

ВОПРОСЫ

ВОКАЛЬНОЙ  
ПЕДАГОГИКИ

ВЫПУСК 7

ВОПРОСЫ  
ВОКАЛЬНОЙ  
ПЕДАГОГИКИ

*Выпуск седьмой*

МОСКВА · «МУЗЫКА» · 1984

*Рецензенты*  
кандидат искусствоведения Г. М. Ройзен,  
кандидат искусствоведения А. Н. Киселев.

Редактор-составитель  
А. С. ЯКОВЛЕВА

**Вопросы вокальной педагогики.**  
**В74** Сб. статей. Вып. 7/Сост. А. Яковлева. —  
М.: Музыка, 1984. — 214 с., нот.

Основу седьмого выпуска составляют статьи педагогов вокального факультета Московской консерватории, посвященные вопросам вокального исполнительства, педагогики, теории певческого искусства. Издается впервые. Сборник рассчитан на музыкантов-профессионалов.

В  $\frac{4905000000-262}{026(01)-84}$  53—84

782

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Сборники «Вопросы вокальной педагогики» заслужили широкую популярность у педагогов и певцов. В них находят отражение наиболее интересные и ценные работы, написанные нашими педагогами и учеными, занимающимися проблемами вокального исполнительства, педагогики и теории певческого искусства. Основу настоящего выпуска составляют труды педагогов вокального факультета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Всем известно, насколько сложна проблема воспитания певца, как трудны вопросы развития голоса, совершенствования вокальной техники. Однако многие педагоги решают их успешно, выпуская молодых певцов, хорошо владеющих и техникой вокала, и искусством интерпретации. К сожалению, далеко не каждый педагог решается описать и обобщить свой опыт. Только редкие из них опубликовали руководства, методические записки, системы упражнений. Между тем этот позитивный опыт должен быть взят на вооружение последующим поколением педагогов. Значительная часть работ, составляющих настоящий сборник (статьи М. М. Мирзоевой, Г. И. Тица, Е. Е. Нестеренко, В. Н. Кудряцевой, А. С. Яковлевой), и призваны обобщить этот опыт.

Как и предыдущие выпуски, предлагаемый сборник включает статьи разного профиля. Это работы, посвященные проблеме освоения вокального творчества Д. Д. Шостаковича (М. С. Ярешко), вопросам интуиции и сознания в вокальной педагогике и исполнительстве (Л. Б. Дмитриев), совершенствованию системы подготовки молодых вокалистов (М. С. Агикян), выработке объективных критериев профессионального отбора вокалистов (В. П. Морозов).

Сборник открывается статьей «А. Л. Доливо — певец и педагог» профессора Московской консерватории М. М. Мирзоевой, недавно ушедшей из жизни.

Анатолий Леонидович Доливо — крупнейший советский камерный певец, широко эрудированный музыкант, автор ряда статей по проблемам истории и теории вокального искусства, профессор вокального факультета Московской государственной консерватории. Своим творчеством он оказал большое влияние на развитие советского камерного вокального исполнительства. Его концерты, посвященные музыке различных стран и эпох, были настоящими «музыкальными университетами» для слушателей. Много сил и времени отдавал А. Л. Доливо воспитанию молодых певцов. Работа в Московской консерватории в течение более чем 35 лет представляется значительным и важным этапом творческой биографии Анатолия Леонидовича.

Статья М. М. Мирзоевой, его партнера по камерным программам и многолетнего товарища по кафедре, посвящена творческому методу Доливо-исполнителя, его основным эстетическим принципам и взглядам на воспитание певцов.

Статья «В классе профессора М. М. Мирзоевой» кандидата искусствоведения, доцента кафедры сольного пения Московской консерватории А. С. Яковлевой раскрывает творческую биографию и основные методические принципы и установки этого авторитетнейшего вокального педагога нашей страны. Ученица замечательных русских педагогов С. Г. Рубинштейн и В. М. Зарудной-Ивановой, профессор Мирзоева восприняла и развила их методику. Материалы о ее педагогической деятельности впервые предлагаются широкому кругу читателей. Основу данной работы составляют записи, сделанные автором в беседах с М. М. Мирзоевой, наблюдения за ее работой с учениками в классе, а также методические записки, любезно предоставленные Марией Моисеевной. Автор постарался оставить неприкосновенной ее терминологию и высказывания, дабы по возможности дать более точное и полное представление о ее педагогическом облике и той творческой атмосфере, которая царил в классе.

Заслуживают внимания и высказывания профессора Мирзоевой о совершенствовании процесса обучения в системе: музыкальное училище — вуз и ее рекомендации к достижению оптимального варианта развития певца. Важной и прогрессивной в методических установках М. М. Мирзоевой является работа по воспитанию художественного вкуса и элементов исполнительского мастерства на упражнениях, автором которых была она сама. Упражнения (см. приложение к этой статье) расположены по возрастанию вокально-технических и музыкальных трудностей и могут представить значительный интерес для педагогов, позволяя успешно решить проблемы технического и музыкального воспитания в их тесном единстве.

Статья профессора вокального факультета Московской консерватории Г. И. Тица «Мой учитель Э. Гандольфи» представляет творческий портрет одного из замечательных педагогов, работавшего в 20—30-х годах в Московской консерватории и других музыкальных заведениях Москвы. Небольшая по объему, она написана живо, компактно. Вместе с тем проблемы, рассматриваемые в ней, достаточно объемно и полно воссоздают облик профессора Гандольфи. Работа о педагогических принципах Э. Гандольфи появляется в нашей печати впервые. Было бы крайне желательным более глубокое изучение педагогического наследия Гандольфи, ибо его таланту обязаны не только известные певцы, но и большие педагоги. Достаточно назвать профессоров трех ведущих музыкальных вузов страны — Г. И. Тица (Московская государственная консерватория), Г. Г. Адена (Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных), Д. Б. Белявскую (Государственный институт театрального искусства), в творчестве которых нашли достойное продолжение и развитие педагогические принципы профессора Э. Гандольфи.

Освоение верхнего участка диапазона голоса, достижение ровности звучания на всем его протяжении относятся к наиболее сложным методическим проблемам в воспитании мужских голосов. Нередко отсутствие полного двухоктавного диапазона и способности выдерживать тесситуру партий, написанных для данного типа голоса, мешает достижению профессионализма, а с этим и возможностью сделать успешную певческую карьеру.

Современная вокальная педагогика накопила немалый опыт в успешном решении этой проблемы. Свидетельством тому являются победы выпускников на-

ших вузов на международных и всесоюзных конкурсах. Об этом же говорят ежегодные смотры вокалистов-выпускников консерваторий Российской Федерации. Этот положительный опыт необходимо фиксировать, обобщать и распространять. Статья «Формирование верхнего участка диапазона мужских голосов» А. С. Яковлевой является такой попыткой обобщения опыта педагогов Московской консерватории в решении проблемы «прикрытия» голоса.

О произношении как об одном из средств художественной выразительности, а также о дикционной четкости говорится в статье народного артиста СССР, профессора кафедры сольного пения Московской государственной консерватории Е. Е. Нестеренко «Некоторые вопросы произношения в пении». В ней охвачен широкий круг проблем, связанных с певческим произношением. Статья изобилует интереснейшим фактическим материалом, обобщает наблюдения за работой над певческим произношением ведущих режиссеров и дирижеров современных оперных театров мира. Автор много работал над этими вопросами. Его предложения подкреплены убедительными доводами. Кроме того, Е. Е. Нестеренко поднимает важный и актуальный вопрос о воспитании культуры речи начиная с первых шагов обучения певческому искусству. Материалы, помещенные в статье, представляют большой интерес и несомненную практическую ценность.

В статье доцента кафедры сольного пения В. Н. Кудрявцевой-Лемешевой «О работе С. Я. Лемешева над словом в пении» раскрываются некоторые черты творческого метода замечательного советского певца, обрисован его облик — человека, артиста, педагога. Автор останавливается на эстетических, художественных и педагогических воззрениях С. Я. Лемешева, знакомит с его конкретными исполнительскими рекомендациями в решениях и трактовке образцов вокальной литературы различных стилей и жанров. Как педагоги, так и молодые исполнители могут почерпнуть из этой работы много ценного и практически полезного. Данная статья не случайно включена в настоящий сборник. Как и очерк об А. Л. Доливо, она имеет не только познавательное, но и большое методическое и воспитательное значение. Процесс воспитания певца включает как овладение вокально-техническим мастерством, так и одновременное постижение основ исполнительского искусства. Педагог в своей работе с учеником не может ограничиться решением только одной из этих задач. И не случайно среди основных принципов советской вокальной педагогики присутствует принцип «единства художественного и технического развития». Только при гармоничном единении этих двух сторон можно рассчитывать на воспитание полноценного певца-музыканта. Лучшие представители советской вокальной школы в равной мере владеют и безупречным голосоведением, и пластикой, и искусством сценического перевоплощения, и умением раскрыть в музыке содержание поэтического текста. Среди них достойное место принадлежит С. Я. Лемешеву.

Статья преподавателя Саратовской консерватории М. С. Ярешко «О методике работы над вокальными сатирическими произведениями Д. Шостаковича» поднимает важный вопрос об освоении вокального наследия композитора молодыми певцами. Автор правильно говорит о том, что вокальное творчество крупнейшего композитора современности не находит достаточного отражения в учебных программах консерваторий. Между тем постижение особенностей образного строя его произведений, характерных черт композиторского письма является ключом к освоению музыкального языка современности.

Автор разбирает особенности строения и образного содержания сатирических циклов Шостаковича, останавливается на разборе его «Сатир». Специаль-

ное внимание уделяется освоению особенностей музыкального языка (публикуются разработанные автором упражнения). Статья М. С. Ярешко — первое исследование, посвященное методике работы над вокальным наследием Шостаковича. Оно может оказать хорошую помощь молодым певцам и вокальным педагогам.

Статья профессора Л. Б. Дмитриева затрагивает важнейшую проблему роли интуиции и сознания в творческой деятельности и вокальной педагогике. Работы Л. Б. Дмитриева хорошо известны певцам и педагогам. Основное направление его работ связано со стремлением расширить кругозор певцов и педагогов, привлечь внимание к тому, что может помочь правильнее, логичнее строить педагогический процесс, что позволит найти более рациональные и более прямые пути в постижении сложного искусства пения.

Привлечение материала из психологии в значительной мере связано с тем большим вниманием, которое уделяется сейчас психологической проблеме взаимоотношения интуиции и сознания. Рассматривается работа сознания и интуиции в процессе творчества композиторов, писателей, художников, в исполнительской деятельности и, наконец, в вокальной педагогике. В статье излагается проблема подсознательной установки нашей психики и ее направляющее влияние на деятельность сознания. Автор дает конкретный разбор различных способов воздействия на работу голосового аппарата в педагогическом процессе и указывает на важность тех приемов воспитания, которые обеспечивают целостное интуитивное его приспособление к профессиональным задачам. Одновременно им подчеркивается роль сознательного начала. Осознанная техника позволяет сохранить выработанные навыки и обеспечивает долговечность профессионального звучания голоса. Работа Л. Б. Дмитриева — важное подспорье для педагогов и певцов, стремящихся к осознанному подходу к преподаванию вокала.

Статья М. С. Агикиана «О подготовке студента-вокалиста к педагогической деятельности» посвящена чрезвычайно важному вопросу воспитания педагогических качеств у студентов-вокалистов. Как известно, выпускники консерваторий и музыкальных вузов получают диплом с квалификацией певца и вокального педагога. Между тем указанная педагогическая квалификация для большинства носит лишь формальный характер. Несмотря на наличие теоретических курсов, которые должны подвести к преподаванию (основы вокальной методики, история вокального исполнительства и педагогики, психология, фонетика, фониатрия и гигиена голоса), и обязательной педагогической практики, за время обучения в музыкальном вузе студенты оказываются в большинстве случаев совершенно неподготовленными к педагогической деятельности. Анкетный опрос большой группы дипломников разных консерваторий страны подтвердил это.

Формирование педагогических навыков в вузе зависит от уровня и организации всего комплекса преподавания предметов педагогического цикла. Однако наиболее важным представляется пробуждение глубокого и устойчивого интереса к педагогической деятельности. Основным предметом, призванным формировать педагогические качества студента, предметом, где реально выявляются возможности студента, служит педагогическая практика.

М. С. Агикиан разработал методику, которая способствует развитию у студентов интереса к педагогике. Эту методику он успешно применил на уроках педагогической практики ГМПИ им. Гнесиных. В основе этой методики лежат не просто консультации педагога, как это было до сих пор, но выполнение целого ряда заданий, рассчитанных на развитие аналитических способностей сту-

дента, его артистических и психологических качеств. Распространение этой методики несомненно поднимет уровень подготовки молодых педагогов, вооружит их теоретическими знаниями и практическими навыками. Имеющаяся в учебном плане система предметов, рассчитанных на развитие педагогических знаний и навыков, будет работать значительно эффективнее.

Статья доктора биологических наук, профессора В. П. Морозова «Профотбор вокалистов: экспериментально-теоретические основы объективных критериев» поднимает одну из наиболее трудных задач практики — проблему профессионального отбора. Ежегодно все консерватории страны, производя набор студентов на вокальные отделения, доверяют приемным комиссиям решать судьбу многих сотен певцов. К сожалению, приемная комиссия, даже состоящая, как правило, из самых опытных педагогов, не может гарантировать, что отобрала лучших. Причина заключается в том, что трудно предугадать, как будет развиваться голос певца в процессе обучения. По мнению автора, трудности прогнозирования в значительной мере объясняются отсутствием объективных методов оценки как голоса, так и певческих способностей. Между тем В. П. Морозов считает, что для диагностики голоса, точнее, для оценки вокально-технического совершенства певца и определения его перспективности необходимо использовать целый комплекс показателей, характеризующих как голос (силу, звонкость, полноту и др.), так и психофизиологические механизмы (особенности) его образования у данного певца (например, сопоставить силу голоса с величиной дыхательных затрат, оценив тем самым их эффективность и т. п.). Автор экспериментально доказал, что хорошая певческая техника характеризуется высокой эффективностью дыхательных затрат и большой активностью резонаторов. Поэтому введение этих объективных критериев при профотборе безусловно целесообразно.

Несомненный интерес представляют и такие рекомендуемые В. П. Морозовым объективные критерии, как помехоустойчивость певца, его эмоциональность. Помехоустойчивость — важное профессиональное свойство певца, свидетельствующее о совершенстве внутреннего контроля певческого процесса, помогающее певцу, например, избежать форсирования голоса при пении с сопровождением (оркестр, хор). Эмоциональность — это то, что делает искусство искусством. Методы оценки, разработанные автором, представляют большой интерес для педагогической практики и профотбора.

Предлагаемая автором система объективных критериев профессионального отбора вокалистов экспериментально и теоретически обоснована. Она существенно дополняет традиционные методы прослушивания, предоставляя в распоряжение комиссии объективную информацию о певце и его голосе. Вместе с тем автор справедливо указывает на ряд трудностей практического внедрения предлагаемой им системы и намечает пути их преодоления. Изложенный в статье новый системный подход к решению проблемы профессионального отбора важен для теории и практики вокальной педагогики.

Мы надеемся, что затронутые в данном сборнике проблемы представят интерес не только для тех, кто занимается практической педагогикой, но и привлекут внимание широкого круга певцов и поклонников вокального искусства.

*А. Яковлева*



## **А. Л. ДОЛИВО — ПЕВЕЦ И ПЕДАГОГ**

В статье, посвященной памяти крупнейшего советского камерного певца, большого педагога, профессора Московской консерватории Анатолия Леонидовича Доливо, мне хочется рассказать о многолетней совместной исполнительской деятельности, раскрыть некоторые черты его творческого метода.

Удивительно, что, занимаясь и кончая Московскую консерваторию с Анатолием Леонидовичем Доливо одновременно, мы не только не были знакомы, но и по какой-то непонятной случайности нам не пришлось даже слышать друг друга.

Впервые я услышала Анатолия Леонидовича на концерте квартета домр, возглавляемого Г. П. Любимовым. Анатолий Леонидович исполнял с quartetом народные песни — русские, украинские, восточные и др., в том числе одну чудесную тюркскую песню, которая поразила меня пленительной красотой своего напева. Доливо пел эту песню с такой негой и страстностью, которые свойственны лишь восточным народам. В этот вечер я впервые слышала его, и в частности именно как исполнителя народных песен. Впечатление было необычайно ярким и сильным. Его способность проникать в самую сущность национального в каждом исполняемом им произведении была удивительна. Пел ли он русскую песню, старинную украинскую, изящную французскую, благородно-суровый испанский напев, древнееврейский скорбный псалом — перед вами вставала живая картина жизни народа, раскрывалась его духовная сущность и вместе с тем необычайно гибко передавались ритм и пластика движения. Анатолий Леонидович очень точно схватывал фонетические особенности произношения любого языка, и это помогало глубже проникнуть в образ исполняемой им песни.

Доливо был в самом высоком значении этого слова народным певцом. Исполнение народных песен красной нитью прошло через всю его артистическую деятельность. Песня была для Анатолия Леонидовича источником творческого вдохновения. В ней он находил широту мысли и масштабность формы. Его любовь к песне и

глубокое знание ее истоков нашли отражение в талантливо написанной им книге «Певец и песня»<sup>1</sup>.

Первое впечатление от пения А. Л. Доливо в последующие годы творческого общения с ним не только не изгладилось, но крепко утвердилось. В мае 1921 года состоялся мой сольный фортепианный концерт в Малом зале консерватории. Играла я произведения Шумана, композитора мною любимого и духовно близкого. Анатолий Леонидович пришел на этот концерт. Не буду повторять те теплые слова, которые он тогда мне говорил, скажу только, что дружба наша была заключена именно в тот вечер и без тени облака продолжалась до самого конца его жизни. А. Л. Доливо стал бывать у меня. Он часто пел, но я никогда не аккомпанировала ему. Мне очень нравилось его пение, увлекала широкая свобода мысли, но настолько различны были наши индивидуальности, что я боялась своей игрой нарушить создавшийся между нами дружеский музыкальный контакт. Мы часто бывали вместе на концертах, горячо делились впечатлениями. Поражала меткость его замечаний и какая-то ему одному свойственная, своеобразная форма восприятия музыки.

Однажды, это было уже в 1931 году, мне позвонил Анатолий Леонидович. Заболел его пианист Гр. Коган, и сольный концерт Доливо оказался под угрозой отмены. С удивительной настойчивостью Анатолий Леонидович стал просить меня аккомпанировать ему в тот вечер. Я упорно отказывалась, но он приехал ко мне, и, «пробежав» с ним всю программу, я вдруг поняла, что это дерзкое «мероприятие» вполне осуществимо. Концерт прошел очень хорошо, и с этого дня и до самого начала войны, то есть ровно десять лет, мы постоянно выступали вместе.

Каким-то необъяснимым чудом, так, по крайней мере, мне тогда казалось, наши музыкальные полюсы сплелись в неразрывное целое. То, что представлялось совершенно невозможным, вдруг оказалось простым и достижимым. Уже позднее я поняла, что подготовкой к этому «чуду» послужило наше десятилетнее общение, взаимная творческая симпатия и контакт. Очевидно, именно в этом взаимопонимании и заключался секрет нашего ансамбля.

А. Л. Доливо был широко эрудированным человеком. Он окончил физико-математический факультет Московского университета и параллельно Московскую консерваторию по классу пения у профессора Мазетти, не обратив на себя в то время должного внимания. Кроме того, он весьма недурно владел скрипкой. Страстная любовь к музыке, интерес ко всем видам искусств, книги, прочитанные им в огромном количестве, целиком и полностью заполняли жизнь Анатолия Леонидовича. Мне кажется, что главными учителями его и были музыка, книги, театры, музеи... Он мог часами стоять около заинтересовавшей его картины или скульптуры. В Ленинграде, в свободные от концертов дни, он с утра уходил в Эрмитаж или Русский музей и возвращался оттуда

<sup>1</sup> Доливо А. Певец и песня. М. — Л., 1948.

утомленный, но счастливый, наполненный новыми впечатлениями. Все это, очевидно, впоследствии и выливалось в яркой изобразительности и скульптурности создаваемых им образов.

В книге «Певец и песня» он писал: «Когда приходилось готовить мне ту или другую программу, я в помощь себе призывал свои впечатления из жизни, наблюдения, встречи. Мало того, готовя программы из песен отдаленных веков, различных народов, я часто посещал музеев, часами сидел у витрин, где пестрели узоры ковров, где висели одежды, стояли кувшины, прялки, где бывала расставлена обувь, лежало оружие и пр. Узоры ковров я слыхал с узорами песен, мысленно примерял на себя одежду и обувь. А когда на концертной эстраде песня сменялась другой, навстречу ей я сменял и свое облачение. Сменялись узоры чеканки оружия и краски ковров в моем представлении, когда по воле моего воображения они связывались с движением, ритмом и красками исполняемых песен. Так созревали мои способности „видеть песню“, так учился я извлекать из нее скрытую в ней „затаенную сладость“. На эстраде тогда мне бывало легко; весело казалось бродить от народа к народу, жить то в одном, то в другом веке, постигать все то, что чувствовали мои воображаемые певцы, когда они слагали эти песни и насыщали их великой любовью к жизни, к своему краю, радостью своего бытия»<sup>2</sup>.

Эти слова дополняет выдержка из статьи Анатолия Леонидовича «Исполнитель и художественные принципы Мусоргского»: «...Самая суть художественного произведения открывается певцу через опыт жизненных наблюдений; он должен обладать и глубоким вниманием к окружающей жизни, и способностью воскрешать в творческом воображении исторические дали — лица и события»<sup>3</sup>.

Мне кажется, что эти строки как нельзя лучше раскрывают творческий мир исканий певца и отношение к исполняемому им произведению.

Голос у А. Л. Доливо был небольшой, но достаточно звучный, свободного полного диапазона бас-баритон. Он очень хорошо владел техникой и легко справлялся с любыми пассажами и каденциями. Тембр голоса был несколько горловым, но вместе с тем выразительным, «говорящим». Не хватало кантилены, певучести, протяженности звука, из-за чего тембровая палитра была несколько однообразной, что компенсировалось яркой внутренней эмоциональностью, предельно ясной, отточенной дикцией и богатством интонационных красок. Не скрою, сложная концепция трактовки Анатолия Леонидовича, стремительность его темпов, резкая рельефность нюансировки вначале настораживали и в какой-то степени смущали. Наш общий друг, профессор Московской консерватории В. Н. Нечаев, слушая, как мы репетируем, иногда говорил: «Не понимаю, как вы разбираетесь в этом талантливом

<sup>2</sup> Доливо А. Певец и песня, с. 205—206.

<sup>3</sup> Доливо А. Исполнитель и художественные принципы Мусоргского. — В кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 2. М., 1958, с. 338.

хаосе». «Хаос» действительно имел место, но только как предварительный этап искания главной, отправной точки произведения. Как скульптор из глыбы мрамора высекает нужные ему контуры, так и Доливо стремился к пластичности и стройности формы, но путь его исканий был сугубо индивидуальным и трудным. Он мог неделями ходить подавленным, удрученным. «Не вытанцовывается», — в такие дни говорил он. Это означало, что он не мог уловить то самое главное, что решало его исполнительскую задачу. Доливо упорно, долго шел к задуманной им цели и только в очень редких случаях не добивался желаемого результата.

Когда план произведения ясно вырисовывался в его воображении, тогда все сразу становилось на место. Устанавливался правильный темп, шероховатости формы сглаживались, и произведение обретало жизнь. Так постепенно накапливался огромный репертуар, в котором не было ни одного сочинения, им не пережитого и не ставшего для него близким и дорогим. Поэтому, наверное, так глубоко запечатлевались в памяти созданные им образы.

Из многочисленных произведений, которые мы исполнили с Анатолием Леонидовичем за десять лет нашего содружества, мне особенно памяты три программы: Глинка, Мусоргский и «Зимний путь» Шуберта. К Глинке готовились долго, тщательно, с благоговением и трепетом. В особенности волновался Доливо за такие романсы, как «Сомнение», «Ночной смотр», «Я помню чудное мгновение», «К Молли» и др., — словом, за произведения, имевшие свои, уже давно узаконенные традиции, да еще неоднократно слышанные им же самим в исполнении Шаляпина. Волновалась и я, зная, что Доливо не пойдет по проторенной дорожке, а обязательно найдет свой путь, свою правду в трактовке Глинки. В чем же заключался ключ к его интереснейшей интерпретации глинкинских романсов? Думаю, что прежде всего — в умении раскрыть богатство русской творческой мысли, которое так глубоко отражено в музыке Глинки. Скромные по фактуре и тесситурному размаху, романсы Глинки предоставляют певцу большие возможности для творческой фантазии и использования разнообразия интонационных красок голоса. Доливо никогда не ограничивался точным прочтением музыкально-поэтического текста, а в сжатых лаконичных знаках умел находить то сокровенное, в чем и заключается главная мысль произведения. «Надо учиться разгадывать в нотах авторский замысел», — говорил он.

Доливо пел очень свободно, но эта свобода имела почвой глубокую закономерность ритма, движения, пульса произведения. Владение Глинкой нелегко далось Анатолию Леонидовичу. Трудно было ему уложить свой бурный темперамент в тесные рамки глинкинской формы. И тем не менее ему удалось это сделать. Не нарушая традиций и строгости стиля, Доливо сумел раскрыть самые сокровенные тайны глинкинских мелодий. В его исполнении они приобретали необычайную силу и значимость. Бережно, с большой любовью шлифовал он каждую деталь нюансировки, добываясь гибкости фразы и вместе с тем стараясь сохранить ясность и чистоту

ту мелодического рисунка. Когда пел Доливо, казалось, что все эти произведения слушаешь впервые. Так было, например, с романсом «Я помню чудное мгновенье». У Доливо он звучал мужественнее, сильнее, значительнее, чем у многих других певцов, но не терял при этом своей очаровательной пластичности. Как изящно делал он легкое, скользящее portamento к верхней ноте в фразе «Как мимолетное виденье...». Во второй строфе («Шли годы») Анатолий Леонидович чеканно точно выполнял ритмический рисунок фразы. Устойчивости ритма и темпа помогали равномерно повторяющиеся взлеты *glissando* в левой руке фортепианного сопровождения. Фразу «И я забыл...», прерываемую постепенно замирающим *glissando*, пел он особенно выразительно, с душевной тоской передавая горечь забвения и разлуки.

С какой силой подчеркивал он в третьей строфе внутреннюю подавленность, вызванную душевным одиночеством, и как радостно, жизнеутверждающе пел кульминационное завершение романса. Тяжелый призрачный жар, житейских бурь побеждался верой, надеждой на светлое будущее. Романс «Я помню чудное мгновенье» Доливо исполнял с горячей поэтической устремленностью. Изящество, красота слова сливались с чудесной, неповторимой по благородству музыкой. Это были подлинные Глинка — Пушкин с их светлым, сияющим и горячим началом.

Интересно и по-своему звучало у него «Сомнение». Я много раз слышала этот романс в исполнении Ф. И. Шаляпина. Пел он его очень красивым звуком, увлекательно и сильно. Беспокоило, что слушатели невольно будут сравнивать исполнение Анатолия Леонидовича с шаляпинским и сравнения эти, возможно, будут не в пользу Доливо. Первые же репетиции показали, что опасения совершенно напрасны: впечатление от его трактовки было сильным и убедительным.

Анатолий Леонидович считал, что борьба между «Не верю коварным обетам» и «Не верю наветам неверным» рождает мучительное состояние, разрешающееся победой над тягостным сомнением: глубоко чувство веры в несомненно грядущее счастье. Печальное время минует, сомненья нет — сердце воскреснет. Действительно, третью строфу романса Доливо пел с такой верой, с таким страстным желанием, чтобы счастье вновь воскресло, что невольно верилось ему. А между тем, несмотря на горячие слова надежды, мне всегда казалось, что музыка Глинки подсказывает несколько иное разрешение драматической ситуации этого романса и «Сомнение» у Глинки все же остается «Сомнением». В фортепианном вступлении, а также в заключении романса ход мелодии вверх с трелью к ноте *фа* (ре минор) мне представляется словно мимолетный взлет надежды, но в последних трех фразах отыгрыша остается все та же горечь сомнения, трагедия большой, может быть, неразделенной любви. Эти небольшие вступительные и заключительные фразы — характерный для Глинки прием. В них он в сжатой форме раскрывает подтекст произведения (вспомним вступления к «Ночному смотру», «Адели», «Я помню чудное мгно-

вень» и многим другим). Тем не менее, раскрывая содержание романса по-своему, Анатолий Леонидович был абсолютно прав, воспринимая этот отыгрыш как отдаленный признак тяготившего его сомнения. Мое «неверие» в грядущее счастье было сугубо личным восприятием музыки Глинки, и, разумеется, я его не навязывала Доливу. Наоборот, чтобы подтвердить эту веру в победу над тягостным сомнением, я всячески старалась как можно лучезарнее сыграть заключительную часть романса.

Большинство романсов Глинки написаны в куплетной форме. Но эта «внешне одинаковая» музыка (как говорил Анатолий Леонидович) не только не обедняет смыслового значения романса, но дает исполнителю огромный простор для фантазии и использования интонационных красок голоса. Доливо считал, что чувства, вложенные в эти «Не верю обетам», «Не верю наветам», и слова, выражающие полную уверенность в грядущем счастье, насыщая эту «внешне одинаковую» музыку такими правдивыми интонациями, значение каждого слова, каждой фразы так отражается в голосе чуткого исполнителя, что слушатель и не примечает прошедших перед ним повторений. В этой «одинаковости» напева он видел глубокую связь музыки Глинки с народной песней.

В романсе «Сомнение» любовь, мучительная ревность, горячая надежда — вся эта динамика чувств с покоряющей силой отражалась в пении Доливо. Хотелось без конца слушать эту чудесную музыку и эти горячие слова любви и надежды. «Сомнение» в его исполнении проникало в самое сердце слушателей и вызывало всегда особенно бурную реакцию у публики.

Доливо охватил множество произведений Глинки, в том числе целый ряд сравнительно редко исполняемых в то время романсов: «Дедушка», «Гуде вітер», «Я вас люблю», «К ней» и другие. Не все из них относятся к самым значительным глинкинским творениям, но Доливо удавалось создавать незабываемые шедевры.

В исполнение романса «Дедушка» (произведение всего лишь из четырех строчек) Доливо вкладывал такую мудрую ласковость интонаций, что весь длинный наивный диалог Дедушки с девицами слушался с величайшим вниманием и интересом. Эта теплота исполнения и какая-то особая изысканность речи как бы переносили слушателя в мир далекого милого прошлого. Невольно подчеркивался и танцевальный ритм этой песни, напоминающий гавот.

С каким задором, изяществом и блеском пел Доливо романс «К ней»! Он любил вспоминать, что у Достоевского в «Вечном муже» Вельчанинов исполняет эту мазурку, напоминал слова Достоевского: «Чтобы пропеть эту маленькую, но необыкновенную вещицу, нужна была непременно — правда, непременно настоящее полное вдохновение, настоящая страсть или полное поэтическое ее усвоение»<sup>4</sup>. Исполнение Доливо полностью соответствовало этому. Темперамент, настоящее вдохновение, выдержанный от на-

<sup>4</sup> Достоевский Ф. Вечный муж. — Собр. соч. в 10 т., т. 4. М., 1956, с. 538.

чала до конца четкий ритм мазурки — все это было увлекательно, ярко и смело. При огромном темпераменте Доливо никогда не терял чувства художественной меры, и никогда сила внутреннего напряжения не переходила у него за грань прекрасного. Нарастающая с каждым словом эмоциональность исполняемого захватывала слушателя смелостью и красотой поэтического проникновения.

То же можно сказать и о романсе «Я вас люблю». Романс этот предельно лаконичен по форме — три небольших повторяющихся куплета. Но какую силу выразительности сумел вложить Доливо в эти небольшие строки! Пел он его как бы на едином дыхании, абсолютно не замедляя темпа между куплетами. Казалось, что певец стремится успеть высказать все, что его волнует. В первых четырех тактах на словах «Я вас люблю, хоть и бешусь» он делал небольшое *accelerando*, а в следующих четырех несколько замедлял темп. Этот прием повторял он и дальше до конца куплета. Таким образом, замедления и ускорения взаимно компенсировались; небольшое гибкое *rubato* усиливало впечатление внутренней взволнованности, помогало выразить страстность этого признания. И вновь сила чувства сочеталась с благородством фразы и тонким пониманием «поэтического ее усвоения». В этих нескольких строчках Доливо создавал чудесную, филигранно отточенную миниатюру.

Современники Глинки много писали о его замечательном исполнении своих произведений, исполнении, которое приводило в необычайный восторг всех, кто имел счастье его слышать. Все они отмечали художественно-исполнительские качества Глинки-певца: горячность, яркость раскрытия образов, правдивость, поэтичность, глубокую задушевность и пр. Тот, кто хоть раз слышал его, не мог этого забыть. Мне представляется, что для Анатолия Леонидовича образ Глинки как певца-исполнителя был путеводной звездой в творческих исканиях, в его воссоздании чудесной поэтичности глинканской музыки.

Анализируя процесс работы Доливо над произведениями Глинки, хочется сказать несколько слов о характере звучания фортепианной партии. Я позволю себе привести выдержки из своей статьи «Анализ исполняемого вокального произведения»: «Чрезвычайно трудно в отношении особой певучести и мягкости звука аккомпанировать простые по своей фактуре романсы Глинки и Даргомыжского. Казалось бы, нечего играть, а вместе с тем как мучительно трудно певцу петь, когда фигурационный рисунок аккомпанеента сводится к механическому отсчитыванию метроритма. Уметь создать красивый определенный фон фигурационного сопровождения, эластичного и вместе с тем ритмически устойчивого — это большая и трудная задача для пианиста»<sup>5</sup>. Звук пианиста при всех обстоятельствах должен быть певучим, полным, глубоким, и:

<sup>5</sup> Мирзоева М. Анализ исполняемого вокального произведения. — В кн.: Вопросы вокальной педагогики, вып. 2. М., 1964, с. 36.

только тогда певцу по-настоящему легко петь, когда рояль «звучит».

Человек огромной эрудиции и таланта, Анатолий Леонидович к каждому произведению Глинки приступал с чувством величайшего благоговения и с какой-то особой целомудренной скромностью. Эта скромность и большая требовательность к себе сопутствовали певцу на протяжении всей его творческой жизни. Очевидно, поэтому и талант его с годами не только не утратил свежести и яркости, но, наоборот, приобретал все новые ценные качества.

С самого начала концертной деятельности А. Л. Доливо огромное место в его репертуаре занимало творчество Мусоргского — композитора, особенно им любимого, которого он всем сердцем боготворил. «Мусоргский — один из самых увлекательных художников — наш учитель, учитель правды», — писал он<sup>6</sup>. Анатолий Леонидович любил и ценил в композиторе не только гениального художника-новатора, но также большой души и ума человека, мужественно боровшегося за свою правду. Трудно себе представить композитора и исполнителя более близких по духу, чем Мусоргский и Доливо. В творчестве Мусоргского открывались широчайшие просторы для выявления многогранности и колоритности таланта Анатолия Леонидовича. Сложно оценить, какое из сочинений Мусоргского ему более удавалось. Это была целая галерея самых ярких образов: «Раек», «Калистрат», «Семинарист», «Забывтый», «Классик», «Озорник», «Светик Савишна», «По-над Доном» и многое другое.

В 1939 году в связи со столетием со дня рождения Мусоргского по предложению Московской государственной филармонии Доливо приступил к работе над циклами Мусоргского. Анатолий Леонидович увлекся этой работой чрезвычайно, да и могло ли быть иначе? Начали мы с цикла «Песни и пляски смерти». Гениальная музыка Мусоргского в сочетании с текстом Голенищева-Кутузова давала такой неисчерпаемый материал для творческой фантазии, что Доливо был этим всецело захвачен.

Смелая мысль поэта и композитора сделать образ Смерти главным персонажем четырех трагических эпизодов ставила перед исполнителем очень нелегкую задачу. Равная для всех в своей роковой неизбежности, Смерть в каждой из четырех песен представляла в новом облике: в «Колыбельной» — она сердобольная, убаюкивающая последним сном больное дитя; в «Серенаде» — рыцарь, поющий серенату больной девушке; в «Трепаке» — «злая смерть», пляшущая с пьяненьким мужиком и напевающая ему на ухо свою страшную песню, и наконец, Смерть во всей своей разрушительной и неизбежной силе в последней песне цикла — «Полководце».

Глубоко жизнелюбивый человек, Анатолий Леонидович очень просто и мудро относился к неизбежному пределу жизни и смерти

<sup>6</sup> Доливо А. Исполнитель и художественные принципы Мусоргского. — В кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 2, с. 340.



воспринимал как неминуемую дань нашего бытия бесконечности. В исполнение цикла он не вносил элементов театральности или внешней декоративности. Основой его художественно-психологического решения явилась неминуемость, неизбежность смерти. Большая внутренняя сила и богатое творческое воображение помогли Доливу создать образы, незабываемые по своей яркости и впечатляемости. Все повествовательные эпизоды цикла Анатолий Леонидович пел очень просто, насыщая их большим человеческим сочувствием к участникам происходящей драмы.

Причудливый узор фортепианного вступления в «Колыбельной» сразустораживает слушателя вкрадчивой таинственностью. Разрешается оно громким аккордом. Вслед за ним звучит фраза: «Стонет ребенок». И опять проходит та же тема, что и вначале, на фоне которой рисуется безотрадная картина: ночь, мать, обессиленная горем, старается успокоить больного ребенка:

1 Moderato tranquillo *a mezza voce*

Ра - ным ра - нё - хонь - ко в дверь, о - сто - рож - но,

*pp*

смерть сер - до - боль - на - я - стук!

*sf*

Всю эту фразу (четыре такта) Анатолий Леонидович пел тихо, затаенно, делая небольшое гибкое crescendo на слове «сердобольная». Crescendo и пауза перед этим словом резко подчеркивали его значение. Паузы, разделяющие каждый из четырех тактов, вызывали чувство глубокой тревоги. Казалось, что кто-то быстро, бесшумно крадется в темноте, и невольно сердце сжималось от предчувствия чего-то недоброго. Слово «стук» на фоне аккорда

Доливо произносил как-то особенно сухо, четко. Октавы с обозначением *sf* повторяются в «Колыбельной» четыре раза и, как звук колокола, подтверждают всю непреложность совершающегося действия.

Диалог матери со Смертью, ее отчаянная мольба «пождать-допевать страшную песню» и мерные, вкрадчиво-спокойные ответы Смерти — все это создавало напряженную картину неотвратимой беды. Передавая интонации Смерти, Анатолий Леонидович мгновенно преображался. Лицо его, обычно очень выразительное и подвижное, становилось отчужденным, неподвижным. Ни один мускул на лице не отражал его отношения к происходящему. Казалось, он весь уходит в себя и делается для всех недостижимым и далеким. Пел очень слитно, не скандируя слова, ритмически строго, абсолютно не отступая от указаний автора, которым придавал огромное значение.

Тема «Колыбельной» («Баюшки, баю, баю») повторяется в песне четыре раза: три раза с окончанием на терции ля минора и в последний раз с ходом на октаву вниз, на тонику. Все четыре раза Доливо пел эту фразу очень ровно, с небольшим замедлением, не задерживаясь на последней ноте. В звучании голоса ни одной краски — все мерно, бесстрастно. Упорная ритмическая размеренность и создавала характер отчужденности, призрачности. Ход на тонику, а также фермата на последней паузе завершают все действие. Особенно внимателен был Анатолий Леонидович к длительным паузам у Мусоргского, в тишине которых иногда, как он считал, совершаются такие действия или протекают такие душевные состояния, о которых именно и повествует песня. Эту тишину и наполненность пауз замечательно чувствовал Анатолий Леонидович, и отчасти именно поэтому исполнение его достигало высшей степени выразительности. Благодаря гибкому, чуткому ощущению внутреннего ритма его паузы были живыми, говорящими, связующими произведение в неразрывное целое. А. Л. Доливо говорил, что в ремарках Мусоргский очень ясно раскрывает свой творческий замысел, поэтому исполнителям следует очень внимательно и бережно относиться к музыкальному тексту, в частности к обозначению пауз, фермат и пр. О паузах и ферматах на паузах Анатолий Леонидович особо останавливается и в своей книге «Певец и песня».

Вторая песня цикла — «Серенада». Вступительная часть этой песни настолько значительна, что ее можно назвать интродукцией. Волшебная красота ночи передана Мусоргским, в сущности, простыми, но сказочно звучащими гармониями.

Больная девушка внемлет шепоту ночной тишины. «Сон не смыкает блестящие очи, жизнь к наслаждению зовет». Этот горячий, страстный призыв к жизни прерывается внезапным появлением Смерти. *Sf* на слове «Смерть» в аккомпанементе и *crescendo* в партии голоса на словах «Смерть серенаду поет» сразу создают ощущение той грани, которая неизбежно связана с заключительным актом жизни. В исполнение вступительного раздела Анатолий

Леонидович вкладывал все свойственное ему жизнелюбие. И все же в этой трепетной музыке чувствовалась настороженность. Не случайно у Мусоргского появление Смерти совершалось на фоне того же фигурационного сопровождения, что звучит и вначале. Как неумолимая преграда, образ Смерти внезапно вставал, закрывая собой все живое. Сама «Серенада» поражает удивительной красотой и силой напева, но вскоре этот повторяющийся напев начинает тревожить своей упорной настойчивостью, разрешающейся трагическим финалом.

Доливо сумел найти очень верный характер звука — негромкий, но властный, и та же неотступная властность сказывалась в ритме движения всего произведения. Помню, что, когда мы начали работать над «Серенадой», Анатолий Леонидович просил меня не увлекаться красотой звучания, а играть строго, иначе ускользала намеченная им ритмическая мерность темпа.

По динамике звучания самой сильной у него была фраза:

2



*f*

Ры - царь при-шел за пос - лед - ней наг - ра - дой.

Ее он исполнял с чувством сдержанной торжественности и полной уверенности в близкой победе. Постепенно напев «Серенады» обретал новые черты, интонации Смерти звучали все сильнее и настойчивее. Казалось, что с каждой фразой Смерть придвигалась все ближе к своей жертве. На последних фразах голос его постепенно стихал, а слово «молчи» он произносил уже почти шепотом (*ppp parlando*). И как победный клич пел заключительную фразу:

3



*ppp parlando*

*f*

моя - чи ... ты мо - я!

*ppp*

*ff sf*

Как и в «Колыбельной», он предоставлял последней паузе завершить все действие.

О паузе после слова «молчи» Анатолий Леонидович говорит следующее: «...Пауза, с ее как бы неотвратимой метрической размеренностью, обозначенная Мусоргским в последних тактах его

романса „Серенада“ (из цикла „Песни и пляски смерти“), производит исключительное по своей силе впечатление именно потому, что совершенно точно размерена. Она, по сути, является кульминацией всей песни, напряженным моментом, подготовленным предыдущим течением романса. Пауза, следующая за словом „молчи“, продолжает еще ритмически отсчитывать последние биения сердца умирающей девушки. Пауза эта строго ритмическая и не может быть затянута певцом ни на одно мгновение: Рыцарь (Смерть) с жадностью ловит последний вздох своей жертвы. Рыцарь напряженно ждет и жадно вслушивается. Наконец раздается его торжествующий крик: „Ты моя!“ И тогда лишь наступает полная тишина: последний такт песни — пауза со знаком полного успокоения — *fermato*, не имеющего определенной границы во времени»<sup>7</sup>.

Третья песня — «Трепак» — произведение исключительной силы и значительности, пожалуй, самая страшная из всех четырех песен цикла своей жестокой нелепостью — «злой» победой смерти над слабым, убогим человеком.

Голые, пустые квинтовые аккорды в начале песни сразу создают картину уныния, безлюдия, предчувствия чего-то недоброго. «Глядь, так и есть!» В этих словах Доливо звучали и тоска, и обреченность, и бессильный протест человека против «злой» судьбы. С этой фразы в музыке постепенно начинает вырисовываться ритм пляски, окончательно принимающий форму трепака в словах Смерти:

4 Allegro moderato e pesante

Ох, му-жи-чок ста-ри-чок у бо-гой, пьян на-пил-ся, по-плел-ся до-ро-гой

Смерть то посмеивается над своей жертвой: «с пьяненьким пляшет вдвоем трепака», то тихо угрожает ей, говоря: «Я тебя, голубчик мой, снежком согрею», то грозно пугает призывом «метели-лебедки».

