибран (1808–1836), колоратурное меццо-сопрано, прожила недолгую жизнь, но еще при жизни стала легендой оперной сцены. Полина Виардо-Гарсиа (1821 — 1910), меццо-сопрано, была не только прославленной певицей, но и вокальным педагогом, преподавала в Парижской консерватории, а также сочинила ряд романсов и комических опер.

В 1825–1827 гг. семья гастролировала в США и Мексике. В 1825 году в Нью-Йорке Мануэль Гарсиа-сын дебютировал как оперный певец (по одним данным — баритон, по другим — бас). А уже в 1829 году он оставил сцену и начал педагогическую деятельность в вокальной школе отца в Париже.

Чтобы получить место преподавателя в Парижской консерватории, Гарсиа должен был представить в Институт Франции в письменном виде свои взгляды на предмет обучения пению. Так возник его трактат «Заметки о человеческом голосе» («Memoire sur la voix humaine», 1840), до сих пор сохраняющий свою важность. В этом труде были сопоставлены имевшиеся на то время исследования о функциях голоса. Гарсиа опирался на работы немецкого физиолога, боннского профессора Иоханесса Мюллера (1801–1858): «Исследования человеческого голоса», «Словарь по физиологии человека». Вместе с тем он понимал, что требуется дальнейшее научное исследование голосового аппарата, и поступил на работу в больницу для того, чтобы иметь возможность изучать голосообразующий орган — гортань.

Труд «Заметки о человеческом голосе» открыл перед Гарсиа двери Парижской консерватории, где он преподавал с 1842 по 1850 г. В 1848–1895 гг. М. Гарсиа был профессором Королевской академии музыки в Лондоне.

В 1847 г. вышло «Полное руководство по искусству пения» («Traité complet de l'art du chant») — научно разработанная вокальная методика, имевшая большое значение для развития вокальной педагогики.

Исследования Гарсиа-ученого в 1855 году увенчались изобретением ларингоскопа — прибора для изучения гортани. За это изобретение Гарсиа была присуждена степень доктора медицины.

Параллельно с Гарсиа вели большую педагогическую деятельность его современники Жильбер-Луи Дюпре, профессор Парижской консерватории, автор учебника «Искусство пения» («L'art du chant», 1855), и Франческо Ламперти, профессор Миланской консерватории, автор «Теоретико-практического руководства по изучению пения» («Guida teorico-pratica-elementare per lo studio del canto», 1854) и других работ. Дюпре — яркий представитель французской школы пения. (Между прочим, он считал, что певцу ни к чему знания об устройстве голосового аппарата — достаточно полагаться на певческие ощущения.) Ламперти — сторонник старой итальянской школы *bel canto*, видевший свое предназначение в том, чтобы сохранить традиционные методы преподавания пения в эпоху «упадка» оперного искусства.

Гарсиа же, сознавая, что оперное искусство XIX века ставит перед вокальной педагогией новые задачи, стремился к синтезу старой итальянской школы и французской вокальной школы, учитывая при этом открытия в области физиологии голоса.

Основные постулаты вокальной методики Гарсиа состоят в следующем.

Маэстро не верил в обучение только лишь посредством певческих ощущений звука и резонанса, и утверждал, что певец должен иметь представление о работе голосового аппарата и понимать принципы звукообразования.

Он постарался четко разделить функции различных органов голосового аппарата; пришел к выводу, что гортань (и конкретно — голосовая щель) и органы, расположенные выше гортани («надставная труба»), имеют разные функции в образовании тембра голоса. Первоначальный тембр, возникающий на уровне голосовой щели, не похож на тембр голоса при выходе воздушной струи из «надставной трубы». Гарсиа первый увидел разницу между звуком в момент образования его в источнике — голосовой щели — и его видоизменениями при дальнейшем движении через вокальный аппарат. Он описал различные типы смыкания голосовой щели и на основании исследований утверждал, что сильное смыкание связок («сжатие» голосовой щели) дает яркий исходный звук, требующий минимального расхода воздуха. Анатомическое строение гортани, состоящей из хрящей и мышц, позволяет менять форму голосовой щели, что влияет на тембр звука при его возникновении.

Новым было понятие Гарсиа об атаке голоса, то есть начале певческого звука. Он считал, что началом служит «удар голосовой щелью». И этот удар (жесткая атака) предопределяет качество дальнейшего звучания.

«Надставная труба» производит дальнейшее изменение тембра. Но и она сама подвержена воздействию гортани. При повышении звука происходит также и поднятие гортани. При высоком положении гортани сокращается длина голосового тракта и возникает светлый тембр голоса. Низкое положение гортани удлиняет голосовой тракт, что по законам физики приводит к усилению в звуке низких частот, и голос приобретает темный тембр. Низкую гортань Гарсиа учил применять вместе с жесткой атакой звука. Идеалом звучания Гарсиа считал округлость и бархатистость, возникающие при опущенной гортани и увеличенной глотке.

Гарсиа придерживался системы двух регистров для мужских голосов (не был сторонником чисто грудного звучания на всем диапазоне), а для женских разработал систему трех регистров. Данная теория стала эталоном в последующем образовании.

Участок голосового диапазона Гарсиа связывает со способом звукообразования, и оба эти понятия носят одно название — регистр. Причину различий регистров он видит в механизме звукообразования. По поводу настройки звучания голоса с помощью разных регистров он указывает, что и в головном, и в грудном регистрах существуют естественным образом хорошо озвученные ноты.

Наконец, Гарсиа полагал, что правильное пение начинается с правильного положения тела.

Профессор Гарсиа-младший обучил пению множество замечательных певцов, среди которых прославленные артисты Женни Линд, Матильда Маркези, Генриетта Ниссен-Саломан, Юлиус Штокхаузен, Камилло Эверарди. Ниссен-Саломан и Эверарди во второй половине XIX века преподавали вокал в Петербургской консерватории.

В книге «Советы по пению», увидевшей свет, когда автору было уже 89 лет, Гарсиа подводит итог своему многолетнему опыту преподавания пения. Книга построена в форме вопросов и ответов (к слову, такую же форму имела вышеупомянутая работа Ламперти). В сжатой, лаконичной форме маэстро касается всех основных вопросов обучения пению: голосовой аппарат, дыхание, звук, женские и мужские голоса, регистры, тембр, атака звука, упражнения на различные приемы пения, артикуляция, средства выразительности. Книга снабжена большим количеством нотных примеров. Редактором издания выступил Герман Кляйн, ученик Мануэля Гарсиа-младшего, музыкальный писатель.

На русском языке книга Мануэля Гарсиа «Советы по пению» издается впервые. Надеемся, она будет интересна и полезна всем, кто занимается прекрасным искусством пения.

Редакция издательства «Планета музыки»

ПРЕДИСЛОВИЕ К ВТОРОМУ АНГЛИЙСКОМУ ИЗДАНИЮ

Этот замечательный небольшой труд, впервые увидевший свет, когда его автору Мануэлю Гарсиа шел девяностый год, пользуется вниманием читателя уже семнадцать лет. По всей вероятности, это наиболее точное и сжатое руководство по искусству пения из всех ныне существующих, однако в своей первоначальной форме оно оказалось в чем-то несовершенным (отчасти в этом и моя вина), поскольку издатели торопились выпустить книгу по более низкой цене.

По этой причине появилось это «новое и дополненное» издание, к подготовке которого я подошел со всей тщательностью и любовью, и приложил усилия к тому, чтобы учесть все пожелания и намерения прославленного автора. Мною было исправлено множество ошибок, а также восполнены некоторые пробелы, которые стали очевидны в ходе постоянной работы с данным пособием. Я перестроил некоторые главы, и в некоторых местах изменил сочетание упражнений с тем, чтобы сделать их легче для понимания. Преследуя ту же цель, я осмелился ввести некоторое количество пояснительных замечаний и ссылок, которые, как мне представляется, могут быть полезными как для педагогов, так и для учеников. Что касается остального, то излишним будет говорить, что авторский текст и нотный материал книги остались без изменений.

У меня есть некоторые сомнения, что данный труд был оценен по достоинству еще при жизни своего почтенного автора. Действительно, благодаря тому, что работа была переведена на английский язык, она стала известна во всех уголках земного шара, где обучают пению. Сжатый и выразительный язык книги и ясность определений нашли особенное признание в Соединенных Штатах, где имя Мануэля Гарсиа всплывало в памяти в связи с гастролями самой известной его ученицы Женни Линд около семидесяти лет назад. Но что касается нашей страны, то музыкальная общественность только в 1905 году — в год столетия маэстро — осознала, какая это великая честь, что великий педагог выбрал Лондон в качестве места жительства на протяжении всей второй половины своей исключительно долгой карьеры.

Возможно, что благодаря новым благоприятным обстоятельствам данный труд, который Мануэль Гарсиа скромно назвал «Советы по пению», найдет более широкую сферу применения и обретет популярность. Следует отметить, что содержание данного пособия представляет собой гораздо больше, чем просто «советы». Помимо того, что настоящий труд являет собой последнее высказывание маэстро по предмету пения, он охватывает все глубокие знания, пристальные наблюдения, богатый опыт, логические выводы и заключения, которые сложились у педагога за три четверти века активного изучения искусства пения, его теории и практики.

Всякий, кто будет изучать этот «катехизис», неизбежно в той или иной степени попадет под очарование удивительной педагогической мощи Мануэля Гарсиа. Нет ни малейших сомнений, что читатель впитает из его *ipsissima verba* (лат. — наиподлиннейших слов) столько личного магнетизма, сколько может передать печатная страница. И такое влияние — это самое достойное наследие, которое можно получить, поскольку оно дает ключ (и даже более) к тому, что сам автор описывает как «потерянное искусство».

Герман Кляйн

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА К ОРИГИНАЛЬНОМУ ИЗДАНИЮ

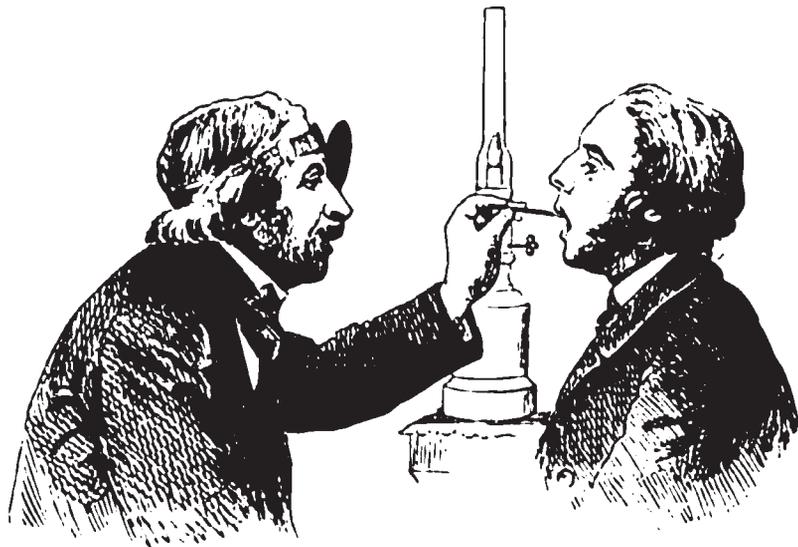
Со времени издания книги «Искусство пения» («Полное руководство по искусству пения», увидевший свет в 1840 г.) изобретение ларингоскопа и пятьдесят дополнительных лет опыта естественным образом вооружили меня новыми идеями и рассеяли существовавшие у меня сомнения. И плоды этих изысканий я теперь предлагаю на суд читателя в форме изложения настолько точного и ясного, насколько это было в моих силах.

Изучение физиологии голоса стало значительно легче благодаря использованию ларингоскопа. Этот инструмент, обнажающий устройство гортани, показывает, каким образом в голосовой щели идет образование звуков различных регистров. Также он показывает, каким образом голосу сообщается звонкий и затемненный тембр. Эти качества — производимые голосовой щелью — отличны от характеристики голоса, называемой *тембром*, и образуются в глотке благодаря совсем другому механизму. Все это должно исключить многие ошибочные идеи, бытующие по поводу голосообразования.

С тем чтобы облегчить свои объяснения, я привожу несколько анатомических рисунков. Знакомство с анатомией и физиологией голосового аппарата не является обязательным для ученика, но может быть очень полезным для педагога. Это даст ему возможность определить, в чем заключается тот или иной недостаток голосового органа, и должным образом исправить его. Для ученика будет достаточным верно воспринять объяснения своего педагога и научиться определять певческие ощущения, различать органы голосового аппарата и верно понимать их действие.

Также я добавил несколько упражнений, для того чтобы у ученика была возможность применить на практике установленные предписания. В настоящее время достижение гибкости голоса находится не в большом почете, и если бы не почтенный Гендель, то в музыке бы царил декламационный стиль. Будет несложно проследить причины упадка расцветенного стиля. Достаточно хотя бы упомянуть самую главную причину — исчезновение породы великих певцов, которые, явившись родоначальниками этого стиля пения, привели его к высшей степени совершенства. Импресарио, поставленные перед острой необходимостью искать новых современных примадонн, вынуждены предлагать композиторам писать музыку в расчете на менее одаренных и не столь технически совершенных певиц, и композиторы, в свою очередь, вынуждены упрощать роль вокала и все более и более опираться на оркестровые эффекты. Таким образом, пение становится все более потерянным искусством, вроде лака, который использовали живописцы старой школы, или произведения китайской мануфактуры.

Предлагая книгу в форме вопросов и ответов, я постарался предвидеть сложности, с которыми может столкнуться добросовестный ученик. Я прилагаю рисунок ларингоскопа, чтобы удовлетворить любопытство каждого ученика, заинтересованного в данном предмете. Ларингоскоп состоит из двух зеркал. Одно из них (очень маленькое), прикрепляется к концу длинной проволоки и располагается напротив языка наверху глотки, отражающая поверхность направлена вниз. Зеркало следует умеренно нагреть, чтобы оно не затуманилось от дыхания. Другое зеркало применяется для того, чтобы бросать лучи света на первое. Лучше любых объяснений понять форму и месторасположений зеркал поможет следующая иллюстрация (рис. 1).



Зеркала ларингоскопа в половину натуральной величины

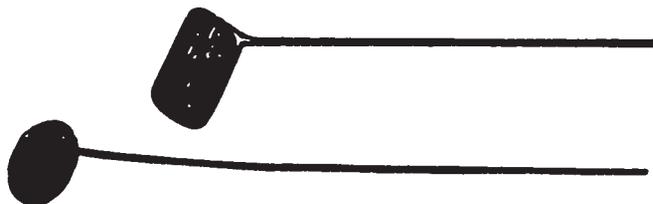


Рис. 1

Хочу выразить свою признательность д-ру С. Дж. Шэттоку, который любезно согласился выполнить законченные рисунки по моим наброскам, и исправил технические неточности в физиологических и анатомических описаниях. Также я должен поблагодарить моего давнего ученика, господина Германа Кляйна, за его неутомимое терпение и мастерство, проявленное в процессе подготовки книги к печати и вычитывания гранок.

*Мануэль Гарсиа
Криклвуд, Лондон, октябрь 1894 г.*

ЧАСТЬ I

Глава 1 ЦЕЛИ ОБУЧЕНИЯ ПЕНИЮ

В. Что является целью обучения пению?

О. Сделать голос безукоризненным по своей интонации, твердости, силе, гибкости, диапазону, и исправить его недостатки.

В. Это всё?

О. Научить студента искусству фразировки, познакомить его с различными стилями, развить средства выразительности.

Глава 2 ОПИСАНИЕ ГОЛОСОВОГО АППАРАТА

В. Из каких частей состоит голосовой инструмент?

О. Из четырех различных органов, которые и составляют его действие; но при этом каждый из них имеет свои особые функции и полностью независим от других. Эти органы следующие:

- мехи — т. е. *легкие*;
- вибратор — т. е. *голосовая щель*;
- отражатель — т. е. *глотка, зев*;
- артикулятор — т. е. *органы рта* (при пении со словами).

В. Дайте точное описание голосового инструмента.

О. *Легкие* — губчатое вещество, где находится воздух — находятся в основании инструмента. Основной орган дыхания, легкие, выполняют функцию органических мехов, поставив воздух, необходимый для звуковых волн. Легкие — это парный орган, располагающийся симметрично в грудной клетке, при расширении которой легкие раздуваются, а при сжатии вынуждены сокращаться и выпускать часть воздуха. Над ними находится *гортань*, подобие хрящевой коробочки (рис. 2 а, б); она заметна впереди верхней части шеи, и образует защиту, которая называется Адамово яблоко.

Коробочка, в которой производится каждый вокальный звук, открыта с обоих концов, и своим нижним открытым концом соединяется напрямую с легкими через *трахею*, эластичную трубку; верхний открытый конец соединяется с *глоткой*, и при глотательном движении закрывается подобием хрящевого листка, который называется *голосовой щелью*. Гортань увенчивается глоткой, обширной полостью, которая образуется в глубине рта, сзади она ограничена собственной мышечной стенкой, спереди — столпами *зева*. Глотка соединена с *носовыми ямками*, двумя полостями, расположенными над верхней стенкой ротовой полости, и идущими от глотки до ноздрей. *Нёбо* — это верхняя стенка (крышка) рта, его первые две трети представляют собой костный материал, а третья треть, называемая *мягкое нёбо*, представляет собой подвижную стенку, идущую кзади от твердого нёба. Глотка, благодаря своей способности принимать многочисленные разнообразные формы, сообщает различную окраску *тембра* звука, производимого в гортани, и участвует в звукообразовании гласных (рис. 3).

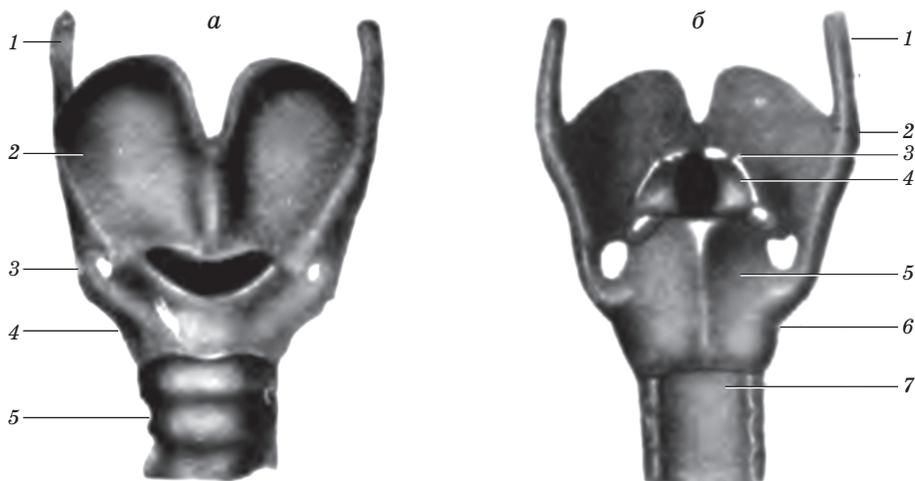


Рис. 2
Хрящи гортани:

a — вид спереди: 1 — верхний рог хрящевой ткани щитовидной железы; 2 — щитовидная железа, соединяющаяся с помощью внутреннего рога с перстневидным хрящом; 3 — нижний рог щитовидной железы, соединяющийся с перстневидным хрящом; 4 — перстневидный хрящ; 5 — верхний конец трахеи; надгортанник здесь не показан;
б — вид сзади: 1 — верхний рог хрящевой ткани щитовидной железы; 2 — щитовидная железа; 3 — санторини; 4 — черпаловидный хрящ с правой стороны; 5 — перстневидный хрящ; 6 — нижний рог щитовидной железы, соединяющийся с перстневидным хрящом; 7 — верхний конец трахеи; надгортанник не показан.