Анатолий Леонидович с поразительной гибкостью включался в эту грозную пляску с ее острой сменой темпов и ритма и резкой динамикой нюансировки от заглушенного *piano* до предельно звучащего *forte*.

Смерть заигрывает со своей жертвой, любит ее, растягивает свою «злую сказку», «чтобы всю ночь тянулась». Тема «Трепака» постепенно разворачивается в неистово кружащейся метели, но и здесь Доливо передавал не только разгул разбушевавшейся непогоды, но и жестокую радость Смерти, ее упоение легкой победой. Удовлетворенная, присмирившая Смерть в конце песни в ко-

<sup>7</sup> Доливо А. Певец и песня, с. 168—170.

дыбельном напеве рисует «счастливому мужичку» мирную картину жизни:

5 *a tempo*

Над ни - вой сол. ныш. ко сме.ет - ся,

да сер - пы гу - ля - ют;

*poco a poco rallente dim.*

пе - сен - ка не - сет - ся, го. луб.ки ле - та - ют...

Эти фразы прерываются вздрагивающими отголосками трепака. У Анатолия Леонидовича весь финал звучал как далекий отблеск жизни. Казалось, что вся эта картина грезится замерзающему, засыпанному снегом, обиженному судьбой человеку. Песня заканчивается тремя уныло-пусто звучащими аккордами, создающими ощущение полной тишины и безмолвия.

В последнем произведении цикла, «Полководце», Смерть жадно и властно пожинает плоды распрей и ссор. Здесь выражены не только гордость и упоение своей разрушительной силой, но и презрение Смерти к участникам боя. И композитор, и поэт отдадут щедрую дань торжественности в акте смерти, но вместе с тем, как

бы мстя ей за ее опустошительность, выявляют также и уродливые ее стороны — жадность, ненасытную жестокость, безграничное самоупоение.

Доливо яркими красками рисовал страшную картину боя, стремительность движения полков, рев орудий, стенания раненых. Зорко следя за ходом сражения, он подчеркивал нелепую яростную ненависть дерущихся между собой людей:

Пылает полдень — люди бьются!  
Склонилось солнце — бой сильней!  
Закат бледнеет, но дерутся  
Враги все яростней и злей!

Наконец, как бы очнувшись от своей безумной ярости, «друзья в мраке разошлись». Тогда как полководец «на боевом своем коне» является Смерть, и несокрушимой силой звучит ее роковой победный голос: «Кончена битва! Я всех победила!»

Начиная с этой фразы Анатолий Леонидович ни на мгновение не терял внутренней напряженности и апофеоз пел на огромном подъеме. Казалось, не было предела его силам. Победный, торжественно-ликующий марш Смерти звучал у него как роковой приговор судьбы.

Подчеркивая мысль о «неизбежности забвенья», он пел фразу:

6 Poco meno mosso



Го-ды не-зри-мо прой-дут за го-да-ми, в лю-дях исче-знет и па-мять о вас.

несколько тише, приглушеннее, но дальше, на словах:

7 a tempo *ff* *Ritrosso*



я не за-бу-ду!

опять вставал все тот же грозный, неумолимый призрак, и до самого конца Смерть сохраняла ореол своего торжества. Фактически это кульминация всего цикла, полная победа Смерти над человеком.

«Полководец» — картина грандиозного масштаба, по силе своей впечатляемости перекликающаяся с полотнами Верещагина, художника, которого Мусоргский очень любил и ценил.

Исполнение этого цикла было одной из крупнейших удач Доливо. Трудно передать впечатление, которое производило это произведение на слушателей. По окончании «Полководца» в зале в течение нескольких мгновений стояла мертвая тишина, и только спустя некоторое время публика, словно опомнившись, устраивала бурную овацию Доливо.

Доливо любил сам называть исполняемые им произведения. Когда он пел на иностранном языке, то обязательно сжато, но очень красочно передавал содержание произведения. Однажды перед старинной итальянской арией Минискальки «Io tento in van» он вместо перевода прочел сонет Петрарки, близкий этой арии по содержанию. Получилось очень хорошо. Сонет этот удивительно влился в музыку и усилил впечатление от этой чудесной арии.

Когда мы начали работать над циклами, Анатолий Леонидович задумал и здесь прибегнуть к приему «эпиграфов». Так, например, перед «Полководцем» он читал несколько строк из «Войны и мира»:

«В воротах лежало три раненых и четыре убитых человека. Два человека в кафтанах убегали низом, вдоль стены, к Знаменке. „Enlevez-moi ça“ („Уберите это“), — сказал офицер, указывая на бревна и трупы; и французы, добив раненых, перебросили трупы вниз за ограду. Кто были эти люди, никто не знал. „Enlevez-moi ça“ — сказано только про них»<sup>8</sup>.

Сначала я всячески противилась этим вступительным словам. Мне казалось, что музыка Мусоргского настолько сама по себе выразительна, что вовсе не следует предварять ее даже очень удачно подобранными цитатами. Но Анатолий Леонидович так настойчиво просил не отговаривать его читать, что пришлось согласиться. Впоследствии я сама так сжилась с этими эпиграфами, что они мне казались неотделимыми от самого произведения. И сейчас не могу не признать, что Анатолий Леонидович необычайно тонко и интересно искал путь к глубокому психологическому раскрытию образов. Читал он превосходно. Думаю, что если бы судьба лишила его возможности быть певцом, он смог бы стать превосходным художественным чтецом.

Перед циклом «Без солнца» Анатолий Леонидович читал небольшой отрывок из «Униженных и оскорбленных» — самое начало романа.

«...Весь этот день я ходил по городу и искал себе квартиру... Во-первых, хотелось квартиру особенную, не от жильцов, а во-вторых, хоть одну комнату, но непременно большую... ..Я заметил, что в тесной квартире даже и мыслить тесно. Я же, когда обдумывал свои будущие повести, всегда любил ходить взад и вперед по комнате»<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Толстой Л. Н. Война и мир, т. 3. — Собр. соч. в 22 т., т. 6. М., 1980, с. 367.

<sup>9</sup> Достоевский Ф. Униженные и оскорбленные. — Собр. соч. в 10 т., т. 3. М., 1956, с. 7.

Этот отрывок и служил эпитафией к первой песне цикла «В четырех стенах».

Написанный Мусоргским в тяжелый период жизни, цикл этот проникнут глубоким пессимизмом и отражает подавленность, безысходность его душевного состояния. Цикл «Без солнца» занимает особое место в творчестве Мусоргского, в частности две последние песни — «Элегия» и «Над рекой», в которых чувствуются элементы импрессионизма и некой абстрактности образов, несвойственной Мусоргскому. Капризность модуляций и мелодического рисунка в партии голоса, изысканность гармонического языка — все это выделяет цикл среди других произведений Мусоргского. В нем раскрывается еще одна страница творчества Мусоргского — его внутренний мир, личные переживания, личная трагедия. В значительной степени все эти особенности связаны с характером текста Голенищева-Кутузова — текста, очень остро и глубоко прочувствованного Мусоргским. Мусоргский сам выбрал эти шесть стихотворений и объединил их в цикл.

Анатолий Леонидович особенно бережно и любовно отнесся к этим песням, с большой душевной чуткостью понимая глубину переживаний Мусоргского, выраженных с такой горечью и безотрадностью. Чтение отрывка из романа «Униженные и оскорбленные» создавало напряженную чуткую тишину перед исполнением «В четырех стенах». Помню, когда я брала на *pianissimo* первый аккорд, в зале было так тихо, что он отзвучивал где-то далеко, и эта тишина очень помогала Доливу включиться в нужное настроение.

В первых двух песнях особенно выражены чувства одиночества и душевной растерянности. Они написаны в одной тональности (ре мажор): повторение тональности как бы продолжает ту же упорную мысль, то же состояние. В остальных четырех песнях, может быть, еще сильнее звучат интонации полной разочарованности и внутреннего смятения. Но в этих двух первых песнях чрезвычайно волнует и привлекает образ человека большой душевной нежности и поэтической трепетности. Развернутой трагедии в них нет, но безысходная тоска звучит в первой из них, в ее небольших, речитативно построенных фразах, где сменяющие одна другую печальные мысли предваряют собой заключительную, кульминационную фразу:

8 *Meno mosso e tranquillo*

Вот о-на, ночь мо-я, ночь о ди-но-ка-я.

*pp*



Вторая песня — «Меня ты в толпе не узнала» — как бы вытекает из первой, но более порывиста и горяча. Мгновенно протекающее в ней действие поражает своей лаконичностью. В этих коротких фразах так много сказано, так страстно выражена в них любовь и горечь забвения. Выразительно и как-то совсем неожиданно звучит последний ход к *си-бемоль* в партии голоса и к секстаккорду шестой ступени *си-бемоль* мажора в аккомпанементе:

9

Всю го-речь заб-ве-нья и слёз!

*dim.*

*p*

*dim.*

*pp*

Аккорд этот остается неразрешенным, безответным вопросом и долго еще отзвучивает в последней паузе.

Анатолий Леонидович исполнял весь цикл, но эти две песни особенно сохранились в моей памяти. Пел он их всегда *mezzo voce* с большой душевной теплотой, гибко передавая всю сложную смену интонаций, их нервную порывистость. Пел очень, если можно так выразиться, изящно и удивительно законченно по форме. Перед началом третьей песни мы делали обычно большую паузу. Нам хотелось как можно дольше продлить впечатление от этих двух песен.

В третьей песне «Окончен праздный, шумный день...» уже более резко и смело звучат интонации личной неудовлетворенности, бесцельной попытки воскресить былые надежды, порывы... И только в заключительной части как светлое, горячее признание воспринимаются фразы:

10

Лишь тень, од-на из всех те-ней, я - ви-лась мне ды-ша лю-бовью и,

*ppp*

*risc. ritard.*

*f*

вер-ный друг ми-нув-ших дней, скло-ни-лась ти-хо к из-го-ло-вью. И

a tempo

сме - ло от - дал ей од - ной всю ду - шу я в сле -

- зе, без - мол - вной, ни - кем не - зри - мой, сча - стья

пол - ной, в сле - зе дав - но хра - ни - мой мной!

Финал песни, пожалуй, единственный светлый луч во всем цикле, страница глубокой чистой любви, чудесно выраженной в музыке, которая переносит в мир возвышенной поэзии, красоты и целомудренности как горячее посвящение, как светлый дар любви и дружбы. Фразу «Никем не зримой» Доливо произносил как сокровенную, священную тайну. Следующие за ней слова «счастья полной» звучали у него озаренно, вдохновенно. Песня завершается светлым умиротворяющим мажором. Доливо пел финал проникновенно, передавая силу и глубину любви, выраженную в нем. Как и после двух первых песен, долго сохранялась прекрасная душевная умиротворенность чувств.

Беспросветным пессимизмом звучит четвертая песня «Скучай!». Пусто и холодно становилось от нее. В горьких, безрадостных словах певец раскрывал душевную ограниченность, лживость, сердечную пустоту той, к которой обращены эти строки. Тяжелым приговором звучала у него фраза: «По капле ты истратишь силы, потом умрешь, и бог с тобой...»

Горечь интонаций когда-то пережитых разочарований всецело подтверждает суровость, даже жестокость этих слов. В исполнении Анатолия Леонидовича это производило большое впечатление именно в силу яркой подчеркнутости душевной пустоты и равнодушия. Все же повторяющуюся в конце фразу «И бог с тобой!» он произносил уже несколько иначе — печально, но без холодной, безразличной силы упрека:

11

По кап - ле ты ис - тра - тишь си - лы, по - том ум - рёшь,

и бог с то - бой... и бог с то - бой!

Пятая песня цикла — наиболее развернутая по форме. Красивый, живописный речитатив, внезапно обрываясь, переходит в Allegro agitato. Беспокойные, трепетные интонации в партии голоса удивительно сочетаются с капризным мелодическим рисунком фортепианного сопровождения. словно модулирующие секвенции, эти фразы проходят через весь эпизод, создавая ощущение тоски и душевного смятения:

12 Allegro agitato

Как но-чи об-ла-ка, из-мен-чи-вы-е ду-мы не-  
 - с у т - с я на - до мной тре - во ж - ны и у - г р ю - мы,

Эти беспрерывно несущиеся мысли прерываются, вернее подтверждаются речитативными фразами:

13 Andantino mosso

Не - с у т - с я ду - мы те без це - ли и кон - ца, - .  
 То, пре - вра - т я т с я в чер - ты лю - би - мо - го ли - ца, зо -  
 - в у т, р о ж - да - я в н о в ь в ду - ше бы - лы - е гре - зы

Опять с новой силой повторяется тот же упорный музыкальный узор, проходят те же неотступные тяжелые мысли в тексте.

Анатолий Леонидович с большим драматизмом пел эту песню, рельефно подчеркивая значение речитативных эпизодов, в которых особенно ярко раскрывается драматическая ситуация. Последние фразы «Элегии»:

14 *Andantino mosso*

Музыкальный фрагмент в тональности ми-бемоль мажор, метр 4/4. Темп *Andantino mosso*. Три нотных стана с русскими текстами.

Пред - вест - ни - ца звезд - да, как буд - то пол - на - я сты - да, скры -  
- ва - ет свет - лый лик в ту - ма - не без - от - рад - ном, как  
бу - дущ - ность мо - я, - не - мом и не - про - гляд - ном.

произносил сумрачно, горестно. Но в интонациях его голоса чувствовалась еще большая, несломленная жизненная сила. Анатолию Леонидовичу не хотелось видеть Мусоргского всецело во власти гнетущих мыслей, и эти безрадостные слова звучали у него очень горько, но не обреченно.

Последняя песня цикла — «Над рекой» — удивительно красочна. На фоне непрерывной триольной фигурации как блики красок ложатся красивые созвучия, которые почти везде дублируют партию голоса. Состояние напряженной созерцательности проходит через всю песню. Оно выражено и в мелодическом рисунке вокальной партии (в ее медленно развертывающейся мелодии), в завораживающей неподвижности музыки (таинственно-мерном движении фортепианного сопровождения), в поэтической статичности текста. Ласковость созвучий, их спокойная размеренность усиливает, подчеркивает внутреннюю настороженность, глубокую душевную тревогу. Анатолий Леонидович всем существом своим погружался в мир загадочных, печальных мыслей, и с каждой новой фразой все сильнее раскрывалось смятение охвативших его чувств. Завороженно, зачарованно звучали у него фразы:

15

*a tempo*

Музыкальный фрагмент в тональности ми-бемоль мажор, метр 4/4. Темп *a tempo*. Два нотных стана с русскими текстами. Второй стан начинается с динамического обозначения *pp*.

Мол - ча смот - рю я на во - ды глу - бо - ки - е  
тай - ны вол - шеб - ны - е серд - цем в них чу - ют - ся

В последующей фразе «Голос неведомый, душу волнующий...» чувствовался страх, непреодолимый страх перед таинственной, манящей силой. Указанные автором *crescendo* и *accelerando* на словах «нежит, пугает» усиливают ощущение тревоги:

16

*rosso a poco cresc. e accelerando*

не-жит, пу-га-ет

*rosso a poco cresc. e accelerando*

Слова эти приводят к трем заключительным, кульминационным фразам:

Слушать велит ли он — с места не сдвинулся.  
 Гонит ли прочь — убежал бы в смятении.  
 В глубь ли зовет — без оглядки б я кинулся!

В этих словах Анатолий Леонидович передавал состояние человека, потерявшего волю, власть над собой, готового совершать все, что приказывает ему завороживший его «голос неведомый». Не верилось, что это поэт Доливо, человек большой внутренней силы, абсолютно не склонный к мистическим настроениям, мрачному пессимизму. Анатолий Леонидович пел эти три заключительные фразы с силой человека, доведенного до предельного отчаяния. Фразы разделены между собой паузами (ферматами), значение которых очень велико. Доливо воспринимал эти паузы лишь как оцепенение, как то состояние, когда «дух захватило». Это состояние внутреннего «оцепенения» он глубоко чувствовал и замечательно передавал, заставляя слушателей напряженно ожидать продолжения действия.

Несмотря на сложность психологического восприятия, песня производила сильное впечатление. Волновало и трогало исполнение — так тонко переданная тяжелая душевная надломленность человека. Доливо очень любил это произведение. Увлекала его и красота музыки, и новый, необычный для него образ.

Песня написана в до-диез мажоре, и мне кажется, что ни в какой другой тональности она бы так волшебным образом не звучала.

Мы оба очень любили этот цикл. Помимо больших музыкальных достоинств, он особенно трогал нас непосредственным отражением духовной сущности самого Мусоргского.

Циклы Мусоргского были одной из наших последних значительных работ. Как и народная песня, Мусоргский сквозной линией прошел через всю певческую жизнь Анатолия Леонидовича, и если бы он исполнял только одного Мусоргского, то и тогда заслужил бы самую высокую оценку. Но диапазон дарования его был очень велик, а репертуар охватывал огромное число произведений, самых разнообразных по стилю, характеру, динамике, форме.

Анатолий Леонидович был не только музыкантом-певцом, но также и превосходным актером, владеющим всеми средствами выразительности — словом, жестом, мимикой... Да и можно ли называть мимикой это полное перевоплощение? Это было истинно внутренним преображением. О своем отношении к творчеству Мусоргского Доливо писал: «Среди плеяды гениальных мастеров прошлого века в русском музыкальном искусстве особенным, неожиданным новым, ошеломляющим своей яркостью светом зажглось дарование М. Мусоргского — дарование необычайной силы, неиссякаемой творческой энергии... Певцы не должны избегать обращения к Мусоргскому, покорными учениками которого считали себя выдающиеся вокалисты мира начиная с Шаляпина»<sup>10</sup>.

Анатолий Леонидович называет имена Осипа Петрова, Федора Стравинского, Федора Шаляпина, Ивана Ершова, также следовавших художественным принципам Мусоргского в самом главном: в яркой выразительности, смелости, глубине, простоте и правдивости. Имя Доливо безусловно достойно стоять в ряду названных им певцов.

В заключительном разделе позволю себе коротко остановиться на педагогической деятельности Анатолия Леонидовича Доливо. Мне кажется, что эта сторона его творческого дарования заслуживает особого, более глубокого и широкого исследования.

Тридцать четыре года отдал Анатолий Леонидович делу воспитания молодого поколения певцов, представителей советской школы пения. Среди учеников А. Л. Доливо немало народных и заслуженных артистов, лауреатов, прекрасных педагогов. Достаточно назвать имена певцов А. Левандовской, А. Мули, Э. Саркисян, И. Тукичи, М. Худоверовой; педагогов В. Горячкина (Московская консерватория), профессора, доктора искусствоведения Л. Дмитриева (ГМПИ им. Гнесиных), доцента Н. Устинова (Саратовская консерватория).

К преподаванию А. Л. Доливо пришел рано, еще в самом расцвете своей артистической карьеры. С 1930 года он — преподаватель кафедры сольного пения Московской консерватории, а в 1932 году удостоивается должности профессора.

Занимался Анатолий Леонидович очень увлеченно, всегда умел раскрыть в ученике самые лучшие заложенные в нем качества. В 1956 году приехавшая в Москву знаменитая итальянская певица

<sup>10</sup> Цит. по кн.: Россихина В. Советское камерно-вокальное исполнительство. М., 1976, с. 96.

Тоти Даль Монте знакомилась с работой нашего факультета и оперной студии. Состоялся концерт студентов разных классов, в котором приняли участие и воспитанники А. Л. Доливо. Ученик его Муля спел арию Страделлы. Певец этот не обладал какими-то особыми выдающимися вокальными данными. Но исполненная им старинная ария, имевшая свои, давно привычные традиции, произвела совершенно необычное впечатление. Глубокая, страстная мольба, с которой он спел ее, поразила всех. Казалось, мы слушаем совершенно новое произведение. Большая выразительность сочеталась у него с благородством и изяществом стиля. Силу и яркость исполнения у этого студента отметила и Тоти даль Монте. Блестяще спела на своем дипломном экзамене и ученица Доливо левиза Эмма Саркисян цикл испанских песен де Фалья, тогда еще сравнительно редко исполнявшегося.

Я вспоминаю этих двух студентов, так как поразительна была способность Анатолия Леонидовича проникать в самую глубину сознания поющего, способность вызывать благородные сильные чувства у своих питомцев, а также раскрывать яркие стилевые особенности исполняемого произведения. Анатолий Леонидович придавал огромное значение овладению учеником основами певческого искусства. Но вместе с тем твердо считал, что не следует изолировать процесс технического становления от музыкально-художественного развития, нужно лишь гибко регулировать его, добиваясь гармоничности и учитывая индивидуальные особенности каждого певца.

Мы часто обменивались с Анатолием Леонидовичем опытом. Я посылала к нему своих студентов с произведениями Глинки, Мусоргского, русскими народными песнями, даже с «Детской» Мусоргского, которую сама часто исполняла с очень дорогим для меня одобрением Анатолия Леонидовича. Я знала, что у него всегда найдется остро направленное замечание, способное сразу вызвать должное внутреннее состояние. Анатолий Леонидович, зная мою любовь к классике, к старинной итальянской и французской музыке, также приходил ко мне со своими учениками, как он шутил, «для овладения историческими долями». Мы оба ценили этот взаимный дружеский обмен опытом.

В течение целого ряда лет (1932—1943) Анатолий Леонидович был руководителем кафедры камерного пения, а с 1954 по 1965 год — заведующим кафедрой сольного пения в Московской государственной консерватории. Прошло с тех пор много времени, но мы, все его товарищи по факультету, до сих пор не можем забыть, с какой любовью, огромной ответственностью и знанием дела относился он к этой работе.

Выступления А. Л. Доливо на наших методических заседаниях были всегда необычными. Он редко первый брал слово, задумчиво прислушиваясь к высказыванию товарищей. Чаще всего к концу заседания, уже четко сформулировав свою мысль, он начинал говорить. В его словах было столько интересного, нового, необычного, методика преподавания так тесно связана была с художествен-

ной стороной обсуждения, что каждое его выступление заставляло задуматься о многих вопросах, связанных с нашей педагогической деятельностью.

Художественная интуиция Анатолия Леонидовича была поразительной. Разбирая выступление какого-либо студента, он точно улавливал самую суть его недостатка, иногда завуалированного некоторой внешней благополучностью. Или, наоборот, удивительно чутко ощущал потенциальные возможности ученика и умел вызвать к нему симпатию со стороны кафедры. Высказывания Анатолия Леонидовича оживляли наши заседания, вызывая в каждом из нас чувство большой ответственности за наших студентов. Всегда находился у него полезный совет для каждого из нас. Приветливый, скромный, готовый в любой момент откликнуться на просьбу товарища, на любую интересующую собеседника исполнительскую проблему, Анатолий Леонидович был для нас товарищем, другом, музыкантом, в творческий авторитет которого мы безгранично верили. Только благодаря его исключительной энергии были собраны и отредактированы научные работы педагогов кафедры сольного пения Московской консерватории. Они включали статьи, вокализы и вокальные упражнения с аннотациями к ним. Этот материал вошел в сборник «Вопросы вокальной педагогики», составителем которого явился А. Л. Доливо.

Анатолий Леонидович любил консерваторию, болел душой за все наши невзгоды и всеми силами старался оживить, поднять художественную атмосферу факультета.

Нельзя не вспомнить концерты из произведений М. Мусоргского, приуроченные к 70-летию со дня смерти великого композитора (1950/51 уч. год), данные А. Л. Доливо для консерваторской молодежи. Стремясь шире и глубже познакомить слушателей с творческим наследием Мусоргского, он вмонтировал в программы чтение отрывков из писем композитора. Концерты вызвали заслуженный большой интерес и носили поистине музыкально-образовательный и воспитательный характер. А если учесть, что в то время произведения Мусоргского не столь часто исполнялись, а порой и почти исчезали из концертных программ певцов, то выступления Анатолия Леонидовича приобретают еще большее значение.

Имея перед собой книгу А. Л. Доливо «Певец и песня», в которой так талантливо, широко им же самим раскрыто его исполнительское кредо, казалось бы, ничего не следует добавлять к этой чудесно написанной повести о песне. И все же непреодолимо захотелось оживить в памяти образ Анатолия Леонидовича, его сильный, яркий, обаятельный талант и тот очень дорогой для меня период времени, когда так дружно сплелись наши творческие пути.



*А. С. Яковлева*

## **В КЛАССЕ М. М. МИРЗОЕВОЙ**

Профессор вокального факультета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского Мария Моисеевна Мирзоева, в прошлом известный музыкант-исполнитель, является одним из авторитетнейших вокальных педагогов нашей страны. Воспитанница Московской консерватории М. М. Мирзоева окончила ее по двум специальностям: по классу фортепиано у Эмиля Фрея и была удостоена золотой медали и по классу сольного пения у В. М. Зарудной-Ивановой. Ее выступления в качестве пианистки-солистки, певицы и неизменного аккомпаниатора выдающегося советского камерного певца А. Л. Доливо высоко оценены музыкальной общественностью и пользовались неизменной любовью слушателей.

Более 60 лет отдала профессор Мирзоева служению советскому вокальному искусству, из которых 54 года посвящены педагогике. Продолжая и развивая лучшие традиции отечественного вокального искусства, Мария Моисеевна внесла огромный вклад в сокровищницу советского вокального педагогического мастерства. Представители школы М. М. Мирзоевой — народная артистка СССР С. Киизбаева, народный артист РСФСР Н. Даутов, заслуженная артистка РСФСР, солистка ГАБТ К. Кандинская, заслуженные артистки РСФСР, солистки Новосибирского оперного театра П. Ульянова и А. Грачева, заслуженная артистка РСФСР, солистка Минского оперного театра Л. Златова, заслуженная артистка РСФСР, солистка Пермского оперного театра Н. Сильвестрова, доцент кафедры сольного пения ГМПИ им. Гнесиных Г. Мальцева и многие другие — обязаны своими достижениями в искусстве мудрости и труду профессора М. М. Мирзоевой.

Творческая деятельность Марии Моисеевны не ограничивалась только практической педагогикой. Она автор ряда статей и монографических очерков о певцах и педагогах, составитель и редактор сборников вокализмов, учебных пособий для вокальных факультетов консерваторий.

Мария Моисеевна Мирзоева (1896—1981) родилась в Тбилиси. Родители М. Мирзоевой не были музыкантами-профессионалами,

но горячо любили музыку и понимали ее. Атмосфера, которая царилa в доме, во многом способствовала пробуждению раннего интереса к музыке, а яркие способности — абсолютный слух, редкая музыкальность, завидная память — явились основанием для серьезных занятий музыкой. С семи лет она начинает брать уроки игры на фортепиано и изучать теорию музыки. А спустя два года поступает в Московскую консерваторию в класс А. И. Губерт. Однако пребывание в консерватории было непродолжительным. Из-за болезни руки М. Мирзоевой вскоре пришлось прекратить занятия, а по выздоровлении продолжить их, но уже на фортепианных курсах, руководимых В. К. Коссовским. Ученик Т. Лешетицкого и П. Пабста — двух выдающихся педагогов-пианистов, В. К. Коссовский обладал блестящей техникой и ярким исполнительским темпераментом, но боязнь эстрады лишила его возможности стать концертирующим пианистом. Он обладал и истинным талантом преподавания. Всецело посвятив себя педагогической деятельности, Коссовский был горячо и самозабвенно предан своему любимому делу. Успешные занятия с Коссовским в 1910 году были прерваны в связи с переездом всей семьи в Петербург. По возвращении же в Москву М. М. Мирзоева продолжила занятия с А. Б. Гольденвейзером, а некоторое время спустя была принята в Московскую консерваторию сразу на восьмой курс в класс Э. Фрея.

В 1916 году М. Мирзоева блестяще заканчивает консерваторию. В своей рецензии на первый сольный концерт Мирзоевой, состоявшийся после окончания ею консерватории, музыкальный критик Гр. Прокофьев писал: «Прежде всего, исполнение г-жи Мирзоевой пленяет ярко выраженным элементом художественной воли и проблесками неподдельного темперамента, который так редко встречается у пианисток». Отмечает он также «отличное музыкальное чутье, большую технику и тонкое понимание эффектов педаль»<sup>1</sup>.

Наряду с положительными замечаниями критик, по признанию Марии Моисеевны, справедливо указывает и на ряд серьезных недостатков — часто произвольно избранную ею линию воплощения замысла, а также ломку ритма, техническую недоделанность и пр.

Одновременно с занятиями в классе Э. Фрея Мирзоева берет уроки пения у С. Г. Рубинштейн. Вспоминая этот период общения с замечательными педагогами-музыкантами, Мария Моисеевна рассказывает: «Если фортепианную классику (Бах, Гендель, Моцарт и др.) я играла не очень охотно и хуже (больше удавались произведения Шумана, Шопена, Листа), то пела ее благодаря самой структуре голоса (высокое лирическое сопрано) с великим удовольствием. Мне поневоле приходилось несколько ограничивать свой темперамент и горячую увлеченность исполнением. Зато в пении раскрывались новые черты исполнительства — менее прису-

<sup>1</sup> «Русские ведомости», 1917, № 5.

щие мне как пианистке, а именно глубокая задушевность и изящество, именно то, чего мне не хватало в игре на фортепиано. Некоторые музыканты считали, что пение мешает моим фортепианным выступлениям. Другие, наоборот, находили, что рояль отвлекает от полной отдачи пению. Теперь, пройдя длинный творческий и педагогический путь, я могу совершенно объективно признаться, что просто не хватало ни здоровья, ни душевных сил на ту огромную внутреннюю напряженность, которую так ревниво требует рояль. И все же рояль я люблю страстно и до сих пор с чувством некоторой горечи и досады на себя, но всегда благожелательно, слушаю наших талантливых исполнителей. Пение было для меня радостью, отдыхом. Голос был здоровым и никогда не подводил. Характерно, что когда я готовилась к фортепианным выступлениям, я всецело уходила в себя, делалась молчаливой и урюмой. Пение, наоборот, вызывало у меня желание общения с людьми, душевную бодрость и любовь к жизни, я становилась веселее, спокойнее. Оттого, наверно, оно и было проникнуто более светлым началом. Я не любила играть в домашней, интимной обстановке, и меня редко удавалось упросить сесть за фортепиано. Но пела всегда охотно и с большим увлечением. Очевидно, отчасти поэтому у меня образовалась своя группа слушателей, которые неизменно посещали мои концерты и своим сердечным приемом создавали особенно радостное настроение в зале».

Перед поступлением в консерваторию в класс пения профессора В. М. Зарудной-Ивановой М. Мирзоева технически была достаточно основательно подготовлена С. Г. Рубинштейн<sup>2</sup>. «Методика преподавания Софьи Григорьевны в дальнейшем явилась для меня той основой, на базе которой сформировались и мои взгляды в вопросах дыхания, атаки звука, положения гортани, развития технических приемов и пр. и пр., — вспоминала Мария Моисеевна. — Строгая закономерность в системе ее занятий, простота и ясность методических формулировок и, наконец, ее практические показы вокальных приемов — все это необычайно живо сохранилось в памяти. Несмотря на полвека, отделяющих меня от периода занятий с Софьей Григорьевной, я совершенно не чувствую грани прошедших лет, и ее педагогические принципы и в настоящее время остались для меня абсолютно актуальными». С. Г. Рубинштейн была не только педагогом, отлично владеющим системой преподавания вокала. Она была большим музыкантом и среди вокалистов того времени занимала видное место. Общение с ней сыграло огромную роль в жизни Марии Моисеевны. «Человек большого ума и таланта, добрая, безгранично щедрая, она была и навсегда осталась для меня самым светлым и отрадным воспоминанием моей юности».

<sup>2</sup> Основные методические принципы и установки С. Г. Рубинштейн, система упражнений, применяемых ею, организация занятий в классе подробно раскрыты в статье: Мирзоева М. М. Педагогические принципы С. Г. Рубинштейн. — В кн.: Музыкальное исполнительство, вып. 8. М., 1973.

После смерти С. Г. Рубинштейн руководство дальнейшими занятиями пением взяла на себя В. М. Зарудная-Иванова, которая стала для ученицы наставником, воспитателем, другом, внимательно следившим за ее художественным развитием. Щедро делилась она своим огромным опытом, знаниями, и столько раз ее меткое замечание помогало справиться с неизбежными для певицы сомнениями. Это было подлинное творческое содружество, основанное на большой взаимной любви, доверии и уважении.

Педагогические методы В. М. Зарудной и С. Г. Рубинштейн были в общих чертах схожи. Вместе с тем В. М. Зарудная-Иванова обладала индивидуальным педагогическим почерком<sup>3</sup>.

Имя Варвары Михайловны Зарудной-Ивановой достаточно широко известно в музыкальных кругах и заслуженно пользуется большим уважением. Всю свою долгую творческую жизнь посвятила она служению русскому искусству. Известные музыканты-исполнители, композиторы, музыкальные критики (Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Стасов) высоко ценили певческий талант В. М. Зарудной-Ивановой. Не менее достойное и почетное место занимает она в вокальной педагогике. За годы плодотворной педагогической деятельности В. М. Зарудной ее класс закончили более шестидесяти человек, среди которых немало прекрасных певцов, известных педагогов. Н. Веков, А. Добровольская, Е. Егоров, Н. Матова, М. Мирзоева, Е. Нетыкса, В. Петрова-Званцева, Ф. Петрова, А. Позднякова и другие с честью продолжали лучшие традиции русского классического вокального искусства.

Успех педагогической деятельности Зарудной определялся наличием у нее педагогического дара, заинтересованности в каждом ученике и влюбленности в свое дело, умении разгадать индивидуальность воспитанника как в смысле общей одаренности, так и в отношении особых свойств голосового аппарата, в умении повести за собой. Будучи тонким психологом, она находила ключ к душе каждого ученика, стремилась понять его характер и наладить контакт, что, по ее мнению, являлось залогом успешного развития профессиональных певческих навыков. В своей педагогической деятельности она строго соблюдала принцип единства художественного и вокально-технического развития, что в то время было характерно далеко не для всех педагогов: не поиск звука ради звука, не формально красивое пение, а живое реалистическое, искреннее воплощение образного содержания. Музыка царила в этом классе. Зарудная никогда не занималась «голой техникой» в отрыве от музыки. Ее по праву можно назвать главным музыкальным воспитателем своих учеников.

По твердому убеждению В. М. Зарудной, педагог обязан сохранить индивидуальность ученика, исправляя только его недостатки. Она считала, что применение ко всем одинаковых требо-

<sup>3</sup> Педагогической деятельности В. М. Зарудной-Ивановой посвящена одна из глав диссертации автора статьи «Выдающиеся профессора вокального факультета Московской консерватории начала XX века». Здесь мы приводим лишь краткое изложение основ методики профессора Зарудной.

ваний, указаний и приемов не только зачастую обезличивает природу голоса, но нередко вредит самому ученику. Главной заботой преподающего должно быть сохранение как индивидуальности голоса, так и в основном тембра ученика.

Великолепный знаток дидактического материала, профессор Зарудная умело подбирала упражнения, вокализы, произведения с текстом. Она — автор первых репертуарных списков для всех голосов, а также сборника «Групп упражнений» для развития технической оснащённости голоса. Репертуарные списки включали основные крупные произведения, партии, арии, романсы, то есть тот необходимый репертуар, который предстояло исполнять будущему певцу-артисту<sup>4</sup>.

Большое значение придавала В. М. Зарудная воспитанию навыков самостоятельной работы. Она считала, что развитие вокальной техники, профессиональных музыкальных и исполнительских качеств еще недостаточно для того, чтобы ученик стал певцом-художником. Он обязан обладать, кроме этого, высокой общей и музыкально-исполнительской культурой, быть эстетически развитым, что невозможно без повседневной самостоятельной работы. Высокий уровень педагогического мастерства, большая общая культура (владение иностранными языками, широкое образование и воспитание) способствовали тому, что авторитет В. М. Зарудной среди учеников был чрезвычайно велик.

Занятия в классе профессора Зарудной приносили молодой певице огромную пользу. Как отмечалось, системы преподавания С. Г. Рубинштейн и В. М. Зарудной в своей основе были близки, и ученица не ощутила большой перемены в методике работы. «Разница в воспитании голоса, — вспоминала Мария Моисеевна, — была небольшой. Разве что Варвара Михайловна любила звук с большей дозой грудного насыщения и начинала работу с голосом от *до* первой октавы (у сопрано). Софья Григорьевна предпочитала вести занятия со среднего регистра от *ля* — *си* первой октавы. Но обе они любили и ценили тянущийся звук, ровный и гибкий по всему диапазону. И в исполнительском плане у них было очень много общего. Обе категорически возражали против всякой фальши, напряженности, искусственности в манере пения». В. М. Зарудная помогла исправить и те недочеты, которые были еще в голосе ученицы. В частности, несмотря на правильный, естественный прием грудобрюшного дыхания, освоенный у С. Г. Рубинштейн, мускулатура брюшного пресса и диафрагмы все же не всегда ей подчинялась. «Варвара Михайловна сумела специальными упражнениями укрепить еще недостаточную разработанность дыхательных мышц и тем самым помогла добиться полного контакта грудного и головного резонаторов. Звучание на „фундаменте“, как любила повторять она, было основой ее метода. Я приобрела уверенность в пении, появилась манера безошибочно брать верхние ноты, и я стала полной хозяйкой своего голоса».

<sup>4</sup> См. Приложение к указанной диссертации.

Значительное влияние на формирование Мирзоевой как музыканта оказал М. М. Ипполитов-Иванов, который всегда с охотой аккомпанировал юной певице. Мария Моисеевна часто прибегала к его советам. Она любила проигрывать или пропеть ему вновь выученные произведения. «Недавно окончив консерваторию по фортепиано, — вспоминала она, — я в то время очень смело (даже чересчур смело) подходила к трактовке некоторых произведений. Увлекаясь деталями исполнения, излишними *rubato*, капризностью темпов и контрастностью звучания, я часто забывала о целостности произведения. Форма получалась расплывчатой, и меня совершенно справедливо упрекали в некоторой нарочитости и произвольности исполнения. Михаил Михайлович, может быть более, чем кто-либо из музыкантов, с которыми я тогда соприкасалась, сумел найти нужные слова, предостерегавшие от опасного пути, на котором я тогда стояла. Указания его касались главным образом овладения соразмерностью структуры какого-либо произведения или части его. „Не начинай с деталей, — говорил он, — детали придут сами собой. Прежде всего старайся ощутить произведение в целом“. Это в равной степени относилось к сочинениям больших и малых форм. Внимательно прислушиваясь к его дельным, метко и точно направленным замечаниям, я невольно стала пересматривать свои еще незрелые исполнительские позиции».

В 1920 году в Малом зале консерватории состоялся первый сольный вокальный вечер М. М. Мирзоевой. Среди многочисленных слушателей был А. Т. Гречанинов, который предложил певице разучить и исполнить некоторые его произведения. Мария Моисеевна с радостью дала согласие на совместную работу, результатом которой явились успешные выступления в Москве и других городах Союза.

В эти годы она ведет активную исполнительскую деятельность, выступает на родине и за рубежом с произведениями советских авторов. Ее аккомпаниаторами были Ольга Дунович, ученица А. Б. Гольденвейзера, М. И. Сахаров, позднее неизменно М. С. Неменова-Лунц. Мария Моисеевна участвовала в ансамблях с такими прославленными инструменталистами, как В. Борисовский, С. Бычков, В. и С. Ширинские, Д. Цыганов и многие другие. Интереснейшим этапом в творческой деятельности М. М. Мирзоевой является период работы и выступлений в качестве аккомпаниатора с замечательным камерным советским певцом Анатолием Леонидовичем Доливо<sup>5</sup>.

Мария Моисеевна рано стала интересоваться педагогикой, в самом расцвете своей артистической карьеры. Фактически свою педагогическую деятельность она начала еще в 1924 году в техникуме им. М. П. Мусоргского, где вела фортепианный и камерный

<sup>5</sup> О работе с А. Л. Доливо см. в настоящем сборнике: Мирзоева М. А. Л. Доливо — певец и педагог.

вокальный классы. «За восемь лет работы в техникуме, — вспоминает Мария Моисеевна, — я смогла сделать для себя ряд полезных выводов. Во-первых, к большому сожалению, фортепианная педагогика мне мало удавалась. В составе педагогов техникума я была, пожалуй, единственной концертующей пианисткой, а между тем результаты у моих товарищей были явно лучше, чем у меня. Не скрою, мне это было немного досадно, тем более что фортепианной школой я владела вполне хорошо. Причина не совсем удачных попыток преподавания фортепиано заключалась в другом. Основами фортепианной игры благодаря методу Коссовского я овладела легко и незаметно. Очевидно, я того же ждала и от своих учеников. И не хватало выдержки, терпения, да и опыта довести до конца процесс их становления. Впоследствии ко мне часто обращались мои друзья-пианисты с просьбой послушать их перед концертными выступлениями. Я очень охотно это делала, и как-то само собой находились нужные слова, верные советы. Мы очень ценили этот дружеский обмен опытом, а мне лично он приносил большую пользу. Внимательно слушая игру моих коллег, я должна была строже оценивать и свои достижения. Все же в дальнейшем преподавать фортепиано мне не пришлось».

В Московской консерватории Мария Моисеевна начала преподавать в 1932 году. Вначале она вела классы камерного пения, но через некоторое время возглавила специальный класс сольного пения. Рассказывая о начале своей педагогической деятельности на вокальном факультете консерватории, Мария Моисеевна вспоминает: «Как-то само собой получилось, что у меня стали заниматься исключительно высокие голоса. И не только потому, что у меня самой было высокое сопрано. Интерес к типу высоких голосов, в особенности чисто колоратурному сопрано, у меня возник значительно раньше, еще в годы далекого детства. Нашей семье пришлось год прожить в Тифлисе, и мне посчастливилось в том сезоне слышать знаменитую итальянскую певицу Луизу Тетрацини. Впечатление от ее пения было необычайным. Я всю жизнь не могла забыть феерической легкости и удивительно красивого, горячего тембра ее голоса. Эта легкость и ловкость голоса при довольно крепком звуке меня поразили чрезвычайно. Должна признаться, что сама я гораздо больше люблю низкие голоса с их горячим выразительным тембром и большой эмоциональной потенцией. Но тип настоящего колоратурного сопрано вызывает у меня особый интерес, чувство азарта и желания во что бы то ни стало справиться с ним. Правда, одним из первых моих выпускков была певица П. Ульянова, лирическое меццо-сопрано, но это было исключением. После окончания П. Ульяновой класс мой окончательно утвердился в своем сопрановом профиле».

Одновременно с преподаванием в консерватории Мария Моисеевна вела класс сольного пения в училище. Наблюдая за развитием студентов и их продвижением в училище и консерватории, профессор Мирзоева пришла к интересным и поучительным выводам.

Важным фактором успешного развития и становления профес-

сиональных качеств певца-музыканта, по ее мнению, является непрерывность всего процесса обучения по методике одного педагога. Она считает, что переход из училища в вуз в класс другого педагога может привести в некотором роде к дублированию и тем самым тормозить вокально-техническое и исполнительское развитие ученика. «На практике приходится сталкиваться с тем, что поступивший на первый курс консерватории студент, — говорила Мария Моисеевна, — имеет определенные устойчивые навыки и представления, полученные в период четырехлетнего обучения в училище. Хорошо, если нового педагога все более или менее удовлетворяет и занятия продолжают дальше без особых потерь. Но нередко, имея свой звуковой критерий, свои методические принципы и установки, педагог предъявляет к такому ученику совершенно иные требования. Вместо естественного продолжения обучения, накопления новых знаний приходится начинать все сначала — сажать ученика на „манную кашу“. В этих случаях, во-первых, происходит частичное дублирование программы училищного курса и, во-вторых, что чрезвычайно серьезно, подобное возвращение для ученика может обернуться психологической травмой. Ведь он проучился четыре года, пел произведения разной сложности, готовил дипломную программу, включающую арии из опер, и вдруг — все начинать с азов. Далеко не все ученики спокойно переносят такое переключение. Несомненно, в плане непрерывности обучения большую роль сыграли двухгодичные подготовительные отделения, предворяющие основной курс. В общей сложности ученик может заниматься у одного педагога, по одной методике все семь лет пребывания в вузе. Однако — и это мое твердое убеждение — оптимальный вариант достигается в том случае, когда воспитание певца находится в одних руках и в училище, и в консерватории. Либо в среднем звене доверяется ассистенту, хорошо знающему и владеющему основами методики профессора. А для реализации этого необходима живая преемственная связь, своевременное воспитание молодой педагогической смены. Подобная форма подготовки специалистов у нас имеется. Это ассистентура — стажировка. Но, к сожалению, она не используется с достаточной полнотой».

На наш взгляд, это справедливый упрек! Сколько опытнейших результативных педагогов уходят из жизни, не имея преемников, унося с собой знания, богатейший практический опыт, никем не подхваченный и не продолженный. Между тем их педагогические взгляды, методические принципы должны служить вокальному искусству сегодняшнего дня.

В своей работе М. М. Мирзоева исходила из того, что современный педагог обязательно должен быть широко образованным человеком, что он должен находиться в курсе последних достижений науки о голосе и вокальной педагогики. Знакомство с научной вокальной литературой во многом вносит ясность в практическую работу, помогает разобраться в тех сложностях, которые не-



минуемо встречаются в занятиях с учениками, утвердиться в правильности методических требований и установок. Педагог обязан грамотно с научной точки зрения понимать весь процесс голосообразования и в доходчивой форме уметь разъяснить его ученику. «Но из этого не следует, что надо делать из наших учеников теоретиков. Они обязаны быть знающими, однако над всем должна царить Музыка. Я бы сказала так: мы должны воспитывать певцов-музыкантов широкого кругозора, большой общей культуры, хорошо знающих историю и теорию вокального искусства».

В педагогической деятельности профессора М. М. Мирзоевой находят свое творческое преломление основополагающие принципы советской вокальной педагогики: индивидуальный подход к каждому ученику, постепенность и последовательность усложнения музыкальных и вокально-технических задач, единство художественного и вокально-технического развития. Вместе с тем метод профессора Мирзоевой имеет и свои результативные установки. Индивидуальный почерк большого педагога, основные стержневые стороны метода, обеспечивающие общий положительный итог педагогического процесса, всегда интересны, ценны и должны служить делу совершенствования подготовки молодых певцов — представителей советской вокальной школы.

В успешном развитии ученика огромную роль играет установление творческого контакта, создание творческой обстановки в классе.

По мнению профессора, педагог-вокалист должен быть не только практиком-музыкантом, владеющим специальными знаниями на уровне современных достижений вокальной педагогики и науки о голосе, но и тонким психологом. Он должен уметь разобраться в ученике, понять его характер, найти ключ к душе каждого из них. «Пока я не загляну вглубь, я не могу быть твердо уверенной в своей работе с учеником. Сначала надо обязательно подготовить почву, чтобы все замечания воспринимались благоприятно». В достижении взаимопонимания между учеником и педагогом важное значение имеет та обстановка, которая царит на занятиях в классе. «Необходимо создать такую атмосферу занятий, — говорит Мария Моисеевна, — при которой ученики почувствовали бы себя спокойно. Только при этом условии можно наиболее точно определить их вокально-технический и исполнительский уровень». Мария Моисеевна всегда стремилась к тому, чтобы в классе было легко, свободно, празднично, весело и вместе с тем серьезно. Совершенно исключались и резкие замечания. «Ученику не должно быть ни скучно, ни тягостно, чтобы он мог раскрыться в своих возможностях. Состояние ученика должно быть эмоционально настроено на пение. Ведь пение — это радость. Педагог должен следить и за собой, быть всегда в тонусе, подтянутым. Я старалась всегда создавать такую обстановку, чтобы в класс было весело входить. А уж, как правило, если ученик и поет хорошо, то и уходит удовлетворенным, радостным и всегда с нетерпением».

ем ждет следующей встречи». Так поступали учителя Марии Моисеевны — С. Г. Рубинштейн и позднее В. М. Зарудная-Иванова. Они проводили занятия так, что ученики шли на урок с ожиданием чего-то прекрасного. «Петь нам всегда хотелось. А это, — утверждала Мария Моисеевна, — важнейший фактор, мобилизующий все имеющиеся певческие ресурсы».

М. М. Мирзоева считала, что совершенно необходимо воспитывать в ученике смелость и уверенность. Она говорила, что если даже начинающего ученика все время как-то уверять, что он и это не умеет, и то у него не получается и не получится, то у некоторых студентов такой подход вызывает страх, зажатость. «Я часто говорю, что пение — это каждодневный огромный труд, и на каждом занятии стараюсь подбодрить, поднять у ученика веру в себя. А это очень важно».

По мнению Марии Моисеевны, нельзя указывать на все недостатки голоса ученика сразу. Вначале можно пропустить и неудачно спетую ноту, и не так уж ловко исполненный пассаж, и лишний раз взятое дыхание, и зажатый звук и пр. и пр. Ведь часто приходят ученики с множеством самых разнообразных дефектов, и если о каждом недостатке говорить и требовать его немедленного исправления, то очень легко испугать начинающего певца, убить его веру в свои возможности. «Главное здесь для педагога, — говорит Мария Моисеевна, — умение вызвать спокойное удобное певческое состояние. Этого мне всегда хочется добиться, но, к сожалению, не всегда оно сразу удается. Часто бывает очень трудно. В особенности когда в класс приходят студенты, уже изрядно попевшие, с массой устойчивых приспособлений и своих субъективных убеждений. Такие ученики вроде бы и слушают вас внимательно, а в мозгу у них идет своя работа, свои задумки. Они все в мире своих ощущений, порой даже необъяснимых. В этих случаях очень трудно бывает наладить контакт и повести ученика за собой. Тогда я предлагаю следующее: „Давайте попробуем выполнить то, что я вам советую. Поверьте мне на данный момент“. И так постепенно, шаг за шагом медленно продвигаемся вперед. Намного легче работать с совсем юными, ранее не занимавшимися учениками, нежели с теми, которые прошли какой-то срок обучения. Восприятие первых, как правило, всегда свежее и ярче».

По твердому убеждению М. М. Мирзоевой, успех в занятиях зависит не только от педагога, но и от ученика. Обучение — процесс двусторонний. Мария Моисеевна вспоминает, что профессор В. М. Зарудная-Иванова определенно считала, что положительные результаты даже в большей степени зависят от самого ученика. С этим мнением перекликается высказывание выдающегося русского педагога У. А. Мазетти о том, что не все ученики равноценно усваивают предлагаемые знания. Это ему принадлежат слова: «Я занимаюсь со всеми одинаково, всем даю 100 %. Но одни берут все 100 %, другие лишь 2 %». Часто даже при скромных вокально-музыкальных данных наличие такого психического комплекса, как воля, целеустремленность, внимание, умение орга-

низовать свой певческий и общий жизненный режим, может привести к высокому профессиональному уровню. Различные свойства психики ученика, считает профессор Мирзоева, могут и помогать в обучении, но могут быть и большим тормозом. Иногда исключительные музыкально-вокальные данные остаются без реализации, если нет таких компонентов, как трудолюбие, воля и т. д. «В моем классе были ученики весьма скромные и по своему голосовому материалу, и по духовным данным. Но они так умели мобилизовать себя, подчинить весь свой режим одной цели — стать певцом-музыкантом, — что естественно и планомерно развивались. Как правило, такие студенты внимательны на уроке, относятся с доверием к словам педагога, терпеливо добиваются выполнения его требований. При этом все замечания воспринимают просто и спокойно».

Подобный творческий контакт совершенно необходим между педагогом и учеником. В этих случаях успехи достигаются гораздо быстрее, а занятия проходят намного эффективнее. Такие качества, как рассеянность, невнимательность, плохое настроение, являются настоящими врагами успешного плодотворного урока. По воспоминаниям Марии Моиссевны, С. Г. Рубинштейн, В. М. Зарудная-Иванова, да и У. А. Мазетти отменяли урок, если видели, что ученик пришел не в творческом состоянии и не мог себя мобилизовать. Они считали занятие в этом случае совершенно нецелесообразным и даже вредным. «К сожалению, — сетует Мария Моиссевна, — мы сейчас не можем себе этого позволить, ведь требования и программы с тех пор неизмеримо выросли. Очень трудно в подобной ситуации вернуть ученику состояние творческой активности, вызвать желание петь, заинтересовать его. Однако при чуткости педагога и податливости ученика часто неудачно начавшийся урок может перейти в успешное занятие. Но бывают и так называемые „легкие ученики“. Вот, например, была в моем классе П. Ульянова. После окончания консерватории она успешно пела в Новосибирском оперном театре около тридцати лет. Занятия с ней запомнились мне на всю жизнь. Когда она приходила на урок и становилась к роялю, лицо ее преображалось. Она всегда с необыкновенным вдохновением исполняла даже самые простые упражнения. А уж когда доходила очередь до художественных произведений, то музыке конца и края не было. Это, конечно, и меня окрыляло. Мне было с ней легко и хотелось отдать как можно больше».

По мнению М. М. Мирзоевой, первое, на что следует обратить внимание при работе с начинающим певцом, это на выявление наиболее красивого звучания его голоса. Пение должно быть прежде всего красивым. У каждого педагога есть свое представление о красоте звука. Тембр человеческого голоса, его индивидуальные звуковые особенности — эти природные качества «живого» инструмента дают ему преимущество перед другими музыкальными инструментами. Тембр голоса может быть светлым, темным, ярким, тусклым, мягким, резким, выразительным, без-

личным. Умение пользоваться тембровыми красками позволяет певцу полнее раскрывать интонационную сущность произведения, то есть передавать его характер, образ и настроение. «Я люблю звук светлый, яркий, звонкий, но в то же время мягкий, округлый, на свободном льющемся дыхании, органично связанный с грудным резонированием. Мягкость в звуке появляется тогда, когда есть хороший контакт с дыханием. Звонкость связана с высокой позицией. Не люблю углубленного темного звучания. Оно не характерно в своей основе для высоких легких голосов, призванных блистать яркостью, подвижностью и изяществом. Тем не менее каждому голосу прививаю умение пользоваться разными красками, что необходимо для настоящего певца, музыканта-художника».

Но для достижения мастерства владения тембром необходимо найти и усвоить манеру звукообразования и звуковедения, характерную для данного конкретного голоса. Педагог против того, чтобы начинающим с первых же шагов предлагать исполнительские задачи на пение разными красками голоса. Необходимо вначале выработать сглаженность и ровность тембра на всем протяжении голоса. Такое бережное отношение к красоте звука, являющееся основой метода профессора Мирзоевой, зародилось у нее еще с детских лет, с занятий на фортепиано. «Звук — это моя стихия, — говорит она. — Играя, я любила звук не однотонный, а льющийся, летящий, со всеми красками от тончайшего *pianissimo* до глубокого *forte*». И действительно, отмечая выступления пианистки, музыкальная критика всегда обращала внимание на красоту звучания инструмента и умение пользоваться широкой палитрой тембровых красок. «И в тембре голоса каждого ученика стараюсь найти самое ценное. Иногда поступают в класс студенты с ровным голосом, а часто приходят и с очень „пестрым“, неровным, имеющим немало различных наслоений. Среди всей этой пестроты всегда пытаюсь отыскать тот тембр, который пригоден для данного голоса, будет украшать его, составлять его ценность. Порой это бывает трудным и длительным процессом, но для меня — это задача номер один».

В первые месяцы работы с новым учеником Мария Моисеевна не делала много указаний и замечаний. Терминология ее в этот период проста и ограничена. Основное внимание сосредоточивается на освоении начальных факторов, таких, как манера удобно и красиво стоять, спокойно и правильно брать дыхание, свободно атаковать звук и т. д. Указания педагога направлены в основном на нахождение естественности и свободы процесса звукообразования. И только очень постепенно, в зависимости от восприимчивости ученицы, она усложняет требования. Терпеливо добиваясь выполнения поставленной задачи, Мария Моисеевна не идет дальше, если нет уверенности, что предыдущее задание понято и осознано ученицей.

Требования, предъявляемые педагогом в организации певческого дыхания, следующие: вдох должен быть бесшум-

ным, спокойным, достаточно быстрым, осуществляться одновременно через нос и рот, что, по мнению профессора, помогает зафиксировать ощущение работы верхних резонаторов.

При вдохе не рекомендуется набирать много воздуха, так как это может способствовать лишь резкому выбросу дыхания и тем самым вызовет форсированное напряженное звучание и зажим гортани. «Дело не в количестве воздуха, — говорит Мария Моисеевна, — а в умелом эластичном регулировании выдоха». Поэтому основное внимание ее направлено не столько на момент вдоха, сколько на организацию выдоха и верное звучание голоса. То, что не следует набирать излишне много воздуха, — общеизвестно. И большинство педагогов, какой бы методикой они ни пользовались, разделяют эту точку зрения. Что же касается регулирования степени выдоха и фиксации основного внимания на его организации, требования профессора Мирзоевой полностью совпадают с научными данными, полученными современными исследованиями (Л. Б. Дмитриев, Л. К. Ярославцева).

Тип дыхания, рекомендуемый педагогом в процессе воспитания певческого голоса, — в своей основе нижнереберно-диафрагматический. В отдельных случаях, особенно это касается высоких женских голосов, она допускала некоторые отклонения. «Занимаясь с учеником, всегда пристально слежу за тем, как он пользуется дыханием в пении. Я не навязываю ему свою систему дыхания, если звучание его голоса естественное, красивое и технически правильное. Единственное, на что я обращаю внимание в процессе организации певческого дыхания, — чтобы с эстетической точки зрения было все приемлемо, а именно: вдох бесшумный, плечи естественно свободные, ключицы не подняты и т. д.»

В своих объяснениях М. М. Мирзоева пользовалась интересным, образным языком. Требуя фиксации момента вдоха, она употребляет термин «з а т а и в а н и е» вместо общепринятого термина «задержка», так как считает, что в отдельных случаях «задержка» может сопровождаться нежелательным «зажимом» и «замыканием» дыхательной струи. Часто можно слышать, как Мария Моисеевна говорит ученице: «Когда вы поете, вы тоже дышите. Вы берете дыхание, чтобы петь с дыханием, а не замыкать его. Представьте, что дыхание живое, льющееся».

«Встречались у меня студенты, — вспоминала профессор Мирзоева, — которые после вдоха „замыкали“ дыхание и пели буквально чуть ли не мышцами гортани, оставаясь в то же время „наполненными“ воздухом. Подобным ученикам очень помогала такая установка, как: „Пойте с дыханием (а не на дыхании. — А. Я.), чтобы в вашем представлении звук был как бы „продутым“... Воздух должен превращаться в звук, а не быть оторванным от него... Почувствуйте дыхание во время пения „озвученным“».

Как правило, подобные замечания помогали ученикам быстрее раскрепоститься, снять зажим и ощутить естественность и свободу дыхания. Педагог старается подобрать и соответствующие уп-

ражнения, которые вызывают свободный «посыл» дыхания (см. упражнения 3 и 4).

«Когда дыхание взято, слежу, чтобы в пении оно равномерно подавалось к голосовым складкам, чтобы звук все время был поддержан, дыхание не спадало и не „выплескивалось“ сразу. Прошу учеников следить не только за равномерностью распределения дыхания, но и за качеством звука, чтобы на протяжении всего упражнения он был равноценным».

Самым трудным, требующим совершенного владения певческим дыханием, по мнению педагога, является снятие звука на дыхании. Снять звук следует так, чтобы не было толчка гортани, чтобы не менялось качество тембра, а было мягкое эластичное прекращение звучания. Достичь этого можно в том случае, если звук до конца поддержан дыханием и снимается раньше, чем оно израсходовано. Тогда создается впечатление, что звук как бы «растаял». Стремясь добиться такого эффекта с каждым учеником, М. М. Мирзоева, однако, считала, что не все могут овладеть им в полную меру. У некоторых учеников есть звонкое хорошее протяженное forte, тем не менее им не удается плавное снятие. Приходится долго и кропотливо, а главное, постепенно над этим работать. Начинать надо со среднего регистра или с тех звуков диапазона, которые свободно и естественно строятся в тембровом отношении и являются для ученика наиболее удобными.

Важное значение придает профессор Мирзоева овладению ритмом дыхательного процесса, поскольку с дыханием непосредственно связано ощущение ритма, темпа, формы, выполнение пауз, цезур и всех динамических оттенков.

Часто в практике работы приходится сталкиваться с такими ситуациями: ученик очень хорошо справляется с упражнениями и благодаря размеренно-ритмическим паузам в них начинает ощущать ритмичную подачу дыхания. Но как только приступает к пению произведений, то либо отчасти, а то и полностью теряет ее. «Дыхание обязательно должно быть подчинено музыке, — говорила Мария Моисеевна, — должно идти рука об руку с ней, быть послушным и податливым, как мячик. Поэтому первейшим условием такой исполнительской свободы дыхания является умение ритмично дышать». Один из способов для развития этого навыка такой. Предлагая то или иное упражнение, Мария Моисеевна очень ритмично аккомпанирует, следя за тем, чтобы между звеньями секвенции были одинаковые по длительности паузы. Постепенно, по мере овладения ритмичностью дыхания и темпом упражнения, варьируется характер музыкального материала. В рамках одного упражнения, например, можно пройти от медленного темпа к более быстрому, от одного характера исполнения к другому. Это позволяет на таком привычном дидактическом материале, как упражнения, выработать умение пользоваться (если можно так сказать) «разными штрихами» в процессе дыхания — как медленным глубоким вдохом, так коротким и быстрым. Такое сознательное овладение певческим дыханием дает певцу необходимое самообла-

дание во время исполнения разных по характеру произведений и позволяет наиболее полно проявить его исполнительские возможности.

Существенным в процессе звукообразования для профессора М. М. Мирзоевой является освоение манеры подачи звука — то есть атака плюс дыхание. Они рассматриваются в тесной взаимосвязи. Атаку звука нужно усвоить прежде всего. Она должна быть определенной (точной), без подъездов, энергичной, но не жесткой, с плавной подачей дыхания. В воспитании голоса не следует идти дальше, пока момент атаки не осознан учеником. Это первый и непереносимый этап. Звук, неверно атакующий, позднее уже очень трудно исправить. От того, каким он зарожден, зависит качество его дальнейшего звучания. Отсюда следует и все качества голоса — тембр, техника и, если можно так выразиться, его здоровье. Мария Моисеевна считала, что если певец подключает в фонацию только мышцы гортани, а дыхание у него «молчит», то это, как правило, приводит к нежелательным результатам. Голос теряет свой природный тембр, певческая жизнь его укорачивается. Поэтому в основе различных видов вокальной техники должно всегда лежать верное звукообразование.

Одним из труднейших моментов в воспитании певческого голоса является достижение ровности, одинаковости тембра на всем его протяжении. По мнению М. М. Мирзоевой, успешное решение этой задачи во многом зависит от «степени овладения взаимодействием резонаторов, свойственных каждому голосу». Совершенно необходимо, считала Мария Моисеевна, уметь дифференцировать ощущения головного и грудного резонирования, уметь одновременно включать резонаторы в работу. Если ученику удается в достаточной степени достичь этого — он стоит на твердой почве и можно считать, что выравнивание голоса идет по правильному пути. «Я всегда фиксирую внимание учеников на качестве тембра, его характере, на присутствии и соотношении в нем элементов головного и грудного резонирования. Певец должен знать свой голос и индивидуальные особенности своего тембра и понимать: то, что хорошо и полезно для одного голоса, может быть плохо и вредно для другого». По мнению Марии Моисеевны, немаловажную роль в оформлении тембра голоса и в сглаживании его регистров играет внимательный и чуткий слух педагога.

Придавая большое значение высокой позиции звука, профессор Мирзоева предостерегала от излишнего увлечения головным резонированием. При всей его важности, злоупотребление им постепенно может привести к зажатию голоса, к «обуженному» звучанию, к потере органичности звука, его полноты и объема. Певец начинает петь, как говорят в практике, только верхушкой голоса. Звук становится неполноценным, и пение в известной мере затрудняется.

В организации позиционно высокого звучания, ко-

торое делает голос полетным, «дальнобойным», большое значение имеет поднятие мягкого нёба, состояние «зевка». Однако, по наблюдениям М. М. Мирзоевой, следует рекомендовать «полузевок», так как излишний зевок часто ведет к перерасширению глотки, к появлению разбросанного тусклого звука. У высоких сопрано слишком большой зевок Мария Моисеевна считала нецелесообразным. Такая установка не противоречит данным, полученным профессором Л. Б. Дмитриевым (1957), исследовавшим положение гортани у певцов во время пения. Гортань — подвижный орган и свободно может смещаться вверх и вниз. При зевке она легко опускается вниз, при глотании также легко поднимается. Практически все педагоги знают, что положение гортани играет важную роль в формировании основных качеств певческого голоса. Если учесть, что М. М. Мирзоева занималась только с высокими сопрано, а в свете научных данных высокие женские голоса (колоратурные и лирико-колоратурные) пользуются в пении более высоким положением гортани (по сравнению с другими женскими голосами), то станет понятна методическая установка педагога. Чрезмерный зевок может вызвать опускание гортани и вместе с этим повлиять на качество звука, утяжелить его и излишне укрупнить, что не всегда свойственно легким высоким сопрано.

При движении голоса вверх обращается внимание на постепенное закругление звука в моменты скрещивания регистров (переходных звуков в головной регистр), на непрерывность и плавность подачи дыхания. Одним из интересных моментов в методике работы над ровностью сопрано в классе М. М. Мирзоевой является внимание к оформлению звуков *ля, си-бемоль, си* первой и до второй октав. Они должны быть высокопозиционны, вокально удобны, не перегружены грудным резонированием. Это поможет в формировании переходных звуков и освоении верхнего участка диапазона.

В работе над расширением диапазона голоса вверх М. М. Мирзоева уделяла большое внимание активности щечных мышц. Сторонник естественного овального положения рта в пении, педагог по мере повышения звука рекомендует открывать его несколько больше в ширину. Углы губ должны идти в сторону. Мышцы мобилизованы, но не напряжены. Просто улыбка, оскал категорически отвергаются профессором. Обязательная улыбка, по мнению некоторых педагогов, якобы необходимая для правильного пения, в действительности не для всех является нужной. Певческая практика показывает, что отличное звукообразование возможно без всякой улыбки, что многие певцы, особенно те из них, которые пользуются темным тембром, поют все звуки диапазона при овальном положении рта и даже на вытянутых вперед губах, совершенно игнорируя улыбку. Однако в процессе занятий улыбка важна как фактор, тонизирующий действующий на организм вне зависимости от воли певца. Как чувство радости и удовольствия вызывает улыбку, блеск глаз, так и улыбка в свою очередь заставляет ученика ощутить радостную приподнятость, столь важную



для успеха урока. На этом обратном влиянии моторики (работа мышц) на технику основывался К. С. Станиславский. Не случайно и старые итальянские педагоги требовали во время пения и до него улыбаться и делать «ласковые глаза». А Умберто Мазетти часто говорил ученикам: «Радуйтесь в пении!» Все эти действия по закону рефлекса вызывают нужное внутреннее состояние радостной приподнятости и так же, как мышечная собранность, — нервную готовность к выполнению задания. В классе М. М. Мирзоевой часто можно было слышать выражение: «Лицо должно быть во время пения счастливым. Пение — это радость. Следите за выражением глаз — они отражают внутреннее состояние. Глаза должны улыбаться, расцветать». Огромное значение в освоении верхнего участка диапазона голоса придается психическому состоянию ученика, его волевым качествам. «Когда певец не в тонусе, не в настроении — все мышцы расслаблены и нет рабочего состояния, нет стремления к преодолению трудностей. Пение должно быть не мучением, а радостным физическим и творческим процессом. А ведь в любом виде техники (будь то филировка, трудные пассажи, высокие ноты и т. д.) без мобилизации всех возможностей воли не обойтись. Если воли нет, студент волнуется, сникает и трудно добиться положительных результатов, каким бы мастерством педагог ни обладал». В подобных случаях М. М. Мирзоева предпочитала временно не трогать верхние тоны.

Принципиально важным является постепенность расширения верхнего участка диапазона. «Так же как мои учителя С. Г. Рубинштейн и В. М. Зарудная-Иванова, я придерживаюсь той точки зрения, что если в голосе ученицы есть потенция к верхним звукам, то бояться верхнего регистра не следует, а спокойно, постепенно надо его осваивать. Но если голос не идет высоко наверх, форсировать опасно. Из-за одной ноты, которая, может быть, в конечном итоге не станет совершенной, не стоит портить тембр голоса. Надо беречь тембр — это самое ценное».

Если ученица обладает природными верхними звуками, то педагог старается не перестраивать их кардинально, а только внимательно следит за их организацией. «Я обязательно объясняю ученице, в чем их правильность, привлекаю ее внимание к тому, что хорошо, но как можно сделать лучше. Стремлюсь, чтобы она запомнила. Сама все время держу в поле зрения формирование верхнего участка, и если в тембральном отношении он меня не во всем устраивает, постепенно его украшаю».

«Бывали и такие ученики, у которых, казалось бы, есть полный диапазон, а с верхним участком голоса в произведениях, да порой и в вокализах — затруднение. Либо боится — „а вдруг не выйдет“, либо зажимается. В этих случаях я иду на хитрость. Даю более развернутые по диапазону упражнения (например, двухоктавную гамму) или сочиняю сама каденцию, где есть верхний звук. Занимаясь по полутонам вверх, незаметно пробую высокую ноту в быстром движении, а затем прошу ученицу задержаться на ней. При этом говорю: — Свободная гортань, активное нёбо, ощутите

сверху „полузевок“. — Здесь вступает в силу закон инерции. Ученица, спев в подвижном темпе всю гамму, как бы естественно, само собой берет верхний звук. Тогда я „открываю“ ей его высоту, прошу еще раз повторить, подойдя к его исполнению сознательно. Иногда стараются взять ноту слишком снизу. В этом случае я прошу „пикировать“ на звук сверху, с точной атакой. При этом предлагаю упражнения, наводящие на это ощущение» (см. упражнения 8, 13, 22 и другие).

Как правило, пение широкого интервала вверх вызывает определенные трудности. В этих случаях М. М. Мирзоева рекомендовала активно подключать в работу мышцы брюшного пресса. Она считала, что мышцы живота в пении должны быть активными и упругими. Это достигается специально подобранными упражнениями (см. упражнения 28, 34).

Сложным в методике воспитания голоса является освоение учеником опоры звука — этого важнейшего ощущения в пении, благодаря которому певец получает возможность спокойно и свободно распоряжаться своим голосом, а слушатели легко воспринимают его пение. Существуют школы воспитания голоса по методу дыхательных ощущений (дыхательная опора), где контроль за голосообразованием ведется в зависимости от режима работы дыхательной мускулатуры; по типу гортанных ощущений, когда учитывается степень сопротивления голосовых складок воздушной струе; и наконец, по типу резонаторных ощущений — с восприятием вибраций в области «маски» и трахеи. Опора звука для М. М. Мирзоевой отождествляется с ощущением грудного резонирования. Когда присутствует в звуке грудное резонирование, то появляется органичность в пении, ощущение воздушного столба, льющегося живого дыхания. Но если ученица ощущает опору звука как степень сопротивления голосовых складок подскладочному давлению, то есть на уровне гортани, — возражений со стороны педагога не следует. М. М. Мирзоева называла это ощущение звуковой опорой и не боялась привлечь внимание ученика к работе гортани. Она считала, что главное в каждом конкретном случае — это качество звучания голоса в его естественном, присущем данному певцу тембре.

Принципиально важным моментом в методике является воспитание сознательного отношения к процессу звукообразования. По твердому убеждению педагога, певец должен научиться слышать правильное звучание своего голоса, фиксировать запоминать свои ощущения во время пения. Иначе он никогда не сможет сознательно управлять голосом и всегда будет находиться во власти случайностей. Вот почему столь пристальное внимание обращала М. М. Мирзоева на развитие вокального слуха учеников. Она останавливала ученицу не только тогда, когда не удается тот или иной прием, но и в том случае, когда успешно выполнено предложенное задание. «Старайтесь проанализировать, почему удачно спето, запомнить мышечную координацию и свои ощущения. Умейте не только улавливать осо-

бенности правильного звучания, но и почувствовать, что вы сделали, как работает в этот момент ваш голосовой аппарат, попробуйте мышечно ощутить его работу». И действительно, певцу приходится петь в помещениях с различными акустическими характеристиками, и в каждом из них он по-разному себя слышит. Поэтому Мария Моисеевна стремилась привлечь внимание ученика не только к качеству звучания голоса, но и к анализу работы всего голосового аппарата. Постепенно, по мере освоения техники у ученика вырабатываются определенные резонаторные, вибрационные ощущения, ощущения правильной работы дыхательного аппарата и т. д. В зависимости от того, какое место займет в пении ученика то или иное ощущение, — оно-то и будет главным ориентиром правильности голосообразования. М. М. Мирзоева считала, что в развитии певческих ощущений надо подходить к каждому ученику сугубо индивидуально. «Одни больше запоминают мышечные ощущения, другие легче улавливают резонаторные, вибрационные ощущения. Единственное, к чему надо стремиться, так это к тому, чтобы была определенная последовательность, устойчивость и сознательное отношение к процессу звукообразования. А не так — сегодня я пою по-одному, завтра следую другому, на следующий день опять по-новому. Хотя и необходимо развивать все ощущения, но я считаю, что у каждого певца обязательно должен быть свой собственный контроль».

О формировании будущего певца-художника правомерно говорить только при гармоничном развитии вокально-технических и исполнительских способностей. Каким бы талантливым и исполнительски одаренным ни был певец, если он не владеет основными приемами вокальной техники, то никогда не сможет в достаточной степени полно воплотить свои творческие замыслы. Ограниченность диапазона, отсутствие рiапо, техники беглости, плохая дикция и т. д. — все это мешает певцу раскрыть сущность исполняемого произведения. Поэтому, с самого начала обучения уделяя внимание художественному развитию ученика, Мария Моисеевна заботилась и о полноценном техническом развитии и его голоса. М. М. Мирзоева — великолепный знаток дидактического материала. Свыше двухсот упражнений, имеющих в распоряжении педагога, систематизированы ею по степени трудности и служат основой в освоении различных навыков пения. Этот список включает также и каденции как подготовительный материал для преодоления технических трудностей в оперных партиях. Каждая из окончивших класс профессора М. М. Мирзоевой учениц имеет свои, специально подобранные для нее с учетом индивидуальных особенностей голоса упражнения. Ими, как правило, певцы пользуются на протяжении всей творческой жизни для тренировки и разогрева голосового аппарата.

Нами собрана лишь часть упражнений, затрагивающих все виды техники. Они предлагаются читателям в приложении к данной работе.

Пению упражнений в классе профессор М. М. Мирзоева при-

давала большое значение. Упражнения для педагога — это, в первую очередь, важнейший дидактический материал, на базе которого отрабатываются основные вокально-технические качества голоса. Многие из упражнений, применяемых Марией Моисеевной в классе, в своей основе общеприняты и широко распространены в практике педагогов. Но есть и такие, которые несут в себе свежие музыкальные элементы, заключенные в измененной мелодической и ритмической структуре упражнения. А талантливо гармонизованный самим педагогом аккомпанемент, необычно красиво звучащий в авторском исполнении, дополняет впечатление. «Предлагая то или иное упражнение, — говорила Мария Моисеевна, — я всегда задумываюсь над его музыкальным содержанием. Всегда стремлюсь придать упражнениям, если можно так выразиться, художественность. Для меня они являются средством не только технического развития голоса, но в равной степени и музыкально-исполнительских качеств будущего певца».

Особенно любят ученики попевки и фрагменты из оперных арий и каденции к ним. Часто и с большим удовольствием поются музыкальные фразы из «Руслана и Людмилы» Глинки, «Нормы» Беллини и многих других опер. «Вот, например, упражнения на освоение хроматизмов певцы не очень любят. Но у меня есть красивейшие по материалу попевки, куда включен этот „капризный“ вид техники, и его изучение не вызывает у учениц нежелательных реакций. Я считаю, что упражнения как музыкальный материал имеют огромное значение в воспитании всего вокально-музыкального комплекса».

Варьируя и видоизменяя упражнения, педагог преследовала и другие цели. «Часто приходится сталкиваться со случаями, когда в класс поступают ученики уже изрядно попевшие, да еще с несметным количеством недостатков. Что ни предложишь им — всё они пели, со всем знакомы. В таких ситуациях я, как правило, избегаю давать уже знакомый им материал, дабы не вызвать вновь неправильных навыков. Это касается не только вокализов и произведений с текстом, но и упражнений. В разных классах встречаются однотипные упражнения. Они повторяются, и это естественно. Потому я и стараюсь изменить их музыкальную структуру. В результате получается упражнение вроде бы знакомое, но с элементом нового». Такие упражнения заставляют работать голосовой аппарат певца в новом режиме, сообразуясь с требованиями педагога. Навыки, выработанные в процессе неправильных занятий, на новых упражнениях легче поддаются исправлению. И это общеизвестно. Ученик как бы отходит от старых неудачных рефлексов и стремится к образованию новых связей, соответствующих новым требованиям.

Урок обычно начинается с небольших упражнений на среднем участке диапазона. Первые 10—15 минут педагог не дает упражнений, захватывающих высокие ноты. Мария Моисеевна считает, что пока голосовой аппарат не разогрет, чрезвычайно вредно давать певцу сразу полную нагрузку. Как правило, упражнения строятся

сверху вниз. Но иногда предлагаются упражнения в мелодическом движении снизу вверх. «Когда я чувствую, что нет точного контакта дыхания и атаки, — говорила Мария Моисеевна, — пробую предложить ученику упражнения, подобные такому» (см. упражнение 3). Когда голос в достаточной степени разогрет, начинается работа над освоением и совершенствованием различных видов техники.

Упражнения в классе поются полным свободным звуком. Во время исполнения педагог постоянно обращает внимание ученицы на ровность звучания, на устойчивость и чистоту интонации. «Слушайте себя внутренним слухом, — говорила Мария Моисеевна, — обязательно мысленно представьте себе интонацию и характер звука перед атакой — это поможет освоить устойчивость интонации, а также овладеть правильным звукообразованием».

Огромное значение придавала Мария Моисеевна фортепианному сопровождению не только в исполнении произведений, но и в упражнениях.

«Рояль для педагога, я считаю, если не самое главное, то большая помощь. Его звучание может вызвать разный по качеству певческий звук. Поэтому стараюсь всегда следить за красотой звучания инструмента. Я не раз замечала, преподавая в училище, что даже самые начинающие, совсем еще не причастные к музыке ученики невольно поддавались его воздействию, что у них появлялось желание петь. А когда певцу хочется петь — это очень хороший признак. Некоторые пианисты нередко думают, что нужно аккомпанировать певцу, нивелируя звук, делая его фоном. Это совершенно не так. Действительно, чтобы певец мог свободно и естественно петь, сопровождение, будь то фортепиано или оркестр, должно звучать несравненно тише голоса. Тем не менее и *piano* и *mezzo forte* у инструмента, так же как и у голоса, обязано быть тембристым, насыщенным, качественно красивым, а не пустым, обедненным и затушеванным. В ансамбле следует опасаться не яркости и многообразия в звучании фортепианной партии, а резкости или несобранного, непоющего звука, мешающего верному восприятию характера произведения. Музыкальное сопровождение всегда подсознательно ощущается певцом и вызывает у него ответную реакцию. А талантливое исполнение пианиста не только не помешает, но непременно дополнит, направит, а часто и вызовет у певца должное звучание». По мнению Марии Моисеевны, пианист должен любить слово, чувствовать логику музыкально-словесного предложения, органически ощущать ритм певческого дыхания. Этот «единый ритм дыхания» и создает тот взаимный контакт, который по праву может называться единым творческим ансамблем.

О годах работы с А. Л. Доливо Мария Моисеевна вспоминала: «Мы были равноценными исполнителями, причем совершенно разных индивидуальностей. Буквально два полюса — север и юг. И вместе с тем наш ансамбль звучал как единое целое. Я никогда не чувствовала себя просто аккомпаниатором. Я ощущала звук как певица, слышала малейшие отклонения дыхания, перемены

темпа и т. д. Буквально каждое, даже маленькое движение партнера было для меня ясно, у нас был в прямом смысле слова слаженный ансамбль. По словам Анатолия Леонидовича, звучание инструмента вызывало у него нужные интонации, нюансы и, что самое для меня важное, — мобилизовывало его».

По свидетельству Марии Моисеевны, ей не раз приходилось наблюдать, как мучаются еще не очень опытные вокалисты, если за инструмент садится пианист, который не чувствует ни дыхания певца, ни посылки звука. Естественно, в подобном ансамбле трудно петь. Другое дело, когда рояль звучит не только согласно настроению произведения, но и с учетом индивидуальных свойств певца. Придавая огромное значение сопровождению, педагог считает необходимым воспитывать умение аккомпанировать, постоянно и терпеливо раскрывая пианисту специфику певческого голоса.

На начальном этапе занятий с учениками основная задача педагога заключается в том, чтобы привить им навыки кантиленного пения. Пока ученица не овладеет хотя бы в элементарной степени кантиленой звучания, нельзя переходить к выполнению других технических упражнений. Если есть навыки кантиленного пения, считает М. М. Мирзоева, то и гаммы, и пассажи звучат красиво и четко. И если в освоении различных элементов техники педагог не придерживается определенного порядка, то кантиленное пение непременно вводится с самого начала работы. Кантилена в пении — основа основ, и овладение ею должно стоять на первом месте. Эта важнейшая из характеристик певческого звука — его протяженность, способность тянуться (кантилена) и говорит о том, что найдена верная координация в работе голосового аппарата, свидетельствующая о профессиональном звучании голоса. Освоение кантиленного пения начинается с тех звуков диапазона, которые в вокальном отношении наиболее красиво, естественно и правильно оформлены. Начальные упражнения, обычно небольшие, состоят из двух-трех нот. Они несложны по музыкальному материалу, запоминаются легко, чтобы не отвлекать внимание ученицы от вокально-технических задач. Поются в медленных спокойных темпах. Требования к исполнению их следующие: «Петь очень плавно, певуче, спокойно, следить за одинаковостью качества звучания. Переходить от звука к звуку без толчков с плавной и равномерной поддержкой дыхания. Снимать последнюю ноту мягко, раньше, чем закончится дыхание, с таким ощущением, что конец фразы как бы „растаял“. Ни в коем случае не нажимать и не „форсировать“ дыхание».

Техника беглости — это совершенно необходимый элемент для всех голосов. Она не только позволяет приобрести гибкость голоса, но и служит его постоянной гимнастикой. Развитие техники беглости следует начинать со строгой постепенностью. После того как ученица освоила связное кантиленное пение, педагог предлагает упражнения, состоящие из небольших гаммообразных последовательностей, вначале в пределах квинты, сексты, иногда с повторяющимися нотами (упражнения 2, 4, 6, 7 и другие). «Очень

люблю давать упражнения комбинированные, где сочетается несколько видов техники. Это заставляет работать и гортань, и дыхание в разных режимах, делает их гибче и эластичнее».

В овладении техникой *staccato* М. М. Мирзоева пользовалась такой последовательностью: сначала осваиваются «глубокие», или, по образному выражению педагога, «хвостатые» *staccato* с фиксацией движения диафрагмы на каждом звуке. Упражнения поются в умеренном темпе. По мере освоения навыка прибавляются более легкие, или, как говорила Мария Моисеевна, «быстролетные» *staccato*. В первом случае они «емкие», длинные, звучные (подобно *staccato* в каватине Розины из «Севильского цирюльника»), во втором — более мелкие, короткие, пригодные для беглых пассажей.

Упражнение на выработку *staccato* педагог начинает в умеренном темпе и по мере движения вверх по ступеням хроматической гаммы постепенно прибавляет темп, к концу упражнения доведя его до возможно более подвижного.

«По тому, как на уроке выполняются упражнения на *staccato*, — говорила Мария Моисеевна, — я могу проверить состояние голосового аппарата ученицы. Если имеет место удобное, легкое смыкание, голос хорошо „отвечает“, то это показатель здорового состояния голоса. Если же смыкание проходит с усилием, отсутствует острота в звуке, то это настораживает — в порядке ли голос. В большинстве случаев консультация врача-фоноатра подтверждает нездоровье».

Владение трелью является необходимым элементом техники высоких легких сопрано. По мнению М. М. Мирзоевой, трель может быть природной, но нередко ее приходится воспитывать и совершенствовать. Мария Моисеевна считает, что если в природе голоса есть потенция к выполнению трели, то ее несложно развить; если же таковой нет, то овладение трелью — долгий и кропотливый труд. Но, как правило, когда ученица обретает навыки свободного, опертого голосообразования, устойчивого дыхания, то и элементы трели начинают появляться в голосе.

Работа над трелью ведется вначале на небольших упражнениях с повторяющимися нотами. Это так называемая «ритмическая» трель. Поются упражнения с постепенным ускорением, дальше — с форшлагом, а затем как бы трель «отпускается» и звуки исполняются в быстром чередовании. «Гортань и глотка должны быть совершенно свободными. Ощущение такое, будто Вы „полощите“ звуком. Отпустите теперь его на волю».

По наблюдениям педагога, трель легче удается в полутоновом интервале, нежели в целотоновом. Исходя из этого и овладение трелью М. М. Мирзоева начинала с полутона.

Большое значение придавала М. М. Мирзоева воспитанию труднейшего, с ее точки зрения, элемента вокальной техники, каким является умение филировать звук. Овладение этим приемом значительно украшает пение, делает его живым, не застывшим, богатым динамической палитрой. А главное, дает возможность пев-

ну полнее раскрыть замысел композитора, ибо исполнитель, искусно владеющий сменой динамики звука, не избегает нюансировки, а, наоборот, делает ее средством выразительности.

Умение сфиллировать звук для Марии Моисеевны один из признаков «устроенности» голоса. Успешное выполнение флировки в значительной степени зависит от спокойного дыхания, медленного плавного выдоха на опоре, от умения сохранять «форму внутреннего раскрытия». «Некоторые ученики порой думают, что *riano* — это что-то совершенно другое, нежели *forte*. Я стараюсь объяснить им, что при пении *riano* ничего не следует менять, а нужно только спеть тихо. Звук должен сохранить все свои качества, как и при пении *forte*. „Представьте себе, — говорю я, — что вы слышите эхо. Ведь оно точно передает окраску и форму звука, меняется только сила. Поэтому и прошу при переходе к *riano* сохранить форму внутреннего раскрытия“».

Для овладения элементом флирования педагог рекомендует не набирать много воздуха. При переходе с *forte* на *riano* предъявляется следующее требование: дыхание должно быть «аккуратным». «Аккуратный вдох и плавный медленный выдох. Снятие звука должно произойти раньше, чем закончится дыхание. Необходимо овладеть также техникой свободного выдоха, уметь пользоваться различной дозировкой подачи дыхания без зажимов и подмены мышечными напряжениями. Это — основное правило». Разумеется, все это предполагает, по мнению профессора М. М. Мирзоевой, абсолютно здоровый аппарат у ученицы. «Ибо когда нет точного смыкания голосовых складок (пусть даже это будет маленькое несмыкание), аппарат утомлен, слышны какие-то „шероховатости“ в звуке, — все это затрудняет полноценное выполнение техники флирования. Не следует заниматься освоением флирования до полного выздоровления».

Подготовка к флировке протекала в классе М. М. Мирзоевой постепенно, начиная со среднего регистра голоса, со звуков наиболее удобно устроенных. Элементы флировки вводятся и в начале обучения. Предлагая упражнение, педагог просит повторить его, используя другую динамику звука, доступную ученице на данном этапе. К примеру, исполняется небольшая гамма из пяти звуков в диапазоне квинты. Обычно в подвижном темпе упражнение поется два раза. При этом говорится: «Спойте второй раз насколько можете тише, а последний звук протяните и попробуйте свести на нет». На начальном этапе в выполнении этого требования встречаются затруднения. Но постепенно и слух, и координация дыхания уточняются и то, что достигнуто на удобном участке голоса, переносится выше. Затем задание усложняется и доводится до совершенства.

Мария Моисеевна Мирзоева — автор целого ряда вокализов для высокого голоса. Они написаны талантливо, с большим знанием проблем вокальной педагогики. Это не просто вокализы в обычном понимании, их нельзя рассматривать только как дидактический



материал для отработки различных видов техники. Это художественные вокальные миниатюры, в которых использованы подлинные народные напевы. Основная цель вокализов — выявление тембральных качеств голоса, овладение кантиленой звучания, освоение целого ряда технических приемов, необходимых не только для легкого сопрано, но и для более крепких голосов.