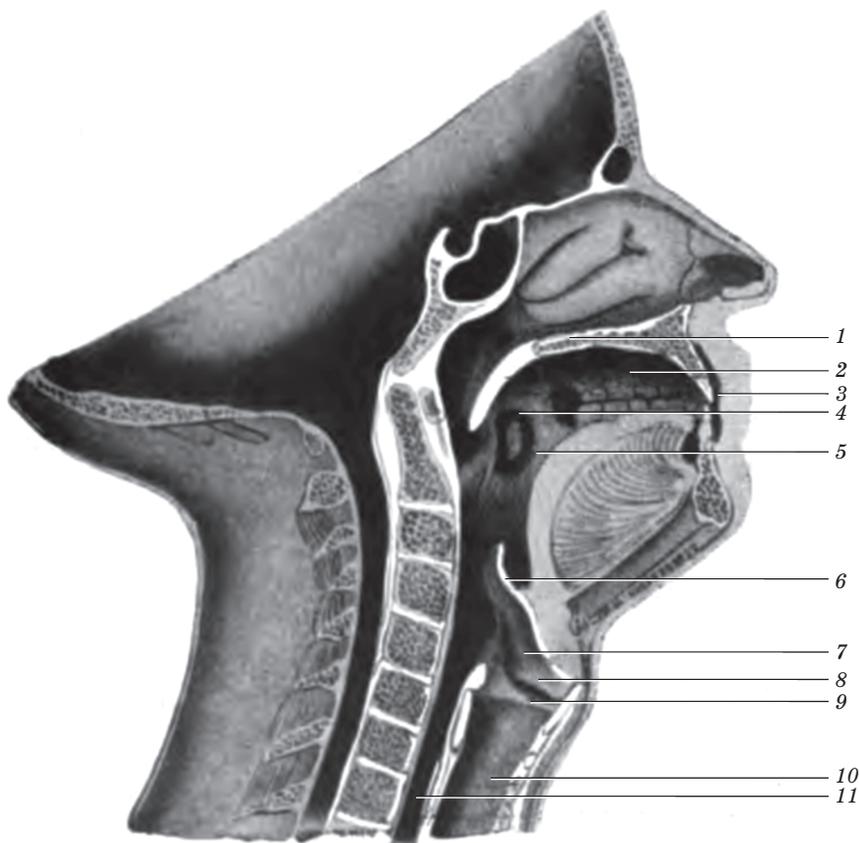


Рис. 3
Левая часть головы в вертикальном разрезе от середины; перегородка между левой и правой носовой полостью убрана, и представлена левая носовая ямка:

1 — открытие к гортани Евстахиевой трубы — проход, который ведет к среднему уху или барабанной перепонке; 2 — мягкое нёбо; 3 — передние столпы зева; 4 — миндалевидная железа; 5 — задние столпы зева; 6 — надгортанник; 7 — черпаловидный хрящ с левой стороны; 8 — ложные голосовые связки; 9 — настоящие голосовые связки. Между ними находится желудочек Морганьи; 10 — трахея; 11 — пищевод.

Глава 3 ДЫХАНИЕ

В. Что следует отметить, говоря об органах дыхания?

О. *Легкие*, как уже было сказано, представляют собой орган дыхания, и удерживают воздух, который является материалом звука (рис. 4). Чтобы попасть в легкие или быть выпущенным из них, воздух должен пройти через рот или ноздри, глотку, голосовую щель и трахею. Процесс дыхания состоит из двух действий: вдоха и выдоха. Легкие заключены в груди, точнее, в грудной клетке, которую формируют двадцать четыре ребра, а также грудина (вертикальный столб), и *диафрагма*. Эта наиболее важная мышца (диафрагма) составляет основание грудной клетки, она имеет выпукло-вогнутую форму и контролирует весь процесс дыхания (рис. 5). Грудная клетка, защищающая легкие, имеет коническую форму, и она сформирована сзади позвоночным столбом, спереди грудиной, а по бокам — двенадцатью ребрами (с каждой стороны). Семь ребер прикрепляются к груди, три прикреплены друг к другу хрящевой тканью, и две находятся в подвижном состоянии. Снизу эта полость закрыта большой тонкой выпукло-вогнутой мышцей, которая называется диафрагмой. Она отделяет грудную клетку от брюшной полости, и играет важнейшую роль в расширении и сжатии легких.

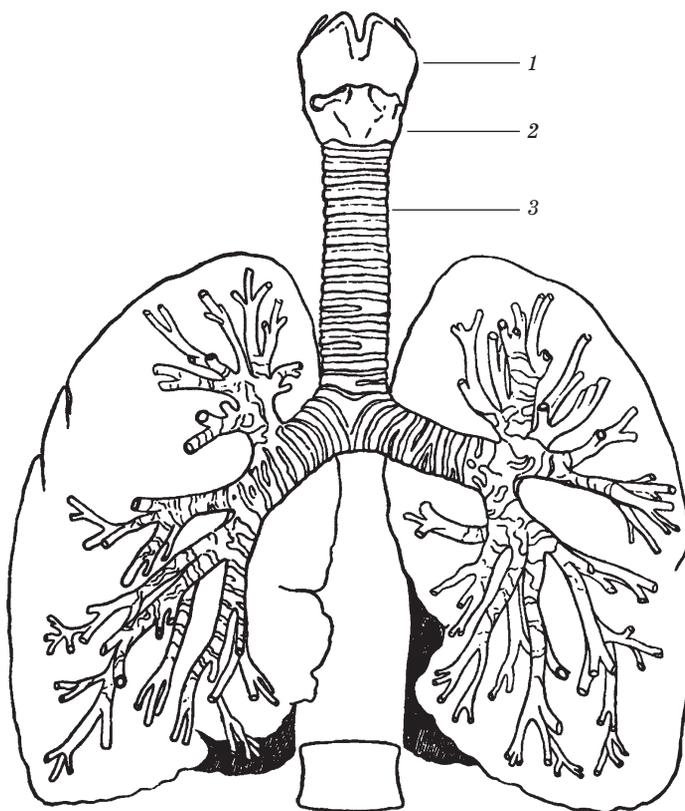


Рис. 4

Легкие, трахея и гортань. Вид спереди:

1 — щитовидная железа гортани; 2 — перстневидный хрящи гортани; 3 — трахея, или дыхательная труба, заканчивающаяся бронхами, которые разветвляются в легких и оканчиваются пузырьками.

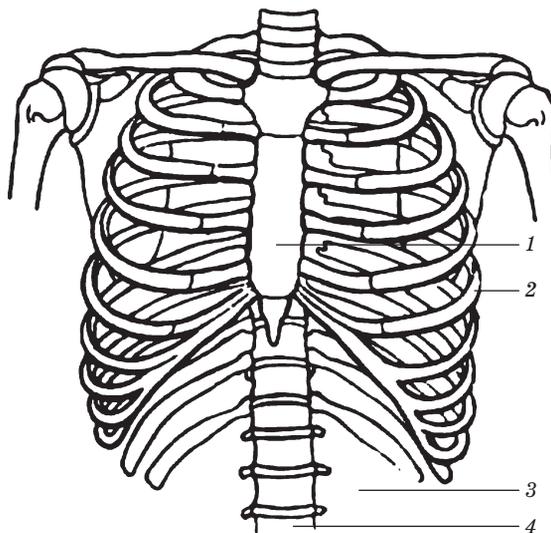


Рис. 5
Грудная клетка;

1 — грудина; 2 — ребра; 3 — диафрагма (не показана); 4 — позвоночный столб.

В. Каким образом диафрагма контролирует процесс дыхания?

О. При первой попытке издать звук диафрагма становится плоской, живот слегка выступает, и берется вдох — носом или ртом, или одновременно носом и ртом. Во время этого частичного дыхания, которое называется *брюшным*, ребра не двигаются, а легкие не заполняются воздухом полностью, с той целью, чтобы *диафрагма полностью сократилась*. Только тогда приподнимаются ребра, и одновременно втягивается живот. Этот тип дыхания — при котором легкие свободно двигаются из стороны в сторону, сверху вниз и спереди назад — называется *грудным*, или межреберным. Если происходит сжатие любого рода, и нижние ребра лишены возможности расширяться, то дыхание становится *ключичным*.

В. Какой тип дыхания вы одобряете?

О. Грудной. Для того чтобы пользоваться им, необходимо делать *медленный и глубокий* вдох.

В. Можно ли развить дыхание?

О. Да, правильными упражнениями.

В. Как бы вы описали эти упражнения?

О. Доктор Рот приводит некоторые упражнения, направленные на то, чтобы укрепить грудную клетку и упорядочить ее движения. Они выполняются беззвучно, и в этом их преимущество, поскольку они не утомляют голос. К тем упражнениям, которые рекомендует он, я хотел бы добавить следующие:

1) В течение минуты делаете медленный вдох через рот, приоткрыв губы незначительно, затем свободный выдох.

2) Делаете свободный вдох, затем медленный выдох через рот, приоткрыв губы незначительно.

3) Сделайте свободный вдох и задержите дыхание на 10 секунд или более.

Н.В. Эти упражнения можно выполнять независимо друг от друга. При появлении чувства усталости следует их прекратить.

В. Всегда ли необходимо регулировать давление воздуха в легких?

О. Несомненно. Голосовая щель находится под непосредственным воздействием легких, и резкие или неконтролируемые движения этих органов будут влиять на звук, и нарушать непрерывный поток звука, в чем состоит красота пения.

В. В чем заключается неправильное дыхание?

О. Самые значительные недостатки — это скудное, торопливое, шумное дыхание, или укороченное дыхание вследствие того, что поднимаются плечи. Если вдох делается рывками, то он такими же рывками выходит наружу, тогда как при плавном постепенном вдохе воздух может удерживаться в легких безо всякого утомления.

В. Как можно исправить названные недостатки?

О. Первые три можно исправить медленным и глубоким дыханием и широким открыванием голосовой щели¹. Шумное придыхание возникает оттого, что недостаточно широко открыта голосовая щель.

¹ Важное значение гортани, отвечающей за образование всех вокальных звуков, обязывает нас изучить ее устройство более детально, нежели любого другого органа голосового аппарата.

Структура гортани включает в себя следующие хрящи: щитовидную железу, перстневидный хрящ, два черпаловидных хряща, увенчанные двумя узелками, носящими название хрящи Санторини, и надгортанник. Эти хрящи приводятся в движение соответствующими мышцами. Внутренняя часть гортани сужается по направлению к центру до размеров небольшой щели, называемой голосовой щелью. Это отверстие, которое можно увидеть в ларингоскоп, имеет два края — один справа, другой слева. Эти края составляют губы голосовой щели. В своей задней части они образованы внутренней поверхностью черпаловидных хрящей, а в передней — голосовыми связками. Голосовые связки — это две глубокие складки в слизистой мембране. В каждой из них, прямо возле края складки, находится полоска эластичной ткани, известная как нижняя щитовидно-черпаловидная связка, или настоящая связка; внешняя сторона этой складки наполнена внутренней щитовидно-черпаловидной мышцей. На небольшом расстоянии сверху этих складок находятся две другие, называемые ложными связками, и они отделены от настоящих двумя полостями — желудочками.

Губы голосовой щели сами по себе производят все вокальные звуки со всеми их разновидностями, включая звонкие и затемненные звуки, от *piano* до *forte*. В процессе дыхания пространство между губами принимает форму, похожую на равнобедренный треугольник, а при подготовке к звукообразованию оно становится линейным (узким и длинным). Закрывание губ я называю «защипление голосовой щели» (рис. 6, 7, 8).

Голосовая щель открыта

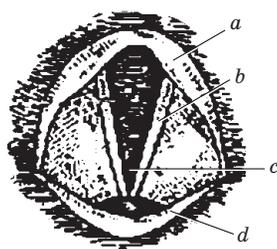


Рис. 6

Голосовая щель открыта

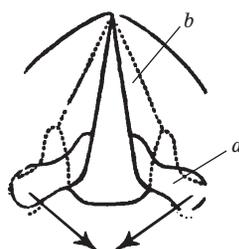


Рис. 7

Голосовая щель закрыта и вибрирует

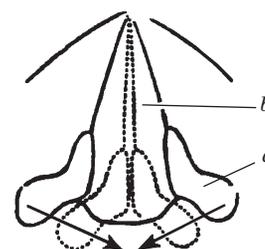


Рис. 8

Рис. 6. Голосовая щель, какой она видится в ларингоскоп при непринужденном дыхании. Возвышение (a), образованное хрящом Санторини, лежащее на верхушке черпаловидного хряща. Надгортанник (d) виден в форме птичьего глаза; возвышение вблизи связок — их «подушка». Истинная голосовая связка (b) между ней и соседней — щель голосовой щели; (c) — ложные голосовые связки.

Рис. 7. Схематичный рисунок гортани в горизонтальной плоскости, показывающий отверстие голосовой щели, ограниченной сзади внутренними поверхностями черпаловидного и перстневидного хрящей, а спереди тканями голосовых связок. Пунктирные линии показывают местоположение черпаловидного хряща и голосовых связок, когда голосовая щель открыта; стрелочками обозначено направление силы контракции (щитовидно-черпаловидная задняя мышца)

Рис. 8. Те же части показывают положение черпаловидного хряща и голосовых связок в голосовой щели, приведенных в сомкнутое положение (черпаловидной мышцей), при закрытой голосовой щели

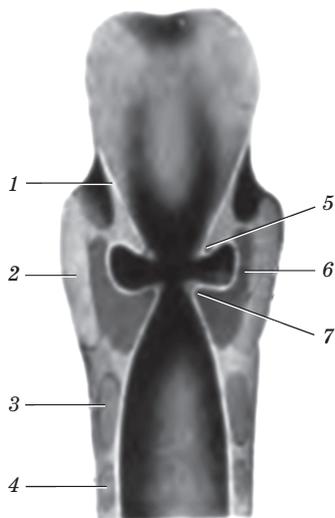


Рис. 9

Передняя часть гортани в вертикальном разрезе:

1 — подушечка надгортанника; 2 — щитовидная железа (в разрезе); 3 — перстневидный хрящ (в разрезе); 4 — первое кольцо трахеи (в разрезе); 5 — ложная голосовая связка (в разрезе); 6 — желудочек Морганьи; 7 — настоящая голосовая связка (в разрезе), показана внутренняя часть щитовидно-черпаловидной мышцы, лежащей на складке слизистой мембраны. Именно действие настоящих голосовых связок дает или закрывает проход воздуха, отвечающему за звукообразование.

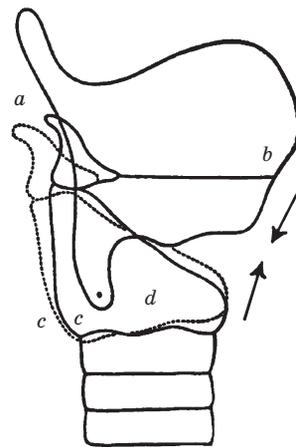


Рис. 10

Схема гортани и верхняя часть трахеи, вид справа:

Через правое крыло щитовидной железы виден черпаловидный хрящ (a) и голосовая связка (b) вместе образующих правую губу голосовой щели. Пунктирные линии обозначают местоположение, которое принимают черпаловидный и перстневидный хрящи (a-c), когда черпаловидный хрящ притягивается кверху сокращением черпаловидно-щитовидной мышцы, — это действие показано стрелочками. Точка (d) внутреннего рога щитовидной железы показывает идеальный центр движения. В дальнейшем будет видно, что в результате будет увеличиваться расстояние между голосовым процессом в черпаловидном хряще и щитовидной железе, что делает голосовые связки более жесткими.

В. Каким образом можно научиться правильному ощущению того, как работает голосовая щель?

О. Нужно слегка покашлять. При этом голосовая щель закроется и откроется; благодаря этим действиям мы отчетливо ее почувствуем.

Глава 4 ЗВУК (РЕЗОНАНС)

В. Что есть звук?

О. Чувство, улавливаемое ухом, и производимое вибрацией воздуха¹.

В. Каким образом в голосовой щели образуется звук?

О. Две губы голосовой щели, разделенные в процессе дыхания, соединяются, готовясь произвести звук, и закрывают проход с той степенью энергии, которая требуется природой звука, и силой, необходимой для того, чтобы состоялась эмиссия (выход) звука. Затем,

¹ Когда струна музыкального инструмента испытывает колебание, она сгущает воздух на той стороне, куда движется, и оставляет разреженный воздух с другой стороны, и эти две порции воздуха равны друг другу; они нераздельны и образуют то, что называется звуковой волной. Звуковые волны распространяются с обеих сторон струны, и, если их последовательность является регулярной, ритмичной и достаточно быстрой, они образуют музыкальный звук. Нерегулярная последовательность волн дает только шум. Достигнув уха, сгущенная часть воздушной волны ударяет в мембрану, которая закрывает нижнюю часть слухового прохода; разреженная часть волны снова выводит его наружу, и эти колебания передаются в мозг посредством слухового нерва, и мозг воспринимает вибрации как звук.

под воздействием воздуха, который толкает их вверх, они раскрывают проход и дают возможность выхода порции воздуха, но немедленно возвращаются в свое прежнее состояние контакта, и возобновляют действие. Эти прерывистые эмиссии или выпуски воздуха, при условии, что они происходят регулярно и быстро, образуют звук.

В. Можете ли вы привести в пример какое-либо действие, являющееся иллюстрацией этому процессу?

О. Действие губ трубача.

В. Производимые звуки всегда имеют один и тот же характер?

О. Нет. Они могут быть яркими и звонкими либо приглушенными.

В. Как можно достичь этих ярких либо затемненных звуков?

О. Если после каждой выпущенной порции воздуха голосовая щель полностью смыкается, и каждый выброс воздуха резко ударяется о барабанную перепонку, то звук получается яркий и звонкий. Если же голосовая щель закрывается не полностью, и между выбросами воздуха есть небольшая утечка воздуха, связывающая эти выбросы, то воздействие его на барабанную перепонку сглажено, и звук получается приглушенный.

В. Какое значение имеет данное наблюдение?

О. Совместно с учением о *тембрах* и дыхании, оно знакомит певца с «красками» голоса, и посвящает его в тайны звукообразования.

В. Что образует высоту звука?

О. Число колебаний, производимых за данное время. Чем больше это число, тем выше звук¹.

В. От чего зависит сила звука?

О. Сила звука зависит не от амплитуды движения губ голосовой щели, но от качества воздуха, составляющего один живой выдох. Это качество определяется сопротивлением губ, оказываемого ими давлению в легких. Таким образом, амплитуда является не результатом, а причиной. После каждого выброса воздуха голосовая щель должна закрываться; поскольку если происходит постоянная утечка воздуха, то чем больше расход воздуха, тем слабее звук.

В. От чего зависит объем звука?

О. Объем звука зависит от расширения глотки и от прохода в гортани.

В. Какой диапазон колебаний может восприниматься человеческим слухом?

О. От 16 до 38 000 колебаний в секунду по шкале Гельмгольца.

В. Как образуется восходящая гамма?

О. Постепенным напряжением губ голосовой щели (они при этом укорачиваются и утончаются).

Глава 5 ПЕВЧЕСКИЙ ГОЛОС. РЕГИСТРЫ

В. Имеет ли голос одну и ту же природу на всем своем диапазоне?

О. Каждый голос формируется из трех отдельных частей, или регистров, а именно: *грудного, среднего и головного*. Грудной удерживает нижнюю часть диапазона, средний — центральную, а головной — верхнюю. Эти термины не слишком точны, но общеприняты.

¹ Число колебаний, необходимых для образования нот звукоряда, начинающегося с , следующее: до = 128, ре = 144, ми = 164, фа = 170, соль = 199, ля = 213-215, си = 230-240, до = 256. Нота октавой выше любой ноты требует удвоенное число колебаний.

В. Что такое регистр?

О. Регистр — это серия последовательных однородных звуков (нот), производимых согласно одному механизму, и эта серия по сути своей отличается от другой серии последовательных звуков, производимых согласно другому механизму, — невзирая на их различия по *тембру* и силе звука. Каждый из трех регистров имеет свою собственную протяженность и звучность, которые отличаются в зависимости от того, мужской это голос или женский, а также зависят от природных особенностей голосового аппарата.

В. Как образуются эти три регистра?

О. Когда певец готовится начать пение, две стороны голосовой щели, раскрытые в процессе дыхания, смыкаются и закрывают проход, и, если необходимо издать низкую *грудную* ноту, они становятся слегка напряженными. Процесс колебания происходит по всей длине и ширине губ (что включает в себя удлинение спереди, с участием черпаловидного хряща и голосовых связок). По мере того как берутся все более высокие ноты регистра, напряжение губ возрастает, а их толщина становится меньше. Тем временем соприкосновение внутренней поверхности черпаловидных хрящей становится все более тесным и продолжается до конца пения, при этом длина колебаний губ сокращается. *Средний регистр (медиум)* или *фальцет*¹ — результат похожих действий, кроме того, что губы смыкаются не по всей глубине, а только по краям. При пении в том и другом регистре голосовая щель укорачивается сзади, у черпаловидных хрящей, что увеличивает их контакт до тех пор, пока их смыкание не становится полным. Как только это происходит, фальцет прекращается, и голосовая щель, состоящая теперь только из голосовых связок, начинает производить ноты головного регистра. Сопротивление воздушному потоку, оказываемое большими плоскостями, генерирует грудной регистр, а более слабое сопротивление, оказываемое краями, дает фальцет.

В. Что подразумевается под ломкой голоса?