Об истории создания вокализов М. М. Мирзоева рассказывала: «Вокализы изданы в 1975 году, но написаны значительно раньше, специально для моей ученицы Марины Алексеевой, которой они и посвящены. Когда Алексеева пришла в класс, ей было 16 лет. Фактически ребенок, но ребенок, певший с самых ранних лет. Семи лет она пела в Колонном зале „Соловья“ Алябьева со всеми украшениями. К началу занятий у нее в диапазоне было *соль* третьей октавы, причем не флейтовое, а хорошего тембристого звучания. По характеру девочка оказалась очень стеснительной, легко ранимой. При всех, казалось бы, ее технических возможностях ей не удавались обычные упражнения, которые поют почти все мои ученики, правда, с различными вариантами в зависимости от задач. Ей все было неудобно. Та же история была и с вокализами. Она не смогла у меня спеть ни Лютгена, ни Зейдлера. Я уже не говорю о таких достаточно трудных вокализах, как вокализы Панофки, Бордоньи, Маркези и других, которые предпочитают давать более подвинутым старшим студентам.

И вот, изучая ее характер, специфику восприятия, особенности голоса, я начала писать для нее упражнения, попевки, сочинять небольшие каденции. Марина с удовольствием их пела, и я видела, как она раскрепощается, становится увереннее, смелее. Затем я написала к упражнениям сопровождение, и так появились на свет мои вокализы, которые принесли Марине Алексеевой большую пользу. Этими вокализами пользовались, потом все ученики моего класса».

К сказанному необходимо добавить, что вокализы М. М. Мирзоевой пользуются большой популярностью в вокальных классах консерваторий и училищ. Вокализы очень удобны в исполнении, вызывают высокую позиционность звучания и вместе с тем требуют наполненного, теплого, задушевного звука. Нам кажется, что вокализы М. М. Мирзоевой с полным правом можно поставить в ряд с лучшими образцами дидактической вокальной литературы.

В вокальной педагогике нередко можно встретиться с таким мнением, что, разучивая произведение, нужно думать сначала только о вокально-технической стороне, о так называемом чистом вокале, и лишь по мере впеваания подключать исполнительские задачи. У Марии Моисеевны иной подход к этой проблеме. Ни в коей мере не умаляя значения и необходимости технической отработки произведения, она считает, что с самых первых уроков «нельзя отделять музыку от звукообразования». Чрезвычайно важно с самого начала обучения наряду с кропотливой работой над освоением технических навыков уделять огромное внимание музыкально-художественному развитию ученика, воспитывая не узкого профессионала, а музыканта с широким творческим кругозором.

«Ученики приходят в класс с разной степенью подготовки, — говорила Мария Моисеевна. — Одни — очень музыкальные, хорошо владеющие фортепиано, отлично схватывающие на лету все замечания. К ним одно отношение. Они, как правило, и технику осваивают легче.

Но бывают в классе и другие, мало что умеющие, хотя и с хорошими вокальными данными. И в таких случаях я всегда параллельно с упорными требованиями основ технологии, без овладения которыми певец подобен воину без оружия, стараюсь развивать музыкально-художественное мышление. Певец не должен быть ремесленником. Пение — это искусство, и потому развитие исполнительского мастерства должно идти одновременно и взаимосвязанно с развитием вокально-технических навыков. Когда я пела и могла показывать голосом, то часто этим пользовалась. Теперь же обязательно прибегаю к помощи рояля, словесным объяснениям. Ученики очень чутки к восприятию красоты и художественности, и, по моим наблюдениям, выполнение исполнительских задач не является помехой для освоения техники вокала. Конечно, на начальном этапе я не прошу ученика давать какие-то сильные эмоции, не требую сразу точного соблюдения авторских указаний нюансировки. В каждом конкретном случае для меня ориентиром являются его возможности на данном этапе».

Если студент технически уже в достаточной степени подготовлен и владеет своим голосом, то процесс предварительного ознакомления с произведением и впевание совершаются естественно и просто. Тем не менее подбору репертуара для каждого ученика педагог придает серьезное значение. Мария Моисеевна считает, что правильно подобранный репертуар с учетом музыкального развития, вокальной и исполнительской подготовки, индивидуальных природных способностей и недостатков ученика является залогом успешного роста певца-исполнителя. Особенно это важно на начальном этапе обучения, когда правильные технические навыки еще не освоены и в достаточной мере не закреплены. Репертуар начинающих учеников включает произведения небольшого диапазона, преимущественно лирического, певучего характера, несложные по художественному содержанию и эмоциональной насыщенности. Важно, чтобы студент мог осуществлять контроль за качеством звучания, следить за дикцией и интонацией во время исполнения. На начальном этапе репертуар содержит романсы и песни предшественников и современников Глинки, произведения Даргомыжского, русские народные песни, сочинения старых итальянских авторов, арии и романсы Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, несложные произведения советских композиторов. Педагог всегда предостерегает наиболее ретивых учеников от стремления исполнять произведения, недоступные их вокально-техническим возможностям. Это неминуемо приведет к неполноценному выполнению музыкальных требований, указанных автором, и подлинная вокализация будет подменяться приспособлением голоса к разрешению непосильных вокальных задач.

Предлагая ученику произведения, Мария Моисеевна старается шире осветить основные черты творчества композитора. Прекрасно владея инструментом, педагог всегда проигрывает новое произведение. Глубокое красивое звучание рояля вместе с рассказом помогают будущему певцу ярче представить тот образ, к которому надо стремиться при разучивании и впевании арии или романса. «Часто бывало и так, — вспоминала Мария Моисеевна, — что произведения, которые студентам не нравились, после показа открывались в новом свете и впоследствии с большой охотой исполнялись». При ознакомлении с новым произведением профессор требует внимательного и бережного отношения ко всем указаниям композитора, точного выполнения ритмической структуры, раскрытия и усвоения смысла поэтического текста. Она считала, что чистота и безукоризненное исполнение мелодического и ритмического контура фразы — первая и основная задача. Многие затруднения возникают в дальнейшем именно из-за того, что ученик недостаточно точно с самого начала усваивает нотный текст. Допущенные при небрежном разучивании ошибки зачастую являются тормозом в работе над исполнительской стороной произведения. По мнению педагога, нельзя идти дальше, если у студента нет твердого знания нотного и поэтического текста, нет осмысленного представления того, о чем он поет. Ибо полноценная работа возможна только в том случае, если произведение точно выучено наизусть, если выпевание текста не отвлекает ученика и он может сосредоточить свое основное внимание на преодолении технических трудностей и творческих, исполнительских задачах. Поэтому Мария Моисеевна считала необходимым привить ученикам навыки самостоятельной работы, начиная с самых простых и элементарных заданий и постепенно доводя их до более ответственных. По ее мнению, непременная обязанность педагога — сразу верно ориентировать ученика в работе над репертуаром, подробно разъяснить ему основные правила разучивания произведений.

Рассмотрению этих проблем посвящена одна из интересных работ профессора Мирзоевой «Анализ исполняемого вокального произведения»<sup>6</sup>, которая в равной мере может быть рекомендована как педагогам, так и молодым исполнителям. В статье рассматриваются важнейшие средства вокально-музыкальной выразительности, раскрываются стилевые особенности и вокально-исполнительская структура произведения. Практическая ценность данной работы заключается также в том, что автор на конкретных примерах — образцах русской и зарубежной вокальной литературы — показывает, как должен певец работать с произведением, какие задачи решать, чтобы быть полноценным и достоверным интерпретатором произведения. Заслуживает внимания сопоставительный анализ особенностей исполнения арий и романсов русских и зарубежных композиторов. Отсылая читателя для более детального ознакомления к указанной работе, считаем целесообразным

<sup>6</sup> См.: Вопросы вокальной педагогики, вып. 2. М., 1964.

привести некоторые положения, которые могут служить напутствием молодому певцу-исполнителю.

«Чувство художественной меры, простота и искренность, изящество и глубокая внутренняя сосредоточенность — вот к чему должен прежде всего стремиться исполнитель, независимо от силы дарования и профессиональных данных. Яркость и образность воплощения зависят от подлинного знания (ощущения) действительности и глубокого проникновения в психологическую сущность явлений... Самые драгоценные свойства таланта певца — это непосредственность чувства, творческое воображение, смелый темперамент, убежденность в правильности передачи исполнительского замысла...» (с. 29). «...Если певцу на протяжении его артистической жизни удалось сохранить непосредственность, свежесть чувства и темперамент, то в сочетании с опытом, художественной зрелостью и приобретенными знаниями он может достигнуть высшей степени художественного мастерства...» (с. 5). «Технические навыки являются неперенным условием и необходимой основой в преодолении творческих задач. Певец, недостаточно усвоивший основные приемы вокальной техники, несмотря на очевидные исполнительские способности и хорошо развитую музыкальность, никогда не сможет в достаточной степени полно воплотить свои творческие замыслы...» (с. 50). «Случается, что темперамент певца не гармонирует с природой его голоса. Обладая яркой творческой индивидуальностью, певец имеет в своем распоряжении небольшой голос, более пригодный к легкому, изящному стилю, чем к драматическому. Если певец хочет сохранить голос, он должен в какой-то степени пожертвовать своим темпераментом и найти тот исполнительский стиль, который дает возможность без ущерба для голоса выявить лучшие стороны его дарования. Несоответствие голосовых данных и темперамента певца — часто встречающееся явление, которое при увлечении непосильным драматическим репертуаром приводит к ранней потере голоса» (с. 30). «Начинать нужно не с деталей исполнения, иногда очень увлекательных, а от общего плана произведения переходить к разработке деталей. Никогда не следует мельчить исполнение, увлекаясь излишней детальной нюансировкой, неоправданными замедлениями и ускорениями темпа. Мелкая нюансировка всегда приводит к дроблению музыкальной мысли, отражается на форме и ритме и ограничивает творческий кругозор исполнителя» (с. 27). «По сравнению с оперным камерный стиль исполнения требует большей детальности, филигранности и гибкости нюансировки. Меньшая тесситурная напряженность большинства камерных произведений дает певцу возможность более свободно и гибко пользоваться выразительностью слова и тончайшими вокальными нюансами. Но, работая над любым камерным произведением, певец никогда не должен забывать, что основные принципы звукообразования в исполнении камерного репертуара остаются теми же, что и при оперном, то есть тот же полноценный, ровный, певучий звук на естественно оперном дыхании. Гибкость и тонкость нюансировки ни в какой

степени не должна идти за счет облегченного, выхолощенного, неопертого, так называемого „камерного“ звучания голоса, лишаящего исполнение выразительности и теплоты» (с. 26).

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ НАЧАЛЬНЫХ КУРСОВ КОНСЕРВАТОРИИ

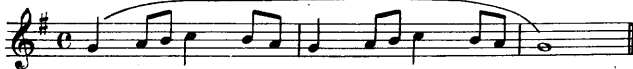
1 Andante cantabile



2 Andantino



3 Andantino



4 Allegretto



5 Andante



6 Allegretto



7 Allegretto



8 Allegretto



9



## 10 Allegretto

## 11 Andantino

## 12 Andante

## 13 Allegretto

## УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ СРЕДНИХ КУРСОВ КОНСЕРВАТОРИИ

## 14 Allegretto

## 15

## 16 Allegretto

## 17

18 Allegretto



19 Andantino



20



21



22 Allegretto



23



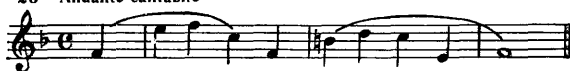
24 Andante



25



26 Andante cantabile



27



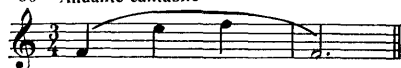
28 Allegretto



29 Allegretto



30 Andante cantabile



УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ СТАРШИХ КУРСОВ КОНСЕРВАТОРИИ

31



32



33



34



35



36





37



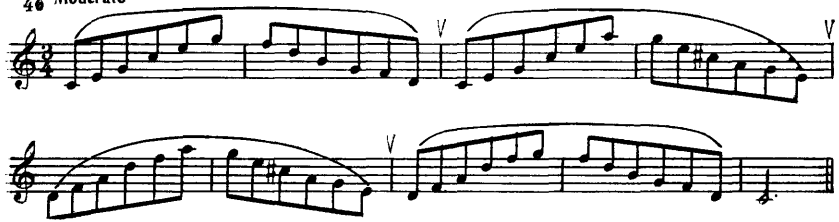
38



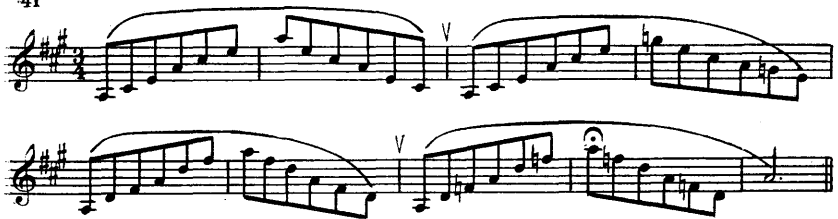
39 Allegretto



40 Moderato



41



42



43



44



45



46



## МОЙ УЧИТЕЛЬ Э. ГАНДОЛЬФИ

Гектор (Этторе) Петрович Гандольфи (1862—1931) вошел в историю русского вокального искусства как замечательный педагог, воспитавший многих известных певцов и педагогов. Получив вокальное образование у себя на родине в Италии, Гандольфи в 20 лет дебютирует как оперный певец. Выступая в партиях Мефистофеля, Нилаканты, Филиппа II и др., он гастролирует в Европе, Азии, Северной и Южной Америке. По отзывам прессы, все его выступления на оперной сцене отличались безукоризненным чувством стиля, безупречной техникой и артистизмом. Позднее, будучи еще в полном расцвете своего артистического дарования, он оставляет оперную сцену и посвящает себя исполнению камерной вокальной литературы. Заслуживают внимания его выступления в концертах с камерными программами, включающими произведения самых разнообразных стилей и направлений.

В 1907 году Э. Гандольфи приезжает в Россию и полностью посвящает себя педагогической деятельности. С 1907 по 1923 год он профессор Киевской консерватории, а с 1923 по 1931 год ведет класс сольного пения в Московской государственной консерватории и одновременно преподает в музыкальных техникумах им. Скрябина и им. Гнесиных. В 1927 году он удостоивается почетного звания заслуженного артиста РСФСР. В числе учеников профессора Гандольфи певцы и педагоги — Д. Белявская, И. Голянд, Н. Середя, Г. Тиц, С. Ценин и многие другие.

Маэстро Этторе Гандольфи я знал с 1928 года, когда был принят в его класс в музыкальный техникум, как называлось в то время училище им. Гнесиных. На протяжении четырех лет обучения я постоянно присутствовал на занятиях и имел возможность наблюдать за работой профессора с учениками.

Я был самым молодым среди воспитанников Гандольфи и часто, сопровождая профессора на прогулках, с огромным интересом слушал удивительные рассказы о событиях его далекой юности, о его творческой жизни. Он вспоминал, что с детства мечтал стать виолончелистом, но отец всячески этому противился и непременно

хотел сделать из него математика. Давая ему очередные математические задания, он запирает Этторе на ключ. Не смея противиться воле отца, Этторе тем не менее не оставлял мысли заняться музыкой и, решая задачи, все время «мычал», подражая виолончельному звуку. Так продолжалось довольно долго, и Гандольфи научился исполнять закрытым звуком различные мелодии. Однажды, разгневанный доносившимися звуками, отец ворвался в комнату и стал искать инструмент. На вопрос, где спрятана виолончель, Этторе с удивлением ответил, что никакого инструмента в комнате нет, что мелодии он напевал. Видя такое стремление сына к музыке, отец перестал настаивать на своем, и Гандольфи получил возможность сам избрать себе профессию. Ему посоветовали прослушаться у профессора пения. «Когда я пришел на урок, — рассказывал он, — то после пробы моего голоса профессор сказал: „Молодой человек, у вас от природы поставлен голос, и мне с вами надо работать только над развитием музыкально-исполнительских и артистических качеств“».

Сам Гандольфи считал, что такая якобы природная постановка явилась результатом долгого «мычания» и что именно это ему помогло развить резонаторные ощущения, ощущения высокого по позиции звучания. Однако в своей методике он никогда не применял прием пения закрытым звуком.

Принято считать, что итальянские певцы настолько предпочитают свою музыку и свою манеру исполнения, что весьма неохотно поют иностранные — русские или немецкие — вокальные произведения. Э. Гандольфи был весьма редким исключением. Он очень любил музыку Шуберта, Шумана, Брамса, Моцарта. Вспоминается его рассказ о концерте, посвященном творчеству Шуберта. Подготовив программу, он «сгоряча» рискнул дать первый концерт в Лейпциге, да еще на немецком языке. Волнение, конечно, было очень сильным. На всякий случай Гандольфи записал поэтический текст в маленькую тетрадку, чтобы в случае необходимости иметь возможность в нее посмотреть. Выйдя на сцену, он перелистывал страницы по номерам так, как шли песни Шуберта и по программе. Это придавало ему уверенность, хотя он настолько хорошо выучил текст, что не обращался к тетради, а пел наизусть. В конце первого отделения, случайно взглянув на написанное, он с ужасом увидел, что держит тетрадку вверх ногами, следовательно листает ее с конца и, естественно, то, что поется, не совпадает с тем, что написано. Не в силах справиться с охватившим его волнением, он убежал со сцены, но потом все-таки собрался и второе отделение допел в полной форме. Будучи человеком крайне чувствительным и скромным, Гандольфи на следующий день с опаской ждал рецензий на концерт. Страшась плохих отзывов, он какими-то закоулками добрался до парикмахерской, чтобы сбрить бороду и остаться неузнанным. Однако во время бритья, когда одна сторона лица была уже побрита, парикмахер вдруг остановился и воскликнул: «О, да вы же Гандольфи! Я вас поздравляю! Посмотрите газеты! Здесь отзыв о вашем концерте! Какое великолепное произноше-

ние!» Маэстро настолько был обрадован, что, схватив газету, с недобритой щекой побежал в гостиницу показать рецензию жене. Этот эпизод очень характерен для требовательного и взыскательного к себе художника, каким был Гандольфи. Он всегда очень трепетно относился к тому, что делал. А пел он великолепно. Даже в последние годы жизни он сохранил не только умение петь, но и красоту и мягкость тембра. Обычно когда мы, его ученики, пели вокализы или произведения, особо любимые маэстро, он всегда нам подпевал, совершенно свободно распоряжаясь своим голосом. Создавалось впечатление, что он точно знал «положение» каждого звука в голосовом аппарате, начиная от нижнего *фа* большой октавы и кончая *ля-бемоль* первой октавы, мог всегда показать любой звук в диапазоне и баритона и баса. Несмотря на то, что Гандольфи пел сидя в кресле, звук получался четкий, ясный, с определенной атакой и без подъездов. Показы маэстро Гандольфи всегда составляли большое эстетическое удовольствие, рождали желание петь и именно так, как это делает он.

Вход в класс профессора Гандольфи был всегда открыт. Он очень любил, когда ученики приходили не только на свой урок, но и задерживались, чтобы послушать своих товарищей. Во время занятий, делая замечание ученику, Гандольфи часто смотрел на другого, давая понять, что подобное относится также и к нему.

Подчеркивая положительные стороны исполнения, он обращал на это внимание всех сидящих в классе, призывая следовать примеру поющего. Так же активно реагировал он на ошибки.

Маэстро Гандольфи обладал мягким, но требовательным характером. У него была отличная память. Он четко помнил, что задавалось для самостоятельной работы на предыдущем уроке, и если ученик приходил в класс с невыполненным заданием, то урок для него всегда кончался плачевно. Профессор никогда не кричал и не раздражался, а очень спокойно говорил: «Сегодня заниматься не будем. Приходите в следующий раз». Разумеется, лишиться урока у профессора, да еще такого, как Гандольфи, было для каждого огромной потерей. Поэтому никаких разговоров о неточной выучке, незнании поэтического текста и пр. и пр., чем часто и подолгу грешат наши теперешние студенты, в классе маэстро Гандольфи не было. Конечно, иногда приходилось трудно. Занятия с профессором были всего два раза в неделю, а концертмейстеров в то время не полагалось. Рассчитывать было не на кого, кроме как на себя и свои возможности. Постепенно мы приучились самостоятельно работать над музыкальными произведениями, быть внимательными и сосредоточенными на уроке, стремились как можно лучше запомнить все требования и замечания нашего педагога.

Маэстро страшно не любил неспособных и не подчиняющихся его указаниям учеников. Особенно это касалось требования округления звука на всем диапазоне и прикрытия его в верхнем регистре. Несмотря на добрый характер, в случае невыполнения замечания он буквально «выходил из себя», становился очень экспан-

сивен. Если же он видел, что ученик еще недостаточно его понимает, у него хватало терпения повторять по многу раз свои объяснения.

В классе профессора Гандольфи занимались в основном басы и баритоны, хотя не менее успешно работал он с тенорами и с женскими голосами. Обладая великолепной интуицией, маэстро Гандольфи мог предугадать этапы развития того или иного голоса. Помнится, однажды меня поразила эта его способность. У него был ученица, на занятиях которой я часто присутствовал. Долго пребывая в недоумении, почему Гандольфи занимается с такой неперспективной, с моей точки зрения, ученицей, я как-то спросил у него: «Маэстро, вам не трудно с ней заниматься? Ведь у нее такой жесткий и крикливый голос». Будучи человеком остроумным, любившим образные сравнения, он ответил: «Ты ее слышишь сегодня, а я слышал в прошлом году. Так вот в прошлом году она пела лающим звуком, как собака; в этом — несколько мягче, как кошка. А в будущем году запоет как человек». Профессор считал, что тембр голоса можно изменить, украсить. По его мнению, каждого человека, обладающего достаточно хорошим слухом и развитой музыкальностью, можно научить петь. Другое дело, что такой ученик может не стать профессионалом, пригодным для сцены, но он будет петь во всех смыслах грамотно — и в отношении техники, и в исполнительском плане.

Урок в классе обычно строился так: минут десять — упражнения, затем вокализы и произведения с текстом. Освоению техники голосообразования Гандольфи уделял очень большое внимание. Он считал необходимым давать ученикам специальные упражнения для развития дыхания, для выравнивания регистров, для развития техники беглости и т. д. Скрупулезно добивался он четкости выполнения того или иного приема. Например, предлагая упражнение в гаммообразной последовательности в диапазоне ноны, Гандольфи требовал, чтобы ученик после каждых четырех звуков брал небольшое дыхание. Но это надо было сделать так, чтобы, как он говорил, «никто не отметил», то есть не услышал и не увидел рывков, дерганий плечами и других нарушений в характере голосообразования.

Большое значение уделял он дыхательной установке в пении и часто показывал, как надо дышать. Для этого он подзывал ученика, предлагал положить одну его руку себе на спину, другую на область нижних ребер и говорил: «Послушай, как я дышу». И действительно, его легкие работали словно меха, расширяясь по всей окружности.

При этом Гандольфи придерживался того мнения, что дыхание должно быть взято соразмерно той музыкальной фразе, которую предстоит исполнить. Нельзя каждый раз при вдохе набирать излишне много воздуха — это очень утомляет. Он говорил, что если во время исполнения произведения постоянно активно брать много дыхания, то на самых ответственных, кульминационных моментах оно может отказаться. Поэтому необходимо следить за тем, чтобы

для успешного выполнения технически трудных мест оставался хороший запас мышечной энергии.

Для развития певческого дыхания профессор Гандольфи предпочитал давать различные медленные гаммообразные последовательности. Очень полезными он считал упражнения и с триольными построениями, которые часто просил исполнять и в более подвижном темпе, полагая, что последние не только развивают дыхание, но и не позволяют ученику форсировать голос и способствуют сглаживанию регистров. Упражнения чаще всего пелись на гласный «а» или слогосочетание «ля», причем «ля» округленное. Гандольфи требовал определенной атаки звука. Когда он нам показывал, как атаковать тот или иной звук, часто создавалось впечатление, что у него аппарат был настроен с самого начала — снизу и до конца — до верха, как рояль, и он знал у себя каждую «клавишу».

Ученикам, обладающим такими недостатками голосообразования, как жесткий звук, жесткая атака, он давал упражнения с придыханием, с пропуском воздуха. Если предлагал упражнение, например на арпеджио, то всегда перед вторым, третьим и т. д. звуками заставлял ученика пропускать небольшое количество воздуха. То же требование предъявлялось к исполнению гамм. Лишь по мере снятия жесткости он разрешал перейти к более связному пению, но делалось это чрезвычайно медленно и осторожно. Однако в случае рассыпанного, тусклого звучания голоса, преобладания придыхательной атаки Гандольфи прибегал первое время даже к использованию жесткой атаки, лишь бы остановить излишний ток воздуха.

Маэстро Гандольфи требовал от учеников звука на хорошей опоре и обязательно округленного на всем диапазоне. Фальцет он абсолютно не признавал. Он умел добиться исполнения *riapo* на микстовом звучании и считал, что фальцет можно употреблять в пении только как необходимую для выразительности краску. Поэтому фальцетному звуку он нас никогда не учил.

Работая над выравниванием голоса, сглаживанием регистров и расширением диапазона голоса вверх, Гандольфи был особенно требователен в выполнении указаний, касающихся техники прикрытия. У него были свои представления о том, с какого участка диапазона тот или иной голос должен начинать прикрытие. Считая, что большой голос должен прикрывать раньше, нежели маленький, он требовал от ученика, обладающего большим звучным басом, умения петь в прикрытой манере *си-бемоль* — *си* малой октавы, хотя практически по-настоящему прикрытыми должны быть звуки от *ре-бемоль* — *ре* первой октавы. Так же подходил он и к выравниванию голоса у баритонов и теноров. Баритоны обязаны были петь *ми-бемоль* первой октавы уже хорошо прикрытым звуком; тенора, смотря по характеру голоса, от *ми-бемоль* — *ми* первой октавы. Нарушение и невыполнение этих требований всегда чревато для ученика печальными последствиями. Сам Гандольфи идеально владел техникой прикрытия, и в его показах всем типам голосов мы никогда не могли обнаружить переходных звуков. Он

мог спеть совершенно ровно снизу доверху гамму, и нельзя было заметить момента перехода в прикрытый регистр.

О приемах прикрытия профессор Гандольфи говорил очень лаконично. Он считал, что при переходе в более высокий регистр гласные «а» и «о» должны переходить в следующие темные гласные, то есть «а» в «о», «о» в «у». Не следует бояться, если вначале это получается несколько грубо и переходные звуки излишне заглубляются. Ибо «кто умеет прикрывать, тот сумеет и открыть. Но тот, кто поет только открытым звуком, никогда прикрыть не сможет». Эту фразу он неустанно повторял своим ученикам.

Маэстро Гандольфи не терпел ничего нарочитого и всегда следил, чтобы в пении ученика голосообразование было свободным и естественным. Он считал, что если голос правильно развивается, сообразно его индивидуальности, то и гортань должна занять соответствующее положение. Все его рекомендации исходили из качества звучания голоса каждого ученика. В связи с этим вспоминается один случай. В техникуме им. Гнесиных преподавала дикцию педагог Е. Цертелева. Когда я спросил у Гандольфи: «Маэстро, меня просят ходить на занятия по дикции. Нужно ли мне это?» — он ответил так: «Я считаю, что если певец поет правильно, то у него и дикция должна быть хорошая. Если же в пении есть напряжение, то и дикция всегда страдает. Если ты правильно поешь, то правильно и произносишь». Так что против всех специальных занятий дикцией, если отсутствуют речевые нарушения, Гандольфи категорически возражал. Все его замечания в отношении положения рта в пении опять-таки исходили из требований того или иного качества звука. Если Гандольфи слышал, что ученик излишне глубит или излишне закрывает звук, особенно на гласном «а», то говорил: «Улыбка, улыбка, улыбка». Это было его любимое слово, и оно относилось ко всем голосам от тенора до баса. Причем под улыбкой подразумевалось не специальное, искусственное растягивание губ в стороны, а так называемая внутренняя улыбка. Он говорил, что достаточно улыбнуться глазами. Вообще на выражение глаз во время пения Гандольфи обращал очень большое внимание. Он часто повторял: «Глаза должны быть все время живыми в пении. И если они правильно отражают то, о чем ты поешь, то у тебя и звук будет формироваться правильно».

Как было сказано выше, профессор Гандольфи прекрасно знал, какие упражнения послужат той или иной цели и будут полезны ученику для развития его голоса. В равной мере это можно отнести и к вокализам, и к произведениям с текстом. Ученики класса профессора Гандольфи во время обучения пропевали вокализы Конконе, Лаблаша, Бордоньи и др. Он не считал нужным подразделять их на теноровые, баритоновые и басовые, как часто делают педагоги, а давал петь все подряд, как предписано автором.

К музыкальным произведениям с текстом профессор переходил в зависимости от способности, технической и музыкальной подготовки ученика. Все начинающие басы, как правило, пели Моцар-



та. Он очень любил этого композитора и считал, что его музыка воспитывает голос в нужном направлении. Соло Лепорелло из «Дон-Жуана» Моцарта всегда присутствовало в репертуаре ученика-баса. Все голоса без исключения должны были изучать камерные произведения Шуберта и Шумана — композиторов, особенно любимых им. Когда мы пели Шуберта, Гандольфи так увлекался, что всегда подпевал нам закрытым звуком. Особенно трогал его романс «К музыке». Во время фортепианного вступления и отыгрыша между куплетами можно было видеть, как он ставил палец на дерево и делал движения, подобные приему извлечения вибрато на виолончели или скрипке. Создавалось впечатление, будто он извлекает музыку, и это, конечно, оказывало на нас сильнейшее воздействие.

У маэстро были кристальной чистоты музыкальный вкус, богатое внутреннее чутье, великолепное знание и понимание различных стилей. Естественно, что он любил и хорошо знал итальянскую музыку. Но было удивительно, что он не только горячо любил, но и глубоко понимал русскую. Произведения Мусоргского, Рахманинова, Римского-Корсакова всегда были в нашем репертуаре. Интересно, что он как-то очень не по-итальянски осмысливал вокальный стиль Мусоргского. Маэстро всегда указывал, что в исполнении необходимо идти от речевых интонаций, тесно связанных с содержанием произведения. Вспоминая работу с ним, могут сказать, что никогда Гандольфи не допускал никаких вольностей в трактовке авторского текста, категорически возражая против подъездов, неоправданных портаменто, изменений темпа и т. д. Он кропотливо работал над выразительностью, разнообразием динамических оттенков. Как правило, ученики класса профессора Гандольфи всегда отличались большой культурой исполнения.

Имея за плечами многие годы педагогической работы, я все больше и чаще обращаюсь к тому, что говорил профессор Гандольфи, как он работал над формированием голоса, как подходил к воспитанию певца-музыканта. Анализируя свои занятия с учениками, я неоднократно убеждаюсь, что многое в моем методе коренится в заветах маэстро Гандольфи. И всегда мое сердце переполняется благодарностью этому удивительному человеку.

## ФОРМИРОВАНИЕ ВЕРХНЕГО УЧАСТКА ДИАПАЗОНА МУЖСКИХ ГОЛОСОВ

(из практики работы педагогов вокального факультета  
Московской консерватории)

Одной из важнейших вокально-технических трудностей в воспитании мужских голосов является формирование верхнего участка диапазона, связанное с проблемой «прикрытия». Известно, что у необученного певца голос, как правило, имеет регистровое строение, то есть на разных участках диапазона звучит в различной тембровой окраске. По современным представлениям, эта разность звучания зависит от неодинаковости характера работы голосовых складок. Считается, что в мужском голосе существуют два натуральных регистра — грудной, занимающий нижнюю и среднюю части диапазона, и фальцетный, появляющийся выше так называемых переходных звуков. К обязательным условиям, определяющим профессионализм современного оперно-концертного певца, относится совершенное владение полным двухоктавным диапазоном голоса, выровненным на всем протяжении, включая и тот верхний участок, который у необученного певца звучит фальцетом.

В грудном регистре голосовые складки смыкаются плотно и колеблются всей своей массой. В вибрацию включаются и черпаловидные хрящи. Эта плотность смыкания создает насыщенный, яркий, сильный и звонкий голос. При этом тратится относительно мало дыхания. В фальцетном же режиме колеблются только края складок и между ними остается веретенообразная щель, сквозь которую свободно вытекает воздух. Поэтому звуки натурального фальцета обладают продутым характером, бедны обертонами и не имеют большой силы. Достижение ровности на всем диапазоне связано с понятием прикрытия голоса.

Как известно, прикрытия верхнего участка диапазона мужского голоса возникло в середине прошлого века. Оно было вызвано требованиями, которые стали предъявляться оперной музыкой того времени — большой французской оперой, операми Верди, Вагнера. Знаменитый французский тенор Жильбер Дюпре ввел в практику пения *voix mixte sombre*, что позволило ему обрести в верхнем участке диапазона силу, звучность и округлость голоса. Таким образом, благодаря *voix mixte sombre* мужские голоса получили

возможность пользоваться полным двухоктавным диапазоном профессионального звучания голоса и избежали перенапряжения голосовых органов при формировании высоких звуков. Практически это достигается приемом прикрытия. Прикрытие включает в себя два момента: некоторое притемнение звука и микстование, то есть смешение головного и грудного регистров. С тех пор этот принцип формирования верхнего участка диапазона мужского голоса остался неизменным, хотя разные школы пения используют его в различных вариантах, следуя за особенностями фонетики языка и сложившейся эстетикой. Современное классическое звучание голоса требует так называемого «близкого прикрытия», при котором звуки верхнего регистра, приобретая большую объемность и округлость, не теряют своего блеска и полетности. Правильно сформированное прикрытие позволяет достичь ровного звучания на всем диапазоне голоса.

В задачу данной работы входило изучение методических принципов, применяемых педагогами вокального факультета Московской консерватории для формирования верхнего участка диапазона мужских голосов, с целью выявить основные позитивные установки и распространить этот опыт среди вокальных педагогов. Автор не стремился провести научное обоснование методов и дать им критику с позиций науки. Его интересовали частные методики, приемы, терминология, дидактический материал, которыми пользуются в своей практике педагоги, их субъективные представления. Несомненно, метод каждого опытного педагога несет в себе определенные результативные моменты, выявление и раскрытие которых может принести пользу педагогике сегодняшнего дня.

Исследование было проведено в классах Г. И. Тица, А. И. Батурина, Е. Е. Нестеренко, В. В. Горячкина, З. Л. Соткилавы и включало беседы, касающиеся данной проблемы, и фиксацию основного дидактического материала на уроках. Эти беседы и занятия с учениками были записаны на магнитофонную ленту и в дальнейшем расшифрованы. Мы старались как можно точнее передать терминологию, используемую на уроках педагогами, их манеру и стиль изложения.

Вопросы, на которые было предложено ответить, касались следующих проблем:

Какова оценка педагогом понятия «ровный по всему диапазону голос»?

Что вкладывает педагог в термин «микст»?

Как представляет педагог прием «прикрытия голоса»? Можно ли считать, что это только округление и затемнение звука, или оно включает еще и изменение характера работы голосовых складок (микстование)?

С какого участка диапазона голоса целесообразнее начинать прикрытие?

Какие гласные, по мнению педагога, наиболее удобны и способствуют успешному оформлению верхнего участка диапазона?

Какое место отводится в методике развитию резонаторных ощу-

щений и каково их значение в достижении регистровой ровности голоса и овладении его полным диапазоном?

Какие упражнения применяются в классе для расширения диапазона голоса вверх?

Какие образные выражения и сопоставления использует педагог в занятиях с учениками? Вставал и ряд других вопросов.

При сравнении методических принципов было установлено, что практически проблема формирования верхнего участка диапазона мужского голоса решается в каждом классе сугубо индивидуально, сообразно представлениям педагога о регистровом строении с учетом особенностей голоса ученика, согласно певческому и педагогическому опыту.

Для всех педагогов характерно следующее определение понятия «ровный голос»: голос звучит ровно в том случае, если на всем протяжении в две октавы он не меняет ощутимо свою окраску, свой тембр или, по образному выражению З. Л. Соткилавы, звучит в едином цвете, то есть и в верхней части диапазона остается металлическим, блестящим, ярким, а не углубленным и затуманенным.

Мнение педагогов в определении понятия «микст» в обобщенном виде можно сформулировать так: «микст» (что значит смесь) — опертый фальцет. В характере смешения данного звука превалирует фальцетный тип фонации. Такое определение понятия, по существу, не противоречит научным данным.

Методический подход к оформлению верхнего участка диапазона и достижению регистровой ровности голоса у педагогов различен. Ряд педагогов высказали следующую точку зрения: определяющее значение для формирования верхнего участка диапазона и всего голоса имеет правильное тембральное оформление звука, свойственное данному голосу в центральной части диапазона (этого взгляда придерживаются Г. И. Тиц, А. И. Батулин, Е. Е. Нестеренко, В. В. Горячкин). Другой подход к воспитанию единорегистрового звучания голоса на всем диапазоне — это непосредственное нахождение смешанного голосообразования уже на низких звуках и распространение этого звучания постепенно на весь диапазон (этой методике отдает предпочтение З. Л. Соткилава).

В классе профессора Г. И. Тица элемент округления звука, как один из входящих в прием прикрытия, вводится с самых первых упражнений на среднем участке диапазона. Интересны упражнения, построенные на чередовании гласных «а» и «о»:





«Подобное округление начиная с середины диапазона голоса, — объясняет Гуго Ионатанович, — в дальнейшем помогает спокойнее перейти к более высоким тонам. На практике приходилось неоднократно замечать, что термин „прикрытый звук“ учениками не всегда правильно понимается, а зачастую и пугает их. Я стараюсь им внушить, что исполнение гласного „о“ и есть уже прикрытие звука. И тогда они не мудрят излишне и идут на прикрытие совершенно спокойно и естественно. Мне остается только корректировать качество звучания, следить за правильностью дозировки дыхания и другими моментами, необходимыми для формирования прикрытия. И далее, требуя уже в средней части диапазона формирования голоса в манере округленного прикрытого звучания, я подготавливаю ученика к овладению различными тембровыми красками. Ведь целый ряд штрихов и нюансов, продиктованных содержанием музыкального произведения, нуждаются в прикрытом звучании уже в среднем регистре».

По мнению профессора, для освоения приема прикрытия чрезвычайно целесообразно упражнение, построенное в гаммообразной последовательности в диапазоне ноты. Рекомендуются при движении вверх соблюдать такой принцип — идти от светлого гласного к темному в сочетании слогов «ля» (а), «лѐ» (о), «лю» (у). Вначале упражнение поется в среднем регистре, по мере освоения доводится до крайних возможных нот:



Полезно упражнение в интервале октавы с опеванием верхнего звука на чередование гласных «а» — «о»:



Требование к выполнению следующее. «Исполняя нижний грудной звук, певец уже должен думать о подготовке верхнего. С баритоном я начинаю это упражнение от *до* малой октавы. Пока он поет ниже *до*, я прошу его мысленно представить себе верхнюю ноту и, ничего не меняя, перевести звук плавно, но без портамента. Особенно интересные результаты получаются при переходе в более высокий регистр, который при соблюдении названных требований оформляется технически правильно. Если ученик освоит прикрытую манеру наверху при сохранении грудного звучания, я спокоен».

Основой в достижении ровности голоса, по мнению Гуго Ионатановича, является такое звучание, когда на протяжении всего диапазона одновременно присутствует и головное и грудное резонирование.

«У настоящего большого голоса, — говорит педагог, — верхний регистр должен быть полноценным и наполненным. Встречается мнение, что баритональные звуки *соль*, *ля-бемоль* и *ля* первой октавы нужно формировать как бы в теноровой манере. Если у баритона нет настоящей опоры, я бы сказал, грудной опоры на этих звуках, то они никогда не будут стабильными. Даже у тенора, обладающего объемным голосом, верхнее *до* должно быть с определенной дозой грудного звучания».

Профессор Г. И. Тиц считает, что наиболее удобен в освоении верхнего участка мужских голосов гласный «э» с элементами звучания «е» и «и», как в сочетании «эй». Примечательно, что в пении вокализов с названием нот педагог тонко использует эту способность гласного при произнесении слога, соответствующего ноте *ре*. Гласный «и» рекомендуется формировать с ощущением, подобным тому, что возникает при произнесении «й», то есть ни в коем случае не плоско и не откровенно открыто. Если у ученика свободно прикрывается голос на гласных «е» и «и», то ему легче перенести то же звучание на гласные «о» и «а». По мнению педагога, самым трудным и наименее удобным в технике прикрытия является гласный «а».

Немаловажное значение для успешного освоения верхней части диапазона имеет правильно оформленный в тембровом отношении звук на участке, предшествующем переходным нотам. Педагог считает, что подход к верхнему регистру, к так называемым переходным звукам, да и сами переходные звуки должны формироваться легко, без форсировки, на плавной и эластичной подаче дыхания, обязательно округло и могут быть даже несколько затемненными. Здесь чрезвычайно важно найти естественное, вольное и мягкое звучание, при котором голосовые складки будут работать нена-

пряженно, что позволит правильно перейти к верхним звукам. Если этот рубеж пройден благополучно, то формирование верхних тонов почти не составляет никакой трудности.

В методике прикрытия, применяемой профессором Г. И. Тицем, заслуживает внимания требование при переходе к высокому звуку «на прикрытии, ничего не меняя, открыть».

«Часто в практике работы приходится сталкиваться с таким явлением, — говорит профессор, — когда ученик после хорошо прикрытых переходных звуков, идя вверх по диапазону, продолжает все больше закруглять и притемнять звук. В результате возникает следующая картина. Если баритон, например, прикрыл *ми-бемоль* первой октавы, то *ми* он прикрывает больше, *фа* — еще больше и, таким образом, самый верхний звук у него получается совершенно заглушенным, резко отличающимся по тембру от всех остальных. Поэтому я предлагаю *ми-бемоль* и *ми* первой октавы прикрыть, а дальше лишь думать, предполагать, что следующие звуки исполняются как бы в несколько открытой манере. Именно, повторяю, не открыть, но как бы открыть. Тем самым певец сохраняет прикрытую манеру пения, в которой присутствует необходимый режим работы голосовых складок, но высветляет звук к верхнему регистру. При кульминации целесообразно прикрыть предкульминационные звуки, а кульминационные опять „как бы открыть“, чтобы не произошло большего заглубления, заглушения. Отсюда и вытекает это требование „на прикрытии, ничего не меняя, открыть“».

По твердому убеждению педагога, «тот, кто овладеет приемом прикрытия, сумеет и открыть звук в нужный момент. Но тот, кто не научился прикрывать, всегда будет петь некрасивым, открытым, неоформленным звуком, и голос его очень быстро начнет амортизироваться. Появится качка голоса, неточная интонация, неустойчивость звучания. Певец, не умеющий прикрывать переходные и верхние звуки, никогда не обретет ровности звучания на всем диапазоне голоса. Даже несколько на первых порах „перекрытые“ звуки, особенно на переходе, не так страшны, нежели открытые. Чем больше голос, тем раньше певец должен думать о прикрытии». Вспоминая о методике работы своего учителя Э. Гандольфи, Гуго Ионатанович рассказывал: «Маэстро Гандольфи считал, что большой голос, к примеру бас, должен округлять уже *си-бемоль*. А баритон, даже легкого звучания, обязан уметь прикрывать и *ре-бемоль*, особенно на такие гласные, как „е“, „и“, следя при этом, чтобы они не были резкими».

По мнению профессора А. И. Батурина, успех в расширении диапазона голоса вверх зависит от правильного формирования и тембрального оформления звука в среднем регистре, от нахождения на этом участке смешанного звучания, пригодного для данного голоса.

Термин «округление» в классе не применяется, так как Александр Иосифович считает, что не всеми учениками он понимается

правильно. Поэтому, добиваясь округлого звучания, профессор пользуется образными выражениями. При плоском, открытом звуке можно услышать: «Не обнажайте звук. Пойте благородно, как бы серьезно или таинственно». Слова обычно сопровождаются очень выразительным показом манеры звукоизвлечения. Часто педагог пользуется образными жестами. Всем знаком жест рукой (создание своеобразного купола ладонью и пальцами), который часто употребляется в педагогике, когда хотят указать на округлость звучания.

Для нахождения свойственного данному голосу смешанного звучания в средней части диапазона целесообразно, с точки зрения профессора Батурина, применять сонорные согласные «м» и «н». Они способствуют ощущению головного резонирования, столь важного для оформления всего диапазона голоса. Поэтому все упражнения в классе поются на слогосочетания, в которых обязательно присутствуют эти согласные. Часто упражнения начинаются с пения закрытым звуком или чередуются — вначале поются закрытым звуком, затем при повторении — на слог «ма»:

1

ма - - - - - ма ма

2

ма а ма а ма ма

3

ма ма ма

4

ма ма ма ма





Удобными гласными для формирования верхнего участка диапазона, по мнению А. И. Батурина, являются: гласный «а» (с требованием благородного звучания); гласный «э» (особенно при ходе вверх). В некоторых случаях можно применять и «у». Однако, чтобы избежать излишнего притемнения и углубления звука, рекомендуется прибавление согласного «м». Большое внимание обращается на оформление гласных, их полноту, объем, окраску. Нередко можно наблюдать, как профессор останавливает ученика, если форма гласного и связанного с ней звучания его не удовлетворяет. Удивительно удобное для пения строение ротоглоточной полости у А. И. Батурина при показе оказывает стимулирующее действие на ученика, помогая технике формирования звука. Особое внимание при этом уделяется активности мягкого нёба. Под пристальным контролем находятся все гласные, на которые падает ударение, приходится фермата или выдержанная нота. Здесь педагог в своих требованиях последователен и непреклонен.

Успех прикрытия голоса обеспечивает правильное оформление переходных звуков. «К так называемым переходным звукам надо относиться внимательно и осторожно, — говорит Александр Иосифович. — Не страшно, если этот участок вначале будет несколько тусклым и слабым по звучанию. По мере освоения правильной манеры голосообразования он окрепнет и выровняется. Ни в коем случае нельзя допускать форсировки, излишнего напора дыхания. Всякая погоня за зычностью и крикливостью опасна. Подход к переходным звукам должен быть обязательно благородным (то есть округленным. — А. Я.) и технически правильным. Нельзя идти дальше, если этот участок голоса не сформирован».

Е. Е. Нестеренко считает наиболее целесообразным начинать работу над выравниванием голоса со средней части диапазона. «На первом этапе обучения необходимо сформировать правильно в тембральном отношении средний участок, центральную рабочую октаву. Для басов — это до малой октавы — до первой, для баритонов — ми малой — ми первой. Затем можно продолжать осторожное и постепенное расширение диапазона».

По мнению педагога, наиболее удобными гласными, помогающими правильному оформлению тембра, являются «е» и «и». «Если ученик, к примеру баритон, может спеть гамму от ре малой октавы до ре первой на эти гласные звуком хорошего качества, то голос на правильном пути. При исполнении „и“ губы должны быть совершенно мягкими, свободными, зубы чуть приоткрытыми».

Для овладения высокой позицией звука рекомендуется петь на слог «рэ», как способствующий достижению правильного прикрытия. Помочь могут также упражнения с последовательностью гласных «ма» — «о» — «у»:

1  
а - о - о - а  
ля - рэ - рэ - ля

2  
а - о - у - о - а

3  
ма - о - а - о - а - о - а - о - ма - о - а - о - а - о - а

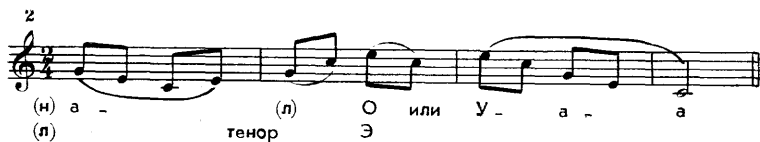
Большое значение придает Е. Е. Нестеренко оформлению тембра на участке, предшествующем переходным звукам. «Необходимо отнестись очень внимательно к так называемому первому переходу, расположенному перед основным. У баса это — *фа* — *фа-диез* малой октавы, у баритона — *ля*, *ля-бемоль* малой октавы. Это первые неудобные звуки при движении по гамме вверх. Я предлагаю на этих звуках сделать округление. Чрезвычайно важно уметь петь их и открыто, неокругленно, с большей дозой грудного резонирования, и округленно, более собранным звуком, подключая головные резонаторы. Певцу необходимо овладеть и светлым тембром и более темным, сомбринированным, чтобы в зависимости от характера музыкального произведения использовать тот или иной тембр. При переходе в верхний регистр не столько говорю об округлении звука, сколько предлагаю собрать его. Чем выше звук, тем он должен быть собраннее, острее, легче, светлее, чем предыдущий, а по ощущению — как бы удаленнее от певца».

Для В. В. Горячкина успех в формировании верхнего участка диапазона голоса во многом зависит от индивидуальных особенностей ученика, а именно, его музыкальности, восприимчивости, от наличия хорошего вокального слуха и культуры вообще. «Когда мы говорим о прикрытии, то в качестве одного из составляющих элементов подразумеваем округление звука. По моим наблюдениям, менее музыкальный, малокультурный ученик труднее постигает приемы прикрытия. У него все время проскальзывают плоские, открытые некрасивые гласные. И требование произнести гласный „а“ благородно, спеть округленно, ближе по звучанию к итальянскому, не всегда выполняется». Округление звука в этом

классе начинается со среднего участка диапазона. По мнению педагога, плоское и открытое звучание в среднем участке диапазона крайне затрудняет формирование верхних нот.

В тех случаях, когда ученик плохо понимает, что такое прикрытие и что подразумевается под округлением, педагог предлагает ему вначале спеть как можно светлее, а потом резко прикрыть. «Пусть лучше в результате звук будет перекрытым, лишь бы была ощутима и прочувствована разница в звучании, понят механизм формирования того и другого качества звука». Для лучшего уяснения и усвоения этого приема педагог использует действие эмоционального фактора и образные сопоставления. «Часто, объясняя прикрытие, — говорит Виктор Викторович, — приходится воздействовать на ученика через эмоциональную сферу. Стараешься иногда объяснить по-научному — не понимают. Скажешь: „Спойте мрачно. Представьте себе, что у вас большое горе“, или: „Почувствуйте, что голова наполняется звуком“ и т. д. Это нередко гораздо больше убеждает, нежели научное объяснение».

Упражнения, применяемые для расширения диапазона голоса вверх, поются на слогосочетание и гласные с чередованием от светлых к более темным:



Интересно назначение следующего упражнения:



«Этим упражнением приучаю ученика сознательно чувствовать, как с расширением интервала верхний звук становится чуть круглее. Если упражнение начинается с гласного „а“, то дальше прошу прибавлять элемент звучания „о“. Обращаю внимание ученика, что верхний звук „а“ иной по окраске и отличается от того, что был спет внизу. В этом случае большую роль играет слух педагога. Необходимо чувствовать меру округления, чтобы звук не заглубился и не сделался глухим. Другая цель этого упражнения состоит в том, что на нем впеваются все интервалы с возвращением к исходному звуку».

Как правило, в верхнем участке диапазона рекомендуются гласные «о» или «у», тенорам иногда полезен гласный «э». Гласный «а» обязательно включает элемент звучания «о». Часто упражнения исполняются на сочетание гласных с согласными «м» и «н». При сильной скованности голосового аппарата используется сочетание «па», что раскрепощает и готовит к освоению прикрытия.

Обязательным в методике педагога является требование постепенного округления звуков, лежащих до перехода. «Только при постепенном округлении, — говорит В. В. Горячкин, — возможно правильное выравнивание регистров. Очень важно при этом следить за динамикой звука. Нельзя допускать форсированного звучания, особенно на переходном участке. Голосовым складкам необходимо перестроиться на другой режим работы, а при нажиме это почти невозможно». Поэтому нужно не только округление, но и создание благоприятных условий для смены регистрового механизма.

По мнению педагога, в освоении приема прикрытия огромное значение имеет психика ученика. «Встречаются такие случаи, когда в класс приходит необученный и с неудачными природными данными ученик и спокойно берет верхнее теноровое *до*. А другой вроде бы и обучен, а дальше *ля* — *си-бемоль* первой октавы не идет, боится. Особенно это относится к тенорам. В таком случае необходимо дать почувствовать ученику, что у него есть верхние звуки, хотя звучание их вначале плоское, неприкрытое, даже иногда крикливое. Но для него важно сознание того, что он может их интонировать и протянуть. Психологический барьер пройден, и после этого можно приступить к работе над техникой прикрытия.

Всегда стараюсь воздействовать на ученика двойко — чисто технологически, сочетая фонетический метод, показ, объяснения, и эмоционально. Если чувствую, что ученика беспокоят верхние звуки, он весь во власти внутреннего напряжения, стремлюсь как-то поднять настроение. Отвлеку, пошучу — часто замечал, что состояние меняется. Потом предлагаю: „Ну, а теперь попробуйте спеть звонко, ярко, радостно, свободно“. И нота берется. А затем продолжаем работу над мягкостью, округлостью, благородством звучания».

З. Л. Соткилава занимается преимущественно с тенорами. «Я считаю, — говорит Зураб Лаврентьевич, — что на протяжении все-

го диапазона (две октавы) голос должен обладать звонкостью, полетностью и по своему составу и цвету (качеству тембра.— А. Я.) нигде не меняться. По характеристике и цвету голоса я различаю теноров с легкими голосами, цвет которых более светлый, звонкий, и теноров с сильными голосами. У сильных звонкость не меняется, она остается такой же, как и у легких, но по цвету и насыщенности среднего участка звук у них более сомбривован».

Требования, предъявляемые к качеству звука, следующие: звук должен с первой ноты резонировать в верхней части лица, быть хорошо поддержан дыханием, но не быть прижатым и плоским. По мнению педагога, ощущение головного резонирования должно присутствовать у певца на всем протяжении диапазона начиная от самых нижних тонов: оно является стержнем всего голоса. С точки зрения З. Л. Соткилавы, тенорам надо чрезвычайно осторожно использовать грудное резонирование. Чем лучше в центральной части диапазона будет освоен головной резонатор, тем легче перейти в верхний регистр. «В этом — гигиена голоса, его блеск и спасение на всю певческую жизнь. Для правильного развития голоса важно знать, сколько требуется головного резонирования и в какой части диапазона». Педагог считает, что на *фа-диез* первой октавы почти в равной мере участвуют и головной, и грудной резонаторы.

Прикрытие для З. Л. Соткилавы не столько затемнение гласного в верхней части диапазона, не столько округление в форме перехода вверху на звучание, близкое «у», не столько изменение колорита звучания гласных, сколько регистровое приспособление, перестройка в самом механизме звукообразования. Он не говорит об округлении. Правильно найденный крытый механизм голосообразования, при котором на всем диапазоне хорошо выражено головное резонирование, позволяет достигнуть однородного, высокого по позиции звучания, в тембровом отношении соответствующего индивидуальным особенностям голоса ученика.

Элемент прикрытия (смешанное голосообразование.— А. Я.) водится уже на низких звуках диапазона. Затем по мере повышения доля головного резонирования постепенно увеличивается. Но смешивание (микстование), по мнению педагога, для каждого голоса должно быть сугубо индивидуальным. «У меня есть ученики, — говорит Зураб Лаврентьевич, — которых я веду в более светлом ключе, цвете. Других же — в более сомбривованном и насыщенном».

Наиболее удобным и способствующим хорошему высокому настрою голоса считается гласный «и». Упражнения начинаются с *фа* малой октавы и доводятся до *фа-диез* первой.

Благополучие в оформлении звука на этом участке — основа основ в развитии голоса. «Особо внимательно и предельно осторожно надо относиться к *ля* малой и *ля* первой октав. Не всем ученикам они сразу удаются. Я часто замечал, что на этих звуках иногда голос ломается».

Упражнения обычно поются на гласный с прибавлением соглас-

ных «м» и «н» для развития ощущения головного резонирования. Нередко употребляются слогосочетания гні, гпе, hein, vein, которые служат той же цели:

1

ми - ми - ми мэ - мэ - мэ      ми - ми - ми мэ - мэ - мэ ма - ма - ма

2

ми - - э - - э

3

vie - ni,      vie - ni

4

ми - - - -  
е - - - -  
я (а) - - - -  
о - - - -  
у - - - -

5

se - i tu - - u

6

de vie - ni, de vie - ni, de

vie - ni, de vie - ni.

Большое значение в оформлении тембра голоса и в расширении его диапазона вверх придается рациональному подбору музыкального художественного материала — как вокализов, так и произведений с текстом. Это один из важнейших факторов в выявлении наиболее красивого звучания и в воспитании и развитии всего голоса.

При обобщении и сопоставлении вышеописанных методик было выявлено ряд принципов, которые являются для всех общими. Для успешного овладения верхним участком диапазона важное значение имеют:

1. Верная динамика звука, характерная для данного голоса. Если голос форсирован, неверно построено в смысле динамики, то развитие верхнего участка диапазона чрезвычайно затруднено.

2. Правильное тембральное оформление звука с учетом индивидуальных особенностей голоса в центральной части диапазона.

3. Мягкая атака, плавная подача дыхания, одновременное отзвучивание головного и грудного резонаторов способствуют нахождению естественного смешанного звучания и сглаживанию регистрового перехода. Важную роль в формировании всего диапазона голоса играют резонаторные ощущения. Их воспитанию в каждом классе уделяется большое внимание. По мнению всех педагогов, развитие смешанного голосообразования при контроле за резонаторными ощущениями является одним из основных принципов воспитания профессионального певческого голоса.

## **НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПРОИЗНОШЕНИЯ В ПЕНИИ**

Вопросы певческого произношения, включающие такие важные моменты, как дикционная четкость, художественная выразительность, соответствие правилам орфоэпии, до сих пор не нашли достаточно широкого и полного освещения в методической литературе. Однако они чрезвычайно актуальны. Ведь не редки случаи, когда в одном спектакле мы слышим самые разнообразные (в зависимости от того, из какой части страны приехал певец) отклонения от норм русской литературной речи, плохо понимаем текст, недостаточно отчетливо произносимый вокалистами. Что же касается пения на иностранных языках, то в подавляющем большинстве случаев и оно, мягко говоря, далеко от совершенства.

Предлагаемая статья не имеет целью всестороннее и исчерпывающее освещение и раскрытие данной проблемы. Автор давно интересуется вопросами произношения в пении и хотел поделиться своими, может быть, весьма субъективными выводами из многолетних наблюдений.

В программах и учебных планах вокальных отделений и факультетов музыкальных училищ и вузов страны существует такая дисциплина, как культура речи. Но практика показывает, что даже в тех учебных заведениях, где этот предмет действительно ведется, методика его преподавания оставляет желать много лучшего. Вопросы произношения в пении, к сожалению, крайне редко привлекают к себе внимание певцов и, что еще более прискорбно, педагогов учебных заведений, дирижеров, режиссеров, пианистов-концертмейстеров, работающих в музыкальных театрах и концертных организациях. Прискорбно потому, что именно эти люди должны следить и за орфоэпией в пении, за тем, чтобы произношение певцов не только было безупречным в отношении четкости и правильности, но и способствовало художественному раскрытию воплощаемого образа. Если в классе сольного пения произношение ученика в какой-то степени находится под контролем его педагога, то в оперных театрах такой контроль должны осуществлять дирижер, режиссер или концертмейстер.



К сожалению, из практики последних лет я почти не могу привести примеров того, что концертмейстеры, дирижеры или режиссеры наших оперных театров обращают внимание на произношение, а тем более добиваются верного и художественно оправданного произношения. Но в годы моей работы в Ленинграде дирижеры и концертмейстеры «старой школы» были очень требовательны не только к музыкально-вокальной стороне пения, но и к чистоте и выразительности языка. Из опыта моих зарубежных выступлений приведу ряд примеров такого заинтересованного и ревностного отношения к языку.

На репетициях «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси в Ла Скала меня поразила непривычный, на первый взгляд, метод работы постановщика спектакля французского режиссера Жан-Пьера Поннеля. Перед разбором каждой сцены он просил актеров декламировать текст, требуя при этом выразительного чтения (с интонацией и в ритме, приблизительно соответствующими мелодической линии), и тщательнейшим образом проверял и корректировал произнесение каждого слова. Кроме того, специально приехавшая из Парижа концертмейстер ежедневно в течение месяца, параллельно со сценическими и музыкальными репетициями, по часу в день занималась с каждым актером произношением французского текста оперы. Почему-то среди части наших вокалистов бытует мнение, будто итальянские певцы обращают внимание только на красоту звука, игнорируя дикционную ясность. Это совершенно неверно. Для итальянской школы пения характерна именно отчетливая дикция. И более того — она является одной из ее основ, так как сама фонетика итальянского языка не допускает неясного и нечеткого произношения. В Ла Скала правильности произношения уделяется самое серьезное внимание. В этом театре невозможно петь по-итальянски хотя бы с небольшим акцентом. Основную работу в этом плане проделывают уже концертмейстеры, проходящие партии с певцами: они следят за произношением и работают над ним. Правильное итальянское произношение для них так же важно, как и точное и соответствующее музыкальному тексту исполнение. Это огромная работа, ведь в театре очень много певцов из разных стран, для которых итальянский язык не является родным.

Как это не похоже на почти полное отсутствие интереса к правильности и чистоте произношения вокалистов, которое проявляют концертмейстеры, дирижеры и режиссеры во многих наших театрах!

Весьма требовательны к вопросам дикции в Ла Скала дирижеры. Клаудио Аббадо, Ламберто Гарделли, Риккардо Мути в работе с артистами (даже итальянцами), как правило, делают очень много замечаний, добиваясь более точного, более выразительного или более отчетливого произношения. Этому правилу следуют и в Венской опере, и во многих других зарубежных театрах. И дирижер, и режиссер, и концертмейстер, и даже суфлер как бы стараются защитить свой язык от искажения, сохранить его

чистоту и правильность. Хорошо бы и нам так же бережно относиться к своей родной речи.

В равной мере и мы, педагоги, готовящие молодое поколение певцов, представителей советской вокальной школы, должны обращать более пристальное внимание на певческое произношение. На первых же уроках в моем классе каждый ученик слышит от меня: «Мы с вами говорим и поем на одном из самых прекрасных языков мира. Как нам повезло, какое это счастье!» Общеизвестно, что русский язык воспринимается на слух как необыкновенно красивый (сколько таких признаний приходилось слышать за границей!). И петь по-русски очень удобно. «Слова русского языка часто оканчиваются на гласный звук, что сообщает ему приятность и мягкость. В устах певца он порой не менее благозвучен, чем итальянский»<sup>1</sup>, — утверждает выдающийся итальянский драматический актер Эрнесто Росси. Замечательная певица Рената Скотто говорила, что она с огромной радостью работала над партией Антонида в «Иване Сусанине» М. Глинки в постановке Ла Скала 1952 года. Она исполнила эту роль по-итальянски, но ее мечта — спеть Антонида на русском языке, так же как и Лизу в «Пиковой даме». Ламберто Гарделли, дирижируя в 1978 году в Москве «Аидой», исполнявшейся советскими певцами, с удивлением говорил мне: «Я не могу слушать, как итальянскую оперу поют не по-итальянски, а здесь я как будто не замечаю этого — русский язык так похож своей мягкостью и красотой на итальянский!»

Но какую бы оценку мы ни пытались дать нашему языку, какие бы примеры ни приводили, нельзя найти более справедливые и емкие слова, чем гордые слова М. В. Ломоносова: «Карл Пятый, римский император, говорил, что испанским языком с богом, французским — с друзьями, немецким — с неприятелями, итальянским — с женским полом говорить прилично. Но если бы он русскому языку был искусен, то, конечно, к тому присовокупил бы, что им со всеми оными говорить пристойно, ибо нашел бы в нем великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность итальянского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка»<sup>2</sup>.

А чем богаче, чем прекраснее язык, тем больше внимания он требует к себе от говорящих и поющих на нем. И первое требование — это хорошая дикция.

К сожалению, многие молодые наши певцы в этом уступают певцам старших поколений. Очень верно сказано об исполнительском мастерстве одного из крупнейших советских вокалистов: «Алексей Иванов принадлежит к тому немногочисленному среди оперных певцов отряду исполнителей, слушая пение которых наслаждаешься и восхищаешься не только красотой тембра голоса, мощью звуковой волны, ровностью всех регистров, великолепно

<sup>1</sup> Росси Э. Сорок лет на сцене. М. — Л., 1976, с. 249.

<sup>2</sup> Ломоносов М. Российская грамматика. — Полн. собр. соч. в 10 т. М. — Л., 1950—1959, т. 7, с. 391.

поставленными верхними нотами, но и прекрасной, предельно внятной дикцией, доносящей до слушателей каждое пропетое слово. Поколение певцов, к которому принадлежит Алексей Петрович, справедливо считало четкую, ясную дикцию не только обязательным признаком совершенного мастера, но и просто признаком культуры, хорошего тона, воспитанности артиста!»<sup>3</sup> (разрядка моя. — Е. Н.)

В искусстве пения вокальные качества голоса, выразительность, ясность и четкость донесения смысла поэтического текста должны быть слиты воедино. Пение, при котором слушатель не может разобрать половины слов или хотя бы части из них, не произведет должного впечатления. Это по телефону мы можем диктовать по буквам: «Москва — Михаил, Ольга, Сергей, Константин, Владимир, Александр». Со сцены диктовать по буквам не будешь. Произносить текст нужно так, чтобы слушатель сразу же все понимал. В наше время значительного роста технического прогресса, ускорения темпа и изменения ритма жизни речь становится все более поспешной, а оттого часто и неразборчивой (как и почерк). Это, к сожалению, отражается на сценической речи драматических артистов. Распетое слово в искусстве вокалистов должно стать как бы хранилищем красоты языка. А для достижения этого необходимо тщательнейшим образом следить за ясностью, отчетливостью, фонетической правильностью произношения, на каком бы языке артист ни пел: на русском или грузинском, эстонском или украинском, латышском или узбекском, татарском или армянском.

В мою задачу не входит широкое освещение и разбор правил русской орфоэпии. Хочу лишь коснуться роли произношения в качестве одной из художественных красок при создании образа, а также отчасти затронуть проблему правильности певческого произношения в интересах более точного восприятия текста.

Долгое время на сцене образцовой считалась старомосковская речь. Если мы послушаем в записи чтение стихов, драматические или оперные спектакли, сделанные до войны или вскоре после нее, то найдем, что в речи актеров и в пении вокалистов преобладает старомосковская норма произношения. С годами постепенно складывались и утверждались новые произносительные нормы, более соответствующие тому, что мы сейчас слышим в жизни, тому, как мы сейчас говорим (правда, некоторые артисты и сейчас употребляют старомосковскую норму, но скорее по инерции, нежели сознательно). Я придерживаюсь того мнения, что если нынешние произносительные нормы должны стать основой сценической речи певца, то в операх на сюжеты из русской истории, посвященных далеким от нас временам, следует употреблять старомосковскую норму произношения. Конечно, действие «Руслана и Людмилы», «Бориса Годунова» или «Хованщины» происходит во времена,

<sup>3</sup> Бакуменко В. Алексей Петрович Иванов. — В кн.: Мастера Большого театра. М., 1976, с. 384.

когда говорили не так, как говорим мы сейчас. Справедливо и то, что если бы мы хотели воспроизвести произносительные нормы того времени, мы не смогли бы в полной мере это сделать. Одно ясно, что прежде говорили не так, как сейчас, и старомосковское произношение ближе к тем нормам, чем современное, тем более что действие «Бориса Годунова» или «Хованщины» происходит в основном в Москве. В операх же, события в которых развиваются в наше время, а также в операх, написанных на сюжеты из зарубежной литературы, или в операх зарубежных композиторов мне кажется более уместным придерживаться современных норм произношения. Кроме того, представляется иногда не лишним учитывать разницу между московским и петербургским произношением. Приведу в качестве примера романс «Средь шумного бала», который я начал петь довольно давно, будучи еще совсем молодым певцом. Я произносил фразы так: «...Мне стан твой понравился тонкий», «...а смех твой, и грустный, и звонкий», а не «тонк[ъ]й», «звонк[ъ]й», как требовалось тогдашними нормами. Произносил так сознательно потому, что автором поэтического текста является Алексей Константинович Толстой — поэт петербургский, и он написал о бале, данном в одном из домов Петербурга. Поэтому я считаю, что здесь более уместен именно петербургский вариант произношения.

Комичными выглядят попытки некоторых певцов, исполняющих роли крестьян или простых людей, почему-то обязательно «окасть», демонстрируя тем самым то ли волжское произношение, то ли северное, то ли поповскую речь. Иногда Юродивый поет: «Месяц едет, котенок плачет...» Вряд ли это уместно, ведь Юродивый жил в Москве, а для Москвы была характерна «акающая» речь. Юродивый — человек не духовного звания, и хотя он живет и кормится около церкви, речь его должна быть такой же, какая была у всех москвичей в то время. Иногда «окают» и такие персонажи, как Скула и Ерощка в «Князе Игоре» Бородина. Для меня всегда было загадкой, почему все другие персонажи поют так, как говорят современные люди в Москве, а Скула и Ерощка «окают». Остается предположить, что только исполнителям этих ролей известно, как говорили в Путивле почти тысячу лет назад. Но в то время и язык-то был совсем другой, не до конца понятный нам сейчас, и читаем мы «Слово о полку Игореве» в переводе. Просто, мне кажется, так уж повелось в опере, — играя людей простого звания, обязательно «окасть», якобы воспроизводя простонародную речь.

Конечно, на оперной сцене можно применить диалектную или простонародную речь (как, скажем, говорят казаки в пьесах и фильмах, поставленных по произведениям М. А. Шолохова), но только в том случае, когда это отражено в тексте либретто. Если же этого нет и мы имеем дело с нейтральным, нормативным русским языком (а именно так написано подавляющее большинство либретто), попытки отразить в произношении диалектные, словесные, исторические особенности речи оперного героя должны быть весьма осторожными и продуманными.

Другое дело, если певец выступает в роли лица духовного звания. Помню, как мой учитель Василий Михайлович Луканин, побывав на концерте одного молодого певца, сказал: «Он „Семинариста“ поет неправильно. Тут нужен „окающий“ говор». Действительно, молитвы, священные книги, которые изучаются лицами духовного звания, написаны на церковнославянском языке, близком древнеболгарскому. А в древнеболгарском, как и в современном болгарском языке, «о» произносится не редуцированно, а полно и объемно. Такая манера произношения у церковнослужителей, как правило, распространяется и на бытовую речь.

С «Семинаристом» связан еще один случай. После одного из концертов, где я пел это произведение, жена Василия Михайловича Луканина, Анна Павловна, сказала мне: «Вы произносите латинский текст слишком правильно, а Василий Михайлович произносил его всегда с русским акцентом. Это вернее. Семинарист не такой уже знаток латыни и уж никак не любитель ее, чтобы изучать, отрабатывать точное произношение этих слов. И конечно же, он долбит эти исключения из спряжений глаголов, не заботясь о том, правильно ли они звучат». Полностью согласившись с замечанием, я с тех пор стал пропевать слова «Panis, piscis, crinis, fipis...» с русским акцентом. Это прибавило еще одну черточку к образу моего Семинариста.

Правила русского литературного произношения предписывают нам говорить «поэт». Мне кажется, что этот обычай устаревает и через какое-то время и в сценической речи «о» будет редуцироваться: «п[а]эт». И уж совсем ни к чему произносить «гармонических октав», как иногда поют в «Венецианской ночи» М. Глинки. Это выглядит нарочитым, и многих удивляет, почему это вдруг певец ни с того, ни с сего начинает «окаль»?!

Очень важным представляется сохранение старинного звучания слов в стихах, когда эти слова рифмуются и рифма не позволяет произносить их на современный лад. Например, у Пушкина:

Скинь мантилью, ангел милый,  
И явись, как яркий день!  
Сквозь чугунные перилы...

Часто поют: «...сквозь чугунные перила...», и тогда не только нарушается рифма, но и пропадает какой-то аромат той эпохи, когда в сумрачном Петербурге писали, мечтали об Испании, представляя ее удивительной, загадочной, сказочной, прекрасной страной.

В «Серенаде Дон-Жуана» П. Чайковского некоторые певцы «поправляют» А. К. Толстого, произнося «...много крови, много песен...» вместо подлинного: «...много крови, много песней...» Зачем? Родительный падеж множественного числа слова «песня» раньше существовал в виде «песней». Вспомним: «песнь песней». К тому же здесь совершенно недопустимо разрушать рифму стиха:

Много крови, много песней  
Для прелестных льется дам,

Я же той, кто всех прелестней,  
Все, все — песнь и кровь мою отдам.

Приходится иной раз слышать: «Для берегов отчизны дальней», хотя у Пушкина написано: «Для берегов отчизны дальней», потому что тогда говорили и «дальняя», и «дальная», так же как «дальний», и «дальн[ъ]й». Рифма Пушкина закрепила второй вариант произношения.

Еще пример. В романсе А. Варламова «Белеет парус одинокий» надо произносить именно «одинок[ъ]й», а не «одинокий», потому что это рифмуется со строкой: «Что ищет он в стране далекой...» («далек[ъ]й»).

Пушкин в своих стихах отразил различные варианты произношения слов на «—ий». В одних стихах рифма потребовала произношений «ий», в других — «[ъ]й». То же происходит со словом «скучно». Мы привыкли произносить это слово: «скушно», так же произносили во времена Пушкина. Подтверждение тому — фраза из арии Гремина в опере «Евгений Онегин» Чайковского:

Среди лукавых, малодушных,  
Шальных, балованных детей,  
Злодеев, и смешных, и скушных,  
Тупых, привязчивых судей...

Но в стихотворении «Зимняя дорога» Пушкин рифмует:

По дороге зимней, скучной  
Тройка борзая бежит,  
Колокольчик однозвучный  
Утомительно гремит...

Здесь так и надо произносить: «скучной...». Но тогда и далее логичнее придерживаться этого правила:

Скучно, грустно... Завтра, Нина,  
Завтра к милой возвратись...

чтобы в пределах произведения произношение одного слова не менялось<sup>4</sup>.

В свое время ленинградский дирижер С. В. Ельцин задавал исполнителям роли Онегина такой вопрос: «Вы поете: „...Судите ж вы, какие розы нам заготовит Гименэй...“. Почему же вы разрушаете рифму и дальше произносите: «„и, может быть, на много дней...“, а не: „...на много днэй“?» Действительно, казалось бы, положено произносить «Гименэй», но пушкинская рифма всегда точна, и, следовательно, окончания этих двух слов должны звучать одинаково.

Надо помнить: все применения архаичных окончаний требуют очень внимательного и осторожного подхода. В противном случае можно легко впасть в ошибку. Так, например, в клавире оперы «Хованщина» Мусоргского, выпущенном издательством «Музыка»

<sup>4</sup> Сознаюсь: на пластинке, записанной с Г. В. Свиридовым, я пою: «...по дороге зимней, скучной...» и тут же: «...скушно, грустно... завтра, Нина...». Тогда я «разнобая» в произношении еще не чувствовал, а теперь странно слушать.

в 1970 году, на странице 179 есть такие строки: «Теперь пришло время в огне и пламени приять венец славы вечные». Это явная опечатка, потому что подлинный текст таков: «... приять венец славы вечныя», то есть венец вечной славы. В данном случае прилагательное женского рода во множественном числе спутано с архаической формой родительного падежа единственного числа. То же и в «Пророке» Римского-Корсакова на слова Пушкина. Иногда поют: «...и жало мудрые змеи...». Неверно, ведь у Пушкина: «мудрыя», — давно исчезнувший родительный падеж прилагательного женского рода. Эта форма оправдана тем, что в «Пророке» поэт использовал слова церковнославянского языка и архаические грамматические формы.

Некоторые певцы поют в «Хованщине»: «Силы потайныя...», согласно старому написанию. И хотя это представляется нарочитым, но как художественную краску, передающую аромат речи старых времен, такое произношение можно признать допустимым.

Иное дело, когда устаревшее произношение требуется по соображениям рифмы. Тут его, безусловно, надо сохранять, как сохраняется устаревшее написание при издании, например, произведений XVII—XVIII веков. Даже в современном издании стихотворения Тютчева «Летний вечер»<sup>5</sup> мы читаем:

И сладкий трепет, как струя,  
По жилам пробежал природы,  
Как бы горячих ног ея  
Коснулись ключевые воды.

Так и в «Песне Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» следует сохранять написание (и произношение):

И самой королеве, и фрейлинам ея  
От блох не стало мочи, не стало и житья<sup>6</sup>.

Как и в «Пиковой даме»:

Откуда эти слезы?  
Зачем оне?..  
Мои девичьи грезы,  
Вы изменили мне...

обязательно надо произносить «оне», чтобы соблюсти поэтическую рифму.

Еще один пример. В романсе Рахманинова «Они отвечали» теперь оба раза стали петь: «они отвечали», «спросили они». Мне кажется, эти слова в стихотворении Мей надо произносить так, как было написано самим поэтом: «спросили они», но: «оне отвечали»<sup>7</sup>. Он применяет здесь разные грамматические формы — устаревшие, не существующие теперь в нашем языке, но существовавшие тогда, чтобы показать, что спрашивали мужчины, а отвечали женщины. Если же произнести слова так, как принято те-

<sup>5</sup> Тютчев Ф. И. Соч. в 2-х т. Т. 1. М., 1980, с. 53.

<sup>6</sup> В отдельном издании этой песни (Мусоргский М. Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха. М., 1963) написано: «...и фрейлинам ее». Это, конечно, неверно.

<sup>7</sup> Строго говоря, Мей писал «оне» через «ять».

перь, теряется смысл стихотворения, а следовательно, и романса. Конечно, современному человеку, не знающему этой разницы, возможно, будет непонятно, почему певец в одном случае поет «они», а в другом «оне». Но надо надеяться, что хотя бы часть слушателей в зале знает, чем вызвано такое различие, и хотя бы ради этой части слушателей и для того, чтобы воспроизвести авторский текст стихотворения и романса неискаженным, стоит соблюсти произношение, соответствующее старой орфографии.

Современные нормы литературного произношения предписывают глагольное окончание «—ся» произносить как «ся», а не «са», согласно нормам старомосковского произношения. Но если окончание «ся» в пении хорошо звучит в глаголах прошедшего времени мужского рода (смеялся, уносился), то в глаголах прошедшего времени женского рода (смеялас[а], уносилас[а]) и в глаголах настоящего и будущего времени (смеюс[а], унесус[а]) можно рекомендовать произношение «с[а]»<sup>8</sup>.

Большую трудность представляет произнесение безударных гласных «я» и «а» после шипящих согласных. В обычной речи мы не скажем: «часов», но вместо «а» произнесем звук, средний между «а», «и» и «е». Так же мы не говорим «глядит», а произнесем вместо «я» нечто среднее между «я», «и» и «е». В пении, когда эти звуки попадают на короткую ноту, трудности не возникает. Но попробуйте-ка пропеть такой звук — безударный «а» после шипящих или безударный «я» после любого согласного — на длинной ноте. Ф. И. Шаляпин безударный «я» выговаривал чисто. И это несколько режет слух. В записях певцов довоенного времени мы слышим в таких случаях скорее «е» («гледит» или «чесов»). Сейчас многие чаще произносят эти гласные так, как они пишутся. Возможно, когда-нибудь это и станет нормой. Но сам я стараюсь петь и своим ученикам советую даже на выдержанной ноте по возможности пропеть этот звук ближе к «е» и «и», нежели к «я» или «а».

Еще одна особенность русского певческого произношения — почти нередуцированное «е». В пении, как и в речи, все безударные гласные редуцируются, все, кроме «е»! Мы говорим «тиб<sup>я</sup>» — поем «теб<sup>я</sup>», «мин<sup>я</sup>» — поем «мен<sup>я</sup>», «лисочек» — поем «лесочек»; то есть произносим безударное «е» почти как ударное.

Не меньшую сложность доставляют в пении согласные. В конце первой части Сюиты для баса и фортепиано на слова Микеланджело Буонарроти Д. Шостаковича имеются такие слова:

Но есть к земным заслугам безразличие  
На небесах, и ждать от них награда  
Что ожидать плодов с сухого древа.

Надо обязательно произнести «...с сухого древа» так, чтобы предлог и первая буква слова слились и получился длинный звук

<sup>8</sup> Также предпочтительнее устаревающее — увы! — смягчение согласных перед мягкими согласными. Насколько лучше звучит у певца (даже вокально лучше — ближе) «с<sup>в</sup>вет», чем «свет», «пес<sup>н</sup>и», чем «песни», «бес<sup>с</sup>ильный», чем «бессильный».



«сс» (если произнести его коротко, то получится «...что ожидать плодов сухого древа»).

В «Июланте» у короля Рене есть такая фраза: «Марта и Бертран, проводите врача к голубке нашей». Как это спеть? «К» озвончается, превращаясь в «г». И вот это двойное «г» нужно пропеть длинно — «...врача гголубке...», как бы запнуться на нем. Иначе возникнет дикционная неясность: «...врача голубке нашей».

Одно из самых трудных для исполнения произведений в смысле произношения — это «Попутная песня» Глинки. Дело не только в ее быстром темпе, не в скороговорке, а в исключительно большом числе согласных в словах. Редко где встретишь и такую «неуклюжесть», как у Кукольника, автора поэтического текста. Возьмем, к примеру, такие сочетания: «Поезд мчится в чистом поле» — «з», «д», «м», «ч» — здесь четыре согласных подряд; «дым столбом» — три согласных подряд: «м», «с», «т». Однако «рекордсменом» по максимальному сочетанию согласных в произведениях, написанных на русский текст, как мне кажется, является песня Д. Шостаковича «День воспоминаний» из цикла Пять романсов на слова Евгения Долматовского. В ней есть фраза: «...порой грустна, порою весела, она влюбленных к встрече привела...» — «х», «к», «в», «с», «т», «р» — шесть согласных вместе. Очень трудно произнести их так, чтобы не «проглотить» одну или две из них, вероятно, поэтому приходится максимально использовать предписанное композитором замедление.

Одно время я считал, что поскольку гласные в пении удлиняются, распеваются, то и согласные тоже должны пропеваться, должны как бы утрироваться. Я не соглашался с мнением В. М. Луканина, который предостерегал от удлинения согласных. Он писал: «В произнесении согласных должно быть чувство меры, следует осторожно подходить к требуемому иногда их удвоению, не злоупотреблять рокошущим р-р-р, а также м-м-м, н-н-н, л-л-л, особенно в конце слова»<sup>9</sup>.

Позже, когда я работал над ролью Филиппа в «Дон-Карлосе» в театре Ла Скала с дирижером Клаудио Аббадо и над басовой партией в «Реквиеме» Верди с дирижером Риккардо Мути, я заметил, что итальянские дирижеры категорически возражают против удвоения, утроения согласных в итальянском тексте. Они допускают это лишь в исключительных случаях как особую краску, подчеркивающую какое-то слово или передающую определенное состояние оперного персонажа. И вдруг я понял и почувствовал, как это некрасиво — утрированно удлиненные согласные. С тех пор это стало меня раздражать как в моих старых записях, так и в пении других певцов. Действительно, насколько лучше звучит фраза, когда гласные распеваются, а согласные произносятся четко, но коротко.

В подавляющем большинстве случаев при пении на русском и итальянском языках одиночные согласные надо петь коротко, а

<sup>9</sup> Луканин В. Обучение и воспитание молодого певца. Л., 1977, с. 19.

двойные удлинять. В пении на немецком языке, как я заметил, двойные согласные не всегда удлиняются, а одиночные, наоборот, иногда поются длиннее, чем принято, допустим, у итальянцев<sup>10</sup>. В английском и французском же языках вообще не произносятся двойные согласные. Но, конечно, как средство выразительности, как особая краска удлинение согласных в пении возможно и даже необходимо: «Ага, Ш-ш-шуйский князь!»

Работая над произведением, певец обязан внимательно изучить словесный текст с точки зрения орфографии и фонетики, чтобы избежать возможных бессмыслиц. В монологе Барона из «Скупого рыцаря» Рахманинова есть слова: «...и добродетель, и бессонный труд...». Если спеть это слитно, то на слух можно воспринять эти слова так: «и добродетели бессонный труд». В романсе Ц. Кюи «Царскосельская статуя» важно первую фразу «Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила» произнести так, чтобы слово «с водой» было отделено от слова «уронив», а не петь сливая оба слова, из-за чего слушатель вначале слышит: «урну с водою...», а потом продолжение — «...ронив».

Если обращение Моцарта к Сальери в опере «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова: «Ах, Сальери, ужель *и* сам ты не смеешься?» спеть слитно, можно подумать, что Пушкин написал: «Ах, Сальери, *ужели* сам ты не смеешься?» Это несколько меняет смысл, делая фразу Моцарта менее активной, менее удивленной.

В романсе Глинки «Только узнал я тебя» в строфе: «Сжала ты руку мою — и жизнь, и все радости жизни в жертву тебе я принес» надо обязательно разделить слова «жизнь» и «и все», иначе получится: «и *жизни* все радости жизни». Так же и в оратории А. Пахмутовой к 60-летию Октября слова: «Работой украсим мы землю свою». Если петь слитно, получится: «Работою красим мы землю свою».

Еще один момент. Он имеет отношение не только к чистоте русского произношения вообще, но косвенным образом отражается и на восприятии. Как известно, слово, которое начинается на гласный «и», сливаясь с предыдущим словом, произносится как бы с буквы «ы». Например, Варяжский гость поет: «*Велик их* Один бог, угрюмо море». Если произносить слитно, следует петь: «*Великих* Один бог, угрюмо море». Можно не превращать «и» в «ы», но тогда не следует сливать слова «велик» и «их». Некоторые певцы поют, не переводя «и» в «ы» и в то же время сливая эти слова — при этом и правила произношения нарушаются, и смысл искажается.

Порой слова надо разделять не ради дикционно-смысловой ясности, а из художественных соображений. Так, если в очень кантиленном романсе Бородина «Для берегов отчизны дальней» разделить слова «уста» и «оторвала», спеть второе слово с твердой атакой, то на фоне общего *legato* это создаст необходимый эффект

<sup>10</sup> Венцы, например, очень ощутимо удлиняют двойные согласные, а, скажем, в Баварии удвоение почти незаметно.

какого-то мучительного усилия, заключенного в этих прекрасных словах: «Но ты от горького лобзания свои уста оторвала»...

Несоблюдение правил произношения не только раздражает слушателя, но и мешает верно понять текст. Например, в сцене смерти Родриго ди Позы в «Дон Карлосе» Верди есть такие слова: «Я ухожу с чистой душою, счастлив и горд...». Мне приходилось слышать, как певец поет: «Я ухожу с чистой душою, счастлив и горд...». Вместо оглушенного «в», превращающегося по правилам русского произношения в «ф», певец поет звонкое «в» — «счастлив» — и слушатель воспринимает: «...счастливы горд...». Та же сложность в песне Г. Свиридова «Любовь» на слова Сергея Есенина: «Подошел господь, скрывая скорбь и муку...». Если согласную «б» не оглушить, получится совершенно иной смысл.

Произношение латинских слов как будто не представляет трудностей для певцов — правила достаточно просты и хорошо известны. Однако существует одна проблема, на которой хотелось бы остановиться. Если сравнить запись «Реквиема» Верди в исполнении итальянских артистов и «Реквиема» Моцарта в исполнении австрийских и немецких певцов, можно услышать, что одинаковые тексты они произносят по-разному. Например, «Agnus Dei» («Агнец божий») итальянские певцы поют так: «Аньюс ден», а австрийские и немецкие произносят «Агнус дэй» — так же, как принято произносить у нас. Примеров можно привести множество. Почему же возникает такая разница? Дело в том, что в Италии принято читать латынь по правилам современного итальянского языка. Поэтому и получается, что один и тот же текст в Италии и за ее пределами звучит по-разному. Причем, по признанию самих итальянских певцов, именно за пределами Италии латинский текст произносится более правильно. Но поскольку музыка «Реквиема» создана итальянским композитором, мы должны уважать традиции и в «Реквиеме» Верди произносить латинские слова согласно фонетическим правилам современного итальянского языка, а в «Реквиеме» Моцарта — по правилам чтения латыни. Это следует учитывать, иначе может возникнуть и практически возникает такая ситуация, когда для исполнения произведения приглашаются хор и солисты из разных стран и произношение одних и тех же слов у них оказывается неодинаковым.