О. В подростковом возрасте, времени полового созревания, голос проходит через мутацию: из детского голоса он превращается во взрослый.

В. В чем заключается эта мутация?

О. Голоса девушек приобретают объем и силу; голоса юношей приобретают мужскую силу и начинают звучать на октаву ниже.

В. В каком возрасте следует начинать серьезные занятия пением?

О. Можно приступать к занятиям, начиная с 16 лет для девушек, и с 18 для юношей, учитывая силу голоса и климат. Однако в любом случае следует обращаться к серьезному обучению не раньше, чем завершится мутация голоса, поскольку любое давление на голос в этот период может привести к полному его разрушению.

Глава 6 ОПИСАНИЕ ЖЕНСКИХ ГОЛОСОВ

В. Являются ли все женские голоса схожими по диапазону и характеру?

О. Нет. Они подразделяются на три вида согласно свойственным им различиям. Эти три вида голоса — *контральто*, самый низкий голос; *меццо-сопрано*, средний голос и *сопрано*, самый высокий голос.

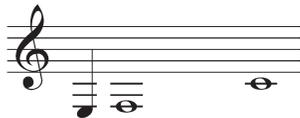
В. Каков диапазон этих голосов?

¹ Термин «фальцет» более не употребляется для обозначения среднего регистра у женских голосов. Он был употребим автором и его современниками, поскольку его механизм отвечает механизму образования точных фальцетных нот у мужских голосов.

О. Обычно он простирается от октавы до двух с половиной октав.

В. Как бы вы описали регистры женских голосов?

О. Грудной голос, являющийся самым низким, обычно носит сильный и энергичный характер, особенно у контральто. Его диапазон —



В. Действительно ли эти ноты имеются у всех певиц?

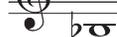
О. Конечно же, нет. Две нижние ноты у большинства голосов слишком слабы, чтобы применяться на практике, а ноты выше никогда не должны петься грудным регистром, иначе можно серьезно навредить голосу.

В. Где начинается грудной регистр у меццо-сопрано и сопрано?

О. У меццо-сопрано грудной регистр начинается на



на



В. Каковы характеристики среднего регистра?

О. Средний регистр одинаков по протяженности у всех женских голосов и различается только по силе и качеству. Зачастую он слабый и приглушенный; как правило, его диапазон таков:



В. Что такое головной регистр?

О. Это самый высокий регистр, обладающий замечательной звучностью, особенно у сопрано. Он неизменно начинается на одной из нот внутри следующего интервала¹:



Контральто зачастую владеют не более чем одной третью диапазона головного регистра, меццо-сопрано доходят до



а сопрано, для которых этот регистр является отличительным, доходят до его пределов, обычно до



В. Как бы вы сравнили эти три регистра?

О. Во-первых, ноты среднего регистра слабее и более приглушены, чем соответствующие ноты грудного регистра.

Во-вторых, при их исполнении происходит сравнительно большая утечка воздуха, что и является причиной их приглушенного звучания. Поскольку здесь требуется менее энергичное сжатие губ голосовой щели, чем при исполнении грудных нот, чувствуется относительное расслабление голосовых связок, когда голос переходит от грудного регистра к среднему на одной и той же ноте (*т. е. получается смешанный звук — Г. К.*).

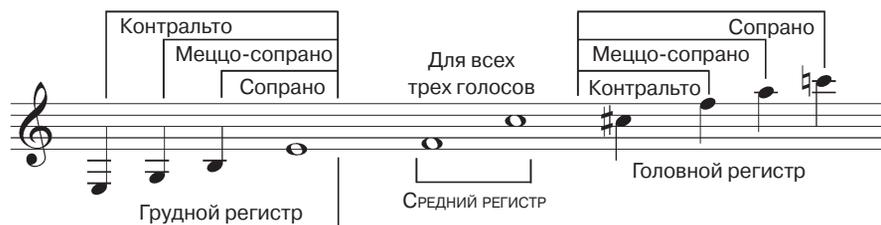
В-третьих, точка направления звука для одной и той же ноты в разных регистрах различна, поскольку ощущается внезапная перемена этой точки, сопровождаемая толчком гортани, и это ощущение тем более заметно, чем выше нота.

¹ Начало головного регистра в пределах данного интервала следует понимать так, что эти ноты следует петь смешанным звуком, совмещающим тембр среднего и головного регистров. — Г. К.

В-четвертых, хотя теоретически эти два регистра (грудной и средний) могут иметь общие ноты в интервале децимы (от си-бемоль до ре-бемоль), на практике они имеют только



В-пятых, сравнение среднего и головного регистров дает нам следующие результаты: средний регистр не обладает той же силой проникновенности, как головной регистр. Разница видна сразу в месте соединения двух регистров. У певиц, обладающих здоровым, сильным голосовым аппаратом, два регистра смешиваются легко; у слабых, нездоровых голосов это смешение зачастую является проблемой. Первые две или три ноты склонны ломаться. Это одна из сложностей у контральто. Следующая схема показывает, как распределены регистры у голосов.

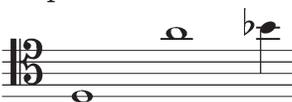


Глава 7 ОПИСАНИЕ МУЖСКИХ ГОЛОСОВ

В. Как классифицируются мужские голоса?

О. У мужских голосов, как и у женских, существуют все три регистра, однако преобладает грудной регистр, а другие два являются наследием юношеского голоса. Учитывая характер и особенно диапазон мужских голосов, их подразделяют на следующие: бас — низкий голос, баритон — средний голос, тенор — высокий голос. Диапазон каждого из этих голосов начинается на терцию выше предыдущего; диапазон голосов охватывает примерно 12–15 нот натурального звукоряда. Басовый регистр отмечен широтой и силой; он может

опускаться до  и даже ниже; и может подниматься до . Баритон имеет меньший объем голоса, но он более подвижен, а верхние ноты более яркие; его диапазон:

. Диапазон тенора: ; он с гораздо большей легкостью, нежели другие два голоса, применяет фальцет и головной регистр. У мужских голосов фальцет, при хорошем применении, имеет тот же диапазон, что и у женских¹.

Вот схема диапазона мужских голосов.



¹ Это означает, что певец может увеличить свой диапазон на несколько нот за пределы чисто грудного регистра, вне зависимости от того, где он оканчивается. — Г. К.

Ниже предлагается схема общего диапазона человеческих голосов.



Пятая нота очень редко встречается; ее не следует пытаться взять специально, это рекомендуется делать только спонтанно.

В. Почему вы отмечаете границы регистров несколькими нотами?

О. Потому что границы регистров не являются неизменными и зависят от состояния голосовых связок.

В. Может ли педагог по своему желанию изменить высоту голоса и превратить контральто или меццо-сопрано в сопрано, или поднять баритон до тенора?

О. Такие опыты проводились. Если ученик был молод и здоров, то попытки имели кратковременный успех, однако если они продолжались в том же направлении, то в результате неизбежно приводили к разрушению и потере голоса.

Глава 8 ТЕМБР

В. Что подразумевают под *тембром*?

О. Звучание голоса, помимо различной силы, может обладать многообразием оттенков, красок. Каждая из них называется *тембром*.

В. От чего зависит разнообразие тембров?

О. Во-первых, тембр определяется постоянными причинами, которые определяют индивидуальные характеристики голоса, а именно, конституцией и возрастом певца, здоровьем или нездоровьем голосового аппарата; во-вторых, действием голосовой щели; в-третьих, изменениями формы трубки, по которой течет звук.

В. В чем заключаются эти изменения?

О. Поток звука формируется под воздействием эластичных и подвижных частей голосового аппарата, поэтому измерения и оболочка звука могут претерпевать множественные изменения, и каждое из них — даже самое незначительное — имеет соответствующее и определенное влияние на голос.

В. Каким образом ученик может сориентироваться в этих сложностях тембра?

О. Все тембры можно подразделить на два больших класса: ясные (яркие), или открытые, и темные, или закрытые. Эти два противоположных качества достигаются посредством действия гортани и мягкого нёба. Движения этих двух органов всегда совершаются в противоположном направлении. Когда гортань повышается, то мягкое нёбо опускается, и наоборот, когда гортань опускается, мягкое нёбо приподнимается. Высоко поднятый свод дает темные тембры (рис. 12, 14), а низкий свод образует яркие (рис. 11, 13). В момент, когда мы зеваем, свод мягкого нёба поднимается высоко, а в момент глотания опускается низко.

В. Какое упражнение поможет ученику овладеть различными тембрами?

О. Следующее: на одном дыхании, на одной ноте, на каждой из гласных (а, е, и, о) ученик должен пройти все оттенки тембра от самого открытого (яркого) до самого прикрытого (темного). Звук должен удерживаться с одинаковым уровнем силы. При изменении

Открытый (яркий) тембр

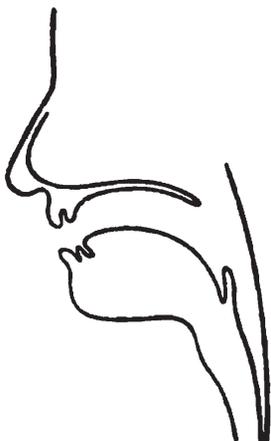


Рис. 12

Схема голосового аппарата в вертикальном разрезе: гортань занимает высокое положение, а мягкое нёбо опущено вниз



Рис. 14

Пространство между языком и нёбом во рту во время образования звука ясного (светлого) тембра

Прикрытый (темный) тембр

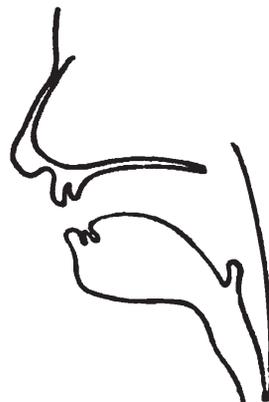


Рис. 13

Мягкое нёбо приподнято, а гортань опущена



Рис. 15

Пространство между языком и поднятым нёбом во время образования звука темного тембра

тембра от светлого к темному гласные меняются следующим образом: «а» стремится к «о», «е» стремится к «ё», «и» стремится к «ю», «о» стремится к «у». Соответственно, при обратном изменении тембра — от темного к светлому — имеет место обратный процесс.

Пение гласных «и» и «ю» на головных и высоких грудных нотах должно быть более округлым, чем их произношение в речи, иначе их оттенок будет неприятным. Доведенные до крайности, эти тембры могут сделать голос довольно хриплым и глухим или резким и плоским, как кряканье утки.

Ученик должен хорошо понимать, что звонкое или плоское звучание является результатом действия совершенно отличного, нежели появление открытого или закрытого тембра. Звонкое или плоское звучание формируется в глубине гортани и не зависит от высокой или низкой позиции этого органа, тогда как образование открытого или закрытого звука требует движения гортани и ее антагониста — мягкого нёба. Следовательно, любой тембр может быть ярким или тусклым. Это наблюдение особенно важно для выразительных качеств голоса.

Глава 9 ПОДГОТОВКА К НАЧАЛУ ПЕНИЯ

В. Что означает — подготовиться к началу пения?

О. Это означает уделить внимание положению тела, а также тому, чтобы челюсти не соприкасались, на форму горла и на дыхание.

В. Каким должно быть положение тела?

О. Следует стоять прямо, равномерно распределив вес тела на обе ноги, не искать другой опоры; плечи следует опустить, голову слегка приподнять, выражение лица должно быть спокойным.

В. Нужно ли широко открывать рот с целью достичь силы и красоты звучания?

О. Это распространенная ошибка. Рот должен быть открыт естественным образом. Челюсти должны быть удалены друг от друга на расстояние, равное ширине пальца. Достаточно лишь раскрыть губы, что придает рту естественное и непринужденное выражение. Язык следует удерживать мягко и неподвижно, его не нужно ни поднимать, ни «проглатывать». Наконец, мягкое нёбо следует приподнять, как перед тем, как сделать глубокий вдох. Чрезмерное открытие не помогает взять ни низкие, ни высокие ноты. В последнем случае оно может помочь исполнителю издать крик, но это нельзя назвать пением; лицо теряет приятное выражение, а голос приобретает агрессивный и вульгарный оттенок. Настоящий рот певца — это его глотка.

В. Почему это так?

О. Потому что именно глотка служит местом образования тембров. Рот — это всего лишь дверь, через которую выходит голос. Впрочем, если эта дверь недостаточно открыта, звук не может выходить свободно.

В. Как можно регулировать открытие рта?

О. Те, кто испытывает сложности с тем, чтобы контролировать ширину раскрытия рта, могут поместить между челюстей горизонтально небольшую деревянную дощечку толщиной с карандаш.

В. Встречаются ли какие-либо другие похожие недостатки?

О. Да. Когда певцы вытягивают губы в трубочку, выдвигают вперед нижнюю челюсть, закатывают губы для того, чтобы обнажить красивые зубы, хмурят брови.

В. Как избавиться от этих недостатков?

О. Подбородок можно привязывать к шее бумажной ленточкой, которая будет его сдерживать, чтобы он не выдавался вперед. Эта ленточка, которая должна быть не шире пальца, действует как напоминание. Певец, страдающий от этих привычек, или им подобных, должен петь перед зеркалом.

В. Следует ли что-нибудь добавить к тому, что уже было сказано о дыхании?

О. Можно добавить следующее: когда легкие заполнены воздухом полностью, то они испытывают естественную потребность быстро избавиться от излишка воздуха. Следовательно, звуки при начале пения, как правило, сильные и зачастую неровные; затем, по мере выпуска воздуха они становятся слабее. Большинство музыкальных фраз требуют противоположного метода. Поэтому ученик должен начинать пение на небольшой опоре и постепенно ее увеличивать — по мере того как растет расход воздуха. Плавное течение длинной музыкальной фразы, развернутого виртуозного пассажа, удерживание длительной ноты — все это требует долгой и уверенной опоры на диафрагму.

В. Следует ли принимать во внимание размеры и акустику зала?

О. Разумеется. Необходимость пения на уверенной опоре особенно чувствуется в больших залах и залах с плохой акустикой. При пении на рваном выдохе голос не летит. С другой стороны, умеренная и длительная опора на дыхание постепенно задействует всю массу окружающего воздуха. Даже самый тихий звук, спетый в этой манере, если не будет заглушен аккомпанементом, достигнет уха самого далекого слушателя. Как сказала Мария Челлони, «*chi sa respirare, sa cantare*» (*итал.* — «тот, кто умеет дышать, умеет петь»).

Глава 10 АТАКА ЗВУКА

В. Что следует за приготовлением к пению?

О. Действенная артикуляция или «удар» голосовой щелью¹.

В. Что вы имеете в виду под ударом голосовой щелью?

О. Точная артикуляция голосовой щелью, которая дает точное и чистое начало звука.

В. Как достичь этого управления?

О. Подражанием хорошему образцу — это самый быстрый способ. Но если таковой отсутствует, то следует помнить, что при легком покашливании мы начинаем осознавать местонахождение голосовой щели, и то, как она открывается и закрывается. Удар голосовой щелью напоминает покашливание, хотя и отличается от него тем, что требует только аккуратное движение губ, и не требует подачи воздуха. Движение можно сделать более легким, если попытаться произвести его с закрытым ртом. Если оно понято правильно, то можно выполнять его и с открытым ртом на любой гласной. Цель этого действия в том, чтобы начало звука было свободно от недостатков — таких как проглатывание звука или шумное придыхание.

В. Каковы главные качества хорошего звука?

О. Чистая интонация, абсолютная ровность звука и красота тембра. Эти качества — независимо от стиля пения — можно считать тремя главными условиями звукообразования.

В. Какой должна быть атака звука?

О. Она должна производиться с помощью вышеописанного удара голосовой щелью. Нужно начинать пение с гласных «а», «е». Они делают звучание голоса звонким. Ноты должны браться полным звуком и быть равными по силе. Это самый лучший метод развития голоса. Поначалу упражнения должны длиться не более двух-трех минут.

В. Почему вы не говорите о том, что называется «*messa di voce*»?

О. Использование «*messa di voce*» требует от певца умения полностью контролировать свое дыхание и тембры. На начальной стадии обучения оно принесет лишь усталость.

Глава 11 ЖЕНСКИЕ ГОЛОСА. ГРУДНОЙ РЕГИСТР

В. На каком регистре лучше всего начинать обучение?

О. Если не рассматривать случая, когда какой-либо из регистров требует особенного внимания (например, если средний регистр особенно слаб), то пение отдельных нот следует начинать в грудном или среднем регистре. Если брать первый, то ноты, начиная

¹ Крайне важно, чтобы данные наблюдения были правильно поняты и тщательно изучены. Смысл выражения «удар голосовой щелью», изобретенного автором (*fr. coup de la glotte*), часто понимается неправильно, а его неверное употребление принесло много вреда. Ученик должен это понимать как ментальное понимание физиологического действия, а не как непосредственное физическое ощущение. «Артикуляция», которая дает «точное и чистое начало звука», не ощущается в горле (т. е. гортани) певца. Под этим понимается сам звук, атака ноты, — точное, чистое, верное начало, пение в «центр» ноты, безо всяких подготовительных движений или действий, лежащих за пределами самого пения.

N.В. Сравнение удара голосовой щелью с покашливанием предлагается ученику лишь для того, чтобы он верно понял местонахождение губ голосовой щели и их действие. Нет никакой необходимости думать об их действии в начале пения — атаке звука. — Г. К.

с  у контральто, редко составляют какие-либо сложности — хотя иногда, когда голос совсем не тренирован, случается, что певица может взять только ноты среднего регистра.

В. В чем причина этого?

О. Губы голосовой щели не соприкасаются полностью. Сначала следует попробовать эти ноты: . Если не получается взять ноты на гласных «а» и «е», следует попробовать сделать это на гласной «и» — твердо, но не форсируя.

В. Этот метод будет достаточным?

О. Без сомнения, звонкость этих нот появится после нескольких попыток. После того как первые ноты хорошо установились, следует продолжать упражнение, опускаясь по полутонам до соль или фа-диез, и поднимаясь по полутонам до ми.

Следующий шаг — это объединять ноты по две, три, четыре и пять следующим образом¹.



То же упражнение можно попробовать начать с ля-бемоль или чистой ля.

В. Сколько должны длиться занятия начинающих?

О. Не больше четырех-пяти минут; но так можно повторять три раза в день. Если же появится малейшая усталость, следует прекратить и в этот день больше не заниматься.

В. Трудно ли для женских голосов брать ноты выше «ми» грудным голосом?

О. Женщины, у которых голосовые связки на треть короче, чем у мужчин, намного легче берут ноты выше «ми» грудным голосом, чем любой тенор; но если задействовать этот прием постоянно (как того требует музыка, написанная для певиц), то он будет наносить вред голосу и даже может его сломать.

Глава 12 СРЕДНИЙ РЕГИСТР

В. Что можно сделать, если средний регистр слаб, и происходит постоянная утечка воздуха?

О. Утечка воздуха происходит оттого, что губы голосовой щели смыкаются неправильно. Звонкое звучание можно достичь, атакуя острым ударом голосовой щели ноты

¹ Это упражнение предназначено, главным образом, для низких голосов. Сопрано должны начинать на тон или даже на два тона выше, но в этом случае ограничивать упражнение тремя-четырьмя нотами с тем, чтобы не петь грудным голосом слишком высоко. — Г. К.

в пределах интервала  на гласных «а», «е», «и», «о» следующим об-

разом: .

a simile
e
i
o

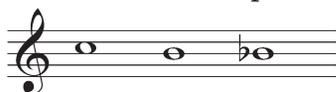
«И» — самая звонкая гласная, то же самое движение голосовой щели¹ (напоминающее щипок), которое придает ей звонкость, можно применять для того, чтобы придать звонкость другим гласным. Чтобы придать звонкость плоским гласным, можно на той же самой ноте быстро произнести перед ними «и», то есть «иа», «ие», «ио».

В. Есть ли какие-либо другие причины слабости среднего регистра, помимо индивидуальных особенностей голосового аппарата?

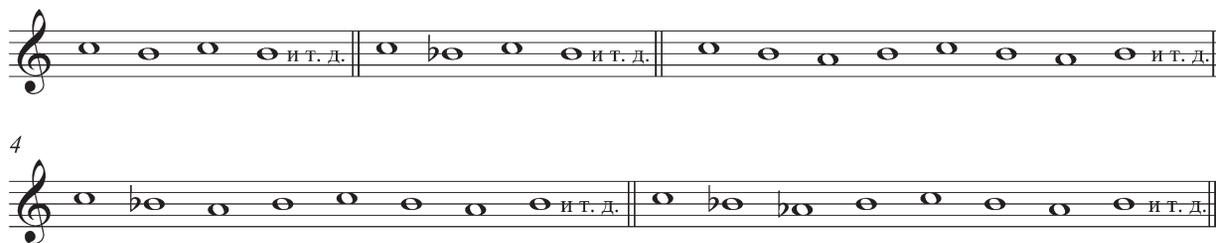
О. Злоупотребление грудным регистром, которое порой приводит к значительному ослаблению среднего регистра, и даже почти к полному его исчезновению.

В. Каким образом можно его восстановить?

О. Начиная обработку данного участка голоса с другого конца, а именно, с нот



— возможно, только их и получится взять. Ученица должна ра-
ботать над этими нотами, пока они не станут уверенными, затем опуститься до «ля» или «ля-бемоль». Здесь будет правильным остановиться и повторить ноты и по отдельности, и в группах по две-три ноты следующим образом:



Каждую группу нот следует повторять несколько раз на одном дыхании.

В. Как долго следует петь это упражнение?

О. По меньшей мере две недели. Как только ученица уверенно овладеет этими нотами, она может добавить «соль», затем «фа-диез», «фа», «ми», «ми-бемоль», и, если возможно, «ре» и даже ниже. Голос будет опускаться легче, если опора на дыхание будет ослаблена. Сильное сжатие голосовой щели безошибочно вернет грудные ноты.

В. Вы намерены сказать, что вышеописанное действие способно производить только плоские ноты?

¹ Это выражение относится к закрыванию (и сжатию) губ голосовой щели. При пении гласной «и» это действие происходит само собой, автоматически. — Г. К.

О. Именно, плоские и приглушенные ноты. Но следует принимать это как данность до тех пор, пока средний регистр не установится.

В. Что следует делать затем?

О. Мы должны попытаться придать нотам блеск и объем. Это можно сделать, следуя вышеописанной практике по исправлению затемненных нот.

В. Что происходит с грудным регистром в этот период?

О. В течение этого периода, который длится пять или шесть недель, не следует брать ни единой ноты грудным регистром.

В. Что означает переход от одного регистра к другому?

О. Переход голоса от грудного регистра к среднему или наоборот. Иногда этот переход получается гладким благодаря природным данным певицы, но чаще всего эта сглаженность — результат долгой и кропотливой работы.

В. Какое место является наилучшим для смены регистров?

О. Наилучшее место находится в пределах терции  — и, если спеть ноту грудного регистра округло, она уподобится ноте среднего регистра.

Глава 13 ГОЛОВНОЙ РЕГИСТР

В. Что можно сказать о головном регистре?

О. Этот регистр образует самый чистый и звонкий участок голоса сопрано; но зачастую чарующая мягкость, такая приятная на высоких нотах, превращается в утомительные вопли, которые терзают ухо слушателя.

В. При пении длинной гаммы, например, до двенадцати нот, необходимо ли сохранять неизменную окраску?

О. Если петь длинную гамму одним и тем же оттенком звука, то она будет звучать нестройно. Чтобы произвести приятное впечатление на слух ровностью звучания, певица должна аккуратно, с чувством меры, увеличивать округлость на верхних нотах при пении восходящей гаммы — и наоборот, уменьшать округлость нот при пении нисходящей гаммы.

В. Но не делает ли этот метод неровным звучание гласных?

О. Да, это так. Кажущаяся ровность нот гаммы будет результатом хорошо управляемой неровности гласных звуков. Если не прибегать к этому маневру, то округленные гласные, которые подходят для высоких нот, приглушат средние и низкие ноты, а открытые гласные, которые придают блеск низким нотам, сделают высокие ноты резкими и пронзительными. Пренебрежение этим правилом ведет к тому, что многие голоса кажутся неровными — но, я повторяю, его нужно использовать с умеренностью и вкусом.

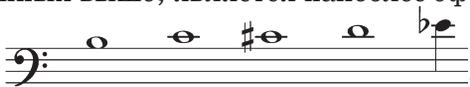
Глава 14 МУЖСКИЕ ГОЛОСА. ОБЩЕЕ РУКОВОДСТВО

В. Как следует обращаться с мужскими голосами?

О. Басы, баритоны и тенора должны начинать свои ежедневные занятия с низких и простых нот. Их нужно брать ударом голосовой щели на открытых гласных «а», «е».

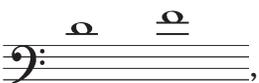
В. Почему вы советуете начинать пение открытым тембром?

О. По той причине, что для того чтобы сделать голос свободным и сильным, пение ясным тембром на открытых гласных, названных выше, является наиболее эффективным.

Басы и баритоны должны подниматься до , а тенора до .

В. Легко ли взять эти высокие открытые ноты?

О. Открытый и свободный тембр, возникающий иногда сам собой, спонтанно, требует долгой, терпеливой и кропотливой работы от тех певцов, которые сделали свой голос слишком затемненным (прикрытым). Те, у кого есть такая привычка, испытывают большую

сложность, когда нужно взять ноты в пределах следующей терции: , не прибегая к затемненному звуку, и даже в последнем случае могут взять их лишь с усилием и утомлением голоса.

В. Можете ли вы порекомендовать какой-либо другой метод?

О. Portamento. Ученик должен начать пение с яркой ноты, и пронести голос до затемненной, делая легато ярким и звонким. Также полезно петь короткие гаммы на три, четыре, пять нот, начинающиеся с яркой ноты.

В. Не правда ли, что высокие грудные ноты, спетые светлым тембром, звучат резко?

О. Если голосовой аппарат уже обучен петь светлым тембром, то небольшое затемнение гласных будет достаточным для того, чтобы убрать излишнюю резкость или остроту звучания.

В. Как долго должны продолжаться эти занятия?

О. Не более десяти минут за один раз, и малейший признак утомления или неудобства — это сигнал для того, чтобы сделать паузу и хорошо отдохнуть.

Глава 15 ОШИБКИ ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ

В. Какие еще бывают ошибки звукообразования?

О. Горланый звук, носовой звук, тремоляция, смазанный звук. Это наиболее серьезные недостатки. О других, таких как плоское, пустое звучание, или повизгивание и подвывание, мы упоминаем между прочим, потому что их нетрудно исправить.

В. Какие недостатки наиболее нежелательны?

О. Горланый звук, происходящий оттого, что корень языка давит на надгортанник, и этот орган выталкивается в проход, по которому идут звуковые волны, и мешает им.

В. Есть ли средство избавиться от этого недостатка?

О. Это сложно. Для этого следует держать язык мягким, — в таком положении он находится, когда рот закрыт, или при зевке, или при дыхании носом. Может помочь пение на гласных «а» и «у», причем язык надо удерживать на месте ручкой или ложкой. Эти способы хороши, но они требуют твердой решимости удерживать язык абсолютно плоским, расслабленным и спокойным.

В. Что такое тремоляция?

О. Это дрожание голоса¹ — невыносимый недостаток, уничтожающий впечатление от пения в любом стиле.

В. Каким образом можно вновь обрести уверенное, твердое звучание, если оно было утеряно?

О. Поскольку этот недостаток возникает от постоянных подергиваний диафрагмы или от колебания гортани, или от того и другого одновременно, то исправить его можно, удерживая прочную опору дыхания на диафрагме, и удерживая гортань абсолютно спокойной при пении.

В. Как можно ощутить, что диафрагма находится в подвижном состоянии?

О. Любая подвижность этого органа чувствуется в подложечной ямке, и опыт показывает, что если удерживать диафрагму и гортань от чрезмерной подвижности, то дрожание голоса уменьшается. Но для того чтобы заметить эти недостатки, певец должен их сперва обнаружить, затем внимательно наблюдать, и иметь несгибаемую волю, чтобы исправить.

В. Трудно ли исправить тремоляцию?

О. Она исправляется очень медленно, особенно если возникла из-за форсирования грудного или головного регистра.

В. Что такое носовой звук?

О. Звук становится носовым, когда мягкое нёбо опускается так низко, что звук начинает резонировать главным образом в носовых полостях. Этот недостаток можно обнаружить, если при пении зажать нос. Для того чтобы его исправить, нужно высоко, как при зевании, поднимать мягкое нёбо.

В. Отчего возникает смазанная атака звука?

О. После тремоляции — это самая распространенная и наиболее неприятная ошибка. Это привычка брать ноту, «подъезжая» к ней снизу вверх. Исправляя эту ошибку, мы должны обращать внимание на то, начинается ли нота с гласной или согласной. Если с гласной, то следует атаковать ноту чистым, ясным ударом голосовой щели; если с согласной, то ее следует начинать точно по ноте, соблюдая чистоту интонации.

Глава 16 **УСТАЛОСТЬ ГОЛОСОВЫХ ОРГАНОВ**

В. По какой причине возникает усталость голосовых органов?

О. Помимо различных недомоганий голосового аппарата, вызванных физическим нездоровьем — простуды, воспаленные миндалины, удлинённый язычок, опухоли, полипы, анемия и др., существуют такие причины, как неправильное обучение и слишком большое количество занятий. Занятия пением в течение трех-четырех часов в день способны сломать даже самый крепкий голосовой аппарат. В общей сложности достаточно заниматься сорок пять минут в день, и делать паузы для отдыха — это придаст голосу гибкость и не подвергнет его утомлению. Однако даже если при таком режиме

¹ На страницах этой книги постоянно появляются предупреждающие замечания. На все нужно обращать самое пристальное внимание, а в особенности на те, которые появляются в этой и последующих главах. Для всех недостатков обучения или погрешностей в исполнении существуют средства к исправлению, однако не стоит их переоценивать. Очевидно, автор считает, что знакомство ученика с «профилактикой» будет определено более важным, чем вопросы «излечения». В последнем никогда нельзя быть абсолютно уверенным, поскольку, избегая ошибок в самом начале обучения и всякого рода излишеств, певец может никогда не столкнуться с серьезными проблемами и имеет более высокие шансы стать настоящим артистом — Г. К.

появляется ощущение вялости или дискомфорта, следует сократить время занятий или вообще их прекратить.

В. Существуют ли какие-либо другие симптомы?

О. Осиплость, ослабленное горло, апатия голоса, который отказывается исполнять пассажи, которые обычно получаются; сухость или ощущение жара в горле, затруднения при глотании, чувство утомления после нескольких минут занятий, — все эти симптомы могут исчезнуть после небольшого отдыха и с простым дополнительным уходом. Но если они становятся постоянными, следует обратиться к врачу.

В. Не потеряет ли голос свои качества, если прерывать занятия?

О. Прекращение занятий на несколько дней или даже на несколько недель не приведет к утрате приобретенных навыков. Напротив, по возобновлению работы после вынужденного отдыха прогресс становится более очевидным. Продолжение занятий во время недомоганий голосового аппарата приведет к куда более плачевным результатам.

В. Оказывают ли занятия фортепьянной игрой влияние на состояние голоса?

О. Длительные занятия на фортепьяно — четыре-пять часов в день — оказывают негативное влияние на голос. Если они приходится на период роста, то держат голосовой аппарат в состоянии постоянного возбуждения, которое, хотя почти не ощущается исполнителем, истощает его голосовой орган и делает его слабее.

В. Имеет ли какое-либо воздействие на голос обыкновенная речь?

О. Певцы должны соблюдать осторожность по отношению к своим голосам, говорить мало и не читать вслух. «Больное горло священника» — известное следствие декламации. Выражение «молчание — золото» должно стать девизом певца.

В. Какую пользу приносит певцам транспонирование?

О. Оно позволяет им сохранить самые нежные и ценные качества голоса, такие как бархатистость и свежесть. Транспонирование было придумано для певцов, и должно применяться без колебаний. Если пьеса не подходит для транспонирования, и любые изменения ей повредят, лучше не браться за ее исполнение, чем подвергать голос риску, форсируя его. Слишком большие усилия ради одной-единственной арии могут разрушить (и такое случалось) всю карьеру.

В. Каким образом певец должен предостерегать себя против неблагоприятных погодных и климатических условий?

О. Певцу следует избегать резких перепадов температуры, особенно сразу после пения, он должен прикрывать рот и дышать через нос. Словом, если он желает добиться славы и сохранить здоровье, все его действия должны быть направлены на то, чтобы обеспечить долголетие своего голоса. «*Chi dura vince*» (*ит.* — «тот, кто остается надолго, побеждает»).

В. Имеются ли у вас какие-либо наблюдения по поводу питания и одежды?

О. Вряд ли стоит напоминать ученику, что для того чтобы сберечь голос на долгие годы, следует полноценно питаться и тепло одеваться.

Глава 17 РАБОТА НАД БЕГЛОСТЬЮ

В. Пока идет работа над недостатками звукообразования, можно ли работать над другими голосовыми задачами?

О. Можно работать над приобретением беглости.

В. Каким образом можно ее приобрести?

О. Пением диатонической гаммы, пассажей на комбинированные интервалы, арпеджио, хроматической гаммы, украшений, трели, пением с различными оттенками.

В. Сколько времени займет это обучение?

О. Не менее двух лет.

В. Будет ли беглость единственным результатом этих занятий?

О. Правильно проводимые занятия делают голос гибким, ровным, зрелым, кроме того, укрепляют его и готовят для пения в расцвеченном стиле, так же как и в декламационном.

В. Разве не могут певцы избежать всех этих сложностей?

О. Они их избегают. Певец, желающий стать мастером и достичь высот своего искусства, не может не пройти через длительный период обучения — не меньший, чем у скрипачей, пианистов и других инструменталистов. Менее амбициозный певец может довольствоваться исполнением баллад и песен. Но даже если певец наделен прекрасным голосом и талантом, то отсутствие необходимой школы непременно будет видно по тому, как неуверенно и нестабильно он связывает звуки и какую окраску звуку он придает.

В. Каковы основные качества хорошей вокальной школы?

О. Во-первых, чистота интонации; во-вторых, ритмически ровное исполнение; в-третьих, ровная сила звука; в-четвертых, ровное *legato*; в-пятых, гармоничное сочетание тембров.

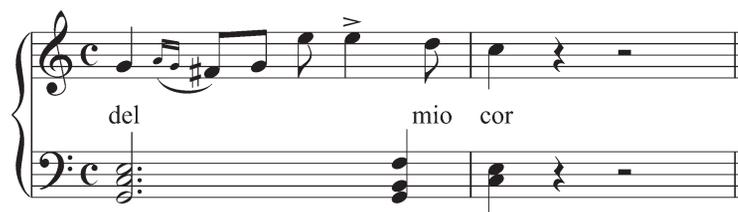
В. Существует ли много способов исполнения пассажей?

О. Существует пять способов. Первый — это *legato*, при котором ноты связываются плавно, ровно, гладко, без каких-либо подъездов и придыханий. Это основное качество хорошей вокальной школы; все остальные можно рассматривать как варианты расцвечивания звука. *Legato* не требует специальных обозначений или пометок в нотном тексте. Затем следует *marcato*, что означает акцентирование каждой отдельной ноты. Оно получается благодаря небольшому давлению на поджелудочную ямку, будто давая каждой ноте отскакивать рикошетом; также этого приема можно достичь, если каждую ноту начинать на новую гласную. Этот штрих, который может исполняться как на *forte*, так и на *piano*,

отмечается так , в нотном тексте это выглядит так: . Сле-

а а а а а а а а
е е е е е е е е

дующий прием — *portamento*, или скольжение голоса от одной ноты к другой через все промежуточные ноты. Этот штрих обозначается дугой  над нотами или  под нотами. Далее следует *staccato*, когда каждая нота звучит отрывисто. Этот штрих обозначается точками  над нотами. И последний прием — это *aspirato*, когда каждая нота берется с небольшим придыханием: ха, ха, ха, хе, хе, хе и т. п. Исключительный способ, который используется только тогда, когда нота повторяется без повторения слога, на котором она поется, показан в следующем примере:



Глава 18

ПЕНИЕ УПРАЖНЕНИЙ ДЛЯ ВСЕХ ГОЛОСОВ

В. Каким образом следует петь упражнения?

О. Ученик должен петь каждое упражнение ровно, соблюдая правильный темп и ритм, и поначалу в довольно медленном темпе, давая каждой ноте все необходимые характеристики, которые уже были упомянуты: интонацию, силу, длительность, legato, тембр.

В. Когда следует увеличивать темп исполнения?

О. Тогда, когда при более высоком темпе сохраняются все вышеназванные качества. Но не раньше.

В. Какого темпа исполнения следует достичь?

О. Как можно ближе к темпу $\text{♩} = 132^1$.

В. Какие еще рекомендации вы бы могли дать относительно изучения упражнений?

О. Есть интонационные ходы, которые требуют более пристального внимания, чем другие. Третья и седьмая ступень мажорной гаммы имеют тенденцию к понижению, особенно при исполнении нисходящей гаммы; а также это увеличенная кварта и чистая квинта в арпеджио. Все диссонансы и хроматические интервалы также требуют пристального внимания.

В. Должен ли ученик петь упражнения только в до-мажоре?

О. Упражнения можно транспонировать в такое количество тональностей, какое позволяет диапазон голоса ученика. Ученик не должен петь в тех тональностях, которые выходят за пределы его диапазона.

Глава 19

ПЕНИЕ ВЫДЕРЖАННЫХ НОТ

В. Какую гамму следует брать при изучении отдельных нот?

О. Хроматическую гамму, содержащую все три регистра, разделенную следующим образом.

Грудной регистр. Этот регистр, который у контральто, меццо-сопрано и сопрано начинается на разных нотах, должен у всех трех голосов заканчиваться на одной и той же ноте:

. Если довести его до самого верхнего предела, можно повредить голос.

Средний регистр. Он должен начинаться на  у всех трех голосов, или, если возможно, ниже.

Головной регистр. На данной начальной стадии обучения головные ноты не должны простираются выше, чем  у контральто,  у меццо-сопрано, и  у сопрано.

Мужчины обычно задействуют только грудной регистр, который в этих упражнениях должен охватывать не более двенадцати тонов: у басов , у баритонов , у теноров . Те, кто хочет петь упражнения фальцетом, должны делать это на тех же нотах, что и женщины, — у мужчин этот голос является остаточным от детского

¹ Это замечание относится скорее к пению гаммы в быстром темпе.

голоса. Что касается головного голоса, за редкими исключениями, им можно взять только несколько нот, и обычно на это способны только тенора.

Глава 20 СМЕШИВАНИЕ РЕГИСТРОВ

В. Как нужно смешивать грудной и средний регистр?

О. Постоянно повторяя переход от грудного регистра к среднему, и наоборот¹. Этот переход можно проследить на следующих упражнениях:

Целый тон

Полутон

5 На той же ноте

Некоторые ноты, общие для двух регистров, сохраняются для того, чтобы облегчить переход и отвечать требованиям конкретных музыкальных пассажей.

Поначалу пассажи должны быть очень короткие, и петь их следует очень медленно. В дальнейшем можно петь более длинные пассажи в темпе $\text{♩} = 100$ по метроному. Следует обращать внимание на то, чтобы не повышать средний регистр.

Глава 21 PORTAMENTO

¹ Хотя термин «смешанный звук», или «микст» (*voix mixte*), автором не используется, очевидно, что данные упражнения на связывание нижних регистров предназначены для развития и укрепления этого особого звучания, которое при помощи правильного дыхания и правильного округления гласных превратится в совершенно непринужденную и естественную манеру. — Г. К.

Глава 22
ДЫХАНИЕ ПРИ ПЕНИИ УПРАЖНЕНИЙ

В. Как управлять дыханием при пении упражнений?

О. Если ученик не может спеть упражнение на одном дыхании, он не должен делать поспешный вдох посередине упражнения, но следует сделать короткую остановку перед первой нотой такта, используя паузу, чтобы вновь наполнить легкие, например:

5

6

В. Какова цель этих частых и долгих пауз?

О. Чтобы приучить ученика наполнять легкие медленно и достаточным количеством воздуха. Поспешный вдох — шумный, короткий и нестабильный. Поначалу ученик может делать паузу, спев первую ноту каждого второго такта; в дальнейшем будет достаточно делать паузу после третьего или четвертого такта. Как отправная точка предлагается следующее упражнение.

Глава 23
ПОДГОТОВКА К ГАММЕ

4

Musical score for measures 4-6. The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns. The bottom staff shows a piano accompaniment with chords and a bass line.

7

Musical score for measures 7-9. The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns and a final note with a fermata. The bottom staff shows a piano accompaniment with chords and a bass line.