Я в свое время пел «Реквием» Верди с нашими дирижерами и хорами, а также участвовал в его исполнении в Западной Германии с немецким хором. Затем я встретился в Италии с дирижером Риккардо Мути и с итальянскими солистами Катей Риччаррелли, Фьоренцей Коссотто, Вериано Луккетти, с Болонским хором и хором Болонского оперного театра. Начав репетировать, я с ужасом обнаружил, что с точки зрения итальянских традиций мое произношение неверно. Пришлось лихорадочно, на ходу все переделывать. С теми же проблемами столкнулся при подготовке «Маленькой торжественной мессы» Россини, которую пел вначале с Московским камерным хором под руководством В. Н. Минина, а затем с хором театра Ла Скала в Италии.

Нечто подобное наблюдается и в том случае, когда произведение, написанное на церковнославянский текст, исполняется русскими и болгарскими певцами. Их выговор носит отпечаток современных русского и болгарского языков. Например, слова Досифея в «Хованщине»: «Возможе Гордад...» болгарин споеет так: «Возмож<sup>е</sup>е...», однако в опере русского композитора вернее было бы произнести славянский текст с русским акцентом: «Возможэ».

А вот пример перенесения правил русского произношения на другой язык. Мне пришлось слышать певицу, которая в «Реквиеме» Верди слова «*Lacrimosa dies illa*» пела, превращая первый звук «i» последнего слова в гласный «ы», как это бывает в русском языке, по типу: «*выталии*» вместо «в Италии». И у нее получалось не «*лакримоза диез илла*», как должно быть в данном случае, а «*лакримоза диезылла*», что неверно.

В некоторых театрах произносятся иностранные имена якобы по правилам того языка, из которого данное имя пришло (например, говорят: Бартолё, а не Бартоло, Лякме, а не Лакме). Это неоправданно. Тогда уж надо быть последовательным и говорить так: *Беетофн*, а не Бетховен, *Шизкспиэ*, а не Шекспир, *Донидзетти*, а не Доницетти и т. д. Конечно, иногда отступления от фонетических правил русского языка необходимы. Например, в «Волшебной флейте» Моцарта есть персонажи *Папагено* и *Папагена*. Вот здесь, чтобы различать их, необходимо избегать редуцирования последнего «о» в первом имени. Но это — одно из редчайших встречающихся исключений.

Как видим, вопросы произношения включают в себя целый ряд проблем, правильное решение которых требует от исполнителя довольно широкого круга знаний. И только внимательное и глубокое изучение истории, традиций, особенностей фонетики языка, его грамматики и т. д. позволит певцу наиболее достоверно раскрыть художественный образ исполняемого произведения.

## О РАБОТЕ С. Я. ЛЕМЕШЕВА НАД СЛОВОМ В ПЕНИИ

Мы убеждаем слушателей  
словом  
в звуке своего голоса.

*С. Лемешев*

Занимаясь с молодыми певцами — студентами консерватории, мы, педагоги, стремимся воспитать музыкантов, обладающих высоким профессионализмом. Развивая музыкальность, художественный вкус будущего певца, мы стараемся научить его анализировать произведение, осмысливать музыкальное содержание и поэтический текст. Для этого необходимо приучать студента к кропотливой работе над произведением, развивать образное мышление и восприятие, чувство стиля. В этом плане — в плане работе над произведением — особенно интересны и поучительны творческие приемы и методы выдающихся представителей вокального искусства, певцов большой культуры и мастерства. Ознакомление с их исполнительским творчеством, проникновение в особенности их подхода к анализу и трактовке произведений разных жанров и стилей, несомненно, принесут большую пользу как вокальным педагогам, так и молодым певцам.

В ряду крупнейших мастеров советской вокальной школы достойное место занимает замечательный русский певец Сергей Яковлевич Лемешев. В этой статье мы познакомим читателей с работой С. Я. Лемешева над словом.

Когда я впервые услышала Лемешева, меня поразило не только мягкое задушевное пение, но и красиво звучащее слово: яркое, проникновенное и очень музыкальное, иначе не скажешь. Эту музыкальность слова я заметила у него и в разговорной речи. Естественность пения, глубина и искренность исполнения сразу брали в плен слушателя, волновали, оказывали огромное эстетическое воздействие.

Сергей Яковлевич был талантлив во всем. Он умел увлекательно рассказывать, причем его язык, слог были всегда просты, красочны, присущи только ему, Лемешеву. Он неустанно и очень много работал не только как оперный и камерный певец. Огромный диапазон творческих возможностей позволил ему пробовать свои силы и в режиссерском плане. В конце своего творческого пути он сыграл роль Берендея в весенней сказке Островского «Снегурочка» уже как драматический актер (1976 г., Колонный зал Дома

Союзов), вновь поразив зрителя силой выразительного слова, интересных интонаций. Сергей Яковлевич — исконно русский человек, впитавший с детства и плавный говор простых русских людей, и мелодическую красоту народной песни с ее целомудренной простотой и задушевной искренностью. Все это оставило глубокий след в его артистической индивидуальности, придав ей очарование лучших черт национального характера, которые и поставили его в ряд выдающихся представителей советской вокальной школы. О русской вокальной школе Сергей Яковлевич писал: «Говоря о русской школе пения — прежде всего мы имеем в виду органичное сочетание звука и слова как формы и идеи, мысли как содержания, в единстве которых достигается художественная выразительность. Мы подразумеваем естественность звуковедения, естественное положение голосового аппарата, естественность дыхания. Представителей русской вокальной школы отличает умение выразить в пении глубину и правдивость чувств, донести до слушателя искренность и трепетную проникновенность многообразных человеческих переживаний»<sup>1</sup>. Продолжая мысль о выразительном значении слова в русской музыке, Сергей Яковлевич указывал: «Великие русские композиторы: Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Рахманинов, Чайковский, которые раскрыли в своих гениальных творениях огромное богатство духовного мира человека, определили и стиль исполнения. Истоки русской школы пения глубоко национальны, они — в народном творчестве, в народных песнях с их душевностью и емкой содержательностью»<sup>2</sup>.

С детства вслушиваясь в народную песню, Сергей Яковлевич почувствовал силу поэтического слова. Он говорил, что на многих слушателей песня воздействует прежде всего словом, содержанием, а потом и мелодия запоминается. И ему песни полюбились прежде всего за трогательные слова, которые заставляли его, еще совсем мальчика, плакать! О народной песне С. Я. Лемешев писал: «Народная песня, ее за душу хватающие слова научили меня всегда ясно сознавать, о чем я пою, что я хочу выразить в песне»<sup>3</sup>.

С народной песней Сергей Яковлевич не расставался всю жизнь. Он считал, что в народной песне искренность исполнения решает все. В ней образы природы навсегда соединяются с судьбами людей, их душевными переживаниями, а простота и красота мелодии создают особый поэтический настрой... Он писал: «И мне думается, что именно песня, впервые пробудившая в моей душе чувство прекрасного, ощущение поэтического начала, породила и смутное стремление к какой-то иной, новой, красивой жизни»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Лемешев С. Петь, отдавая песне душу. — Сов. культура, 1971, 10 дек.

<sup>2</sup> Лемешев С. Всегда быть поэтом. — Театральная жизнь, 1975, № 13, с. 8.

<sup>3</sup> Лемешев С. Путь к искусству. 3-е изд. М., 1982, с. 27.

<sup>4</sup> Там же, с. 156.

Сергей Яковлевич не признавал вульгарной разухабистой манеры исполнения русских песен. Он считал, что народной песне чужды и кабацкая слеза, и цыганский надрыв.

А в народе живет много разнохарактерных песен: грустных, веселых, шуточных, полных юмора. Остановлюсь на двух разноплановых народных песнях, которые очень любил исполнять Сергей Яковлевич. Первая — это «Выхожу один я на дорогу» на слова Лермонтова. В этой песне стихи точно сами ложились на музыку через омузыкаленное слово. В спокойном поэтическом звучании голоса словно отражалась торжественность и тишина природы. Сергей Яковлевич не подчеркивал боль сердца, разочарование в жизни. Постепенное *crescendo* в голосе от фраз:

Я ищу свободы и покоя!  
Я б хотел забыться и заснуть! —

вело к основной мысли песни: заснуть не холодным сном могилы, а «чтоб в груди дремали жизни силы». В исполнении Лемешева побеждала жажда жизни. Последний куплет пелся на постепенном *diminuendo*, приводящем к *piano*:

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,  
Про любовь мне сладкий голос пел,  
Надо мной чтоб вечно зеленея  
Темный дуб склонялся и шумел.

При повторении фразы «темный дуб склонялся и шумел» *ritenuto* подводило к последнему слову — «шумел», которое Сергей Яковлевич произносил на *pianissimo*.

Вторая песня — «У ворот, ворот». Много лет пел эту песню Сергей Яковлевич, и она обогащалась у него все новыми красками, акцентами, интонациями. Очень ярко показал он искрящийся юмор, удаль, озорство и присущую русскому характеру безграничную широту натуры. Припев этой песни «Ох Дунай, мой Дунай, ой веселый Дунай» получал каждый раз новый оттенок, в зависимости от содержания куплета. Например:

Одному-то молодцу да худо можется,

и припев как бы тоже жалуется:

Ох, Дунай, мой Дунай, ой, веселый Дунай.

«Нездо...ро...вится мне» — это слово С. Я. Лемешев расширял с притворным озорным акцентом и припев пел в том же духе. Во фразе «Нездоровится мне, гулять хо...чется» Сергей Яковлевич подчеркивал слово «хочется»; дальше темп ускорялся:

Он сапожки на ножки, смур кафтанчик на плечо...

и припев как бы летел вослед. С темпом нарастали удаль и озорство:

Мне струна-то говорят, да мне жениться велит.  
Ох, Дунай, мой Дунай, ой да веселый Ду...

Он уже не успевал проговорить полностью «Дунай» — дальше темп нарастал еще стремительнее. Казалось, слова прямо-та-

ки скажут. Но в то же время Сергей Яковлевич успевал все слова пропеть, настолько согласные были впечатаны и слиты с гласными.

Удивляло его умение создавать целые образы, яркие жанровые картинки. Вспоминаю, как интересно рассказывал Сергей Яковлевич о старинной русской песне «Ванька-ключник — злой разлучник». Жили князь и княгиня, Ванька-ключник. Между княгиней и Ванькой вспыхнула любовь. Их ждет за это расплата: Ваньку выдерут и сошлют на каторгу или отдадут в солдаты, что при крепостном праве было почти одно и то же. И вот Ваньку схватили и потащили на расправу к князю:

Вот ведут, ведут Ванюшу,  
Буйный ветер кудри вьет.

Теперь он уже не Ванька, а Ванюша, это значит, что народ ему сочувствует и жалеет его. И идет он не дрожащий от страха, не с опущенной, но с высоко поднятой головой. Потому-то и ветер треплет его кудри. «Когда слушаешь эту песню или некрасовских коробейников, — добавлял Сергей Яковлевич, — то столько живых картинок возникает в воображении, столько исполнительской выдумки, „раскату“ и затейливых оттенков приходит на ум». Рассказывая как-то о своей жизни и творчестве в телевизионной передаче, он напел эту песню, любимую песню его матери, с которой он и сам ее певал.

На протяжении всей своей творческой жизни С. Я. Лемешев совершенствовал выразительность слова, всегда подчеркивая, что слово, смысл его должны быть подкреплены соответствующей звуковой окраской. Еще К. С. Станиславский добивался от своих студийцев выразительности в раскрытии сущности образа, требуя только правильного искреннего самочувствия и выразительного слова. «Если... слово не связано с жизнью и произносится формально, механически, вяло, бездушно, пусто, то оно подобно трупу, в котором не бьется пульс... Живое слово насыщено изнутри. Оно имеет свое определенное лицо и должно оставаться таким, каким создала его природа»<sup>5</sup>. «Станиславский и Сук, — вспоминал Сергей Яковлевич, — любили „массировать“ фразу, для того чтобы выделить в ней ведущие слова и в соответствии с этим окрасить в определенное настроение. В поисках необходимой интонации Сук предлагал по-разному произносить, например, известную фразу Чекалинского из „Пиковой дамы“ („Чем кончилась вчера игра“), акцентируя в ней то одно, то другое слово»<sup>6</sup>. Станиславский любил повторять афоризм: «Гласные — река, согласные — берега», говорил, что «согласные надо смаковать». И внушал своим ученикам необходимость заниматься художественным чтением, чтобы чувствовать слово. Став зрелым певцом, Сергей Яковлевич понял, что необходимо учитывать и особенности вокального произношения слова. Сила выразительности непременно должна базироваться на

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Лемешев С. Путь к искусству, с. 235.

<sup>6</sup> Там же, с. 237.



хорошем владении техникой голоса. Он говорил, что Шаляпин слово всегда пел, и оно позиционно находилось именно в том месте, где ему надлежало быть. Лемешев всегда был верен в своем исполнении мысли Шаляпина, что «в правильности интонации, в окраске слова и фразы — вся сила пения»<sup>7</sup>. Крупные мастера театра, по словам Сергея Яковлевича, «всегда подчеркивали, что „фокус Шаляпина в слове“ в том, что благодаря гениальной интуиции он овладел тайнами мастерства декламации и поэтому достигал необычайного художественного воздействия»<sup>8</sup>. А Станиславский говорил своим студийцам о Шаляпине: «Он утверждал, что может выделить любое слово из фразы, не теряя при этом необходимых ритмических ударений в пении»<sup>9</sup>.

Сергей Яковлевич рассказывал, что Станиславский, работая со студийцами над романсами Чайковского и Рахманинова, заставлял на их основе рисовать психологические картины, учил общаться с невидимыми партнерами, чувствовать, понимать и доносить слово во всей его многообразной выразительности, искать его различные психологические оттенки.

Благоговейное отношение к слову осталось у Сергея Яковлевича на всю жизнь. И это качество всегда пленяло его в других актерах. Он восхищался старшим поколением артистов МХАТа, считал, что они любят слово и умеют его петь. Импонировало поэтому Сергею Яковлевичу и искусство М. П. Максаковой. В статье, посвященной ее 60-летию, вспоминая ее дебют в Большом театре в партии Амнерис из оперы Верди «Аида», он писал: «Уже тогда Максакова поражала нас особым вниманием к слову. У нее была не просто отчетливая и ясная дикция, а драматическая выразительность фразы, наполненная внутренним борением страсти и ревности»<sup>10</sup>. Отмечал он силу музыкальной фразировки и в «Хованщине» Мусоргского: «...До сих пор звучат в памяти фразы ее Марфы — распев на словах: „Исходила младешенька все луга и болота“ и особенно второй куплет, в котором она акцентировала такие слова, как „уж подкралась... уж я стукну... уж я брякну во звенящее колечко“. В ее *marcato* не было ничего зловещего, только истовый характер, не знающий удержу внутренний напор темперамента, но все же становилось как-то не по себе»<sup>11</sup>. Он отмечал и блестящее исполнение ею русских народных песен: «...Какая чистота и неизбывная щедрость русской души раскрывается в ее пении, какая целомудренность чувства и строгость манеры! В русских песнях много удачных припевов. Спеть их можно по-разному: и залихватски, и с вызовом, и с тем настроением, которое скрыто в словах: „Эх, пропади все пропадом“. А Максакова нашла свою интонацию, протяжную, порой задорную, но всегда облагороженную женственной мяг-

<sup>7</sup> Ф. И. Шаляпин. Маска и душа. — Лит. наследство. Письма, т. 1, М., 1976, с. 239.

<sup>8</sup> Лемешев С. Путь к искусству, с. 237.

<sup>9</sup> См. там же.

<sup>10</sup> Лемешев С. Умный талант. — Сов. музыка, 1962, № 5, с. 86.

<sup>11</sup> Там же, с. 88.

костью. В быстрых веселых песнях Максакова больше улыбается, чем смеется. Но если „на одном смехе“ песню целиком не пропоешь, то улыбка — улыбка может озарить все исполнение»<sup>12</sup>.

Но и артисты драмы поражаются умению Лемешева произносить слово. Артист театра им. А. С. Пушкина М. Названов говорил, что надо учиться у Сергея Яковлевича правильному русскому языку, произношению удивительно яркому и выразительно-му. Бережно относясь к слову, Сергей Яковлевич огромное значение придавал художественности поэтического текста. Он любил Есенина, в его стихах видел открытую душу, лирику, наполненную сердечностью, и говорил, что в музыке эти стихи должны звучать с еще большей убедительностью. Он считал, что исполнитель должен всегда по достоинству оценивать поэтический уровень текста. Что, например, Римский-Корсаков, Глинка умели выбирать поэтов — это были Пушкин, Лермонтов, А. Толстой, Майков и другие из великой плеяды творцов русской поэзии. По мнению Сергея Яковлевича, упомянутая выше песня «Выхожу один я на дорогу» приобрела огромную популярность благодаря гениальным стихам Лермонтова, а романсы на тексты Ратгауза спасает только музыка великого Чайковского, у которого на первый план выступает не декламационное начало, а мелодия, законченная по форме и эмоциональному наполнению. Композитор в поэтическом тексте находит импульс для музыкального образа. Не случайно, говорил Сергей Яковлевич, у Чайковского можно встретить вольное обращение со словом, Чайковский и Рахманинов умели облагородить посредственные стихи, передать общее настроение, увлекали эмоциональной, вдохновенной музыкой, говорили как бы за себя и за поэта. Певцу высокая поэзия помогает полюбить слово, найти выразительность вокальной декламации. Сергей Яковлевич всегда сверял точность слов и рифмы в музыкальных произведениях с поэтическими оригинальными стихами. Так, в песне Даргомыжского «Мельник» он вернул пушкинское слово «воротился» вместо измененного Даргомыжским «возвратился». На мой вопрос, почему он это сделал, Сергей Яковлевич ответил: потому что «возвратиться» можно издалека, это значит, что человек долго отсутствовал, а слово «воротился» можно трактовать так, как и нужно здесь, что муж ушел недавно.

По мнению Сергея Яковлевича, певцу владеть словом сложнее, чем драматическому актеру, так как у певца оно окрашено музыкальной интонацией. При этом певец, создавая художественный образ, не может пользоваться одной лишь звуковой краской. Кроме того, вокальное слово, даже спетое шепотом, надо донести до слушателя через оркестр. В связи с этим большое внимание обращал Сергей Яковлевич на народный язык, благозвучность и правильность произношения. «Слово спетое, — говорил он, — часто производит более сильное впечатление, чем сказанное»<sup>13</sup>. Сергей Яков-

<sup>12</sup> Лемешев С. Умный талант, с. 86.

<sup>13</sup> Лемешев С. О слове поэтическом и слове в песне. Заметки к передаче для радиостанции «Юность» (личный архив).

левич считал, что некоторые произведения звучат убедительнее в опере, чем в драме. Так, Мусоргский придал пушкинской драме «Борис Годунов» еще большую эмоционально-психологическую насыщенность, и эта опера обошла весь мир, прославив гений Пушкина и Мусоргского. Чудесная сказка Островского «Снегурочка», редко появляющаяся на сценах драматических театров, стала очень популярной с той поры, как на этот сюжет написал оперу великий Римский-Корсаков. Музыка помогает ярче воспринять и текст камерного произведения. Например, стихи Щербины «Примирение», на который написал романс Чайковский, звучат хотя и элегично, но как-то прямолинейно:

О, засни, мое сердце, глубоко,  
Не буди, не пробудишь, что было...

Они создавали впечатление, что герой примирился с судьбой. Сергей Яковлевич вначале так и пел этот романс, но потом он понял, что Чайковский иначе прочел эти строки, что его герой вступает в борьбу с самим собой. Средняя часть романса, экспрессивная по характеру, подтверждает это. «...Энергичный ход в базах, мелодия длительно нарастает к верхнему *си-бемоль*. Именно музыка, а не текст дает повод к такой трактовке, она говорит не об упадке и смирении, а о душевной борьбе героя, познавшего цену жизни, но не отказывающегося от нее»<sup>14</sup>. Подтекст дан в музыке, а следовательно, надо найти «сверхзадачу».

Работая над выразительностью слова, Сергей Яковлевич никогда не позволял себе примитивно обыгрывать отдельные слова или фразы, считая, что внешняя иллюстрация без проникновения в психологическое содержание снижает художественную ценность исполнения. Он писал в книге, как однажды слушал за кулисами Большого театра арию Любавы в спектакле «Садко» Римского-Корсакова. «Певица хорошо пела, передавая страдания покинутой жены, вспоминая, как любил ее Садко. Однако во фразе:

Давно ли называл меня своею Ладой,  
Во гусельки играл и сладки песни пел —

голос певицы вдруг зазвучал бравурно и весело, а на последнем „давно ль“ он вновь стал грустным»<sup>15</sup>. Эта неожиданная светлая краска показалась фальшивой, так как не соответствовала общему настроению арии Любавы. А ведь эмоционально-психологический подтекст этой фразы, как и вся ария, — проникновенное выражение горя и сожаления о прошедшей любви Садко.

В арии мельника в «Русалке» Даргомыжского основной подтекст фразы:

То ласками, то сказками...  
Упреками, намеками старайтесь удержать, —

таков: любимыми средствами добиваться своего — князь не женится, так пусть хоть деньги будут. «Некоторые же певцы, как дойдут

<sup>14</sup> Лемешев С. Путь к искусству, с. 243.

<sup>15</sup> Там же, с. 241.

до слов „то ласками, то сказками“, придают голосу ласково-при-торные интонации, а на словах „упреками, намеками“ умудряются добавить новой „красочки“, интонации приобретают приниженный характер — вымогай, дескать, выпрашивай на бедность»<sup>16</sup>. Такая трактовка, по мнению С. Я. Лемешева, разбивает цельность музыкального образа мельника. Развивая эту мысль, он указывал, что легче передать чувственную красоту звука, чем глубокий психологизм.

Сергей Яковлевич всегда обращал внимание на героя песни, о чувствах и переживаниях которого он будет рассказывать со сцены. Процесс работы был всегда длительным, скрупулезным. Лемешев настолько вживался в создаваемый образ, что чувства, выраженные в произведении, как бы становились его собственными.

Приведем примеры работы С. Я. Лемешева над некоторыми романами. В романсе «Я здесь, Инезилья» Глинки на стихи Пушкина Лемешев развивает такой исполнительский план: герой не страшится соперника, он полон любви к своей даме. И это чувство главенствует в романсе. Мрак ночи предвещает лишь радость свидания с любимой. Фразу «Проснется ли старый, мечом уложу» он не подчеркивал, так как невелика отвага заколоть старого мужа. У певца должна быть великолепная дикция, красивое выразительное слово, чтобы передать облик героя-рыцаря.

Очень интересный исполнительский план развивает Сергей Яковлевич и в романсе Чайковского «Песнь цыганки» на слова Полонского. Кто она? Каков ее характер? Глубоко ли она любит? И поют ли эту песню в таборе просто, как все песни?

Вслушиваясь в музыку, вдумываясь в текст, Сергей Яковлевич понимал, что здесь раскрывается драматическая судьба женщины. И возникал в воображении образ женщины с сильным характером, волевой, с чувством собственного достоинства. Слушатели должны заметить, что за ее внешним спокойствием скрыто большое горе разлуки.

Сергей Яковлевич говорил, что в романсе многие исполнительницы выражают чувство ревности. Ему же кажется, что это ошибочная трактовка. Героиня, может быть, ревнует, но этого не показывает. Она вспоминает прошлое и полна этим чувством. Свой исполнительский план Сергей Яковлевич доносил так ярко, проникновенно, с таким колоритом, что ему приходилось бисировать всегда именно этот романс.

Работая над романсом Шостаковича «День радости» на слова Долматовского, Сергей Яковлевич указывал, что здесь также обязательно надо выделить подтекст, а не петь все радостно, по его выражению, «без оглядки».

«Все сбудутся мечты, конечно, сбудутся» — значит, они еще не сбылись. «А наши горести забудутся» — значит, они еще не забылись и т. д. Когда же он пел:

<sup>16</sup> Лемешев С. Путь к искусству, с. 241.

Какая ты счастливая, какая ты красивая,  
Что все тобой любят... я так горжусь тобой,  
Что, кажется, ко всем тебя ревную, —

в его голосе было восхищение любимой. Чтобы выделить эти слова восхищения, он замедлял эти фразы тактично, «чуть-чуть». В каждый звук он вкладывал душевный трепет и не просто пел, а всегда нес мысль. «Когда же отсутствует мысль, — то нет и слова, дикция „хромает“, звук не выразителен»<sup>17</sup>.

Сергей Яковлевич очень любил музыку Глинки, как и все русское, и много внимания уделял романсовому творчеству великого композитора. Он считал, что в вокальном творчестве Глинки особая гармония слова и звука. «Простота, которую требует от певца музыка Глинки, — писал Сергей Яковлевич, — сложная простота. Она рождается и содержанием, в котором заложены тончайшие оттенки эмоций, глубоких и искренних, и классической стройностью, и строгостью музыкальной формы. А главное — и содержание и форма у него находятся в редком равновесии. Глинка не иллюстрирует текст, но создает музыкальный образ, аналогичный поэтическому не только по эмоционально-психологическому строю, но и по особенностям композиции, ритмической структуре, цезурам, интонациям»<sup>18</sup>.

Известно, что Глинка в камерно-вокальных сочинениях часто прибегал к куплетной форме, подчеркивал стройную завершенность, ясность и внешнюю простоту песни, романса. В беседе с Серовым Глинка говорил: «...В музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение. Учителя пения обыкновенно не обращают на это никакого внимания, но истинные певцы, довольно редкие, всегда хорошо знают все эти ресурсы»<sup>19</sup>.

Исполняя произведения Глинки, Сергей Яковлевич в каждом куплете в зависимости от содержания текста, от мысли находил новые краски, выразительность интонации. Например, песня «Дедушка» на слова Дельвига: в ней восемь куплетов, и каждый куплет по-своему колоритен. На просьбы девиц рассказать о своей жизни Дедушка сначала отвечает очень уныло, дескать, у него все в прошлом и, как говорят, былшем поросло. А потом, постепенно воодушевляясь, он вспоминает и любовь, и слезы, и ревность. На девичьи уверения, что бабушки им играли, а они не такие, они бы его любили... он отвечает:

Вы б меня любили? Сказки!  
Веры мне нейдет!  
И на ваши ласки  
Дедушка смеется.

<sup>17</sup> Лемешев С. Конкурсы певцов или учеников? — Сов. музыка, 1961, № 5, с. 119.

<sup>18</sup> Лемешев С. Путь к искусству, с. 245.

<sup>19</sup> Серов А. Воспоминания о Глинке. Избр. статьи, т. 1. М., 1950, с. 136.

У Сергея Яковлевича звучали разные интонации: то ласковые, то задорные, то задумчивые, а в конце песни — трогательная ирония и какая-то грустинка по прожитой жизни.

Глубокий след всегда оставляла в его исполнении «Песнь ямщика» Гурилева. Первой же ноте, первому слову Сергей Яковлевич придавал оттенок горечи неразделенного чувства героя:

Знать, уж мне не видать прежней светлой доли?  
Я душой, сам не свой, сохну, как в неволе...

А ведь он бывал удалым, несся на ухарской тройке:

Не кнутом поведу — только рукавицей,  
По полям и лесам мчат лошадки птицей.

Это «рукавицей» он произносил с несколькими «р» — «р-рукавицей», и какая сразу чувствовалась сила и удаль в этом человеке.

Но когда герой с горечью и тоской произносил: «...Вот и догулялся», Сергей Яковлевич, расширяя эту фразу, делал ее объемной, отчего рождался живой образ сильного характера.

В последнем куплете на фразах:

Уж дугу не смогу перегнуть, как надо,  
Вожжи врозь, ну хоть брось, экая досада... —

в голосе Сергея Яковлевича звучали отчаяние и досада, подчеркнутые еще движением руки, что было тем более убедительно, ибо он редко пользовался на эстраде жестами. В последней фразе:

Все по ней, по моей лапушке страдаю... —

в это «страдаю» он вкладывал столько чувства, что у слушателей невольно навертывались слезы на глаза. Покоряла сила выразительности спетого слова.

Много можно сказать об исполнительском мастерстве Сергея Яковлевича в оперном жанре.

«Через всю свою жизнь я пронес любовь к русскому слову и всегда придавал большое значение речевой характеристике персонажа для правдивого воплощения образа на сцене. Артисту надо много работать над речью героя, чтобы каждое словечко играло на образ. А для этого надо совершенствовать собственное произношение, учиться правильному русскому языку, беря за основу язык Пушкина»<sup>20</sup>. Любимым поэтом Лемешева был Пушкин. «Когда произносишь его строфы, — писал Сергей Яковлевич, — чувствуешь обжигающую искренность и сам стремишься быть предельно искренним, открытым, стремишься передать особые интонации русского языка, его музыкальность»<sup>21</sup>.

Среди многообразных компонентов, определяющих оперное искусство, где объединяются музыка, поэзия, драма, живопись, танец, пантомима, наибольшим воздействием, говорил Сергей Яковлевич, работая с артистами над оперными образами, обладает красота человеческого голоса. И пояснял: «Именно опера способна пере-

<sup>20</sup> «Интервью с певцами Большого театра». — Русская речь, 1976, № 2, с. 58—59.

<sup>21</sup> «Спасибо, Пушкин». — Лит. Россия, 1974, № 17, 26 апр., с. 15.

дать моменты наивысшего эмоционального подъема, состояние человека, которое порой невозможно высказать. Его только можно спеть. Выразительное, осмысленное пение — главная и неотъемлемая прелесть оперы, непреходящая художественная ценность чарующего искусства, и поэтому опере суждено жить вечно»<sup>22</sup>. К оперному жанру он относился бережно, понимая, что сценические задачи надо соизмерять с музыкальными, не увлекаясь внешним рисунком роли, глубже вскрывать идею произведения и действовать от правдивого чувства, от внутреннего содержания.

Сергей Яковлевич вспоминал свои занятия со Станиславским в студии. Сначала это были знаменитые психологические этюды, импровизация сценок, диалогов. Константин Сергеевич учил наблюдать и «красть» у людей детали их поведения, уметь видеть себя со стороны, развивать самоконтроль. Не всегда требование Станиславского искать правду в сценическом воплощении образа было понятно студийцам. Но они учились думать, сознательно добиваться правдивого воплощения образа, самостоятельно разбираться в произведении и много работать над словом, над его смыслом, живой интонацией. К. С. Станиславский в речи искал «естественной музыкальности»: «Тогда начинается музыка в речи»<sup>23</sup>, — говорил он.

Все это прекрасно понимал и С. Я. Лемешев. В любой роли он стремился к синтезу вокального и сценического образов, к сочетанию выразительности слова с пластичностью вокальной фразы. В этом он видел особую радость.

Сергей Яковлевич находил в каждом своем сценическом герое свойственный ему интонационный язык. Так, он справедливо считал, что Фигаро в «Севильском цирюльнике» объясняется языком человека из народа, в то время как роль графа требует изысканной интонации языка аристократа. И даже во втором акте, когда граф изображает «пьяного» офицера, он играл без излишней грубости и суетливости. Высокой культуры речи требует язык героев в операх Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». В операх Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина» речевые различия героев тоже велики; Борис Годунов и Шуйский произносят слова не так, как, например, шинкаря, в речи которой много народных интонаций. В «Хованщине» ощущается колорит старославянского языка; отличительная черта героев «Майской ночи» и «Сорочинской ярмарки» — украинизмы. Если особенности языка использовать умело, то это украсит образ, больше убедит, перенесет в ту эпоху и местность, где происходит действие.

Очень интересные певческие интонации, колорит речи нашел Сергей Яковлевич в роли Афанасия Ивановича в «Сорочинской ярмарке» Мусоргского. Он так перевоплощался в Поповича и во внешнем облике, и в сценическом поведении, что трудно было

<sup>22</sup> Лемешев С. Всегда быть поэтом. — Театральная жизнь, 1975, № 13, с. 8.

<sup>23</sup> Цит. по: Интервью с певцами Большого театра. — Русская речь, 1976, № 2, с. 58.

вообразить себе, что этот артист только что представал в роли пылкого и благородного Ромео или в блистательном герцоге Мантуанском в опере «Риголетто» Верди. Здесь, в «Сорочинской ярмарке», гнусавым типично «дьячковым» голосом Сергей Яковлевич произносил, например: «А яйца же большую часть протухшие»; или смачно, благоговейно: «Наипревосходнейшая, невероятная, дивная, несравненная Хаврония Никифоровна», подчеркивая старательно «о», и все это с такой типичной интонацией дьячка, что зал разражался бурными аплодисментами. В этой сцене Попович поражал мимической игрой и выдумкой. Даром перевоплощения Сергей Яковлевич блеснул и в опере Обера «Фра-Дьяволо». Легендарный разбойник появлялся на сцене изысканным, очаровательным маркизом. Лемешев нашел много нюансов не только в певческих, но и в разговорных диалогах. Текст звучал на хорошем певческом дыхании, с яркими интонациями: то повелительными, презрительными или снисходительными в обращении к своим подчиненным Беппо и Джакомо, то обольстительными, страстными в обращении к леди Памеле, то ироническими — к милорду или притворно смиренными, когда он представал в облачении пастора. Будучи требовательным к качеству текста, Сергей Яковлевич арию в третьем акте пел в переводе Н. Г. Райского, так как считал его текст более поэтичным.

Каждый сценический образ Сергея Яковлевича был неповторим, он жил и развивался по своим индивидуальным законам, предписанным музыкально-сценической и поэтической ситуацией. Сергей Яковлевич писал: «Мне важно создать движение образа и сделать так, чтобы и слушатель это замечал. В этом заключается творческий азарт поиска»<sup>24</sup>.

Так Сергей Яковлевич совершенствовал образ Ленского, который прошел через всю его жизнь. Сначала работа в студии с К. С. Станиславским. Прочтение романа Пушкина, работа над техникой сценической речи, отыскивание ударных слов в предложениях, расстановка логических пауз, психологические акценты. Все это было предварительной работой над образом. Это принесло большую пользу, и Сергей Яковлевич стал лучше чувствовать слово в музыке.

После долгих репетиций первого выхода Ленского К. С. Станиславский потребовал, чтобы в Ленском сразу же раскрылись такие качества, как порывистость, эмоциональная приподнятость. Главным для Станиславского всегда была правда, верное сценическое самочувствие исполнителя. Он всегда искал ту сценическую форму, которая была наиболее близка конкретному артисту, его темпераменту, внешним данным. Константин Сергеевич заставлял строить биографию героя, создавать в воображении ту обстановку, среду, в которой формировались его чувства и мысли, вводил в сценическую обстановку: говорил о дружбе Ленского с Онегиным, о доме Лариных, об их отношении к Ленскому, который считался

<sup>24</sup> Лемешев С. Заметки (личный архив).



женихом Ольги, просил представить, как Ленский едет к ним с Онегиным, радуется, гордится, но ему в этот момент немного страшновато<sup>25</sup>. Все это помогло Сергею Яковлевичу понять поведение своего героя, и он вышел на сцену с волнением Ленского, с его трепетом и детской важностью.

В Свердловске и Тбилиси Сергей Яковлевич уже сам совершенствовал образ Ленского. Он писал: «Нельзя не волноваться, прикасаясь к чистому роднику поэзии Пушкина и Чайковского. Глубина их мыслей и чувств не только восхищает, она вдохновляет. С наибольшим увлечением я работал над образом Ленского, и Ленский принес мне наибольшее творческое удовлетворение правдой и красотой своей души, рожденной словом и музыкой двух гениев русской поэзии»<sup>26</sup>. Лемешев вспоминал, что, выходя на сцену в роли Ленского, он всегда чувствовал, что с ним рядом была поэзия великого Пушкина.

В каждом спектакле Сергей Яковлевич находил что-то новое в своем Ленском, какой-то штрих, тонкий нюанс. Он много думал, слушая записи своих репетиций. Даже в спектакле, приуроченном к его 70-летию, после семилетнего перерыва он нашел вдруг неожиданные новые краски в интонациях, слове, в жестах своего по-прежнему юного Ленского. Именно юного, потому что весь его образ был непосредствен, романтичен и пылок.

Приходя домой со спектакля, Сергей Яковлевич всегда просматривал по клавиру всю партию и отмечал, что ему удалось выполнить из своих намерений. Он хотел, чтобы слушатели, и особенно молодежь, которая, изучая в школе Пушкина, создала в своем представлении образы этого «романа в стихах», слушая оперу, уловила бы какие-то новые для себя поэтические черты.

В первой арии Ленского фразу «Всегда, везде одно мечтанье, одно привычное желанье» он произносил с таким волнением, что слушатели понимали, что перед ними действительно русский юноша-поэт. Вот одна из записей в дневнике С. Я. Лемешева: «Я самозабвенно работал над этим образом, и, кажется, он остался в памяти тех, кто меня видел и слышал»<sup>27</sup>.

В его клавире есть много пометок, которые рассказывают о том, как он искал интонации в отдельных фразах, какие слова выделял, какой смысл придавал им. Например, в сцене с Ольгой на ларинском балу фразы:

Ужель я заслужил от Вас насмешку эту...  
Ах, Ольга, как жестоки Вы со мной... —

иногда пелись почти жалобно, иногда с возмущением, а фразы «Я видел все» — то ревниво, то с горечью. «Но без злости», — написал он в клавире; фраза: «Ах, Ольга, ты меня не любишь», — с обидой или болью в сердце.

<sup>25</sup> См.: Лемешев С. Путь к искусству, с. 60.

<sup>26</sup> Пятисотый Ленский. Программа Большого театра от 13 нояб. 1965 г.

<sup>27</sup> Лемешев С. Заметки (личный архив).

В споре с Онегиным он тоже выделял отдельные слова, акцентируя их. Например, во фразе «Какой ты друг прекрасный» он с горечью и разочарованием произносил слово «друг». И дальше, на словах «Вы бесчестный соблазнитель», казалось, Ленскому не хватает дыхания высказать накопившееся возмущение, горечь и обиду и он вот-вот задохнется. В слова «Прощай навек» Ленский — Лемешев вкладывал целую гамму чувств: понимание невозвратимости счастья, муку и отчаяние от разлуки навсегда с любимой Ольгой.

Сергей Яковлевич говорил, что партию Ленского исполнять приемом италянизированного пения *portamento* и другими типичными штрихами нельзя, получится пошло, потому что эти приемы не совместимы с музыкой Чайковского и пушкинским словом. «Хорошо произнесенное слово иной раз определяет успех певца»<sup>28</sup>, — говорил Сергей Яковлевич. И потому, работая над музыкальным произведением, выяснив его ведущее направление — мысль, он намечал «ударные» слова. На главное слово можно обратить внимание слушателей, выделив его или силой звука, или особой проникновенностью тембра, или иной запоминающейся краской, нюансом. Не менее важным считал С. Я. Лемешев умение донести до слушателей пластичность мелодии, красоту вокальной фразы. Он понимал, что не всегда нужно скрупулезно следовать синтаксису, тем более в переводном тексте. В своей книге «Путь к искусству» он приводит такой пример. В начале II акта в арии герцога Мантуанского в опере Верди «Риголетто» есть такая фраза: «Ах, если б вопль тот слышал я, О, Джильда дорогая!»:



Здесь ни «Ах», ни «О», несмотря на запятую, от последующих слов отделить нельзя, это цельные фразы, объединенные лигой. Потрудился Сергей Яковлевич и над переводом «Ромео»: «Я немало поработал, чтобы чуть поэтичнее сделать перевод моей роли и хоть на малость приблизить его к первоисточнику»<sup>29</sup>. Трепетное волнение охватывало его, когда он пел Владимира Дубровского, мужественного и благородного. «Здесь, даже более чем в Ленском, для меня был ведущим прежде всего образ, созданный Пушкиным. Но Пушкиным, понятым сегодняшним сознанием народа, который

<sup>28</sup> Лемешев С. Путь к искусству, с. 237.

<sup>29</sup> Там же, с. 176.

навсегда стер с лица своей земли произвол и социальное неравенство»<sup>30</sup>.

Наибольшие требования предъявлял Лемешев к поэтическому тексту советских композиторов. Он считал, что некоторые авторы недооценивают значение слова в песне. В поисках ритма или рифмы поэты не учитывают иногда, что слово в песне только тогда дойдет до слушателя, когда за ним стоит логическая мысль, ясное чувство. Сергей Яковлевич очень любил «Подмосковные вечера» В. Соловьева-Седого на слова М. Матусовского. Он говорил, что здесь и мелодия хороша, и текст поэтичен, и что эта песня требует не шепотка и сюсюканья, а широкого вольного распева, задушевности и в то же время строгости. И лишь вторую строфу в последнем куплете он считал слишком прозаичной:

А рассвет уже все заметнее,  
Так, пожалуйста, будь добра,  
Не забудь и ты эти летние  
Подмосковные вечера.

В «Казачьей песне» М. Блантера на текст С. Острового казачка, провожая любимого в поход, просит оставить ей на прощание саблю и пику. С. Я. Лемешев заметил это и спросил у М. И. Блантера: «С чем же тогда казак отправится воевать?» Композитор и поэт в последнем куплете саблю возвратили казаку, но пика так и осталась у казачки.

Со многими композиторами Сергей Яковлевич был связан творческой дружбой. Часто они вместе работали над вокальной партией, поэтическим текстом, продумывали оттенки, вместе создавали исполнительский план. Сергей Яковлевич иногда просил изменить какие-то мелодические ходы, если он считал их нелогичными или неудобными для певца и т. д.

Он был очень внимателен к авторским обозначениям — будь то ария, романс или песня. Он писал: «Ты видишь, как в произведении со всей подробностью обозначена музыкальная основа: и стиль, и мысли, и динамические нюансы. А петь все это, как отмечает автор, нужно нежно. За всю жизнь я ни разу не встретил двух людей, которые одинаково воспроизвели бы этот оттенок: „нежно“. И хорошо, что существует разность, непохожесть, неповторимость. Не в этом ли неисповедимость творчества?»<sup>31</sup>

Для Сергея Яковлевича не было современного или несовременного искусства. Он считал, что есть высокое искусство и есть суррогат. Одинаково современны для него были, например, Мусоргский и Шостакович, ибо без поэтической одухотворенности настоящий художник не творит. «...Музыка владеет особым секретом „шлифовки“ душевных побуждений человека, она раскрывает в нем возможность восприятия самого возвышенного, благородного, что есть в жизни, в отношениях людей, в движении сердец. Только

<sup>30</sup> Лемешев С. Путь к искусству, с. 136.

<sup>31</sup> Лемешев. 50 лет творческой деятельности. Беседа с корреспондентом. — Говорит и показывает Москва. 1975, дек.

музыка должна быть музыкой. Поэтому художник, певец ответственен не только за то, как он поет, но и за то, что он поет», — писал Сергей Яковлевич<sup>32</sup>. Однако, утверждал он, чтобы в полной мере передать зрителям всю красоту музыкально-поэтического образа, обобщающего, как это обычно бывает в опере, идеальные черты героев, надо и самому исполнителю быть хоть немного поэтом. Требовательному отношению к искусству Лемешев старался научить и студентов.

Будучи заведующим кафедрой сольного пения Московской консерватории, а ранее руководя кафедрой оперной подготовки и оперной студией, Сергей Яковлевич много работал с молодыми певцами, стараясь передать им свой опыт, свои знания. Он призывал их дорожить своим временем, предупреждал, что творческому росту артиста мешают лень и зазнайство и что эти качества тесно связаны друг с другом, являются настоящими врагами каждого артиста. Поэтому необходимо воспитывать состояние постоянного творческого беспокойства и большую требовательность к себе. Чувство ответственности и самокритичности не должно покидать их. Чтобы стать квалифицированным оперным певцом, недостаточно иметь только хороший голос. Необходимо научиться в совершенстве управлять им, владеть настолько, чтобы создавать убедительные вокально-музыкальные образы. Ежедневно занимаясь, совершенствуя технику голоса, певец обязан много работать, оттачивать художественное и сценическое мастерство. Хороший певец должен быть и хорошим актером.

Наблюдая за студентами в оперном классе, Сергей Яковлевич отмечал, что они в большинстве своем скованы в движениях, не владеют культурой слова, мало придают значения дикции в пении. Необходимо, считал он, с первых шагов обращать серьезное внимание на слово, его значение и смысл; приучить студента к тому, чтобы мимика, все жесты, движения соответствовали именно тому настроению, содержанию, которое заложено в данном музыкальном произведении, этюде, сцене и т. д. Важно научить умению раскрепощать себя, освобождать тело от излишнего напряжения, помочь выработать плавность движений. Поэтому на первых курсах нужно больше заниматься сценическими этюдами, ритмикой, пластикой, танцем и т. д. Все это явится подготовкой к занятиям в Оперной студии. Сергей Яковлевич считал полезными для начинающих певцов не только партии первого положения, но и маленькие, которые помогут привыкнуть к сцене, оркестру и дадут потом большую уверенность при исполнении ответственной роли.