Паузы следует делать таким образом:

Сделайте медленный
вдох на три четверти

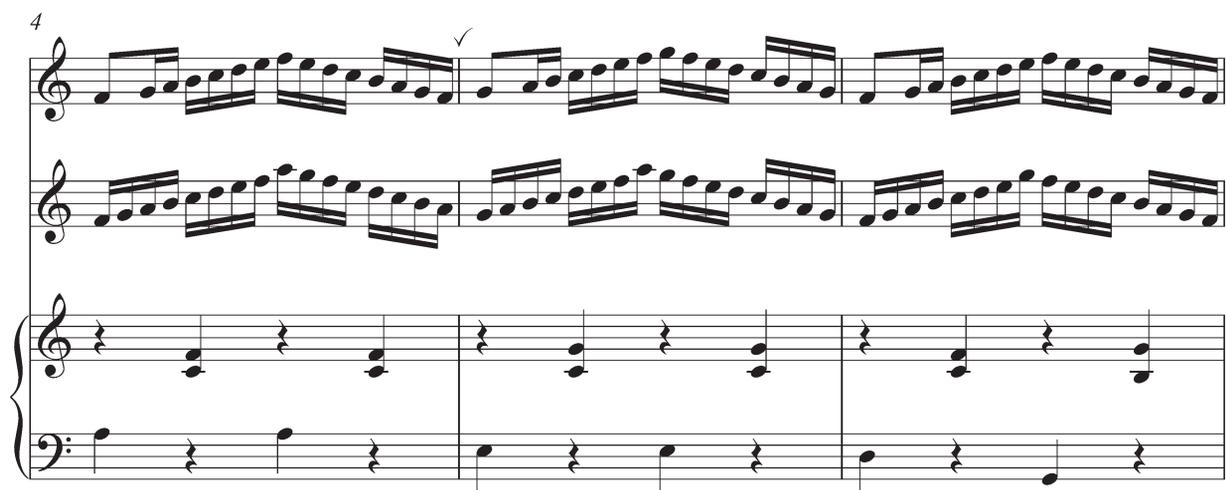
Продолжайте
так же

Musical score for measures 10-12. The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns and a final note with a fermata. The bottom staff shows a piano accompaniment with chords and a bass line.

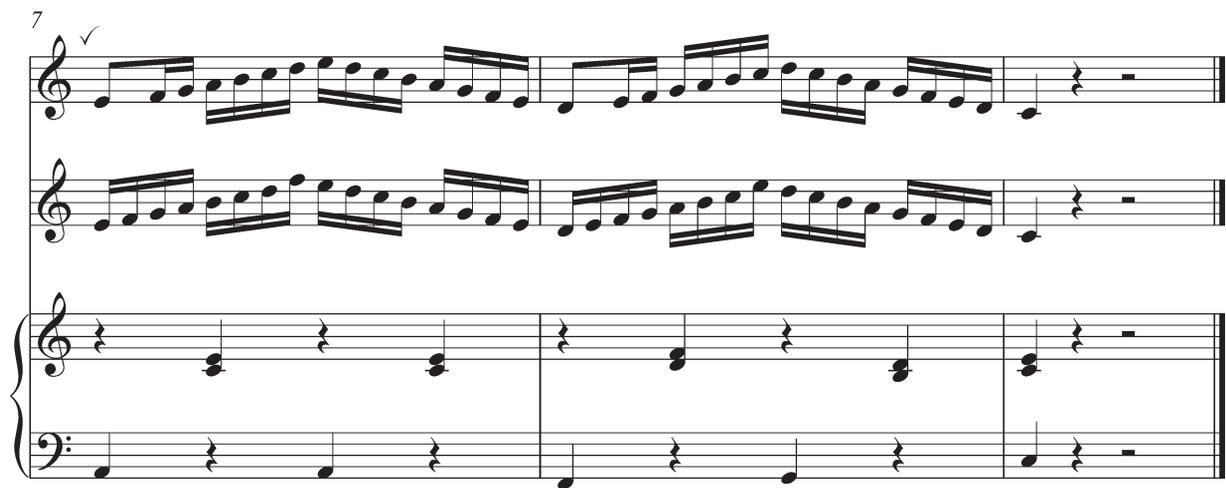
Musical score for measures 13-15. The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns. The bottom staff shows a piano accompaniment with chords and a bass line.



System 1: First system of music. It consists of two treble clef staves and a grand staff (treble and bass clef). The top two staves contain a complex melodic line with many sixteenth notes. The grand staff contains a simple accompaniment with chords and single notes.



System 2: Second system of music, starting with a measure number '4' at the beginning. It follows the same layout as System 1, with two treble clef staves and a grand staff. A 'v' (accendo) mark is placed above the first measure of the top staff.



System 3: Third system of music, starting with a measure number '7' at the beginning. It follows the same layout as System 1, with two treble clef staves and a grand staff. A 'v' (accendo) mark is placed above the first measure of the top staff. The system concludes with a double bar line.

First system of music, measures 1-4. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment of chords.

Second system of music, measures 5-8. The treble clef staff continues the melodic line with accents. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

Third system of music, measures 9-12. The treble clef staff features a melodic line with rests in measures 10 and 12. The bass clef staff has rests in measures 10 and 12.

Fourth system of music, measures 13-16. The treble clef staff continues the melodic line with a sharp sign in measure 14. The bass clef staff has rests in measures 13, 14, 15, and 16.

Fifth system of music, measures 17-20. The treble clef staff continues the melodic line with a sharp sign in measure 18. The bass clef staff has rests in measures 17, 18, 19, and 20.

Sixth system of music, measures 21-24. The treble clef staff continues the melodic line with rests in measures 22 and 24. The bass clef staff has rests in measures 21, 22, 23, and 24.

Глава 25
ИЗУЧЕНИЕ МИНОРНЫХ ГАММ

В. Есть ли у вас какие-либо особые замечания по поводу минорных гамм?

О. Шестая и седьмая ступень требуют особенного внимания в обеих гаммах.



4

7

Глава 26
ПАССАЖИ, ИЛИ «РАЗДЕЛЕНИЯ»

На двух нотах



На группах из четырех нот по восходящей гамме¹

The image shows a musical score for six voices and piano accompaniment. The top six staves are numbered 1 through 6, each containing a four-note ascending scale in 2/4 time. The piano accompaniment is shown at the bottom, consisting of a treble and bass clef staff. The piano part features chords in the treble and bass notes in the bass clef, providing harmonic support for the vocal lines.

¹ Упражнения на «пробеги» следует петь последовательно, то есть первым — упражнение № 1. Затем петь в нисходящем движении — каждое упражнение на одном дыхании. — Г. К.

На группах из четырех нот по нисходящей гамме

6

The image shows a musical score for six voices and piano accompaniment. The six voices part consists of six staves, each with a treble clef. Each staff contains a descending scale of eighth notes, starting from a different pitch and ending with a whole note. The piano accompaniment is at the bottom, with a grand staff (treble and bass clefs) showing chords and a simple bass line.

На группах из шести нот

The image shows a musical score for piano accompaniment. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a descending scale of eighth notes, while the bass clef part has a simple bass line with chords.

6

Примеры

8

На группах из восьми нот¹

4

¹ Автор подразумевал, что каждую строчку этих упражнений нужно петь на одном дыхании. Если это поначалу покажется трудным, то ученик может добрать дыхание (взять «половинное дыхание») после четвертой группы нот, однако не прерывая пение заметной паузой. — Г. К.

Примеры



Каждое повторение следующих упражнений должно выполняться на тон выше, как показано в примерах *a* и *b*.

Расширенные пассажи

a

3 *b*

Musical score for measures 3 and 4. The score is written for three staves: three treble clefs and a grand staff (treble and bass clefs). Measure 3 begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3-measure rest. The melody in the first treble staff starts in measure 4 with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367, E367, F367, G367, A367, B367, C368, D368, E368, F368, G368, A368, B368, C369, D369, E369, F369, G369, A369, B369, C370, D370, E370, F370, G370, A370, B370, C371, D371, E371, F371, G371, A371, B371, C372, D372, E372, F372, G372, A372, B372

Пассажи из шестнадцати нот

First exercise, measures 1-2. Treble clef, common time. The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of two chords: C4-E4-G4 and C4-E4-G4.

Second exercise, measures 3-5. Treble clef, common time. The melody starts with a triplet of eighth notes: C4, D4, E4. The bass line consists of three chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4.

Third exercise, measures 6-8. Treble clef, common time. The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of three chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4.

Fourth exercise, measures 9-11. Treble clef, 3/4 time. The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of three chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4.

Fifth exercise, measures 12-14. Treble clef, 3/4 time. The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of three chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4.

5

7

Глава 27 УПРАЖНЕНИЯ НА СВЕТЛЫЙ И ТЕМНЫЙ ЗВУК

В. Как «свет и тень» применимы к упражнениям?

О. Этот заголовок включает в себя выдержанные звуки, модуляции, *forte*, *piano*, звуки *detaché*¹ и *legato*.

В. На какой стадии обучения эти упражнения могут принести пользу?

О. Когда ученик может петь упражнения, приведенные на предыдущих страницах, с верной интонацией, чистым тембром, ровно ритмически, ровно по силе звука, и в темпе от 100 до 116.

В. Что значит задержание?

О. Это означает кратковременное увеличение длительности какой-либо одной ноты в пассаже, состоящем из равных по длительности нот.

В. С какой целью делается это увеличение длительности?

¹ Также называется *staccato*.

О. Оно дает поддержку ноте, которая может быть недостаточно отчетлива, а также ради музыкального эффекта. Это можно называть *tempo rubato*.

Написано Исполняется Написано Исполняется

В. Как применять *forte* и *piano*?

О. Каждый пассаж сначала следует петь на *piano*, потом на *mezzo-forte*, потом в полную силу голоса, но не грубо. Когда ученик овладеет этим, то оттенки *piano* и *forte* можно применять к группам нот и к отдельным нотам.

Упражнения на группы из четырех нот

Упражнения на группы из шести нот

Упражнения на группы из восьми нот

На каждой ноте, отмеченной акцентом, следует менять оттенок с *piano* на *forte*, а затем наоборот. Любые другие упражнения на группы из четырех, шести, восьми нот предполагают аналогичную схему исполнения.

В. Что вы понимаете под звуками *legato* и *staccato*?

О. То, что эти два штриха можно комбинировать так, как *piano* и *forte* в предыдущих упражнениях.



Там, где ноты объединены в группы, последняя нота в группе должна петься очень коротко — сниматься сразу, как только спета.

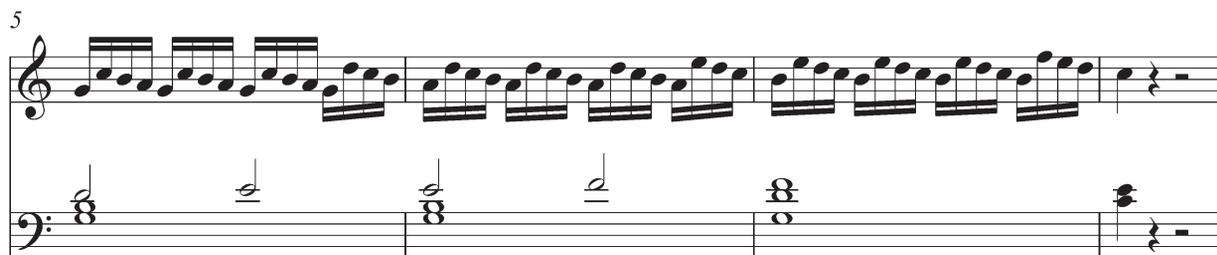


В. Какую пользу приносят все эти комбинации?

О. Они формируют мощный источник, из которого будущий певец или певица будут черпать яркие краски, которые вдохнут жизнь в их стиль пения.

Еще раз стоит обратить внимание на то, что дыхание должно браться так, как об этом говорилось ранее¹.

На интервал кварты



¹ Подразумевается, что данное и последующие упражнения должны петься достаточно быстро как на *legato*, так и на *staccato*. Сопрано должны петь их на терцию выше, и, работая над *staccato*, ограничиваться главным образом головным регистром. — Г. К.

9

Musical notation for measures 9-12. The upper staff is a treble clef with a continuous eighth-note pattern. The lower staff is a bass clef with block chords: a C major triad in the first measure, a C major triad in the second, a C major triad with a sharp sign in the third, and a C major triad in the fourth.

13

Musical notation for measures 13-16. The upper staff continues the eighth-note pattern. The lower staff has block chords: a C major triad in the first measure, a C major triad in the second, a C major triad in the third, and a C major triad with a sharp sign in the fourth.

Musical notation for measures 17-20. The upper staff continues the eighth-note pattern with a breath mark (v) above the third measure. The lower staff has block chords: a C major triad in the first measure, a C major triad in the second, a C major triad in the third, and a C major triad in the fourth.

4

Musical notation for measures 21-24. The upper staff continues the eighth-note pattern with breath marks (v) above the second and fourth measures. The lower staff has block chords: a C major triad in the first measure, a C major triad in the second, a C major triad in the third, and a C major triad in the fourth.

7

7

10

10

13

13

Глава 28 АРПЕДЖИО

В. Как следует петь арпеджио?

О. При пении арпеджио¹ голос должен переходить точно и уверенно от одной ноты к другой, какой бы интервал не брался. Недопустимо придыхание, несвязное пение, подъезды к звуку. Нужно петь так, как будто бы это была игра на органе.

¹ До того как ученик начнет петь данные развернутые арпеджио, он может попрактиковаться в пении простых (коротких) арпеджио, как на *legato*, так и на *staccato*. — Г. К.

Упражнения на длинные арпеджио

Exercise 1: Treble clef, common time. The right hand plays a continuous arpeggiated eighth-note pattern. The bass clef part consists of chords with slurs, providing harmonic support.

Exercise 2: Treble clef, common time. The right hand continues the arpeggiated eighth-note pattern. The bass clef part features chords with slurs, some including a grace note.

Exercise 3: Treble clef, 3/4 time. The right hand plays an arpeggiated eighth-note pattern. The bass clef part consists of chords, with a checkmark above the first measure.

Exercise 4: Treble clef, 9/8 time. The right hand plays an arpeggiated eighth-note pattern. The bass clef part consists of chords, with checkmarks above the second and fourth measures.

Exercise 5: Treble clef, 9/8 time. The right hand plays an arpeggiated eighth-note pattern. The bass clef part consists of chords, with checkmarks above the second and fourth measures.

9

Глава 29 ХРОМАТИЧЕСКИЕ ГАММЫ И ПАССАЖИ

В. Требуют ли хроматические гаммы и пассажи особого внимания?

О. Определенно. Они лишь тогда приятны для слуха, когда каждая нота пассажа спета с абсолютно чистой и уверенной интонацией, и отчетливо слышна. Диссонансы, спетые робко, неуверенно, производят впечатление фальшивых. При пении хроматической гаммы вниз мы зачастую склонны уменьшать полутона. Чтобы достичь точной интонации, можно упростить себе задачу, проигрывая гамму на фортепьяно, или группируя ноты по две, три или четыре, и сосредоточивать внимание на первой ноте в группе; эта нота служит своего рода вехой, и на нее падает ударение. Хроматические гаммы следует разучивать в очень медленном темпе, и делать это на протяжении недель и месяцев, и даже затем, при исполнении их перед публикой, не следует их гнать, дабы не задать кошачий концерт.

Хроматические гаммы по полутонам

На октаву

Musical score for 'На октаву'. The piece is in 2/4 time. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a chromatic scale. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

На дуодециму

Musical score for 'На дуодециму'. The piece is in 2/4 time. The treble clef staff features a melodic line with a chromatic scale. The bass clef staff has a simple harmonic accompaniment with chords.

5

Musical score for exercise 5. The piece is in 2/4 time. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords.

Хроматические триоли

Musical score for 'Хроматические триоли'. The piece is in 2/4 time. The treble clef staff features a melodic line with triplets and a chromatic scale, marked with the word *simile*. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords.

6

Musical score for exercise 6. The piece is in 2/4 time. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords.

Диатонический и хроматический пассажи

6

11

При пении этих длинных пассажей дыхание следует брать, как описано в главе 22.

Хроматические арпеджио

3

6

System 6, measures 1-2. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The treble clef part features a complex melodic line with many accidentals, including sharps and naturals. The bass clef part provides a simpler accompaniment with fewer accidentals.

System 6, measures 3-4. The treble clef part continues with its intricate melodic pattern. The bass clef part has a more rhythmic accompaniment.

4

System 4, measures 1-2. The treble clef part has a complex melodic line with many accidentals. The bass clef part has a simpler accompaniment.

System 4, measures 3-4. The treble clef part continues with its intricate melodic pattern. The bass clef part has a more rhythmic accompaniment.

5

System 5, measures 1-2. The treble clef part has a complex melodic line with many accidentals. The bass clef part has a simpler accompaniment.

Хроматическая каденция

Глава 30

«MESSA DI VOCE», ПОВТОРЯЕМЫЕ НОТЫ и др.

В. Существуют ли разные способы эмиссии звука?

О. Помимо того что звуки могут равным образом удерживать одинаковую силу громкости, их можно раздувать или уменьшать, придавать различные модуляции, их можно повторять или разделять.

В. Можете ли вы объяснить эти различия?

О. Ноты одной и той же громкости удерживают свою первоначальную силу с неизменной ровностью. Ноты и пассажи на *pianissimo* можно петь с почти закрытым ртом. Нарастающие ноты (*messa di voce*) начинаются на *pianissimo*, и постепенно сила их звука нарастает, пока не достигнет пика, что должно произойти на середине их длительности; затем идет обратный процесс. Нарастающие звуки обозначаются таким образом: $\langle \rangle$. Поначалу необходимо разделить это упражнение на два: нарастить звук на одном дыхании, а уменьшить его на другом.

В. Трудно ли нарастить звук при переходе его из грудного регистра в средний, или из среднего в грудной?

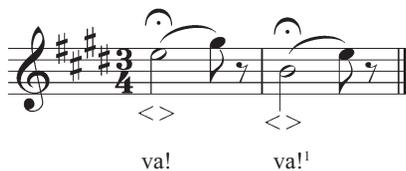
О. Это очень сложная задача; но если певец с ней справляется, это станет огромной качественной переменной для теноров. Они могут упражняться на нотах:

В. Что такое ноты с модуляциями?

О. Они состоят из длительной серии маленьких нот, постепенно нарастающих и затихающих (в индивидуальном порядке), тогда как вся серия нот нарастает и затихает как одно целое. Есть и другие различия, которые станут видны далее.

Свободная нота перед паузой обычно нарастает и затихает; при длительном ее выдерживании она поется так же.

Роберто (Мейербер)



Севильский цирюльник (Россини)

Митридат (Росси)

Larghetto

а ме ин-спи - ра-то³ а ме ин-спи - ра - то ra - to

Последние три ноты следует петь очень ровно и акцентируя.

Каждая «волнистая нота» слегка нарастает по звуку и уменьшается с эффектом длительного таяния.

Крестоносец (Мейербер)

L'as - pet - to a - do - ra - bi - le d'un te - ne - ro og - get - to⁴

В. Что такое повторяемые ноты?

О. Серия повторений одной и той же ноты, которая иначе была бы выдержанной. Повторяемые звуки должны петься *legato*, не отделяясь друг от друга.

¹ Иди! Иди! (*ut.*).

² Восходит прекрасная заря (*ut.*).

³ Вдохновила меня (*ut.*).

⁴ Появление прекрасного нежного предмета (*ut.*).

Исполнение:

Они исполняются мелкими движениями голосовой щели, на каждое выпевается мелкая перечеркнутая нота менее полутона. Следует тщательно избегать придыхания.

В. Этот вид пассажа до сих пор применяется?

О. До недавнего времени — да; но сейчас можно слышать повторения только одной ноты.

В. Есть ли какой-либо другой способ повторения звука?

О. С придыханием, но это возможно только при однократном повторении ноты.

Звучание нот, которые поются отдельно (*detaché*)², следует прекращать сразу, как только они спеты; они подходят только для блестящих голосов.

Вариация мадам Персиани

Крестоносец (Мейербер)

¹ Чтобы получить ваше снисхождение (*um.*).

² Чаще этот штрих называется *staccato*. Чтобы добиться легкого его исполнения, певец должен петь это на стаккато на группах нот, данных в упражнениях на *forte-piano*.

³ Я больше не чувствую в своем сердце... (*um.*).

⁴ О сын! Спешите, мое сердце ждет вас, вы знаете, мое сердце ждет вас (*um.*).

Глава 31 МАЛЫЕ НОТЫ (УКРАШЕНИЯ)

В. Проводите ли вы различие между малыми нотами и украшениями?

О. Они подразделяются на одинарные и двойные *appoggiature*, *acciaccature*, *gruppetti*, *battuta e ribattuta di gola*.

В. Что такое *appoggiature*?

О. Неаккордовые звуки — ноты, которые находятся на расстоянии секунды выше или ниже главной ноты, в которую они обычно разрешаются. *Appoggiature*, как следует из итальянского слова, от которого образовано это слово — это ноты, на которые опирается голос (итал. *appoggia* — поддержка, опора). У каждой ноты есть четыре ноты-*appoggiature*: две сверху (на полтона выше и на тон выше) и две снизу (на полтона ниже и на тон ниже).

В. Что определяет выбор?

О. Нисходящая *appoggiatura* берется на полтона или на тон ниже в зависимости от ступени гаммы; восходящая *appoggiatura* в современной музыке берется редко, как правило, на тон выше. В отдельных случаях нотой *appoggiatura* служит аккордовая нота.

В. Как обозначается *appoggiatura* в тексте?

О. Маленькой ноткой.

В. Какова ее длительность?

О. Обычно она составляет половину длительности той ноты, к которой служит украшением. Если основная нота — нота с точкой, или если размер трехдольный, то *appoggiatura* занимает две трети длительности основной ноты. Эта маленькая нотка может даже почти полностью поглотить длительность основной ноты, в случае, если длительность последней продлевается лигой. Наконец, *appoggiatura* может петься и очень быстро.

В. Не могли бы вы продолжить ваши описания?

О. *Acciaccatura* состоит из двух быстрых нот в нисходящем движении, служащих украшением к третьей ноте.

Gruppetto представляет собой комбинацию восходящих и нисходящих нот-*appoggiature* вокруг основной ноты; *gruppetto* никогда не превышает пределы малой терции, и его всегда следует исполнять чеканно.

The musical score is written in 2/4 time. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The first staff shows a sequence of notes with various ornaments. The second staff shows a similar sequence with a '5' and 'simile' marking. The third staff shows the accompaniment with chords and single notes.

6

В. Как оно применяется?

О. Оно может стоять в начале, середине или конце ноты.

Сорока-воровка (Россини)

Группетто в начале ноты

Исполнение

Tut - to sor - ri - de - re¹ tut - to sor -

Сотворение мира (Гайдн)

Группетто в середине ноты

Исполнение

Не очень верно

De-light-ful to the rav - ish'd sen-se² rav - ish'd sen-se rav - ish'd...

Семирамида (Россини)

Группетто в конце

As-pi - rar sol li - ce a le - i³

Ромео (Дзингарелли)

Nel for-tu-na - to E - li - so a - vra con - ten - to il cor⁴

¹ Все улыбаются (*ит.*).

² Восхищенный изумительным смыслом (*англ.*).

³ Стремиться, только как она (*ит.*).

⁴ Счастливый Элизимум порадует мое сердце (*ит.*).

Паолино

pia che spun - te in ciel, ... l'au - ro - ra in ciel,¹ l'au - ro - ra

Если исполнитель поет это украшение не очень аккуратно, то главная нота в конце исчезнет, и такой пассаж  превратится в такой: .

Ad ot - te - ner pie - ta²

Глава 32

ТРЕЛЬ

В. Что такое трель?

О. Быстрое, ровное и отчетливое чередование двух нот в интервале большой или малой секунды, в соответствии с положением трели в гамме.

В. Каким образом она исполняется?

О. Очень свободным и быстрым колебанием гортани. Нота, на которой исполняется трель, отмечена знаком *tr*; она называется главной нотой и всегда комбинируется с нотой на полтона или тон выше. Вторая нота называется дополнительной; третья нота, которая находится на секунду ниже главной ноты, также берется как подготовительная нота к трели и как окончание трели.

Главная Дополнительные *tr* Окончание

В. Какую форму приобретает трель в диатоническом звукоряде?

О. Если темп позволяет, то всякая трель, находится ли она на диатонической гамме или на последовательности из несоединенных интервалов, получает правильную подготовку и окончание; но если темп слишком подвижный, то каждая трель начинается со вспомогательной ноты, а правильное окончание получает лишь заключительная трель.

¹ ...знаки на небе... заря на небе (*ut.*).

² Чтобы получить милость (*ut.*).

Ученик должен уметь каждую трель пропеть идеально ровно ритмически, и даже отделить и посчитать каждую пульсацию.

Анна Болейн (Доницетти)

Трель на диатонической гамме

col per - don - no sul lab bro si scen - - - - - da¹

Сорока-воровка (Россини)

più lie - to gior - - - no²

В. Как исполняются трели на хроматических гаммах?

О. На восходящей хроматической гамме каждая трель начинается со вспомогательной ноты; на нисходящей хроматической гамме трель может начинаться с главной ноты или со скачка на терцию.

¹ С прощанием, которое сходит с губ (*um.*).

² Самый счастливый день (*um.*).

В. Что такое трель-группетто?

О. Трель-группетто состоит из двух ударов трели, с окончанием на группетто. Если группетто скрывается, остается двойной удар (*ribattuta di gola*).



Семеле (Гендель)

Трель с группетто

Исполнение

В. Что такое двойная трель?

О. Это результат включения в середину трели определенных нот. Двойная трель обозначается символом ♪.

Повторяемая трель

Если исполнение добавленных нот не отличается идеальной точностью, быстротой, ритмической ровностью и чистотой интонации, то эффект получается смехотворный.

В. Следует ли всегда правильным образом подготавливать и оканчивать трель?

О. В прежние времена трель всегда исполнялась с более или менее тщательной подготовкой и правильным окончанием. Таким образом:

¹ Его трепещущее горло (*англ.*).

² От радости дрожат, дрожат (*ит.*).



Длинную трель необходимо подготавливать и оканчивать правильно.



Когда трель стоит в конце нисходящей гаммы, не будет нарушением хорошего вкуса опустить подготовку:



В. Что относится к недостаткам исполнения трели?

О. Фальшивая интонация, случающаяся оттого, что берутся слишком узкие или слишком широкие интервалы; дрожание голосовой щели или короткие придыхания, производящие трель, известную как трель *carino* (итал. «козлиная») или трель *cavallino* (итал. «лошадиная»); подергивание диафрагмой вместо работы голосовой щели; уменьшение полноты голоса при начале колебаний, отчего происходит неприятный шум. При пении трели голос не следует зажимать, следует петь на опоре таким же ровным тембром, как и при пении отдельной ноты.

¹ Дорогая жена всегда счастлива, и любовь поможет нам (*ит.*).

ЧАСТЬ II

Глава 33 ПЕНИЕ СО СЛОВАМИ

В. Исчерпана ли нами тема обучения певца?

О. Разумеется, нет.

В. В чем заключаются дальнейшие цели обучения?

О. Изучение артикуляции, фразировки, выразительности, и знание различных стилей.

В. Какое значение имеют слова для мелодии?

О. Музыка, являясь языком чувств, может, однако, выразить их только смутным образом. Чтобы точно выразить чувство или мысль, мы должны прибегать к помощи слов. Поэтому умение певца произносить слова в высшей степени отчетливо и ясно и правильно передавать их смысл, имеет огромное значение — в противном случае он рискует потерять внимание слушателей.

В. Что является элементами слов?

О. Гласные и согласные звуки. Гласные образуются в процессе прохождения воздуха по голосовой трубке; согласные являются результатом преодоления препятствий, которые воздушный поток встречает во рту.

В. Сколько существует гласных?

О. Лингвисты насчитывают девять (в итальянском языке)¹, но на самом деле их число практически безгранично.

В. Как такое может быть?

О. Рот состоит из эластичных и подвижных органов и обладает неограниченными возможностями создания звуков различной формы. Каждая перемена положения органов во рту влечет за собой возникновение особенного гласного звука.

В. Существует ли аналогия между гласными и тембрами?

О. Самая близкая. Мы знаем, что изменения в форме голосовой трубки определяют аналогичные изменения тембра. «Оттенки гласных» и «тембры» — это всего лишь два различных наименования для выражения одних и тех же модификаций звучания голоса. Результатом взаимной зависимости, существующей между глоткой, тембрами и гласными, является то, что изменения одного влечет за собой изменения двух других.

В. Имеет ли большое число разнообразных тембров какое-либо практическое применение?

О. Они являются физиогномикой голоса. Они передают произвольные чувства, которые мы испытываем, и принимают более светлый или темный оттенок, более блестящий или более приглушенный, в соответствии с природой этих чувств.

В. Можете ли вы пояснить это на примерах?

О. Гласные не будут иметь одну и ту же краску звука в музыкальных фразах, выражающих разные чувства. Нежность звучит не так, как насмешка, гнев — не так, как радость, жалоба с молитвой звучит иначе, чем жалоба с угрозой и т.п. Давайте возьмем арию «In native worth²» («Сотворение мира») или «Endless pleasures³» («Семеле»). Яркий

¹ В первом издании эти гласные назывались. (В русском языке их также девять: а, е, ё, и, о, у, э, ю, я.) Дифтонги составляют другую категорию. — Г. К.

² В родной ценности (англ.).

³ Бесконечные удовольствия (англ.).

открытый тембр, который придаст блестящий эффект той и другой арии, будет звучать вульгарно в «Deeper and deeper still»¹ (Jephthah) или в «Иерусалим» (Св. Павел). В качестве другой иллюстрации давайте представим, что вопрос «Ты идешь?» будет задан властным хозяином или умоляющим любовником, или грозным соучастником преступления. В каждом случае одни и те же гласные будут принимать разное звучание.

В. Не искажает ли язык такое большое количество вариантов гласных?

О. Это можно было бы допустить, но ответ заключается в том, что при выражении мысли все гласные звуки видоизменяются в одной и той же пропорции; их отношения между собой остаются неизменными; только как одно целое они приобретают некую окраску, соответствующую чувству, которое хотят выразить. Пейзаж при солнечном свете или при небе, покрытом облаками, выглядит совершенно по-разному, однако расположение объектов и линий остается неизменным.

Глава 34 МЕХАНИЗМ ОБРАЗОВАНИЯ ГЛАСНЫХ

В. Могли бы вы немного разъяснить механизм образования гласных?

О. Чтобы произнести гласные «а», «е», «о» (как в итальянских словах *alma*, *zeffiro*, *vortice* и в английских словах *arm*, *glory*), необходимо, в первую очередь, чтобы челюсть свободно опустилась, и, затем, чтобы небо выгнулось высокой дугой. Язык должен быть плоским и мягким при произнесении «а», подтянутым назад при произнесении «о», немного приподнят в середине при произнесении «е» (*tregua*). При произнесении закрытой гласной «é» (*nero*) необходимо уменьшить расстояние между языком и небом, а края языка должны касаться верхних зубов по обе стороны. При произнесении «и», или итальянской «i» (*io*) расстояние между языком и небом становится еще меньше, а края языка зажимаются между нижними и верхними молярами. Закрытая «о» (*volpe*, *correre*) — результат расширения дуги и одновременно очень умеренного округления рта. Усиление этого движения приведет к произнесению «у» (итальянской *u*)².

В. Что вы понимаете под акцентом в слове?

О. Важное значение, которое принимает одна гласная в слове. Среди различных модуляций голоса, различимых в разных языках, есть две, которые более всего привлекают наше внимание: грамматическая и патетическая. Первая — это продление определенных гласных в слове (*accente tonico* в итальянском языке), например:

Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria³.

Dante

¹ Все глубже и глубже (*англ.*).

² Гласные итальянского языка — самые чистые и простые из тех, которые можно использовать для вокальных задач. Они очень правильным образом служат созданию фундаментальной базы звукообразования и помогают первым попыткам пения со словами. Это не означает, однако, что гласные английского (или русского — *Прим. ред.*) языка формируются и звучат по другому принципу. Имеет место как раз обратное. Но между двумя языками есть важное отличие: если гласные итальянского языка состоят из единичных звуков, то гласные английского (за одним исключением, «е») состоят из двойных звуков, или дифтонгов. Следовательно, последние требуют более тщательной проработки, чтобы соблюсти верную пропорцию, баланс гласных, составляющих дифтонг, и сохранить при этом объем звука и красоту тембра, которые получаются при произнесении простой итальянской гласной. Хороший слух, точный выговор и подражание верным образцам позволят ученику достичь желанного результата и добиться идеального произношения английского языка во время пения. — *Г. К.*

³ Нет сильнее боли, чем вспоминать о счастливых временах в несчастье (*ит.*).

Ацис и Галатея (Гендель)

O rud - dier than the cher - ry. O sweet - er than the ber - ry¹

В-третьих, благодаря различной степени силы, с которой произносятся, они выражают различную силу чувства, подобно тому, как гласные выражают его природу.

Дон Жуан (Моцарт)

Allegro assai

O De-i, o De-i,

Que - gli é il car - ne-fi-ce del pa-dre mi-o.²

Орфей (Глюк)

Sa-zia-ti sor - te re - a, Son dis-pe - ra - to³

¹ Ярче, чем вишня, слаще, чем ягода (англ.).

² О боги, вот палач моего отца (ит.).

³ Судьба исполнилась, и я отчаялся (ит.).

Эти фразы обязаны своей силой согласным. Если бы можно было заменить гласные, то крик боли потерял бы свою остроту, и никакой объем звука не смог бы ее восполнить. Кроме того, энергия — в выражении согласных — побеждает механическое сопротивление, которое группы согласных противопоставляют органам речи благодаря своему числу или своей природе. Эта энергия наделяет слова полетностью, делает их слышимыми в большом зале.

В. Как вы оцениваете силу артикуляции?

О. Интенсивность звучания голоса и пространство зала должны определять то количество энергии, которое необходимо придать согласным. Декламация требует большей подчеркнутости, чем речь, а пение требует больше, чем декламация. Но следует еще раз повторить, что никакие резкие движения и никакая сила голоса не могут заменить чистоты, точности и силы артикуляции — только они смогут унести слово вдаль. Нарочитое произношение сделает пение похожим на лай. Самый лучший способ — это длить согласную столько, сколько уместно по характеру исполняемой пьесы.

В. Не приведет ли это продление к путанице между одинарными и двойными согласными?

О. Думаю, что нет. Разницу определит правильная пропорция. Одинарные согласные следует произносить более быстрым движением артикулирующего аппарата, и эта скорость должна соотноситься с пространством, которое необходимо преодолеть. При том что согласные всегда должны звучать ясно и точно, в большом зале они будут звучать менее быстро, чем в маленьком. Двойные согласные, все без исключений, образуются благодаря продлению тишины, которая предшествует взрыву, например, как в словах *trop-po*, *tut-to*, *ec-co*, и удерживая звук в звонкой согласной — как в словах *bel-la*, *colon-na*. Таким же образом следует действовать в случае, когда одна и та же согласная заканчивает одно слово, и начинает следующее: *non negar*, *do not touch*, *a song gives pleasure*.

В. Есть ли у вас дополнительные замечания по поводу согласных?

О. Несколько замечаний по поводу согласных «л», «м», «н», «р», «д». Когда ими оканчиваются слоги, если они произнесены нечетко, то смысл слова затуманивается или теряется. Звуки «м», «н» приобретают носовой, гнусавый звук — букве «м» он придается закрытием губ, букве «н» — языком. Буква «р» должна произноситься раскатисто в начале слова (например, в словах *rage*, *river*), в двойных согласных (как в слове *terror*), или когда она вместе с другой согласной образует слог (*prodigious*, *grace*). Во всех других случаях «р» следует произносить лишь легким касанием языком кончиков зубов. Это правило, принадлежащее итальянскому языку, в пении применимо к английскому.

Глава 36

РОВНОСТЬ ЗВУКА В СОЧЕТАНИИ СО СЛОВАМИ

В. Как вы определите ровность звука?

О. Уверенное, плавное течение звука, свободное от любого дрожания. Это определение подходит как к пению со словами, так и к пению без слов.

В. Каким образом желание хорошо артикулировать влияет на пение?

О. Если певец не подверг тщательному анализу и не овладел в совершенстве механизмом образования гласных и согласных, то слова, помимо того, что они произносятся

непонятно и неправильно, создают препятствия, мешающие плавному и гармоничному течению голоса и легкому образованию тембров. Более того, процесс артикуляции (если он не находится под контролем певца) приводит к тому, что на каждый слог приходится толчок, что дает прерывистое звучание.

В. Как вернуть ровность звука, если она утеряна¹?

О. Средство заключается в том, чтобы удерживать гортань твердо, неподвижно, чтобы воздушный поток шел непрерывно от ноты к ноте, от слога к слогу, как если бы пелась не цепочка нот, а одна продолжительная нота. Хорошим средством может быть пение речитативом. Например:

The eur - few tolls the knell of part - ing day,
The low - ing herd winds slow - ly o'er the len,
The plough - man home - ward plods his wen - ry way,
And leaves the world to dark - ness, and to me.²

Глава 37 РАСПРЕДЕЛЕНИЕ СЛОВ ПО НОТАМ

В. Каковы правила распределения слов по нотам?

О. Во-первых, помещать слог на каждую отдельную ноту или связную группу нот. Но это правило замещается другим, которое требует того, чтобы акценты в музыке (особенно первые доли такта) и ударные слоги совпадали, чтобы сохранялся ритм.

Свадьба Фигаро (Моцарт)

Voi che sa - pe - te che co - saè a - mor, Don - ne ve - de - te s'lo l'ho nel cor'³

В. Всегда ли возможно сохранить расстановку слов так, как это сделал композитор?

О. Если высокие ноты приходится петь на неудобных гласных или слогах, или если слишком большое количество слов мешает плавному течению мелодии, то исполнитель может поменять некоторые слова или даже опустить их, если при этом не нарушается смысл⁴. Например:

¹ Ученик поступит разумно, если не будет ждать, пока ровность будет утеряна, и тогда ему не придется прибегать к этому замечательному средству восстановления. Очень полезным является правильное соединение гласных и согласных на правильно образованном и удерживаемом звуке. Это упражнение следует петь на каждой ноте до-мажорной гаммы. — Г. К.

² Звонит колокол, вещая окончание дня, / Мычащее стадо медленно идет по лугу, / Пахарь идет домой своим трудным путем, / И оставляет мир темноте, и мне (англ.).

³ Вы, кто знает любовь — женщины, я вижу в своем сердце (ит.).

⁴ Это позволение относится, прежде всего, к ариям расцветенного итальянского стиля и к ариям Генделя. Старинные композиторы мало щадили певцов в этом отношении. — Г. К.

Севильский цирюльник (Россини)

e cen-to trap - po - le fa - ró fa - ró gio - car
fa-ró gio - car fa - - ró gio - car¹

Stabat Mater (Россини)

ob a - mo - rem Fi - li - i²
rem Fi - - li - i

Если необходимо, чтобы на высокой ноте прозвучала согласная, то есть опасность, что она будет скомкана, или нота сорвана. Это можно предотвратить, если начать звук с шума согласной.

Семеле (Гендель)

Oh Jove in pi - ty³ Oh Jo - ve, oh Jove

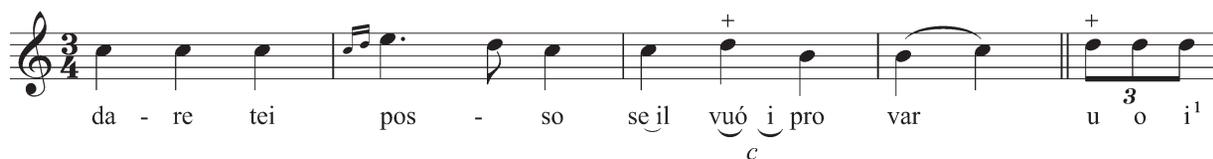
В итальянском языке часто встречается ситуация, когда слогов больше, чем нот, на которые можно их спеть. Эту сложность, возникающую из-за гласных, легко преодолеть, объединив две или более слогов. Это сокращение регулируется присутствием или отсутствием ударной гласной. Если на одну гласную нужно поставить акцент, то она образует слог, которому может предшествовать другой слог, за которым может следовать одна или несколько гласных, и образовывать второй слог (пример *a*). Все последующие безударные гласные составляют один слог (*b*). В примере (*c*) нота *D* представляет собой три ноты.

Ca - ri luó - ghio vió pas - sá - i i pri - mián - ni di mi a vi - ta
a b a a b a

¹ Пусть сто ловушек будет сделано, я буду играть, буду играть (*ит.*).

² Его любовь (*лат.*).

³ Юпитер в жалости (*англ.*).



Глава 38 ФРАЗИРОВКА

В. Вся ли музыка подчиняется ритмическому размеру?

О. Без сомнения. Музыка одновременно и подчиняется ритму, и выходит за рамки ритма. Если сильные доли появляются в определенном симметричном порядке, то мы говорим о музыкальном размере. В этом случае музыкой управляет ритм, как в стихах. Если музыка свободна от регулярного появления акцентов, ритма, каденций, то она не подчиняется размеру, как проза, и в ней есть фразы различной длины, следующие за вспышками вдохновения.