На сцене Оперной студии консерватории идут оперы Чайковского, Римского-Корсакова, Пуччини, Моцарта, Россини, Прокофьева, которые дают богатейший во всех отношениях и полезный материал для овладения вокально-музыкальным мастерством и актерской техникой. Кроме того, эти оперы ставятся во всех крупнейших оперных театрах нашей страны и молодые артисты, имея

<sup>32</sup> Лемешев С. Путь к искусству, с. 27.

их в своем репертуаре, смогут быть полезными с первых дней своего поступления в любой из театров.

Первыми исполнителями «Евгения Онегина» Чайковского были студенты консерватории. Сергей Яковлевич мечтал о том, чтобы кто-либо из советских композиторов и либреттистов загорелся благородной идеей написать для Оперной студии оперу на современную тему, которая по-настоящему бы волновала исполнителей и была любима нашим зрителем. «В трудовой деятельности нашего народа, — писал Сергей Яковлевич, — и особенно в деятельности советской молодежи есть много романтики, которая может вдохновить композитора. А мы бы вместе с молодыми исполнителями Оперной студии приложили все усилия, чтобы достойно воплотить в жизнь новое и дорогое нам современное произведение»<sup>33</sup>. Его девизом было — никогда не останавливаться на достигнутом. Настоящий музыкант-художник, говорил он в беседах со студентами, не вправе замыкаться в кругу своей профессии. Он обязан интересоваться жизнью своего общества, быть передовым членом этого общества. Тогда он будет иметь право рассчитывать на уважение и любовь своего народа.

Нас, педагогов, Сергей Яковлевич призывал пройти рядом со своими студентами все годы обучения, следя пристально за их развитием, предостерегая от ошибок, приучая к самостоятельной творческой работе.

Лемешев писал: «Настоящий успех не приходит к артисту сам собой, он дается не только талантом, но и большим трудом. „Искусство требует жертв“ — как правильна эта крылатая фраза! Да, если артист настоящий художник, он подчиняет искусству всю свою жизнь, все мысли, каждую минуту своего существования. И самое замечательное в том, что это его нисколько не тяготит, наоборот, от своего труда он испытывает только глубочайшее удовлетворение и радость»<sup>34</sup>.

Сергей Яковлевич всю жизнь совершенствовал свое мастерство, будь то владение техникой голоса, поиск исполнительских красок, новых сценических решений. Он был необычайно требовательным к себе художником и часто, прослушивая свои ранние записи, говорил, что теперь бы он иначе это спел, зрелее, исполнительски интереснее. И нередко огорчался — как мало он успел сделать. Он жил интересами всего нашего искусства, полностью отдавая себя служению театру, консерватории, помогая художественной самодеятельности.

Все, кто соприкасался с Лемешевым на сцене и в жизни, знают, что он пронес через всю свою жизнь глубокую верность благородному человеческому искусству, своей социалистической Родине.

И сейчас, когда нет с нами Сергея Яковлевича Лемешева, его искусство будет жить, его голос будет всегда призывать «к жизни и красоте».

<sup>33</sup> Лемешев С. Заметки (личный архив).

<sup>34</sup> Лемешев С. Путь к искусству, с. 229.

## О МЕТОДИКЕ РАБОТЫ НАД ВОКАЛЬНЫМИ САТИРИЧЕСКИМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ Д. ШОСТАКОВИЧА

Значение творческого наследия Д. Д. Шостаковича чрезвычайно велико. «Дмитрий Дмитриевич оставил миру необозримое и бесценное художественное наследие... Его творческую фантазию всегда оплодотворяли высокие идеи гуманизма, вдохновляли исторические вехи русской истории и революционные события, борьба советского народа за новую жизнь, исполненные героики и трагизма дни Великой Отечественной войны, могучая созидательная сила людей»<sup>1</sup>. Так писал о творчестве Д. Шостаковича Т. Хренников.

Постигая музыку Шостаковича, исполнитель открывает для себя новую грань нашей отечественной культуры. «Творчество Дмитрия Дмитриевича — это музыкальная эмблема века. Оно чудесным образом вобрало в себя все, чем жив и славен наш народ»<sup>2</sup>. Понять и полюбить музыку Шостаковича — это значит усвоить многие элементы современного музыкального языка, что облегчит изучение музыки и его современников, учеников и последователей. «Наше поколение росло на его музыке, с его именем на устах»<sup>3</sup> (Б. Тищенко); «Он один из немногих современных художников, влияние которых сказывается на развитии музыкального искусства XX века, на творчестве поколений современных композиторов»<sup>4</sup> (Д. Ойстрах). Наконец, музыка Шостаковича — прекрасный материал, на котором воспитываются хороший вкус исполнителя, умение мыслить, развивать свои творческие и исполнительские начала. Все это в равной мере свойственно и вокальной музыке композитора.

Исполнение вокальных сочинений Шостаковича является одной из сложных проблем. В стенах музыкальных учебных заведений будущие певцы воспитываются, как правило, на ставшем уже традиционным классическом материале. Безусловно, такой дидактический материал ценен и необходим для формирования и воспи-

<sup>1</sup> Д. Шостакович — глазами современников. — Муз. жизнь, 1981, № 17, с. 1.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

тания вокалистов. Но в настоящее время нельзя не видеть односторонности, а следовательно, и неполноценности этой методики, которая недостаточно готовит к исполнению современной музыки. Существующие программы по сольному пению предусматривают включение в репертуар сочинений современных композиторов. Однако практически основной репертуар и на сегодняшний день составляют произведения, написанные в традиционной манере.

Начиная работать над сочинениями Шостаковича, вокалисты сталкиваются со многими исполнительскими, вокально-техническими сложностями: это и ладовая неустойчивость, и полиритмия, и усложненный гармонический язык, и обилие диссонансов. Трудны для постижения и эмоциональное содержание, и особый психологический подтекст произведений. Для исполнения таких произведений нередко недостаточен запас вокально-технических навыков, которыми владеют студенты-вокалисты, так как здесь требуется и большой звуковысотный диапазон, и пение непривычно широких интервалов, и применение необычных тембровых красок голоса. В оперных партиях прибавляются интонационные и ритмические сложности ансамбля. Язык пластики и сценического поведения актера также значительно отличается от традиционно-классического. Одна из задач советской вокальной педагогики — подготовить молодого певца к исполнительским требованиям современной музыки. Мы вполне согласны с мнением Л. Баренбойма, что «современная музыка должна изучаться параллельно и одновременно с классикой, но не обгоняя и не опережая ее»<sup>5</sup>. Но в настоящее время нет трудов, специально посвященных методике работы над современными вокальными произведениями, нет методических пособий, построенных на материале современной вокальной музыки и рассчитанных на развитие слуха и музыкальных способностей молодых певцов, что отрицательно сказывается на распространении и пропаганде новой вокальной музыки. Из музыковедческой литературы с ее аналитической направленностью певцу, как правило, не обладающему соответствующей теоретической подготовкой, трудно отобрать необходимые для себя сведения, которые он мог бы непосредственно применить в работе над конкретным произведением. Назрела насущная необходимость и в разработке специальной методики по освоению камерного вокального творчества великого композитора. В настоящей статье мы сделали попытку рассмотреть особенности работы над сатирическими произведениями Шостаковича. В качестве примера взят один из наиболее ярких и трудных для исполнения циклов Сатиры на слова Саши Черного (ор. 109). Цель этого анализа — оказать практическую помощь молодым певцам.

Исследователи творчества Шостаковича неоднократно указывали на масштаб его таланта симфониста, отмечали глубину философского обобщения. В камерном вокальном жанре, занимающем в наследии композитора значительное место, Шостакович

<sup>5</sup> Баренбойм Л. Путь к музицированию. 2-е изд. М., 1979, с. 29.

предстает чутким лириком, мастером вокальной миниатюры. Круг образов, тем, идей в его вокальных циклах необычайно широк и многогранен. Самобытное претворение в творчестве Шостаковича жанра сатиры позволяет рассматривать это направление особо.

Сатирические произведения Шостаковича, написанные в камерном вокальном жанре, — ярчайшее и глубоко новаторское явление. Истоки его — в творчестве русских композиторов Даргомыжского и Мусоргского. Но в музыке Шостаковича жанр пародийной сатиры поднимается на новую высоту, обогащается иным кругом образов, имеет и более сложные средства воплощения. До Шостаковича сатирические произведения носили характер отдельных жанровых зарисовок («Червяк», «Титулярный советник» Даргомыжского, «Козел» Мусоргского и другие). У Шостаковича они объединены в циклы. К таким сатирическим циклам можно, например, отнести Сатиры на стихи Саши Черного, Пять романсов на тексты из журнала «Крокодил», Четыре стихотворения капитана Лебядкина.

Единой сюжетной линии в циклах Шостаковича нет. И в этом — определенная степень новизны в строении циклической формы. Объединение романсов осуществляется не только посредством общей смысловой сатирической идеи, но прежде всего с помощью внутренних сквозных линий.

Значительны отличия и в применении системы средств выразительности. Даже такой прием, как коллаж<sup>6</sup>, получивший распространение в музыке XX века, у Шостаковича часто используется новаторски: цитируя какой-либо известный мотив, он шаржирует его, нарочито упрощая, обедняя гармонию темы для создания необходимого сатирического образа. Так используется тема сопровождения из «Весенних вод» Рахманинова в сатире «Пробуждение весны»:

1 Allegro (♩=152)

ff

f

Вне-

<sup>6</sup> Коллаж (франц. collage — букв. наклеивание) — в музыке особая форма употребления композитором в своем произведении фрагментов из другого сочинения.



- ра мой кот взгля - нул на ка - лен - дарь и

Шостакович использует и такой прием, как противопоставление музыкальной идеи идее поэтической. Например, в «Пробуждении весны» шаржированный по содержанию текст «Вчера мой кот взглянул на календарь» выражен в патетически воодушевленной серьезной вокальной мелодии. В то же время в сопровождении звучит уже упоминавшаяся пародированная тема из «Весенних вод» Рахманинова. Все три начала, вступая в противоречие друг с другом, создают нарочито комический эффект. Зачастую шаржированная тема завуалирована, «вкраплена» в иную музыкальную фактуру. Один из примеров такого рода в романсе «Иринка и пастух» из цикла Пять романсов на тексты из журнала «Крокодил», где мелодия вокальной партии совмещается с темой народной песни:

2

Па - сту - ху И - рин - ка, не вид - на

Несмотря на то, что подзаголовок цикла «Сатир» — «Картинки прошлого» — несет элементы программности, исполнителю достаточно сложно понять образное содержание цикла. А именно оно определяет вокально-исполнительское решение и приемы сценического воплощения.

Рассмотрим образно-музыкальное содержание цикла «Сатиры». «Сатиры» состоят из пяти отдельных номеров. В каждом из них своя сюжетная канва, относительно законченные характеристики. Но именно — относительно законченные, так как только

осознав динамику развития образа, определив новаторские приемы, можно составить наиболее полное представление о «герое» цикла — мещанстве во всех его проявлениях. Первая сатира — «Критику» — содержит ироническое поучение тем недалеким критикам, которые видят все в прямолинейном свете. Во второй сатире — «Пробуждение весны» — с долей горечи композитор иронизирует над примитивностью человеческих чувств. Третье произведение — «Потомки» — высмеивает бездеятельность, трусость, прожектерство. Четвертая — «Недоразумение» — представляет собой комическую жанровую зарисовку. Наконец, последняя — «Крейцера соната» — сатира на низменность и примитивность чувств, выступающих под маской «высокой идейности».

Чтобы понять, какова идея сатиры, как развивается ее образ, необходимо рассматривать каждый номер не изолированно, а обязательно в контексте всего цикла. Композитор, опираясь на стихотворный текст, сконцентрировал в цикле сатирическое изображение человеческих пороков, и сделал это с большим юмором. Сочинение своей идейной направленностью во многом перекликается с известными произведениями И. Ильфа и Е. Петрова<sup>7</sup>. «Герой» сатир — жалкий, бездеятельный, трусоватый обыватель, мелкий человек с примитивными жизненными и духовными запросами. Композитор показывает в произведении многоликость мещанства, его многообразную сущность, беспощадно бичует и разоблачает его. В этом автор видит главную задачу своего искусства. Для воплощения этой цели музыкальными средствами Шостакович в качестве сквозной темы-зерна избирает интонацию мотива «Чижик-пыжик», ставшую символом музыкальной пошлости. Из этой интонации берет начало основной тематический материал всех сатир, приобретающий в каждом отдельном произведении индивидуальный оттенок:



<sup>7</sup> На сатирическую грань дарования Шостаковича несомненное влияние оказали произведения Гоголя, Маяковского, Ильфа и Петрова.



Кроме темы «Чижик-пыжик» в цикле выявляются и другие связующие элементы, придающие цельность всему сочинению. Так, каждый номер цикла начинается речитативом певца, произносящим название сатиры. В основе речитатива лежит одно и то же интонационное зерно (на интервале примы или в сочетании с терцией).

Петь сатирические произведения Д. Шостаковича в обычной, привычной вокалистам академической манере трудно и исполнительски неоправданно. Певцы жалуются на быструю утомляемость, неудобство в области гортани, зажатость дыхания. Следует подчеркнуть, что здесь мы имеем дело не с речитативами Даргомыжского или Мусоргского с их вокально-декламационным началом, а с особым типом современного музыкального интонирования. Огромный поток информации, иной ритм жизни, повышенная нервная возбудимость создают более эмоциональную речь, более быстрый темп произношения слов и т. д. «Сто или двести лет назад музыканты играли иначе и слышали совсем не так, как слышим мы в XX веке, в век телефона и радио. Наша нервная система более возбудима, чем у наших предков»<sup>8</sup>. Д. Шостакович, великолепно ощущавший особый строй речи нашего современника, передает эти свойства музыкой, связывая все музыкальные средства с характером речевой интонации. Для того чтобы исполнять произведения Шостаковича, необходимо учитывать эту особенность. Мы, певцы, привыкли в вокальном произведении опираться больше на мелодическое начало, которое облегчает нам процесс запоминания, в то время как «для современной мелодии более характерны короткие фразы, „взрывчатые“ интонации с сорванными кульминациями... Сложные сопряжения соседних тонов (броски шире октавы, увеличенные или широкие уменьшенные интервалы) создают трудности внутреннего пропевания»<sup>9</sup>.

И в этом цикле той же естественности и органичности можно достичь, не выпевая музыкальные фразы, а надевая их естественной интонацией речевого произнесения. В этом нам видится важнейшая предпосылка, исходный момент успешной работы исполнителя. Так, например, прежде чем спеть начальную фразу из сатиры «Пробуждение весны», мы предлагали студенту-вокалисту произнести эту фразу («Вчера мой кот взглянул на календарь...») обыденно, как если бы это был бытовой разговор, затем прочесть как стихотворный текст, пропевая после каждого произнесения всю

<sup>8</sup> Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965, с. 199.

<sup>9</sup> Бершадская Т. Функции мелодических связей в современной музыке. — В кн.: Критика и музыкознание, вып. 2. Л., 1980, с. 22.

музыкальную фразу. Результативность такой работы очевидна. После того как фраза была произнесена с разговорными интонациями, она звучала в нужном музыкальном ключе, в соответствии с ее композиторским замыслом.

В связи с перечисленными трудностями встает закономерный вопрос: на каком этапе обучения можно начать работу над сатирическими произведениями Шостаковича? Практика занятий со студентами показала, что произведения Шостаковича можно включать в репертуар студентов первого курса, но начинать следует с сочинений лирико-философской тематики. В лирико-философских и сатирических произведениях Шостаковича сохраняется общий ладоинтонационный строй. Но лирико-философские вокальные сочинения исполняются, как правило, в академической манере, в то время как сатирические требуют иных исполнительских приемов, других красок голоса. Образный строй циклов Шостаковича необычайно сложен, и молодому певцу трудно разобраться в структуре цикла, чтобы определить эту образную сферу. Поэтому для исполнения на младших курсах рекомендуем брать отдельные сочинения, содержание которых не представляет особого труда для понимания (например, «Юношу, горько рыдая...», ор. 46; «В полях под снегом и дождем», «Дженни», «Короровский поход», ор. 62; «Утро», «Любовь», «Разлука» из сюиты на слова Микеланджело; «Песня Офелии» из сюиты на стихи А. Блока). Польза и необходимость такого этапа очевидна еще и потому, что певец, постепенно и системно осваивая образный строй произведений Шостаковича, одновременно развивает и слуховые навыки. Произведения сатирического характера рекомендуем исполнять на старших курсах, когда певец приобретает достаточный слуховой опыт, умение анализировать музыкальную форму произведения, необходимые вокально-технические навыки. Кругозор исполнителя, его музыкально-теоретические знания имеют в этом случае огромное значение. Понимание строения циклов, особенностей музыкально-выразительных средств является необходимым звеном в постижении художественного языка и помогает определить вокально-исполнительские задачи. О таком подходе к исполнительскому процессу писал Г. Нейгауз: «Чем яснее то, что надо делать, тем яснее и то, как это сделать... Цель сама указывает средства для ее достижения»<sup>10</sup>. В цикле Шостаковича перед певцом стоит задача понять «скрытую идею» соединения стихов, логику направленности образного развития. Только тогда и определится цель, о которой говорил Г. Нейгауз, — понимание художественного образа. Здесь велика роль творческой фантазии, поскольку исполнителю важно создать галерею «героев», каждый — в своей интонационной, тембровой и динамической окраске.

Найдя тот или иной музыкально-исполнительский прием, певец должен определить ему место в контексте всего цикла. Часто этому помогает сам композитор. Так, например, везде обозначена

<sup>10</sup> Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. 4-е изд. М., 1982, с. 96.

степень громкости заголовков-речитативов (первые четыре заголовка *piano*, последний *forte*). В этом контрасте уже кроется комический эффект, эффект неожиданности, так как на протяжении четырех романсов у слушателя возникла соответствующая эмоциональная установка.

Значительные трудности представляет усвоение ладоинтонационного содержания произведения. Новаторство Шостаковича проявилось в разных аспектах. Одна из наиболее ярких сторон его дарования — создание нового ладоинтонационного строя, что зачастую создает серьезные трудности при вокальном исполнении. Поэтому начинать работу над циклами Шостаковича рекомендуем прежде всего со слуховой подготовки, что особенно важно, если вокалист имеет малый опыт работы над сложными произведениями современных авторов. Следует систематически слушать музыку Шостаковича, и не только вокальные и оперные произведения. Немалую пользу принесет слушание симфонической и инструментальной музыки. Параллельно с указанной пассивной формой рекомендуем активную форму изучения: вокально-технические упражнения, построенные на материале музыки из произведений композитора.

В ладовом отношении рассматриваемый цикл включает в себя кроме диатонических мажора и минора также новые разновидности диатонических ладов с системой пониженных ступеней. Это ставит перед исполнителями особые трудности. Чтобы облегчить певцам работу и добиться большей результативности и осознанности, предлагаем расширить систему упражнений, применяемых обычно в учебной практике. Педагоги-вокалисты пользуются, как правило, упражнениями-распевками, которые опираются на мажоро-минорную систему. В основе таких упражнений лежит обычно мажорное трезвучие, которое дополняется проходящими и вспомогательными звуками натурального мажора. Эта система упражнений необходима для воспитания певцов на примерах классической музыки, имеющей диатоническую ладоинтонационную основу, а также для выработки правильной координации певческого аппарата. Современная вокальная музыка требует дальнейшего совершенствования упражнений, которые должны включать новые ладомелодические попевки. Один из путей усвоения современной музыки — создание упражнений на основе стилистических особенностей музыки крупнейших композиторов современности, в том числе Д. Шостаковича. Мы можем сказать с уверенностью, что работа над такими упражнениями на материале музыки Шостаковича даст хорошую базу и для усвоения произведений других композиторов XX столетия. Эти упражнения формируют у певцов новые слуховые представления и способствуют выработке необходимых вокальных навыков. Их принцип создания понятен и может быть применен каждым педагогом самостоятельно, в зависимости от решаемых задач при обучении начинающего певца.

Предлагаемые нами упражнения делятся на два вида. Первый представляет собой попевки постепенного мелодического движе-

ний, которые по своему складу напоминают общеупотребительные в педагогической практике упражнения, отличающиеся, однако, особой ладовой структурой, характерной для музыки Шостаковича. Они строятся на основе вычленения отдельных музыкальных построений или проведения этих построений в поступенную мелодическую структуру:

УПРАЖНЕНИЯ ПОСТУПЕННОГО МЕЛОДИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ:

Усвоение минорного лада со II низкой (фригийского) и других разновидностей пониженных ладов:

4

1. Спокойно 2. Подвижно 3. Умеренно

II н. II н. IV н. II н.

4. Певуче 5. Подвижно

II н. V н. II н.

6. Подвижно

II н. V н.

Усвоение уменьшенного (локийского) лада и его разновидностей:

1. Умеренно 2. Подвижно

3. Умеренно 4. Умеренно

5. Не затягивая 6. Подвижно

Второй вид — упражнения более трудные для интонирования, со сложной интерваликой и скачками:

## 5 Патетически

1. Энергично

2. Энергично

3. Подвижно

4. Активно

5. Подвижно

Педагогу предлагается выбрать нужный для певца способ вокализации, необходимое сочетание гласных и согласных. В отдельных примерах рекомендуем использовать музыкальный текст романсов. Если сравнительно простые упражнения легко усваиваются в процессе классных занятий, то более сложные требуют самостоятельной работы студента. Практика их применения автором данной статьи со студентами консерватории показала, что начинающие певцы при систематической работе над упражнениями такого типа (от простых к более сложным) достаточно легко справляются с новым интонационным материалом. Подобные упражнения создают хорошую базу для прочного усвоения и уверенного интонирования вокальной музыки Шостаковича. Полезно чередовать на уроке предлагаемые упражнения с традиционными, так как при разнообразном применении распевочного материала у певцов вырабатывается нужная реакция, способствующая быстрой перестройке слухового сознания. Это тем более важно при работе над произведениями различных эпох и стилей.

В качестве конкретного примера рассмотрим процесс работы над сатирой «Пробуждение весны».

После общего ознакомления с этим произведением (прослушивание записи произведения, чтения с листа и т. п.) мы предлагаем работать в такой последовательности:

пение упражнений по освоению ладоинтонационного языка;  
 анализ образно-музыкального содержания и поиск вокально-исполнительских средств — тембральных красок голоса;  
 сценическое воплощение образа, а также преодоление тесситурных трудностей.

Как указывалось, упражнения по освоению ладоинтонационного языка мы сочетаем с общепринятыми распевками. Простые в ладоинтонационном отношении попевки педагог, как обычно, вначале проигрывает певцу, транспонируя их по полутонам в восходящем и нисходящем движении. Более сложные упражнения выписываются и даются студенту для запоминания при самостоя-

тельной работе. При этом можно рекомендовать следующие упражнения, построенные на тематическом материале:

6

1. Энергично

2.

3.

4.

5. Подвижно

6. Певуче

Подчеркнем, что пение предложенных упражнений следует продолжать в течение всего периода работы над сатирой, чтобы стимулировать у певца нужный вокально-слуховой настрой.

Анализ образно-музыкального содержания сатиры имеет целью выяснить ее основную идею, разобраться в общей структуре номера. Вся сатира делится на пять куплетов с небольшим вступлением (заголовок) и заключением (фортепианный отыгрыш). Каждый куплет состоит из запева и припева. Приведем текст сатиры:

1. Вчера мой кот взглянул на календарь  
И хвост трубою поднял моментально.  
Потом подрал на лестницу, как встарь,  
И завопил тепло и вакханально:  
«Весенний брак! Гражданский брак!  
Спешите, кошки, на чердак!» ] припев
2. И кактус мой — о, чудо из чудес, —  
Залитый чаем и кофейной гущей,  
Как новый Лазарь, взял да и воскрес  
И с каждым днем прет из земли все пуще.  
Зеленый шум! Я поражен!  
«Как много дум наводит он!» ] припев
3. Уже с панелей смерзшуюся грязь,  
Ругаясь, скалывают дворники лихие,  
Уже ко мне забрел сегодня «князь»,  
Взял теплый шарф и лыжи беговые.  
«Весна, весна! — пою, как бард, —  
Несите зимний хлам в ломбард!» ] припев
4. Сияет солнышко. Ей-богу, ничего!  
Весенняя лазурь спугнула дым и копоть,  
Мороз уже не шиплет никого,  
Но многим нечего, как и зимою, лопать.  
Деревья ждут... Гниет вода,  
И пьяных больше, чем всегда. ] припев



5. Создатель мой! Спасибо за весну!  
Я думал, что она не возвратится,  
Но дай сбежать в лесную тишину  
От злобы дня, холеры и столицы!  
Весенний ветер за дверьми...  
В кого б влюбиться, черт возьми!

] *припев*

Сложность для исполнителя заключается в том, что каждый куплет отличается и новым поэтическим текстом, и новым музыкальным материалом. В поэтическом содержании выявляется следующая закономерность: запевы содержат в себе определенную долю сюжетного развития, где последовательно от куплета к куплету раскрывается эмоциональное состояние героя, круг его интересов, постепенно активизируется его реакция на весну. Припевы являются сатирическим обобщением, выступают неожиданным, контрастным, карикатурным выводом.

Смысловое содержание первого куплета — пробуждение обывателя от зимней спячки — облечено в комическую текстовую форму. Во втором, третьем и четвертом куплетах присутствуют неожиданные иронические сравнения и сопоставления (оживший кактус «как новый Лазарь, взял да воскрес»), грубовато-примитивные выражения («прет из земли...», «нечего... лопать», «черт возьми») сочетаются с претензией на «высокий стиль» («Зеленый шум! Я поражен: „Как много дум наводит он!“» «...пою, как бард», «Создатель мой! Спасибо за весну!») и т. п.

«Пробуждение весны» является лишь одной частью целого, сатирическая направленность выражена здесь гораздо слабее, нежели в остальных номерах цикла. В. Васина-Гроссман в своей книге «Мастера советского романса» трактует эту часть не как сатиру, а всего лишь как «озорную шутку» «о городской весне с ее грязью, сълякотью и кошачьими концертами на крышах»<sup>11</sup>.

Казалось бы, действительно автор текста в комической форме, употребляя неожиданные сравнения, рисует весеннюю суету и «неразбериху», доходящую в мыслях героя до сумбура. Лишь дважды просачиваются горькие фразы: «Но многим нечего, как и зимоу, лопать...», и в конце: «Но дай сбежать в лесную тишину от злобы дня...» Что же заинтересовало советского композитора в стихах поэта-сатирика Саши Черного? По-видимому, возможность музыкальными средствами показать «героя» крупным планом, разоблачить его моральное убожество, его мещанский дух. При этом юмор под пером композитора не исчезает, он лишь приобретает новую, сатирическую окраску. Обоснуем нашу точку зрения.

В этом произведении большую роль играет комплекс музыкально-выразительных средств, воплощающих идею стихов. Одним из главных компонентов, влияющих на содержание, является фортепианное сопровождение. Можно полностью согласиться с выво-

<sup>11</sup> Васина-Гроссман В. Мастера советского романса. 2-е изд. М., 1980, с. 238.

дом Э. Добрыкина, что у Шостаковича «нередко именно в сопровождении заключена основная сила разоблачения и сатиры»<sup>12</sup>. Таковую функцию несет шаржированная тема рахманиновских «Весенних вод». Другой сатирический элемент заключается в том, что каждый куплет имеет свои средства музыкальной выразительности. Так, в первом куплете тема «Весенних вод» обрывается неожиданно и во втором куплете ее сменяет плясовая ритмическая фигура, переходящая в тему «Чижика». «Высокий стиль» окончания второго куплета, где в тексте приведена цитата из известного романса «Вечерний звон», а в музыке дан широкий взлет мелодии, сменяется в третьем куплете плясовым напевом «Ах вы, сени, мои сени» в преувеличенно-гротесковой фактуре (массивные, полновзвучные аккорды на ff). Ухарски-примитивный напев с неприятзательным, «земным» текстом («Уже с панелей смерзшуюся грязь...») организован для «героя»-обывателя с его мыслями и поступками. Музыкальный калейдоскоп продолжается. После плясового напева неожиданно вторгается отголосок темы «Шемаханской царицы», переходящий в тему «Чижика» в вокальной партии. Наконец, в последних куплетах и заключении в таком же шаржированном виде возвращается тема «Весенних вод». Как видим, в сопоставлении тем кроется эффект неожиданности, «сумбура», созвучного хаосу мыслей «героя» произведения. Но главное, что все эти темы даны в шаржированном, сатирическом виде.

Сатирически ярко использован музыкальный материал самой вокальной партии. На первый взгляд вокальная партия кажется довольно сложной и разнообразной. Но при внимательном прочтении выясняется, что почти вся она выросла из одного источника, ставшего «гимном» мещанства, — темы «Чижика». При этом она каждый раз приобретает различные оттенки: то звучит нарочито фальшиво (например, в начале сатиры), то приобретает в восходящем движении несоответствующий тексту и поэтому противоречащий ему возвышенно-патетический, даже апофеозный характер (на словах «Спешите, кошки, на чердак»), то звучит как декларация мещанской психологии и т. п. Таким образом, яркая сатирическая направленность «Пробуждения весны» очевидна.

Подобный разбор средств музыкальной выразительности этой сатиры, как и других номеров цикла, является необходимым звеном работы вокалиста, так как он послужит певцу отправной точкой в решении исполнительских задач. Исходя из сатирической идеи и своеобразия ее музыкального воплощения исполнитель избирает тип и характер пения.

Вокальная партия в «Сатирах» почти полностью лишена распевов, каждому звуку соответствует слог текста. Это речитатив, приближающийся к характеру разговорной речи, но особого свойства: пародийно возбужденный. Чтобы добиться нужного качества звучания, рекомендуем певцу несколько раз с утрированной отчет-

<sup>12</sup> Добрыкин Э. Музыкальная сатира в вокальном творчестве Д. Шостаковича. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3. М., 1975, с. 33.

ливостью проговорить весь текст в ритме произведения и только после этого, не теряя отчетливой разговорной дикции, приступить к его музыкальному интонированию.

Отступления от норм академического пения наблюдаются практически во всей вокальной партии. Исключение составляет небольшой эпизод в третьем куплете с шаржированной темой «Шемаханской царицы». Уместно подчеркнуть контрастное сопоставление разных типов пения, так как в этом сопоставлении, как было выяснено выше, кроется элемент сатиры. В остальных разделах номера вокальная партия не требует кантилены. Максимальное приближение к интонации живой человеческой речи является главной вокально-технической задачей и основной трудностью для певца. Поэтому большое внимание следует уделить удобному, естественному произнесению текста на заданной высоте.

Особой статичностью отличается мелодия вокальной партии во втором куплете. В его первой половине преобладают речитации на одном звуке:

7

И как тус мой о, чу-до из чу-дес! — За-ли-тый ча-ем

и ко-фей-ной гу-щей, как но-вый Ла-зарь, взял да и вос-крес

Если певец попытается добросовестно выпевать вокальную партию, то полностью потеряется смысл данного раздела. Основная сатирическая мысль кроется в теме «Чижики», звучащей в партии фортепиано. Чтобы ее выделить, рекомендуем проговаривать фразы текста на заданной высоте, приближая манеру исполнения к речевой декламации «под музыку». Подготовительным этапом может являться речевое декламирование с приблизительным сохранением высоты звучания (или даже полным отходом от нее), но с точным соблюдением ритмического рисунка. Декламация идет с сопровождением партии фортепиано.

Следует обратить внимание на особенности тембральной окраски голоса в сочетании с громкостной динамикой. Вокальная партия в этом отношении достаточно сложна. Несмотря на то, что композитор выписывает здесь только две степени громкости: *f* или *ff*, вполне уместно пользоваться динамикой звука более широко. Например, возможна такая трактовка. Вся кульминационная зона первого куплета — «кошачья вакханалия» («Весенний брак! Гражданский брак! Спешите, кошки, на чердак!») и заключительный кульминационный взлет требуют громкого звука с визгливым оттенком, что соответствует характеру образного замысла. Эта тембровая окраска поможет в то же время певцу снять излишнее напряжение перед заключительным *ля*. В первой половине

второго куплета уменьшение силы звука (несмотря на предписание *ff*) позволит пианисту выделить тему «Чижика». Припев «Зеленый шум» уместно начать *f*, но затем уменьшить степень громкости и провести его несколько тише и более спокойно, подчеркнув изобразительный момент: неожиданный вскрик на *f* — момент удивления («Я поражен») и последующий спад (как равнодушное «позевывание» от охватившей «героя» скуки). На фоне такого исполнительского прочтения третий куплет («Уже с панелей...») можно решить как оживленный интерес к происходящему. Уместен характер частушки. Тем большим контрастом в тембровом отношении прозвучит тема Шемаханской царицы, которую, как уже говорилось, надо спеть в академической манере, с несколько «вычурным» кантиленным звуком. И тут же, после кантилены, припев «Весна, весна...» на мотив «Чижика» поется *staccato* со звонким «колокольным» характером тембра как озорная, веселая шутка. В последних двух куплетах тема «Весенних вод» разбивается, уступая место общей, надоедливо скучной аккомпанирующей фигурации восьмыми. Однообразный, несколько приглушенный тембр с постепенно угасающей динамикой будет, на наш взгляд, убедительно отражать смысл раздела. В этой же краске выдержана первая половина последнего куплета, который звучит без перерыва, сохраняя ту же фактуру и то же эмоциональное состояние. Но со второй половины наступает внезапное «пробуждение». Тема «Весенних вод» с ее ложнопатетическим пафосом, словно собранная из обрывочных мелодических фраз, требует от певца такого же возбужденного тонуса и ложной патетики. Обратим внимание на заключительный взлет голоса на октаву:



Различными приемами звукоизвлечения ему можно придать и разные смысловые оттенки. Можно спеть этот ход связно, продлив звучание гласного «и» на верхней ноте, придав всему тем самым настрой удивления; возможен характер истеричного взвизг-вскрика с предельно коротким верхним звуком; можно придать этому мелодическому ходу формально завершающий оттенок, представив его завершением произведения и спев верхний звук громкогласно, предельно акцентируя, подкрепив это каким-либо шаблонно-традиционным жестом. Задача исполнителя, исходя из собственного видения, выявить тот или иной смысл данной интонации; важно лишь, чтобы это было сделано осознанно и ярко.

Не менее важным представляется сценическое воплощение. Многогранность и постоянная смена эмоционального состояния делает его достаточно сложным элементом исполнительства, а

сатирическая направленность требует обязательного отхода от академической статичности поведения певца.

Обосновывая положение о необходимости сценического действия при исполнении сатирических произведений, отметим, что традиция эта не нова. Напомним о балладах Верстовского, которые сопровождались соответствующим сценическим действием. Этот способ усиления музыкального эффекта зрительным применяли и русские композиторы-классики. Показательны в этом отношении ремарки Даргомыжского к романсам «Червяк», «Старый капрал»: «скромно», «прищурился», «улыбаясь», «запинаясь», «с полным уважением» и т. д. Продолжая традиции сценического воплощения образа, Мусоргский делает такие пометки: «Старик поет и подплясывает», «сварливо», «с подходцем», «говорком», «ожесточенно резко», «слезливо», «капризно», «с окриком». Несмотря на то, что у Шостаковича в вокальном камерном жанре нет указаний на этот счет (единственная ремарка: «обращаясь к пианисту» — в «Таракане» из цикла Четыре стихотворения капитана Лебядкина, ор. 146), сценическое действие при исполнении вокальной музыки Шостаковича представляется желательным. Оно определяется характером музыкального образа его сатирических произведений, несущим в себе конкретную смысловую нагрузку, конкретные черты определенного типажа.

В «Сатирах» элементы сценического действия особенно уместны при проведении в партии фортепиано «подтекстовой» характеристики героя. Это объясняется тем, что, с одной стороны, эти характеристики выступают как носители эмоционального состояния «героя», с другой — их назначение более важное: они вскрывают сам типаж, внутреннюю его сущность. Так, канканный мотив первой сатиры разоблачает тупоумие критика; шаржированная тема «Весенних вод» олицетворяет примитивную сущность мещанина; тема из ариозо Ленского, переходящая в интонации «Чижика», разоблачает «высокие» чувства и мысли «героя» и низводит их до обывательски примитивной сути. Указанные характеристики могут взять на себя основную смысловую нагрузку, если они «обыграны» сценически, если пианист максимально отчетливо выделяет эту тему, а певец с помощью определенного сценического действия переключает на нее внимание слушателя. Таким действием может быть поворот головы к пианисту с нарочито значительным выражением лица или комически важное вслушивание в звучание этой темы, чтобы подчеркнуть прямолинейность и поверхностность суждения, тупоумие «героя» первой сатиры — Критика. Противоречие между «серьезным» сценическим поведением певца и банальным мотивом создаст нужный комический эффект.

Следует обратить внимание работающих над циклом исполнителей, что этот прием выделения подтекстовых характеристик кажется на первый взгляд достаточно простым. Но здесь важно не терять чувство меры, так как особая сатирическая направленность образа вызывает большее, чем в других жанрах, число исполнительских решений в пении. Поэтому лишь лаконичные жесты, по-

могающие понять смысл произведения, позволят сохранить академический стиль исполнения без излишней эстрадности.

Припев «Зеленый шум...» — это попытка мыслить чужими фразами, не свойственными «герою» сатиры, наводящими на него скуку. На фразе «Как много дум...» в сценической позе исполнителя полное равнодушие, «позевывание от скуки». Противоречивое сочетание лирически-возвышенной патетики поэтического текста, шаржированного проведения темы «Весенних вод» и ленивой позы певца создает у слушателя верное понимание образа и выявляет контраст последующего эпизода.

Звучащий далее фрагмент плясовой песни «Ах вы, сени», где «герой» сатиры чувствует себя в своей родной стихии, позволяет исполнителю более свободное сценическое движение — как бы непроизвольное тактирование плясового напева.

Тему скуки, господствующую в двух заключительных куплетах, можно передать равнодушным выражением лица, вялыми жестами; следующее далее внезапное «пробуждение» героя и его ложнопатетический пафос — патетическим жестом-штампом. Неожиданный вывод заключения «В кого б влюбиться, черт возьми!» после ложнопатетической фразы будет нести большой эффект контраста, если его петь вяло, с выражением полного равнодушия на лице и соответствующим жестом.

Наконец, обязательным для певца является сценическое обыгрывание фортепианного заключения. Можно, обратившись к пианисту, внимательно-сучно прослушать тему «Весенних вод», даже с унылым лицом протактировать ее рукой и так же равнодушно отвернуться.

Возможна следующая сценическая трактовка: после вступительного такта певец с ленивым выражением лица проговаривает как сонное бормотание название сатиры, но внезапное усиление динамики до *f*, смена темпа и звучание темы сопровождения словно пробуждают его. Для достижения эффекта неожиданности, комизма он нарочито испуганно поворачивается к пианисту, затем к слушателям и с ошеломленным видом на *f* проговаривает фразы текста как пришедшие неожиданно на ум после внезапного пробуждения.

Работая над циклом «Сатиры» в классе камерного пения, мы предлагали студенту представить несколько характеров «героя» произведения, это определило бы трактовку образа, а следовательно, манеру исполнения заголовка. Так, например, если «герой» всех романсов цикла ленивый, флегматичный и сонный обыватель, которого трудно пробудить к действию, то все заголовки уместно петь лениво, как бы нехотя. Тембр голоса певца естественно приобретает в этом случае бесстрастный характер, лишенный обертонов. Если мы представим «героя» активным, деятельным, то передать конкретное состояние его в каждом романсе можно, например, так: назидательный тон в сатире «Критику» — резким тембром без вибрато, как бы «вколачивая» мысль в сознание Критика; в «Пробуждении весны» — с оттенком скуки, рисуя равно-

душного к весеннему оживлению природы и ко всему происходящему обывателя. «Героя» романса «Потомки» можно представить себе в этом случае нытиком, и заголовок можно спеть с дрожью в голосе, передавая характер покорно-трусливого (если вспомнить его «взвизги» на словах «Лет чрез двести! Черта в стуле! Разве я Мафусаил?»), а то и истеричного человека.

Мы дали один из возможных вариантов музыкально-сценического воплощения сатиры. Их может быть множество, ибо творческое воображение и фантазия исполнителя практически неисчерпаемы. В таком же плане следует работать и над остальными номерами цикла, находя, в зависимости от идеи и образа сочинения, нужные исполнительские краски и приемы.

Как видим, степень новизны в вокальном цикле Шостаковича «Сатиры» значительна. Она требует от певца глубокого проникновения в идейный замысел произведения, предельной осознанности в работе, поиска новых средств исполнительской выразительности.

## **ИНТУИЦИЯ И СОЗНАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ И ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ**

В жизни мы не сомневаемся в том, что осуществляем наши действия сознательно, руководствуясь своими убеждениями, желаниями, стремлениями. Мы всегда можем объяснить цель наших устремлений, мотивы, которые привели нас к мысли заняться тем или иным делом, действия, благодаря которым мы собираемся достигнуть поставленной цели, проявить свою волю. Эта сознательная сторона нашей психики, однако, не исчерпывает ее целиком. Не все в нашем внутреннем мире осуществляется на уровне сознания. Мы, например, часто употребляем такие выражения: «Я интуитивно почувствовал, что надо поступить так», или: «У меня так вышло», «Так получилось». Очевидно, в процесс осуществления наших целей, желаний что-то включается самопроизвольно, независимо от сферы сознания. Наука о нашем внутреннем мире — психология — это относит к сфере «бессознательных психических процессов». В исполнительском творчестве такое свойство нашей психики К. С. Станиславский называет «подсознанием». В жизни мы чаще всего употребляем слова: «интуиция», «внутренний настрой».

Следует прежде всего отметить, что к бессознательному нельзя относиться как к чему-то неполноценному, мистическому. Оно реально существует в нас, многое определяет в наших поступках. В любой деятельности интуитивные моменты имеют большое значение и, «прорываясь» на уровень сознания, позволяют делать верные заключения. Например, опытный врач, еще не расспросив и не осмотрев больного, может поставить диагноз «с одного взгляда», по интуиции, не вводя в работу аппарат сознания. Глядя на неизвестную нам картину, мы часто можем безошибочно назвать художника, интуитивно определить автора стихов, музыки и т. п. В жизни вообще и в искусстве особенно мы часто сталкиваемся с неосознанно возникающими чувствами, когда что-то нам нравится или, наоборот, не нравится, но определить словами, почему нравится или не нравится, бывает весьма трудно, а иногда вообще невозможно.



Таким образом, наша психика содержит как бы два плана деятельности: сознание, где все протекает на уровне ясных положений и может быть сформулировано в словесной форме, и подсознание, которое также говорит нам о явлениях внешнего мира, позволяет познавать его, но импульсивно, интуитивно. Оба эти плана представляют собой единую систему, на базе которой мы можем реализовать всю совокупность отношений личности: к самому себе, к другим людям, к делу, которое мы делаем, и т. п., то есть строить нашу жизнь<sup>1</sup>.

Проблема бессознательного нашей психики является мало исследованной областью. Однако внимание и интерес к ней весьма велики, о чем, в частности, говорит Международный симпозиум, проведенный в Тбилиси в 1978 году<sup>2</sup>. Поскольку бессознательное психическое непременно участвует во всех проявлениях жизни и деятельности человека, им занимаются ученые многих областей знаний: психологи, физиологи, клиницисты, философы, искусствоведы. Огромную роль оно играет в творчестве, исполнительстве, педагогике. Желанием показать его значение в этих областях вызвана настоящая статья.