В. Можете ли вы привести примеры?

О. Следующие пьесы Генделя — «Caddi e ver²» (Resurrezione³), «Dignare⁴» (Te Deum⁵), «Tutta Racolta⁶» — прекрасные образцы музыкальной прозы. Еще более свободные образцы музыкальной прозы можно найти в церковных песнопениях и речитативах. Хотя они и подчинены правилам просодии, но независимы от ритмического размера и симметрии.

В. Что такое фразировка?

О. В простом смысле — способ расставить в музыке знаки пунктуации, в более широком смысле — способ придать каждой фразе верный эффект согласно с общей концепцией пьесы.

В. Имея в виду эти две цели, на что, главным образом, должен обращать свое внимание певец?

О. На просодию, ритм, строение фразы, выбор места, где брать дыхание, на выразительность и стиль.

В. С просодией понятно. Что вы имеете в виду под словом ритм?

О. Впечатление, производимое периодическим возвращением сильной доли.

В. Что такое музыкальная фраза?

О. В музыке, организованной ритмически, музыкальную фразу составляют, как правило, четыре такта (реже — три, еще реже — два). Впрочем, чаще это измерение называют отрезком, нежели фразой, и обычно он занимает стихотворную строчку. В музыкальной прозе количество тактов произвольно. Первая фраза может оставить впечатление неясности и незавершенности, вторая фраза той же длины потребует завершения и законченности. Две такие последовательные фразы могут составить предложение или период. Последующее развитие музыкальной мысли потребует периоды равной или различной длительности, и так до конца пьесы. Ниже приводятся несколько примеров.

¹ Дорогие места, которые я повидал, могут вернуть меня... (ит.).

² Гаджи весны (лат.).

³ Воскресение (ит.).

⁴ Позволять (лат.).

⁵ Тебе, Господи (лат.).

⁶ Все собрание (ит.).

«Ах вероломный!» (Бетховен)

_____ Фраза _____
 _____ Отрезок _____ Отрезок _____

Per pié - tá non dir - mi ad - di - o Non dir mi ad - di - o

_____ Фраза _____
 _____ Отрезок _____ Отрезок _____ Период _____

Di te pri - va che fa - ró Di te pri - va che fa - ró¹

Свадьба Фигаро (Моцарт)

_____ Фраза _____
 _____ Отрезок _____ Отрезок _____

Deh vie - ni non tar - dar o - gio - ja bel - la

_____ Фраза _____
 _____ Отрезок _____ Отрезок _____

4 Vie - ni o - ve a - mo - re per go - der t'ap - pel - la²

В. Включают ли приведенные примеры все виды фраз?

О. Нет. Они просто показывают то, что представляется необходимым для понимания ученика. Должным образом этот предмет может быть освещен только в трактате по композиции.

В. Что придает каждой фразе мелодическое отличие?

О. Сильный первоначальный акцент в третьем или четвертом такте. Паузы после каждой повторяющейся группы тактов, половинные каденции, примененные на первой доле³ четвертого или третьего такта, и пунктуация в тексте. Первой и последней ноте отрезка

¹ Помилуйте, не говорите мне прощай... (*um.*).

² Ах, красавица, не медлите, придите для наслаждения любовью (*um.*).

³ Это правило имеет много исключений в произведениях Баха, Генделя, Гайдна. — *Прим. автора.*

или фразы часто предшествуют — или стоят после них — ноты, необходимые для того, чтобы завершить музыкальную мысль (см. примеры выше).

В. Имеются ли еще более мелкие музыкальные структуры?

О. Фигуры — небольшие группы нот, наделенные смыслом, самое малое — две ноты.

В. Как можно различить фигуры в мелодии?

О. Повторением одних и тех же групп нот — дословным повторением или с различными вариантами¹. Вот примеры:

Семеле (Гендель)

Haste, haste, Hy - men, haste! Hy - men, haste, thy torch pre - pare!

5

Love al-rea - dy, his has light-ed.²

Вольный стрелок (Вебер)

Süss ent - sückt ent - ge - gen ihm!

5

Süsss ent sückt ent - ge - - gen ihm!³

Ацис и Галатея (Гендель)

Cease your song, and take your flight⁴

¹ Подразделение на предложения, фразы и т. д. можно найти во многих приводимых примерах, но в каждом случае внимание заостряется на какой-либо конкретной форме. — *Прим. автора.*

² Спеша, спеша, Гименей! Готовь свой факел! Любовь уже зажгла свой (*англ.*).

³ Сладостно рады встретиться с ним! (*нем.*)

⁴ Закончи свое пение, и отправляйся в полет (*англ.*).

Глава 39 МЕСТА ДЛЯ ВЗЯТИЯ ДЫХАНИЯ

В. Где певец должен брать дыхание?

О. Простой здравый смысл запрещает брать дыхание посреди слова или между слов, тесно связанных по смыслу. Очевидно, что певец должен брать дыхание там, где паузы в тексте совпадают с паузами в музыке.

В. Как быть в том случае, если мелодия, лишенная пауз, предъявляет слишком большие требования к дыханию певца?

О. Знание продолжительности фраз, отрезков и фигур даст возможность найти места, куда вставить паузы (пример А), и даже если есть необходимость сделать паузы посредством изменения слов (пример В)¹.

Сорока-воровка (Россини)

Отрезок

¹ В данных примерах встречается термин «половинное дыхание». Это означает короткий, быстрый, бесшумный вдох, который наполняет легкие воздухом не полностью, но в достаточной мере, чтобы певец мог закончить фразу. — Г. К.

² Говорить, думать... не знаю, не обман ли здесь (*um*).

Дон-Жуан (Моцарт)

cer - ca - - te di a - sciu - gar cer - ca - -

- - - - - te di a - sciu - gar¹

Дон-Жуан (Моцарт)

Bat - ti bat - ti o bel Ma - set - to la tua po - ve - za Zer li - na sta - ró

qui co - me angel - li - na le tue bot - te ad as - pet - tar²

Семеле (Гендель)

End-less love, Se-me-le, en - joys

end - less pleas - - - - - ures

¹ Попробуйте стереть границы (*um.*).

² Тук-тук, к Церлине стучится Мазетто, ваш маленький ягненок... (*um.*).

9

Se - - me - le en - joys a - bove.¹

Pensieroso (Гендель)

Largo ♩=72

As war - - - - -

tr

war

2

- - - - -

3

- - - - - bled

¹ Бесконечной любви радуется Семеле, бесконечные радости вкушает на небе (англ.).

Этот пассаж можно петь legato или отделяя одну ноту, что позволяет взять половинное



Рождественская оратория (Бах)

В. Всегда ли возможно вставлять слова?

О. В случаях, когда этот прием неудобен, и если нет возможности взять дыхание иначе, кроме как разделив слово, то тогда певец должен скрыть это действие таким образом, чтобы слушатели ничего не заметили. Выдать эту необходимость малейшим шумом, паузой или движением было бы большой ошибкой. Приведенные выше примеры показывают, насколько важно полностью владеть дыханием перед трудным местом. Поскольку не всегда возможно сделать глубокий вдох в последний момент, это следует сделать на самой близкой к этому месту большой паузе, а затраченное дыхание дополнить затем взятием короткого (половинного) дыхания. Как в приведенном ниже примере.

Норма (Беллини)

В. Есть ли какие-нибудь особые случаи, о которые стоит сказать?

О. Например, в следующем примере легко спрятать вдох, если брать его через нос, готовясь к произнесению взрывной «т»:

¹ Экзальтация в нашем сердце (англ.).

Танкред (Россини)

Ac - cen - ti, con - ten - - - ti sa - ró fe - li - ce¹

Когда после длительной выдержанной ноты идет каденция, то певец, при необходимости, может взять дыхание во время оркестрового аккомпанемента:

Княгиня в деревне (Пучитта)

Исполнение

Слова

Scher - zan - do va

6

ritard.

la

la pla - ci - da cam - pa - gna²

Последнее *pp* должно быть возобновлено именно на *pp*, чтобы дать впечатление непрерывности звучания

¹ ...я буду счастлив (*ut.*).

² С шутками едет в спокойную деревню (*ut.*).

Когда две ноты соединены portamento, и вдох должен быть взят между ними, то его следует брать после portamento.

Сигизмунд (Россини)

Qual mag - gior fe - li - ci - tá

3 Вдох

piú non sen - te le sue pe - - ne¹

В некоторых случаях можно усилить впечатление, если не делать паузы, разделяющие две фразы.

Итальянка в Алжире (Россини)

Слова

ri - ve - der le pa - trie a - re - ne nel pe - ri - glio и т. д.
a - re - - ne nel pe - ri - glio²

¹ Такого большого счастья теперь он не чувствует (*ит.*).

² Посмотри, арены страны в опасности (*ит.*).

Глава 40

РАЗУЧИВАНИЕ ПЬЕСЫ

В. Каждая пьеса может иметь различные варианты исполнения, не так ли?

О. Поскольку ноты не выражают точные идеи, но только пробуждают чувства, то одна и та же мелодия может передавать различные смыслы, будучи по-разному исполнена. Тем не менее, такие музыкальные формы, как пассажи, *arroggiatura*, диссонансы, выдержанные ноты и повторения одной и той же фигуры имеют акценты, которые следует соблюдать.

В. Как ученик может определить, какие краски следует придать мелодии?

О. В композициях доминирует одно главное чувство, которое выражено посредством различных дополнительных идей. Каждая из них, хотя и нацелена на общее впечатление, сохраняет свои индивидуальные черты. Одни музыкальные идеи требуют неизменно мягкого воплощения; другие — постоянно нарастающей энергии; третьи — контрастов, и т. д. Умеренные чувства лучше всего выразить приемом «*mezza voce*», сохраняя в резерве и *piano*, и *forte*.

В. Есть ли метод, позволяющий определить, какой вариант исполнения выбрать, и какое впечатление он произведет?

О. Ученик должен вчитываться в текст пьесы до тех пор, пока не уяснит самые тонкие оттенки смыслов. Затем он должен прочесть текст вслух — очень просто, не думая о выражении. При непринужденном, естественном чтении может появиться верная интонация, которая станет основой для выразительного пения. Свет и тень, акцент, чувство — все становится красноречивым и убедительным. Таким образом, целью специальной подготовки должна стать имитация инстинктивного выражения чувства.

В. Располагает ли ученик другими средствами для такой имитации?

О. Сильным средством возбудить свое воображение будет представить себе персонажа как живого человека, стоящего перед тобой. Пусть этот воображаемый герой поет и играет, а вы наблюдайте его действия со стороны и критикуйте. Затем, когда результат вас удовлетворит, подражайте и игре, и пению. Преданно воспроизводя действия своего воображаемого персонажа, артист добьется более впечатляющего эффекта от своей игры и пения, нежели просто от исполнения пьесы.

В. Как вы предполагаете, существуют ли другие методы?

О. Еще один способ — это вспомнить аналогичную ситуацию, представленную в другом произведении искусства, например, если нужно учить сцену Дездемоны во II действии «Отелло» Россини («*L'error d'un infelice*»¹), можно подумать об одной из прекрасных картин, рисующих Магдалену у ног Христа. Это самая патетическая форма, какую могут принять горе и раскаяние.

В. Каков следующий шаг?

О. Когда определены средства, как выразить главную идею композиции, должны поступить подчиненные идеи. Например, во фразах волнение Графини ясно выражено вторяющейся фигурой в восходящем движении, что предполагает *crescendo*.

¹ Ошибка несчастной (*ut.*).

Di quel lab - bro men - zo - gner, di - quel lab - bro men - zo - gner¹

Другой пример:

Deh cal-mao ciel nel son - no per po-co le mi-e pe ne

Очень тихо, legato, ровные ноты

5 *f* *dim.* *p* *f* *poco rit.* *pp* *col canto*

Fa che l'a-ma - to be - ne mi ven - ga a con - so - lar²

Глубокое горе Дездемоны выражается подобием повторяемого плача, а также контрастом forte и piano. Этот эффект особенно выделен в седьмом такте, где pp отвечает на forte, и оба оттенка отделены друг от друга лишь коротенькой паузой, что позволяет слушателю получить тонкое впечатление от этого момента.

Глава 41 РАЗМЕР И ОБОЗНАЧЕНИЯ

В. Насколько важен размер в музыке?

О. Это основная движущая сила музыки. Твердость и точность размера — самый важный элемент ритма.

В. Всегда ли он упорядочен?

О. Он может быть упорядоченным, или свободным, или смешанным. Упорядоченный размер — это закон в композициях Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Чимарозы, Россини и других.

В. Как сохранить упорядоченность размера?

О. Внимательно соблюдая длительность пауз так же, как и нот. Эта точность дает апломб и уверенность исполнению, — качество, которым обладают только хорошие музыканты.

¹ От этого лукавого языка (*ит.*).

² ...хорошо, что ты любишь меня, это меня утешит (*ит.*).

В. Как отмечается размер?

О. Чтобы сделать рельефными музыкальные композиции с ясным ритмом, нужно акцентировать сильные доли, особенно первые доли такта. Военные песни и другие подобные проявления энтузиазма требуют отчетливого выражения ритма.

Sound an a-larm, sound an a-larm, your sil-ver trum-pets sound¹

Non piú andrai far-fal-lo - ne a-mo-ro - so not-te e gior-no d'in-tor-no gi-ran-do²

В качестве следующего примера можно привести финал первого действия оперы «Дон Жуан», и *allegro* из терцета из оперы «Вилгельм Телль». В обоих случаях не связанные ноты в голосе похожи на звуки ударного инструмента.

В. Можете ли вы назвать другие видоизменения размера?

О. К ним можно отнести *rallentando*, *accelerando*, *ad libitum*, *tempo rubato*, *syncopation*, *contra tempo*³.

В. Что такое *rallentando*?

О. Терминами «*rallentando*», «*ad libitum*», «*col canto*» (как следует из их значений) обозначается ослабление темпа как в аккомпанементе, так и в голосе, чтобы придать большую грацию и очарованию какому-либо пассажи. Примеры:

Роберт-Дьявол (Мейербер)

C'est bien, très bien, ce-la peut te me-ner á tout, ce-la peut te me-

¹ Звучит тревога, звучит тревога, играют серебряные трубы (*англ.*).

² Твой влюбленный мотылек больше не будет порхать день и ночь (*ит.*).

³ Сюда не включен термин *ritardando*, который сегодня используется более широко, чем *rallentando*, и по смыслу оба термина практически равны. — Г. К.

6

- ner à tout, oui, te me - ner à tout, Ah! L'hon - nête hom - me¹

Вильгельм Телль (Россини)

Allegro molto

A ses re - gards ca - chons nos pleurs,
Et que du moins u - ne jour - née un peo - ple é - chap - pe à ses mal - heurs, et que du

6

A tempo

je n'en dois plus qu'à nos mal - heurs ô ciel²
moins u - ne jour - née un peo - ple é - chap - pe á ses mal - heurs³

Ферматы и каденции — подходящее место для того, чтобы поставить отметку *ad libitum*. В этих случаях певец абсолютно свободен.

В. Что такое *accelerando*?

О. Ускорение темпа ради того, чтобы усилить оживление какого-либо фрагмента. Сочинения Доницетти и Беллини содержат большое количество пассажей, которые, хотя и не отмечены знаками *rallentando* или *accelerando*, тем не менее, требуют их применения. Если певец считает, что нужно сделать замедление, задержание или ускорение, то он не должен менять темп, а прибегнуть к *tempo rubato*. (См. ниже.)

¹ Это очень хорошо, это может привести вас ко всему, о честный человек (*фр.*).

² Он скроет наши слезы, у меня есть большее, чем наши несчастья, о небеса (*фр.*).

³ Хотя бы в один день люди проживут без несчастий (*фр.*).

В. Требуют ли синкопы и *contra tempo* каких-либо специальных акцентов?

О. Этим приемам, заключающимся в том, что акцент смещается с сильной доли на слабую, следует уделять внимание. Акценты на слабую долю придают пассажиру пикантность, остроту. Например:

Si può, ah si può re - sis - te - re a mil - - - le pe - ne¹

В. Что такое *tempo rubato*?

О. Видоизменение длительности нот (в мелодии): увеличение длительности одних за счет уменьшения длительности других. Такое отклонение помогает выразить чувство, и придает музыке определенную окраску, особенно при повторении фразы. Например²:

«Ах, вероломный!» (Бетховен)

Per pie tá non dir - mi ad - di - o
dir - mi ad - di - o³

Ромео и Джульетта (Дзингарелли)

Nel for - tu - na - to E - li - so
Nel for - tu - na - to E - li - so⁴

Чтобы прием *tempo rubato* имел эффект, аккомпанемент следует исполнять, строго следуя размеру и ритму.

В. Хотите ли вы сделать какое-либо замечание по поводу нот с точками?

О. В таких пассажах гласную следует петь как на долгой ноте, так и на короткой. Гласная не должна быть разделена, но она должна получить легкий дополнительный толчок дыхания. Это придает энергию и решительность, и равнозначно легкому акценту.

¹ Вы не можете устоять... (*ит.*).

² Это изменение могло быть в порядке вещей в то время, когда было принято, чтобы певцы могли менять текст сочинения композитора в соответствии со своим вкусом. Сегодня, в частности, с Бетховеном, это едва ли допустимо. Впрочем, пример остается полезным. — Г. К.

³ Сжальтесь, не говорите мне прощай (*ит.*).

⁴ Счастливый Элизеум (*ит.*).

Se - saph - - - - - ie me - lo - dy to make¹

В. Есть ли какой-нибудь особый способ, как нужно петь повторяющиеся слова?

О. Чтобы избежать монотонности, следует подумывать о разнообразии смыслов, которым могут быть наделены одни и те же слова, и постараться придать им разную окраску.

В. Каковы характеристики *portamento*?

О. Энергия (а) и изящество (b). При выражении сильных чувств оно должно выполняться сильно и быстро; более спокойно — для выражения умеренных или нежных чувств.

Дон Жуан (Моцарт)

Ti par - la il ca - ro a - man - to hai spo - so
5 pa - dre, hai spo - so e pa - dre in me²

Дон Жуан (Моцарт)

Ah chi mi di - ce mai quel bar - ba - ro do - v'è?³

Дон Жуан (Моцарт)

Deh vie - ni al - la fi - nes - tra o mi - o te - so - ro⁴

В. Нужно ли сделать какое-либо наблюдение по поводу места вступления певца?

О. Спокойное ожидание аудитории не должно быть шокировано агрессивным, резким началом. Если в сцене надлежит выразить страсть, следует сделать это постепенно. Но на

¹ ...спеть мелодию (англ.).

² Ты говоришь о своем дорогом возлюбленном супруге (ит.).

³ Ах, кто скажет мне, где варвар? (ит.).

⁴ Подойди к окну, мое сокровище (ит.).

этот совет можно не обращать внимания, если смыслом сцены является именно агрессия или беспорядок.

В. Если пассаж был прерван, как следует его возобновить?

О. Когда мелодия возобновляется после короткого прерывания, она должна звучать с той же силой и тем же тембром.

Крестоносец (Мейербер)

Fug - gi Ah! Sem-pre pian-ge-re!

Торквато Тассо (Доницетти)

Deh ta - ci ah... Paf - fan - no in cui pe - na - i

В. Какой длительностью следует наделять заключительные ноты?

О. Ноты, стоящие в конце небольших фигур или фрагментов фраз, следует снимать легко и разом; если на них задержаться, то впечатление утяжелется, и расходуется дополнительное дыхание. Заключительные доли предложений и инструментальных речитативов получают длительность, соответствующую важности той идее, которую они выражают, поскольку они выражают законченность мысли. Эти окончания — сильнее и длиннее в серьезной музыке, нежели в комической.

Сотворение мира (Гайдн)

And the an - gels struck their im - mor - tal harps and the

¹ Беги, ах! Всегда плачу (*um.*).

4

won - ders, the won - ders of the fifth day sung¹

В. Помимо отдельных акцентов, о которых уже говорилось, можете ли вы привести пример окраски звука в целом?

О. Например, следующий:

Дон Жуан (Моцарт)

La-scie - rò ca - var - mi gli oc-chi e le ca - re tue me -
ni - ne lie - ta poi Sa - prò ba - ciar

Глава 42 УКРАШЕНИЯ И ИЗМЕНЕНИЯ

В. Имеет ли певец право приносить украшения или изменения?

О. Если простого акцента не хватает для того, чтобы сделать мелодию более яркой, можно прибегнуть к украшениям. До начала девятнадцатого века итальянская музыка была такого рода. Композиторы давали общую мысль и рассчитывали, что певцы сами добавят акценты и украшения. Вариации, рондо и т. п. музыкальные формы по самой своей природе полагаются на вдохновение исполнителя.

В. Можно ли вводить украшения в ансамблевую музыку?

О. В дуэтах певцы сочетают украшения; но в ансамблях, где все партии имеют равное значение, изменения недопустимы.

В. Какое место лучше всего подходит для украшений или фиоритуры?

О. Это вопрос, который допускает несколько ответов. Фиоритура, поставленная в конец фразы, обладает очарованием неожиданности:

¹ И ангелы заиграли на своих бессмертных арфах, и чудеса пятого дня запели (англ.).

Po - tria no-vel' vi - go - re il pian-to, il pianto, mio recar - - ti

go - - re car - ti

Если музыкальная мысль требует вариативности, то следует вносить изменения всякий раз, когда идет ее повтор, целиком или частично, но требуется большая осмотрительность, чтобы не повредить произведению. Нужно стремиться к согласию между духом пьесы и стилем украшения, и это даст свои результаты. Возможно, следующие примеры покажутся уместной иллюстрацией. Этот фрагмент взят из дуэта «Dunque io son» («Поэтому я...», «Севильский цирюльник», Россини), и первые три изменения сделаны так, что их может петь меццо-сопрано (голос, для которого партия Розины и была первоначально написана), в то время как за другие (а, b и c) могут браться, конечно же, только сопрано.

Ah tu so - lo a - mor tu se - i che mi de - vi con - so - lar¹

Ah tu so - lo a - mor mi de - vi con - so - lar

¹ Ты единственная любовь, которая должна меня утешить... (ит.).

b
tu mi de - - vi ah con - so - lar

c
Ah tu sol mi de - vi con - so - lar

Приведенные выше правила подтверждаются практикой лучших композиторов, которые никогда не повторяют одну и ту же музыкальную мысль несколько раз, без того, чтобы не оживить ее новыми эффектами в голосе или аккомпанементе.

В. В чем вы видите далеко идущий смысл украшений?

О. Прибегая к украшениям, мы продлеваем, усиливаем те чувства, которые стремимся выразить.

Лючия ди Ламмермур (Доницетти)

O fon-te o ca - ri luo-ghi, o ca - - ri luo - ghi

Che in ques-ta mu-ra in va-no lo ri - chia - - - ma l'a - mor!

Нина, сумасшедшая от любви (Коппола)

ai sor - di ven - - - ti or di - co

ven - - - ti or di - co

Слова, подразумевающие образы движения или стремления, или носящие характер подражания, подходят для украшений, например, *vittoria*, *lampro*, *eterno* (итал. *победа*, *лампа*, *вечный*).

¹ О дорогие места... стены в этой комнате помнят любовь (*ит.*).

vin - ci - to - re dal cam - po io qul ri - tor - no di no vel - li fa -
cam - po io qul ri - tor - no

3
vo - ri mi col - me - ra A - - la - din¹
mi col - - - - - me - ra A - la - din

В. Есть ли у певца другая возможность внести изменения?

О. Когда на высоких и трудных нотах стоят слоги, и голос звучит неприятно. Если сочинение плохо приспособлено для возможностей вокалиста, он может прибегнуть к изменениям или транспозиции; но в большинстве случаев будет более мудрым решением отказаться от исполнения произведения, вместо того чтобы портить его, а также навлекать на себя позор, и причинять вред своему голосу. В отдельных случаях допустимо сократить слог или, наоборот, восстановить сокращенный слог: вместо *bella*, *core* спеть *bel*, *cor* — и наоборот.

tem - pra an - co - ra tem - pra an - cor lo ze - lo au - da - ce

В. Как применяется *appoggiatura*?

О. *Appoggiatura*, неперенное украшение итальянской школы пения, падает на сильную долю такта (хотя бывают и исключения), на длинные слоги или на *piani* (предпоследний слог, а), или на *sdrucchioli* (предпредпоследний слог, b), или на *tronchi* (c). Примеры:

A dis - pet - to dei Cie - li ho vin - to, ho vin - to²

¹ Я возвращаюсь победителем... (*um.*).

² Несмотря на волю небес, я выиграл (*um.*).

Dai tuo stel - la - to so - glio¹

6 simile

Динора (Мейербер)

Di - te - mi buo - na gen - te²

Орфей (Глюк)

Che fa - rò sen - za Eu - ri - di - ce do - ve an

drò sen - za il mio ben³

¹ У твоего звездного трона (*ит.*).

² Скажите мне, добрые люди (*ит.*).

³ Что буду делать без Эвридики, куда пойду без моей дорогой (*ит.*).



Когда фраза или фрагмент фразы заканчивается двумя нотами, за которыми следует пауза, то первая нота всегда несет на себе просодический акцент, и поэтому на ней должна использоваться *arroggiatura*. Исключение этого правила составляют случаи, когда обе ноты несут на себе одинаково важную мысль, когда они принадлежат к одинаковым по значимости голосам, или когда гармония не позволяет внести изменение.

Глава 43 КАДЕНЦИЯ

В. Что такое каденция?

О. Каденция — это временное задержание музыкальной мысли или ее окончание.

В. На каких аккордах вы находите уместным временные задержания?

О. Временное задержание находится, главным образом, на двух трезвучиях (мажорном и минорном), на их первом обращении, на доминантсептаккорде, на двух нонаккордах, на первом обращении последних трех аккордов и на увеличенном секстаккорде.

В. А финальная каденция?

О. Согласно формуле , или просто на последней доминанте.

В. Какие другие наблюдения по поводу каденции вы можете сделать?

О. Украшения дают певцу или певице возможность продемонстрировать свой вкус и богатство голоса. Но, каким бы воображением и легкостью голоса певец ни обладал, каденция должна оставаться исключительно в пределах аккорда, на котором построена; каденция должна петься только на длинном слоге, или, если это неудобно, на восклицании «А!» Каденцию следует исполнять, по возможности, на одном слоге и на одном дыхании.

Вильгельм Телль (Россини)

Tout vous é - lè - ve à mes re - guards

Правило, что каденция должна петься на одном дыхании, можно обойти, если сочинить ее на нескольких словах, и тогда дыхание можно взять между словами:

¹ Подойди к окну (*ит.*).

Сомнамбула (Беллини)

A sos - - te - - ner ah

ah non ho for - za Sovra il sen la man mi po-sa¹

Каденции, которые поются на слогe, приобретают больший эффект благодаря выразительности слова.

Звезда Севера (Мейербер)

Re-viens, et j'a-ban - don - ne le scep-tre et la gran-deur! Des - tin, prends ma cou-

ron - ne, mais rends-moi le bon - heur, le bon - heur²

Семирамида (Беллини)

al - tro vo - to tra - di - tri - ce non te - mer del mio do - lor

В восемнадцатом веке певец пел каденцию как ему заблагорассудится. Теперь такая свобода дозволена только для артистов, которые сочетают мастерство с превосходным вкусом. Пример А был исполнен мадам Виардо в опере «Орфей» Глюка.

¹ У меня нет сил, чтобы поддержать... (ит.).

² Вернусь, и оставлю скипетр! Судьба, возьми мою корону, и дай мне счастье (фр.).

Il ciel - - - - na tal ah

ah ri ve der il ciel natal, il suol na - tal

ah il mio pe - nar

Je vais bra-ver-le tré pas

Ob-jet de mon a - mour, Je vais te ren - dre au jour, Je vais te

ren - dre au jour, je bra - - ve, je bra - - ve, je-

bra - - - - - ve

13

je bra - ve le tré - pas, je bra - ve le tré - pas¹

Следующий пример хотя и был исполнен прославленным певцом Миллико, слишком необычен, чтобы быть примером для подражания.

L'a - man - - - - - te cor²

Глава 44 ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ

В. Что такое выразительность?

О. Выразительность — это обнажение чувств.

В. Что следует принимать во внимание, пользуясь выразительными средствами?

О. Искусство располагает всеми средствами выразительности, но задействует только те из них, которые отвечают специальным требованиям. Строгий и интеллигентный выбор выразительных средств и эффектов составляет то, что называется единством, что можно определить как идеальное сочетание составляющих частей. Наука, которая сводит все усилия к одной конечной цели, основана на точном понимании сравнительной ценности идей. Природа придает каждому чувству характерный акцент. Исполнение угрозы или мольбу с помощью других тембров и интонаций, нежели те, которыми они обычно выражаются, не вызовет у слушателей страх или сострадание, а могут только лишь показаться смешными. Также у каждого человека есть своя особенная манера выражать чувства, которая является и правдивой, и производящей впечатление. Возраст, привычки, распорядок жизни, окружение у разных людей формируют схожее чувство, и артист должен искать соответствующую краску исполнения.

В. Как может певец передать свои эмоции слушателям?

О. Он сможет передать эмоции, если сам сильно их чувствует. Умение сопереживать — это единственный способ передать эмоции. Чувства у слушателей пробуждаются

¹ Любовь моя, я вернусь к тебе однажды, я брошу вызов смерти (*фр.*).

² Любящее сердце (*ит.*).

благодаря нашим собственным чувствам, как вибрации одного инструмента пробуждают вибрации у другого. Следующий пример призван проиллюстрировать описанные идеи.

Ромео пришел сказать последнее «прости» Джульетте, которая лежит в гробу. Очарованный ее наружностью, он останавливается, словно в экстазе, и говорит с ней так, как будто она может слышать его. Экзальтация и нежность должны быть доведены до своего высшего предела, при этом, каким бы высоким ни был накал, нельзя допускать появления дрожания в голосе. Чувства должны быть обнаружены выбором подходящих тембров, сильной окраской и расстановкой акцентов. Твердость, ровность голоса — качество обязательное, и даже кратковременное нарушение этого правила недопустимо.

Ромео (Ваккаи)

5 **Задержанный вздох и crescendo** **Ровные полные ноты**

Ah! se tu dor - mi sve - - - gia - ti

7

Сильный перенос Сильные, гладкие, хорошо выдержанные ноты

sor - gi mio ben mia spe - - me

9

p С нежностью

vie - ni fug - gla - mo, fug - gla - mo in - sie - me vie - ni, ah

11

Задержанные полные ноты и равная сила и длительность *p* С нежностью

vie - ni fug - gla - - mo in - sie - me a - mo - re a -

13

p

mo - re, a - mor ci con - dur - ra sor - gi mia

15 *Sf* *Слегка волнуясь*

vi - ta mio ben mi-a spe - me a-mo - re a -

17 *Легко* *cresc.* *f* *p*

-mo - re, a - mor ci con - dur - ra vie - - ni a -

19 *f*

mo - re a - mor ci con - dur - ra vie - - ni a -

21

mo - re a mor - - - ci con - dur - ra.¹

¹ Если вы спите, проснитесь! Моя любовь, моя надежда, полетим вместе... (ит.).

Глава 45 РЕЧИТАТИВ

В. Что такое речитатив?

О. *Кантилена*, не зависящая от ритма и размера, свободная музыкальная декламация. Есть две разновидности вокального речитатива: разговорный (*parlante*) и инструментованный¹. Первый используется только в итальянской *opera buffa*, второй — в *opera seria*. Ноты и паузы следует исполнять, не следуя строго их прописанной длительности, а обращая внимание на просодию языка, на значение слова в предложении и на характер передаваемого чувства. В речитативе умный певец пользуется свободой выражения. Как сказал Обер: «Le récitatif est la page que le chanteur signe»².

В. Как применять апподжиатуру в речитативе?

О. Когда предложение заканчивается двумя одинаковыми нотами (как это принято в стиле итальянской школы), мы повышаем первую из них на тон или полтона в соответствии со ступенью звукоряда. Повышенная нота становится апподжиатурой. Иногда вместо нее используется настоящая нота. В инструментованном речитативе, как и в разговорном, голос должен быть совершенно не скован аккомпанементом. Пример:

Мессия (Гендель)

an - gel

And the an-gel said un-to them, «Fear not; for be - hold! I bring you good

ti - dings of great joy, which shall be to all peo - ple;³

ti - dings of great joy, which shall be to all peo - ple.³

Следующий пример расцветивания речитатива взят из «Сомнамбулы» Беллини. Перед началом церемонии бракосочетания Амина выражает своей приемной матери чувства счастья и благодарности за нежную заботу, полученную в детстве и юности.

¹ То есть речитатив с оркестровым аккомпанементом, или аккомпанированный речитатив. «Разговорный» речитатив — это то, что чаще и более правильно называют «Recitativo secco» (ит. сухой речитатив). — Г. К.

² Речитатив — это страница, которую подписывает певец (*фр.*).

³ И сказал им Ангел: «Не бойтесь! Ибо я возвещаю вам великую радость, которая будет всем людям» (*англ.*).

mf



Ca - re com - pa-gne e vo-i te-ne - ri a mi-ci che al - la gio-ja mi-a tan-ta par - te pren

5



de te ah co-me dol-ci scen - don d'Amina al co - re i can-ti che vi ins-

8



pi - ra il vos - tro a-more.



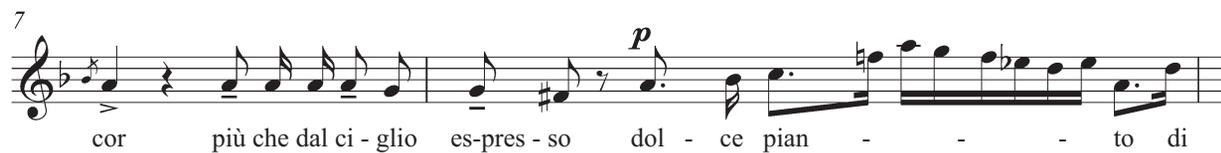
A te di - let - ta te - ne - ra ma - dre che a si lie - to

4



gior - no me or-fa-nel - la ser - bas - ti a te fa - vel - li ques - to dal

7



cor più che dal ci - glio es-pres - so *p* dol - ce pian - - - to di



p dol - ce pian - - - - - to di

Равные доли *p*



dol - ce pian - - - - - to di

10

Все равные по силе *f* Так же на piano



gio - ja, dol - - - - - ce pian - - - - - to di

11



gio - ja e que - - - - - *dim.* *cresc.* t'am - ples - so.

Глава 46 О РАЗНЫХ СТИЛЯХ ПЕНИЯ

В. Какие основные стили пения можно назвать?

О. В 1723 году Тоси определил три стиля: *Stilo da Camera*, *Stilo di Chiesa*, и *Stilo di Teatro*¹. В настоящее время разделение на стили претерпело изменения, но так же существуют три главные формы, из которых происходят все остальные. А именно: *Canto spianato* — простой (гладкий) стиль, *Canto fiorito* — расцвеченный стиль, *Canto declamato* — декламационный стиль.

В. Как бы вы описали *Canto spianato*?

О. Это самый благородный стиль. Но, вместе с тем, и наименее оживленный благодаря медленному темпу и простоте мелодии. Он целиком и полностью основан на различных степенях чувства и разнообразии музыкальных оттенков. Главные средства этого стиля (и ничто не может заменить их) — идеальная интонация, ровность голоса, правильно выбранный тембр, ясное и выразительное произношение, длительно выдержанные ноты, самые тончайшие оттенки *piano* и *forte*, *portamento* и *tempo rubato*. Этот стиль, хотя и наименее подходит для быстрой фиоритуры, допускает использование апподжиатуры, группетто, трели. Если берутся другие украшения, они должны гармонично сочетаться с медленным темпом и изящной манерой выразительности. Вряд ли необходимо говорить, что, хотя блестящие пассажи здесь неуместны, равным образом следует избегать утяжеления и тягучести. В темпах *cantabile* большинство фраз начинается на *piano*. Размер следует соблюдать, но не подчеркивать. В быстрых темпах, напротив, размер следует подчеркивать. Эти правила строго применимы к темпам *Largo* и *Adagio*. Прочие медленные темпы, такие как *Cantabile*, *Maestoso*, *Andante* и др., при том что сохраняют известную величавость, могут заимствовать приемы расцвеченного стиля.

В. Как бы вы описали расцвеченный стиль?

О. Этот стиль изобилует украшениями. В нем певец может продемонстрировать богатство воображения и предаться руладам, арпеджио и быстрым пассажирам разного рода. Исполнение должно быть легким, а голос расходоваться экономно. Когда к блестящему исполнению добавляется сила и страсть, получается *bravura* — бравурный стиль.

В. Есть ли другие разновидности расцвеченного стиля?

О. Есть разновидность, которая называется *Canto di Maniera*. Этот стиль пения был создан певцами, голоса которых нельзя было назвать очень сильными, и хотя они были достаточно гибкими для исполнения всевозможных интервалов, но лишены высшей беглости. Небольшие украшения и арпеджированные пассажи, часто разделенные слогами и модуляциями, сформировали изящный, деликатный стиль, также известный как *Modi di Canto*, подходящий для выражения изящных чувств, как веселых, так и нежных.

В. Что такое декламационный стиль?

О. Драматическое пение. Оно почти всегда односложное, и почти полностью исключает вокализацию. Оно подразделяется на серьезное и комическое пение. Эти наименования выражают характер пьесы и манеру исполнения.

¹ Камерный стиль, церковный стиль, театральный стиль (*um.*).

ОГЛАВЛЕНИЕ

ЗАВЕЩАНИЕ ВЕЛИКОГО ГАРСИА	3
ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ АНГЛИЙСКОМУ ИЗДАНИЮ.....	6
ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА К ОРИГИНАЛЬНОМУ ИЗДАНИЮ.....	7

ЧАСТЬ I

Глава 1. Цели обучения пению	9	Глава 18. Пение упражнений для всех голосов	30
Глава 2. Описание голосового аппарата.....	9	Глава 19. Пение выдержанных нот	30
Глава 3. Дыхание	11	Глава 20. Смешивание регистров.....	31
Глава 4. Звук (Резонанс).....	14	Глава 21. Portamento	31
Глава 5. Певческий голос. Регистры.....	15	Глава 22. Дыхание при пении упражнений ...	32
Глава 6. Описание женских голосов	16	Глава 23. Подготовка к гамме	32
Глава 7. Описание мужских голосов.....	18	Глава 24. Изучение мажорных гамм	34
Глава 8. Тембр	19	Глава 25. Изучение минорных гамм.....	37
Глава 9. Подготовка к началу пения.....	20	Глава 26. Пассажи, или «разделения».....	38
Глава 10. Атака звука	22	Глава 27. Упражнения на светлый и темный звук.....	45
Глава 11. Женские голоса. Грудной регистр	22	Глава 28. Арпеджио	49
Глава 12. Средний регистр.....	23	Глава 29. Хроматические гаммы и пассажи.....	51
Глава 13. Головной регистр	25	Глава 30. «Messa di voce», повторяемые ноты и др.....	55
Глава 14. Мужские голоса. Общее руководство	25	Глава 31. Малые ноты (украшения)	58
Глава 15. Ошибки звукообразования.....	26	Глава 32. Трель.....	60
Глава 16. Усталость голосовых органов	27		
Глава 17. Работа над беглостью	28		

ЧАСТЬ II

Глава 33. Пение со словами	64	Глава 39. Места для взятия дыхания.....	75
Глава 34. Механизм образования гласных ...	65	Глава 40. Разучивание пьесы	81
Глава 35. Механизм образования согласных	66	Глава 41. Размер и обозначения	82
Глава 36. Ровность звука в сочетании со словами.....	68	Глава 42. Украшения и изменения	88
Глава 37. Распределение слов по нотам	69	Глава 43. Каденция	93
Глава 38. Фразировка	71	Глава 44. Выразительность.....	96
		Глава 45. Речитатив	100
		Глава 46. О разных стилях пения	102

Мануэль ГАРСИА
СОВЕТЫ ПО ПЕНИЮ
Перевод Н. А. Александровой
Учебное пособие

Manuel GARCIA
HINTS ON SINGING
Translation by N. A. Alexandrova
Textbook

12 +

Координатор проекта *А. В. Петерсон*
Фотограф *Е. И. Андриенко*
Верстка *Д. А. Петров*
Корректоры *О. Д. Камнева, Е. В. Тарасова*

ЛР № 065466 от 21.10.97

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

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

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

**Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
можно приобрести в оптовых книоторговых организациях:**

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»
192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,
тел./факс: (812) 412-54-93,
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.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@lanbook.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;
lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 17.06.14.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108^{1/16}.
Печать офсетная. Усл. п. л. 10,92. Тираж 1500 экз.

Заказ № .

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в ОАО «ИПК «Чувашия»».
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, д. 13.
Тел.: (8352) 56-00-23