По современным научным представлениям, любая деятельность начинается с подсознательного внутреннего настроя на нее, с так называемой установки на эту деятельность. Установка нашей психики, то есть ее готовность к активности, к действию в определенном направлении, возникает тогда, когда личность испытывает потребность и зависит от объективной ситуации удовлетворения этой потребности. В нас всегда есть многие потребности, что связано с нашим внутренним миром. Нам всегда что-то нужно, и это побуждает нас к действию. Теорию установки выдвинул и экспериментально доказал грузинский академик Д. Н. Узнадзе еще в 30—40-е годы XX века, и она получила широкое распространение в психологии. Наше сознание зависит от внутреннего, интуитивного настроя. Д. Н. Узнадзе доказал это экспериментально на простом опыте. Если испытуемому в течение некоторого времени давать подержать в правую и левую руки одинаковые по размеру шары, но разного веса, причем, например, в правую руку всегда класть шар более тяжелый, то у него неминуемо развивается установка на то, что шар в правой руке тяжелее, чем в левой. Когда такому испытуемому затем дают подержать шары равного веса, он продолжает чувствовать бóльшую тяжесть в правой руке. Следовательно, в результате тренировки его психика получила подсознательную установку на то, что шар в правой руке тяжелее. Это показывает, что сознание не свободно в решении данной задачи, его деятельность направлена подсознательной установкой. Подоб-

<sup>1</sup> Есть и другая категория неосознанных явлений — это внешнее выражение наших эмоций, автоматизированные действия, детали движений, процессы работы внутренних органов. Этой группы явлений мы в настоящей статье касаться не будем.

<sup>2</sup> Материалы симпозиума опубликованы в книгах: Бессознательное. Природа, функции, методы исследования. Т. I—III. Тбилиси, 1978.

ные опыты Д. Н. Узнадзе производил и в других экспериментальных условиях. Если вдуматься, с явлениями подсознательной установки психики мы встречаемся ежеминутно. Мы идем слушать приезжую знаменитость, о которой много наслышаны. Наше суждение о ней уже заранее подсознательно ориентировано этим мнением. Хотя в процессе слушания это мнение может измениться, но установку на то, что это должно быть замечательно, мы вначале обязательно будем ощущать, и она будет влиять на наше суждение. Картины современных западных художников-абстракционистов для многих остаются непонятными и вызывают отрицательное суждение. Это объясняется тем, что в результате полученного нами воспитания у нас образовалась и зафиксировалась подсознательная установка на то, что в картине должны быть реальные вещи, что она должна отвечать нашему представлению о мире и вызывать в нас определенные эмоции, что это достигается определенной композицией, колоритом и т. п. Поэтому и в полотнах абстракционистов мы подсознательно и невольно ищем логику линий, смысл фигур, пытаемся осмыслить композицию, красочную палитру.

По этой же причине нам вообще трудно понимать все новое. В нас имеется бесконечное множество зафиксированных в процессе воспитания бессознательных установок, которые направляют наше сознание согласно выработанному привычному пути.

Подобное же относится к музыке и певческому голосу. Воспитанные в привычной для нас традиционной мажорно-минорной системе, на образцах русской и западноевропейской классики, мы несем в себе сумму твердо зафиксированных установок в отношении логики развития мелодии, разрешения гармонических последовательностей, использования определенных отрезков звукоряда, формы произведений, украшений, колористической палитры и т. п. Слушая музыку, написанную новым языком, мы непроизвольно оцениваем ее с точки зрения этих подсознательных установок. Не находя привычной логики, структуры, ладовых тяготений, мы выносим о ней отрицательное суждение.

Современные композиторы, обладая высокоразвитым слухом, ушли в своем творчестве далеко вперед, нашли иную логику письма, красоту новых звуковысотных отношений и т. п.

Замечательная певица Тоти Даль Монте в беседе с нами выразила свое отношение к музыке, написанной новым музыкальным языком, в следующих словах:

«Опер Даллапиккола я не понимаю. Но есть еще Ноно! Это уж совсем непонятно. Он занимается электронной музыкой. Его опера вообще невероятна. Ее поставили в Америке. Это буквально вещь для сумасшедших. После спектакля я целый вечер не могла произнести ни слова. Меня окликали: „О чем ты думаешь?“ Я была подавлена, оглушена и молчала... Я не считаю себя плохим музыкантом, не хочу отставать от искусства иногда хожу на спектакли, концерты, чтобы понять эту музыку. Но ничего не могу понять. Точно так же я иногда посещаю выставки современных художни-

ков. Делаю это из желания постигнуть новое искусство, но оно остается для меня непонятым»<sup>3</sup>.

Для того чтобы понять новую музыку, надо проявить большую активность, почувствовать потребность в ее понимании и выработать соответствующую установку на постижение нового музыкального языка. Сознание должно побороть сопротивление, оказываемое старыми фиксированными установками. Д. Н. Узнадзе выразил это в следующих словах: «Отношение сознательного и бессознательного проявляется здесь как в вечном сопротивлении, оказываемом бессознательным психическим, так и в вечном вытеснении последнего со стороны сознания»<sup>4</sup>.

Действительно, как часто произведение, которое нам вначале не нравится и кажется непонятым, нелогичным по музыке, в процессе работы над ним, по мере освоения, начинает увлекать, нравится и затем исполняется с удовольствием! Это происходит вследствие постепенного вытеснения фиксированных установок со стороны сознания, которое активно ищет понимания нового музыкального языка. Это же относится и к голосу певца, и к манере пения. Много раз приходилось слышать от современной молодежи, что им не нравится оперное пение. Оно кажется искусственным, неестественным, а эстрадно-микрофонные голоса — нормальными, выразительными. Это опять-таки связано с воспитанием соответствующих подсознательных установок, зафиксированных в результате многократного повторения и являющихся следствием заполнения слуха именно этой манерой пения (радио, телевидение, грамзаписи).

Хотя в любой деятельности подсознание играет, как мы видели, большую роль, особое значение оно имеет в искусстве. Спецификой искусства является непременно участие мощного аппарата подсознания. Истины искусства — это истины не прямые, не реальные. Неистинное в прямом смысле слова может быть в высшей степени эстетически правдиво. Как часто мы при чтении художественной литературы увлеченно погружаемся в переживания героев, глубоко захвачены сюжетом, искренне верим происходящему, в то время как все это целиком рождено фантазией писателя и не является правдой жизни. «Искусство не требует признания его произведений за действительность»<sup>5</sup>, — сказал В. И. Ленин.

Творения известных художников выглядят правдиво, убедительно, доставляют огромное эстетическое удовольствие, по-новому раскрывают мир. Между тем с точки зрения реальной жизни — они неистинны, не являются ее прямой копией. Правдивость в искусстве надо понимать по-иному, чем правдивость научного положения или закона. В отличие от правды науки, которая опери-

<sup>3</sup> Автор этой статьи во время пребывания в Италии интервьюировал многих выдающихся певцов. Интервью записывались на магнитофонную ленту. Беседа с Тоти Даль Монте происходила в 1965 году. Приводимые далее высказывания представляют собой отрывки из таких интервью.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: «Бессознательное», т. II, с. 590.

<sup>5</sup> Ленин В. И. Конспект книги Фейербаха «Лекции о сущности религии». Полн. собр. соч., т. 29, с. 53.

рует реальными фактами, ясными понятиями, логическими категориями, законами, искусство связано с созданием художественных образов, в которых истинность достигается при живейшем участии неосознаваемой психической деятельности. Еще Бальзак сказал, что «правда природы не может быть и никогда не будет правдой искусства»<sup>6</sup>. В правде искусства всегда находит отражение личностное видение художником мира, которое включает как осознаваемые, так и неосознаваемые моменты.

По современным представлениям, реальное входит в замысел произведения как одно из многих составляющих, причем входит в творчески переработанном виде. Реальные факты и впечатления являются лишь основой для работы фантазии художника, для деятельности его подсознания, для его мыслей и чувств, в результате активной функции которых и рождается художественно правдивое произведение. При этом искусство своим специфическим языком раскрывает нам такие тайны души человека, которые невозможно было бы постичь на основе чисто научного исследования. Через творчество художника мир раскрывается для нас более полно, мы познаем его глубже и с новых сторон. Справедливо звучит известный афоризм: «Мир создан был не однажды, а столько раз, сколько появилось оригинальных художников».

Свидетельства больших писателей, художников, композиторов о процессе творчества дают богатый материал о той роли, которую играет в нем подсознательное. Процесс создания художественного произведения не имеет единой схемы и может начинаться как с сознательных, так и с подсознательных моментов. Иногда художнику бывает ясна идея и форма произведения. В воплощение же идеи обязательно активно включается подсознание. Иногда наоборот, подсознательно возникают отдельные образы, попевки, ситуации, которые развиваются, заставляют работать фантазию, переходят на уровень сознания, и процесс создания произведения протекает в тесном содружестве сознательного и подсознательного. У композитора исходным моментом творческого процесса может явиться как общий образ, так и какая-либо деталь, мотив, музыкальная мысль, возникшая спонтанно, интуитивно или явившаяся в результате чтения стихотворения, либретто и т. п. Эта музыкальная мысль начинает затем развиваться, складываться в более сложные комплексы, объединяться в определенные структуры, формируя прообраз, предвидение общего, и наконец выливается в законченное произведение. Однако подсознательному в этом целостном процессе необходимо отдать пальму первенства. Во-первых, интуитивное возникновение музыкальной мысли, первичное объединение звуков в мелодический ход происходит не случайно, а в результате имеющихся в нашем подсознании фиксированных установок, то есть выработанных предыдущим музыкальным опытом приемов построения мелодий, их развития, ладовых тяготений и т. п. Интуиция композитора обязательно работает в рам-

<sup>6</sup> Бальзак О. Об искусстве. М.—Л., 1941, с. 145.

как подсознательно существующих установок — норм музыкального языка, на котором он воспитан. Во-вторых, даже тогда, когда в интуитивную музыкальную деятельность, в подсознательное развитие музыкальных мыслей вмешивается сознание, оно, как мы уже видели, также не свободно в своем выборе: как соединить музыкальные мысли, как развивать далее мелодические ходы, как формировать части произведения, объединять их. Оно работает опять-таки в тесной связи с музыкальным слухом, который воспитан на определенных нормах. Другими словами, сознательное связывание музыкальных мыслей в единую композицию осуществляется в определенных границах, которые устанавливает музыкально-слуховое мышление автора, воспитанное предыдущим опытом.

Таким образом, интуиция и разум всегда совместно включены в творческий процесс, в результате которого рождается произведение, отражающее мироощущение художника, его личные «интимные установки» (Д. Н. Узнадзе). Если в этом процессе превалируют сознательные стремления, если конструкция произведения исходит из жестких, диктуемых разумом, построений, — творчество принимает рассудочный характер, произведение получается более сухим, менее эмоциональным. Это худший вариант. Лучший вариант, когда композитор целиком захвачен вдохновением, эмоционально глубоко погружен в творчество. Стихийная работа подсознания в основном ведет этот процесс. Как известно, в большинстве своем шедевры музыкального искусства, наиболее глубокие произведения были созданы в состоянии вдохновения, то есть определялись главным образом работой подсознательного, интуиции.

Автоматическая активная работа подсознания характерна для всех видов творческой деятельности. Так, П. И. Чайковский в письме к фон Мекк от 24 июля 1878 года пишет: «Иногда я с любовью наблюдаю за той непрерывной работой, которая сама собой, независимо от предмета разговора, который я веду, от людей, с которыми нахожусь, происходит в той области головы моей, которая отдана музыке. Иногда это бывает какая-то подготовительная работа, то есть отделяются подробности голосоведения какого-нибудь перед тем проектированного кусочка, а другой раз является совершенно новая, самостоятельная музыкальная мысль, и стараешься удержать ее в памяти»<sup>7</sup>.

И. А. Бунин отмечает: «...Я никогда не писал под воздействием приводящего чего-нибудь извне, но всегда писал „из самого себя“. Нужно, чтобы что-то родилось во мне самом, а если этого нет, я писать не могу»<sup>8</sup>. В другом месте он пишет о задумке одного своего произведения: «...сперва я думал, что это будет ряд довольно забавных историй. А вышло совсем, совсем другое»<sup>9</sup>. И еще: исходным моментом одного из рассказов И. А. Бунина явилось возникшее представление о человеке, счищающем кнутови-

<sup>7</sup> Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 7. М., 1962, с. 316—317.

<sup>8</sup> Бунин И. А. Собр. соч. в 9 т. Т. 9. М., 1967, с. 375.

<sup>9</sup> Там же, с. 373.

щем грязь с высоких сапог на крыльце постоянного двора, в сумерках. «Все остальное сложилось как-то само собой, неожиданно; когда начал рассказ, еще не знал, чем кончу»<sup>10</sup>.

О влиянии подсознательного на процесс творчества пишет А. П. Чехов: «Вы сетуете, что герои мои мрачны. Увы, не моя в том вина! У меня выходит это невольно, и когда я пишу, то мне не кажется, что я пишу мрачно; во всяком случае, работая, я всегда бываю в хорошем настроении»<sup>11</sup>.

Как видим, даже тогда, когда сознательное является исходным моментом в создании произведения, подсознательное ведет процесс воплощения по своему пути, иногда приводя к результатам, совсем не соответствующим задуманному.

В нерасторжимом единстве выступают сознательное и подсознательное в процессе исполнительской деятельности. Еще при знакомстве с произведением освоение его замысла обязательно включает и разум и интуицию. Принимаясь за разучивание вокального произведения, мы читаем заглавие, текст и знакомимся с музыкой. Идею его раскрывает текст, даже в какой-то мере заглавие. Однако музыка понимается не столько сознанием, сколько интуитивно, как язык наших чувств. Музыкальное мышление только частично совпадает с понятийно-логическим. Музыка лишь в небольшой степени укладывается в словесные формулировки. Она усваивается больше подсознательно, создавая у слушающего соответствующее настроение, переживание, вызывая определенные ассоциации. Поэтому важно почувствовать музыкальное содержание, и из его интуитивного постижения возникнут многие исполнительские задачи. Не всегда только сознание ставит задачи, а интуиция ищет пути для их воплощения. Иногда наоборот, интуиция, подсознание подсказывает необходимость постановки той или иной исполнительской задачи, которая осознается, и затем рассудок и интуиция работают над ее решением. В музыке именно этот путь является наиболее характерным.

Когда произведение осмыслено, прочувствовано и намечен исполнительский план, когда воображение нарисовало обстоятельства действия, ситуацию, и исполнитель, владеющий техникой, переходит к воплощению своих задач, голосовой аппарат сам интуитивно будет передавать переживаемые эмоции. Певец обязан свои переживания укладывать в строгую музыкальную форму, заданную композитором, который предрешил и темп, и динамику, и нюансировку. Таким образом, действие творческой интуиции певца, работа его подсознания во время исполнения всегда протекает в рамках требований, заданных композитором. С одной стороны, задача певца облегчена — композитор уже дал в своей музыке тот образ, те переживания, которые следует передать в пении. С другой стороны — это связывает свободу интерпретации, ограничивает

<sup>10</sup> Бунин И. А. Собр. соч. в 9 т. Т. 9, с. 373.

<sup>11</sup> Чехов А. П. Письмо к Л. А. Авилловой от 6/18 окт. 1897 г. — Полн. собр. соч. и письма. Письма, т. 7. М., 1979, с. 67.

исполнительские намерения, ставит их в определенные рамки безусловного выполнения пожеланий автора музыки. Поэтому певец, свободно владеющий своим голосом, уже достигает определенного исполнительского эффекта, даже если он просто добросовестно выполнил все указания композитора, хотя его исполнение и будет формальным. Внесение своего прочтения произведения, убедительной интерпретации связано с активной работой фантазии, когда яркие видения помогают найти верное исполнительское самочувствие, при котором эмоционально окрашенные исполнительские намерения подсознательно вызовут необходимые нюансы, сделают пение живым, действенным, впечатляющим. Для этого нужна та работа, о которой так полно и убедительно написано в трудах К. С. Станиславского: надо активизировать фантазию, четко определив «сверхзадачу», наметив исполнительский план, введя в действие «магическое если бы», создав нужные «предлагаемые обстоятельства». Сознательная психотехника ведет к активности подсознания. Если замысел исполнения, сверхзадача всегда осознаны артистом и могут быть выражены словами, то процесс их воплощения прежде всего связан с активностью подсознательного, с интуицией, с глубоким эмоциональным погружением в исполняемое. Именно подсознание при каждой пробе исполнения осуществляет поиск адекватного воплощения творческих замыслов.

Об этом прекрасно написал К. С. Станиславский: «Нельзя выжимать из себя чувства... так как это кончается самым отвратительным актерским наигрыванием. Оно (чувство. — Л. Д.) явится само собою от чего-то предыдущего, что вызвало ревность, любовь, страдание. Вот об этом предыдущем думайте усердно и создавайте его вокруг себя. О результате же не заботьтесь»<sup>12</sup>. Станиславский ратовал за создание почвы для активной работы подсознания: «Предоставим же все подсознательное волшебнице природе, а сами обратимся к тому, что нам доступно, — к сознательным подходам к творчеству и к сознательным приемам психотехники. Они прежде всего учат нас, что, когда в работу вступает подсознание, надо уметь не мешать ему»<sup>13</sup>.

Сложность певческого искусства в том, что оно условно, то есть требует от голосового аппарата инструментального ровного «академического» звучания, которое не совпадает с естественными речевыми установками. Потому певец всегда прежде всего стремится к выработке этого инструментального звучания голоса. Все исполнительские эмоции должны быть выражены в прекрасной вокальной форме, что требует мастерского владения голосом, подчиняющегося любым творческим намерениям. Певец, чтобы обрести необходимое творческое состояние и целиком переключиться на выполнение исполнительских задач, должен владеть певчески-

<sup>12</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой. — Полн. собр. соч., т. 2. М., 1954, с. 51.

<sup>13</sup> Там же, с. 24.

ми навыками, доведенными до автоматизма. Только тогда, когда исполнитель свободно распоряжается своим голосом, он оказывается способным к вхождению в образ, к глубокому погружению в творчество. Вокальное несовершенство, заставляющее певца концентрировать свои сознательные усилия для достижения желаемого звучания, неминуемо нарушает течение исполнения, которое теряет свою убедительность, органичность, естественность. Установка нашей психики на исполнение уступает место установке на выпевание мелодии в правильной вокальной форме.

Так в процессе исполнения произведения сознание вырабатывает предпосылки творческого состояния, сочетается с работой подсознания. Яркость воплощения каждый раз зависит от умения войти в образ, то есть создать нужное творческое состояние. Поэтому на приемы сознательного подхода к обретению этого состояния, то есть на приемы психотехники, всегда должно быть обращено главное внимание как педагогов, так и самих исполнителей.

Как указывалось, в творческую деятельность включается вся личность исполнителя: и сознание и подсознание, причем эмоциональное начало играет весьма большую роль. Важно накопление материала для творчества. Естественно, что этот материал черпается как из сознательно усвоенного, воспринятого нашим разумом из реальной жизни, книг, общения с искусством, так и из накопленного в подсознании.

Что касается обогащения подсознательной сферы, то здесь особую роль играет общение с искусством: с живописью, поэзией, литературой; и конечно, в первую очередь — возможно более широкое общение с музыкой во всех ее видах. Как правило, большие певцы приобщались к музыке, к искусству с детства, рано получая эстетические впечатления, которые глубоко волновали юные сердца и подсознательно откладывали свой отпечаток на всю жизнь. Чувство прекрасного усваивается не столько нашим сознанием, сколько подсознательно. Выдающиеся русские певцы прошлого обычно с детства воспитывались на народной песне и церковном пении. Большинство известных современных певцов, с которыми доводилось беседовать, как правило, получали музыкальное воспитание не только пассивно, путем слушания концертов, грамзаписи, через телевидение, радио, кино, но и активно занимаясь музыкой. Школьная и клубная самодеятельность, большое распространение хорового и сольного пения, широкая сеть музыкальных школ, курсов музыкального образования создают в нашей стране все возможности музыкального развития. Большие усилия, направленные сейчас на улучшение преподавания музыки в школе, сулят в недалеком будущем хорошие перспективы в эстетическом развитии детей. Первостепенное значение в этом плане имеет та среда, в которой развивается и действует личность.

Хотя непреложным в педагогике является положение о том, что общее и эстетическое развитие студента прежде всего зависит от педагога по специальности, последний не всегда уделяет этому должного внимания. Наши ученики мало читают, недостаточно



посещают театры, концертные залы, выставки, музеи. Их основные эстетические впечатления питают повседневные теле- и радиопередачи, кино, грамзаписи. Однако нельзя забывать также, что непосредственное общение с живым искусством производит неизмеримо большее впечатление. Этому в немалой степени способствует и обстановка концерта, театра, музея, позволяющая хорошо сосредоточиться. Как правило, идя на концерт, в театр, музей, мы психологически настраиваемся на восприятие искусства, мы подготовлены к этому, в нас осуществляется установка на общение с прекрасным. Это позволяет полноценно воспринимать искусство, сосредоточиться на нем, глубоко эмоционально переживать. Потому в музее, театре, на концерте, как правило, царит тишина, все сосредоточено и любое отвлечение — шепот, кашель, разговор, скрип двери — нам мешают.

Телевизор, радио, грамзаписи чаще всего сопутствуют нашей жизни «между прочим», иногда составляя своеобразный фон, на котором идет реальная жизнь. Часто на прогулке, иногда в трамвае, метро молодежь включает радио или магнитофон. Такое слушание музыки расхолаживает внимание, она не может захватить нас. То же относится и к телевизору, который мы смотрим, получая огромную общую информацию, но редко по-настоящему имеем возможность сосредоточиться и глубоко воспринять явления искусства. Большая часть нашей молодежи любит микрофонную, эстрадную манеру исполнения. Классическое пение чуждо им. Поэтому чрезвычайно важна пропаганда оперно-концертного искусства. К сожалению, наше телевидение, радио и кино пока недостаточно работают в этой области, что не может не сказаться на перспективах академического пения. Об этом много говорится на всех совещаниях и конференциях по вокальному искусству. Не можем в связи с этой проблемой не отметить, что один из каналов итальянского радио постоянно передает классическую музыку, в которой большое место отведено пению. Нам приходилось слышать много передач, в которых не только демонстрировались лучшие образцы итальянского оперного пения, но и проводился профессиональный разбор манеры звукообразования, особенностей интерпретации того или иного мастера. Интересны были передачи, где одно и то же произведение исполнялось разными певцами и давался сопоставительный анализ стиля исполнения. Пользу от таких передач трудно переоценить. Они не только способствуют более глубокому эмоциональному переживанию музыки, но и учат оценивать пение с вокально-технической и с исполнительской сторон. Возможно, умение итальянской публики не просто наслаждаться пением, эстетически воспринимать его, но и осмысливать детали вокальной техники в известной мере связано именно с этим. В том же направлении работает и пресса, давая весьма обстоятельные критические разборы особенностей исполнения и техники певцов.

В нашей прессе критические статьи, посвященные классическому пению, редки, носят обычно хвалебный характер и почти сов-

сем не касаются проблем вокальной техники. Таким образом, умение оценивать академическое вокальное искусство, разбираться в нем пока еще оставляет желать много лучшего.

Общаясь со студентами почти ежедневно, педагог по специальности должен активно воздействовать на них в отношении использования свободного времени. Надо руководить их самостоятельной работой, давать рекомендации по чтению художественных произведений и специальной литературы по искусству, по посещению выставок, концертов, театральных постановок. Чрезвычайно большую пользу приносит внеклассное общение с учениками, обсуждение прочитанного, услышанного, воспринятого. Необходимо помогать эстетическому развитию учащегося, исподволь руководить формированием их мировоззрения. Процесс развития творческой личности требует активной помощи и влияния педагога здесь велико.

Проблема развития и взаимоотношения сознательного и интуитивного в вокально-педагогической деятельности, как и в преподавании других видов искусства, имеет свою специфику. Вокальные педагоги, в основном бывшие певцы, в своей массе характеризуются значительным развитием интуитивного начала, большой чуткостью, эмоциональностью. Их певческий опыт, творческая жизнь, развивая и рациональную, сознательную сферу, и подсознание, более всего обогащает сферу интуиции, подсознание. Как мы видели, в любом виде творчества подсознание особенно активно. Тем более это касается музыки — языка настроений, переживаний, отражающих внутреннее состояние человека. Не будет ошибкой сказать, что чаще всего певца характеризуют не столько обширные знания, рациональное начало, сколько ярко выраженная эмоциональность, остро развитая интуиция, впечатлительность, чувствительность. Нельзя здесь же не вспомнить деление И. П. Павловым людей на типы «мыслителей», которые воспринимают мир не непосредственно, а расчлняя его, обдумывая, находя причинно-следственные связи, то есть вводя аппарат сознания, и «художников», которые воспринимают мир как он есть, целостно, непосредственно, эмоционально<sup>14</sup>. Хотя в каждом из нас выражено и мыслительное, рациональное начало и художественное, интуитивное, сама деятельность певца обычно больше развивает второе.

Однако вокальная педагогика кроме личного творческого опыта, который, как мы видели, больше опирается на подсознательное, на интуицию, а в смысле голосообразования и техники — на собственные, сугубо индивидуальные свойства голосового аппарата, требует не меньшего развития интеллектуального, сознательного начала. Необходим широкий круг специальных знаний, ясное представление о деятельности организма вообще, об общих закономерностях, которым подчиняется развитие навыков, о работе голосо-

<sup>14</sup> Павлов И. П. Полн. собр. соч. 2-е изд. М.—Л., 1951—1954. Т. 3, кн. 2, с. 213.

вого аппарата и многое, многое другое. Если этого нет, то легко возникает ситуация, широко известная из истории вокального искусства, когда лучшие певцы с мировым именем оказывались неспособными к педагогической деятельности, не могли создать для своих учеников целесообразную систему развития вокальных данных и творческих способностей.

Внутренний мир певца, его певческие приспособления, личные ощущения, его представления и знания о работе голосового аппарата индивидуальны и субъективны. Поэтому многим большим певцам трудно понять особенности работы голосового аппарата другого певца. Они лишь хорошо знают свой голос и особенности своего организма, что дало им возможность успешно провести славную творческую жизнь<sup>15</sup>. Вот, например, несколько высказываний знаменитых певцов Ла Скала, взятых из наших с ними бесед.

*Гяуров:* «Даже в Италии, когда Вы заговорите о пении, то у Вас создается впечатление, что все говорят о пении по-разному».

*Панераи:* «Внутренние ощущения певцов чрезвычайно различны. Ведь каждый чувствует по-своему, и потому даже большие мастера вокала не понимают зачастую друг друга. Думаю, что такой индивидуализм ощущений связан с особенностями строения голосового аппарата. Вот, например, прекрасные певцы Ди Стефано и Монако, с которыми я много пел в нашем театре. Ведь они поют в различных манерах, можно даже сказать, — в противоположных. Мне приходилось слышать их мнение друг о друге, совершенно ясно, что они не понимают один другого в смысле вокальной техники. Методы пения различны, но оба они знаменитые теноры».

Время, когда в деятельности вокального педагога все определяли его интуиция и личный певческий опыт, прошло. В наши дни педагог обязан иметь достаточные знания в области работы голосового аппарата, из истории и теории своего искусства и смежных дисциплин.

Эти знания могут послужить базой для взаимопонимания певцов, для выработки единых общих принципов, которые можно было бы положить в основу работы каждого педагога, вне зависимости от его индивидуального опыта. Принцип: «Пой так, как пою я», «делай то, что делаю я, потому что я так пропел всю жизнь», — уже не удовлетворяет сегодняшнего студента, а главное — не разрешает проблемы развития его голоса.

Нельзя забывать, что наша молодежь живет в век удивительного технического прогресса. Она достаточно развита и хорошо информирована о достижениях во многих областях науки, техники, искусства. Естественно, что она хочет получить обоснованные ответы на вопросы, связанные с проблемами певческого голосообразования, развития голоса, формирования исполнительского таланта певца. Начиная работать с новым учеником, педагог прежде

<sup>15</sup> Об этом, в частности, говорила автору этих строк Н. А. Обухова, отвечая на предложение заняться педагогикой.

всего стремится почувствовать индивидуальные свойства его голосового аппарата, его естественные вокальные возможности, музыкальность, эмоциональность. При этом он опирается на интуитивное чувство. Интуиция играет большую роль в вопросах типа голоса, когда он неясен, и в отношении пути, которым его следует вести, и в отношении методики работы с данным студентом вообще, и в разгадке индивидуальности дарования студента. В. Э. Мейерхольд весьма тонко заметил, что «в искусстве важнее не знать, а догадываться»<sup>16</sup>.

Как мы видели, интуиция есть результат предшествующего опыта, потому для педагога важно его накопление. Это накопление может быть как активным — в результате собственного пения, занятий с учениками, — так и пассивным, когда мы слушаем живое пение, грамзаписи, присутствуем на уроках педагогов. Именно в результате слухового опыта в нас подсознательно формируются определенные установки в отношении правильности голосообразования, голосоведения, манеры пения, характера исполнения и т. п. Только часть того, что мы слушаем, может быть оформлена в виде определенных осознанных положений. Отсюда важность повседневного общения с пением, с лучшими исполнителями, которые нас глубоко интуитивно захватывают, заставляют ярко переживать слышимое. Процесс накопления слухового опыта никогда не должен прекращаться. Для педагога опасно замыкаться в устоявшихся рамках сложившихся представлений, не развивать интуитивного начала и не закладывать базы, которая его питает. Повторим, что наличие рационального и интуитивного начал для современного вокального педагога является необходимым. У каждого талантливого педагога эти качества сочетаются своеобразно: недостаток одних компенсируется в какой-то степени развитием других, в сумме создавая комплекс, позволяющий успешно решать педагогические задачи.

В деятельности вокального педагога есть много общего с деятельностью врача, также имеющего дело с индивидуально устроенным организмом пациента, своеобразным и по своей анатомической структуре, и по физиологическим свойствам, и по личным психологическим качествам. Мы всегда ценим знающего и опытного врача. Но только знаний совсем недостаточно для успеха лечения. Необходим большой практический опыт, чтобы эти знания могли быть приложены с хорошим эффектом. Неопытный врач — пусть даже очень хорошо теоретически подкованный — вряд ли сможет быть хорошим диагностом. Практик с огромным опытом, но давно забывший теоретические основы медицины, тоже не может нас удовлетворить: он давно отстал и его практика не освещается знаниями. В медицине это называется фельдшеризмом. К этому близко и другое понятие — знахарство, при котором практика вовсе не опирается на знания. Знахарь действует по интуиции, основываясь на личных наблюдениях, не систематизирован-

<sup>16</sup> Цит. по кн.: «Бессознательное», т. II, с. 523.

ных, не обобщенных. Обычно он использует также некоторые случаи успешного лечения, какие-то рекомендации, столь же необоснованные, случайные, переданные ему по традиции. Поэтому и помощь больному у знахаря не носит постоянного характера, хотя отдельные «попадания» в цель вполне вероятны.

К сожалению, в недавнем прошлом в «знахарстве» обвиняли и вокальных педагогов, отмечая случайность успехов, частую «порчу» голосов, отсутствие обоснованной системы работы (достаточно прочесть книгу Д. Стояна «Исповедь тенора»). В настоящее время это положение можно считать изжитым. В систему подготовки певца включены теоретические дисциплины, призванные дать ему достаточно солидные знания по теории, методике и практике вокальной педагогики. Положение, когда консерватории выпускали певцов, совсем неподготовленных для преподавательской работы, в основном преодолено.

Среди способов, которыми пользуется вокальная педагогика в воспитании певца и развитии его голоса, мы можем выделить такие, которые интуитивно организуют деятельность голосового аппарата, и те, что действуют через сознательную сферу. Конечно, как и во всех случаях, сознательное и интуитивное составляют единую систему нашей психики. Но отметить специфику различных групп методов представляется весьма важным.

К способам, которые действуют через сферу сознания, относятся воздействие словом (объяснение, рассказ), а также мышечные приемы, которые тоже опираются на объяснение движений, координаций. К способам, которые действуют на организацию голосового аппарата в основном интуитивно, без активного привлечения сознания, следует отнести воздействие при помощи музыкального материала (упражнения, вокализы, художественные произведения), а также фонетический метод, когда воздействие идет через применение определенных сочетаний гласных и согласных, и показ голосом, то есть копирование того звучания, той манеры, которые демонстрирует педагог. В методе каждого педагога эти способы воздействия на голос сочетаются своеобразно, создавая индивидуальный педагогический почерк.

Словесные пояснения очень важны, так как они формируют сознание ученика. Как показывает практика, основные взгляды певца на технику пения и развитие голоса закладываются в классе по специальности. Поэтому мы обычно отмечаем преемственность от педагога к его ученикам и их последователям. Принципиальные установки переходят достаточно определенно из поколения в поколение. Эти установки, конечно постепенно, в известной мере трансформируемые под воздействием личного опыта, передаются следующему поколению певцов. Так создаются определенные тенденции, направления в вокальной педагогике. Воздействие словом требует от педагога умения ясно выражать свои мысли и пользоваться рациональной терминологией, опираясь на научные данные в области теории, методики, истории вокального искусства. Надо стремиться к тому, чтобы наука и практика в объяснениях педа-

гога были хорошо «увязаны». Это прежде всего относится к его личным ощущениям и установкам. Невозможно положение, когда личные мнения педагога входят в противоречие с данными, установленными в результате обобщения опыта многих певцов и педагогов, то есть с закономерностями. Обычно эти противоречия кажущиеся и происходят от неумения их верно объяснить. Автор этих строк провел много аппаратных наблюдений. Одновременно он много беседовал с лучшими певцами мира, многими результативными педагогами и может утверждать, что мнения певцов и педагогов о развитии голоса, о необходимых для пения приспособлениях голосового аппарата и личных ощущениях в пении хорошо объясняются имеющимися на сегодняшний день научными данными. Все дело в умении правильно интерпретировать существующее разнообразие мнений и субъективных ощущений певцов.

Попытки некоторых педагогов противопоставить свое личное тому, что достигнуто общим знанием, ведет к крайне нежелательным результатам. Студент становится перед выбором: верить ли педагогу или тому, что написано в авторитетных книгах? И то, и другое — явления недопустимые. Современный студент должен в действиях и требованиях своего педагога видеть подтверждение общих положений, достигнутых наукой.

Что касается проблем звукообразования и рациональности тех или иных приемов, то тут особенно важно понимание строения и закономерностей работы голосового аппарата как отражения общих законов строения и функции живого организма. Понимание индивидуальных вариантов строения голосового аппарата, особенностей нервной и эндокринной систем, психологического склада данного ученика дает возможность успешно осуществить принцип индивидуального подхода. Важнейшим моментом является ясное понимание причинно-следственных связей, то есть того, какие действия, приспособления ведут к появлению в голосе тех или иных его свойств. Ошибки в этом, как показывает практика, весьма часты, ведут к нерациональным приспособлениям и не дают голосу естественно развиваться в нужном направлении.

Замечательным свойством осознанного, хорошо сформулированного, является возможность точного его повторения. То, что усвоено сознанием, закреплено повторением, всегда может быть достаточно точно воспроизведено. Крайне существенно осознание техники, которая была найдена в результате интуитивных поисков. Техника, проведенная через сознание, — надежная техника. Она легко поддается воспроизведению. Очень важно, чтобы певец знал свой голос, знал, что он должен предпринять, как действовать, чтобы получить верное звучание. Хуже — когда интуитивно выработанная техника не осознается, не переходит на уровень сознания. В этом случае бессознательно возникшие координации также от случайных причин могут быть утеряны, искажены и голос потеряет свои лучшие качества.

С другой стороны, мы стараемся, чтобы наши умения, усвоен-

ные сознательно, сделавшись прочными, перестали загружать наше сознание. Мы, например, стремимся к автоматизации певческих навыков. Это позволяет целиком сосредоточиться на выполнении творческих задач. Таким образом осознанная техника автоматизируется, переводится в подсознание. Однако при желании она может быть вновь переведена на уровень сознания.

Каждому обучающемуся пению необходимо задавать себе вопрос: «Как же это я делаю? Почему так хорошо (или плохо) получилось?» Певец должен развить привычку к сознательному контролю своей техники.

Знаменитый Ди Стефано с уникальным голосовым аппаратом и певческим талантом целиком полагался на природу и интуицию. Его блестящая карьера, увы, была короткой. Его товарищ по сцене — замечательный комический бас Паоло Монтероло, которого мы знаем по исполнению роли отца в опере «Золушка» Россини во время гастролей театра Ла Скала в Москве, много и усиленно занимался техникой, дыханием, шлифовал свое вокальное мастерство. Его отношение к технике пения было совершенно иным, чем у Ди Стефано. По его свидетельству, Ди Стефано считал, что о технике звука не надо думать, надо петь естественно, легко, как поют птицы, «так, как мы в молодости пели серенады нашим любимым девушкам. Захваченные чувством, мы не думали о голосе, он нам свободно подчинялся». Вероятно, на каком-то отрезке времени уникальный голос Ди Стефано, действительно, позволял певцу не задумываться над проблемами голосообразования. Но, увы, одной природы и интуиции хватило не на долго. Тотти Даль Монте в беседе с нами сказала: «Ди Стефано сам испортил свою карьеру. У него прекрасный голос, он рано начал петь слишком трудные для него партии. Эта перегрузка привела к деградации голоса. Но когда он дебютировал, это было чудо. В Ла Скала в опере „Миньона“ он заставил меня плакать. Как жаль, что он не приобрел фундаментальной школы и не удержался от пения трудных партий».

По таким же причинам рано прервал свою блестящую карьеру певец с уникальным голосом Д. Гамрекели, в 43 года оставивший сцену Большого театра. По его свидетельству, уже в начале обучения его голос был настолько совершенен от природы, что позволял петь без затруднения сложнейшие произведения. В процессе учебы педагогу не было нужды заниматься постановкой голоса, и он работал с учеником над оперным репертуаром. Голос свободно подчинялся певцу в течение всей карьеры, позволяя целиком отдаваться творческим задачам. Однако интуитивная техника, не проведенная через сознание, привела к тому, что певец в расцвете физических сил оставил сцену. Обратный пример — творческая биография другого прекрасного певца, Н. Ханаева, который пел в Большом театре до 65 лет и до последних дней сохранил голос. Он на всю жизнь остался благодарен своему другу, концертмейстеру М. И. Сахарову, заставившему его осознать ту технику, которой он интуитивно пользовался.

Широко употребляются и весьма важны для освоения вокальной техники определенные мышечные приемы. Их использование также контролируется сознанием. Педагог показывает соответствующий прием, рассказывает, что надо делать (например, как взять дыхание, как раскрыть рот, поднять мягкое нёбо и т. д.), а ученик старается понять, осмыслить, как это делается, и затем повторить, проверить. Иначе говоря, сначала идет осознание движения, а потом попытка выполнить его.

Необходимо учитывать, что мышечные приемы избирательно действуют на определенную часть голосового аппарата. Они не оказывают воздействия на всю систему органов, участвующих в голосообразовании. Есть приемы на освоение определенного типа дыхания, приемы опускания гортани, пения «на улыбке», приемы поднятия нёбной занавески и т. п. Во всех случаях сознание активно влияет на изменение работы этих отделов голосового аппарата в желаемом направлении. Между тем голосовой аппарат представляет собой, как известно, сложную систему, в которую входят многие органы. Эта система всегда работает комплексно, целостно, в единой координации всех ее отделов и исходит из музыкальных, слуховых задач. Вмешиваясь сознательно в работу какого-либо из них, мы неминуемо нарушаем общую установившуюся координацию, соответствующую выполнению нужной музыкальной задачи. Потому, применяя мышечный прием, надо быть уверенным, что этот прием целесообразен. Ведь голосовые аппараты весьма индивидуальны по своей анатомии. Кроме того, многие приспособления тесно связаны с типом голоса. Приемов единых, помогающих всем певцам, не существует. Использование этого метода требует от педагога глубоких знаний работы голосового аппарата, понимания, от каких причин зависит то или иное звучание голоса, какие вызывает тот или другой недостаток. Если таких знаний нет, лучше отказаться от употребления мышечных приемов.

Частой ошибкой является навязывание всем своим ученикам тех приемов, которые помогли самим педагогам в освоении техники пения. Как показывает практика, обычно эти приемы подходят только единицам, для остальных же они не нужны, а иногда и вредны. Так, например, М. П. Максакова нам рассказывала, что она три года осваивала определенный тип дыхания, который для нее оказался нерациональным, и затем еще три года от него отучалась... На индивидуализм приспособлений и разнообразие рациональных приемов обращали внимание многие выдающиеся певцы. Мирелла Френи в беседе с нами сказала: «У певцов вообще все индивидуально: и позиция рта, и дыхание, и другие моменты. Что касается меня, то я бы не могла петь при системе дыхания и позиции рта, как у Скотто. Это совсем другой метод пения, совсем другая манера звукообразования. Но для Скотто — это замечательно». Таким образом, с мышечными приемами в вокальной педагогике следует быть весьма осторожными.

Мышечные приемы, повышающие управляемость движений в



тех отделах голосового аппарата, на которые они направлены, могут быть с успехом применены в качестве беззвучных, то есть без пения, упражнений, служащих тренировке и позволяющих достигнуть большого эффекта в тонкости управления мышечными движениями. В спорте такие упражнения называются «подводящими», то есть способствующими выполнению более сложных комбинаций движений. В этом смысле многие приемы могут способствовать большой легкости включения тренируемых приемами мышц в целостную работу голосового аппарата.

Среди способов, которыми мы пользуемся в воспитании голоса, на первое место следует поставить те, которые интуитивно организуют работу голосового аппарата. Это — воздействие через музыкальный материал, подражание и фонетический метод. Прежде всего надо сказать о естественности этих способов.

Слуховой опыт, звуковая среда определяют запас как звуковых и музыкальных впечатлений, так и привычных, интуитивно найденных голосовых приспособлений для их воплощения, что обусловлено нашей естественной способностью к звукоподражанию. И речь, и пение в естественных условиях усваиваются через подражание. Голосовой аппарат каждого из нас всегда несет в себе ту сумму естественных приспособлений, которую он получил вследствие ежедневного постоянного речевого общения. Особенности звукового состава того или иного языка, мелодика речи, правила произношения приучают голосовой аппарат к соответствующему типу работы. Потому одни языки создают горловое звучание, другие — глубокое, третьи — жесткое и т. п. Вокальными мы называем те из них, которые способствуют развитию координаций, отвечающих академической, классической манере звучания голоса. Для итальянцев переход от речи к пению не составляет труда, ибо итальянский язык сам по себе своим звучаниям хорошо настраивает голос. Об этом говорят и сами итальянские певцы.

Весьма распространенным методом, бессознательно организующим работу голосового аппарата в нужном для лучшего звучания голоса направлении, является фонетический, то есть воздействие на работу голосового аппарата через различные звуки речи. Все педагоги широко используют этот метод, ведя упражнения на определенных сочетаниях гласных и согласных, предлагая петь вокализы на тот или иной слог или гласный звук. Каждый звук речи образуется вследствие специфической координации дыхания, гортани и артикуляционного аппарата. Потому естественно использовать эти координации для улучшения звучания певческого голоса. Обычно берут для вокальных упражнений те звуки, на которых певческие свойства голоса у данного певца проявляются наиболее полно.

При фонетическом методе, как правило, используется известное свойство инертности нашей нервной системы. Закончив какое-либо привычное действие и перейдя к другому, мы первые мгновения всегда ощущаем некоторое неудобство. Новое действие не удается нам в полную меру. Мы еще не вошли в него. Это связано с тем,

что в нервной системе еще сохраняется по инерции старое действие. Сняв лыжи после прогулки, мы первые шаги еще делаем неуверенно, «по-лыжному». Все это результат еще не преодоленной инерции нервных процессов. Предыдущее действие всегда оказывает свое влияние на последующее. Поэтому после удачного гласного звука, на котором голос проявляет наилучшие для данного певца качества, мы ставим менее удачный. В результате последний в силу инертности голосовой функции начинает звучать лучше. По этому принципу осуществляется выравнивание всех гласных и всего диапазона голоса. Сознание при этом лишь контролирует результаты действия на голосовой аппарат того или иного звукосочетания, но не саму технику произнесения. Певец обычно следит за качеством полученного звучания, за вибрационными ощущениями, за «местом» звука, за чувством опоры и т. п.

Несомненно, голосовой аппарат также несет в себе и те координации, которые развиваются в процессе естественного певческого опыта. Ведь все мы поем с детства. Необученный певец приходит в профессиональное учебное заведение, имея в своем голосовом аппарате те певческие приспособления, координации, то звучание, которые он усвоил.

Возможности голосового аппарата к имитации звуков, которые человек слышит вокруг себя, поистине безграничны. Нельзя при этом не вспомнить, например, пение замечательной перуанской певицы Иммы Сумак, в котором нас поражала возможность подражать звукам леса, птиц, животных, говору людей, употреблять самые крайние участки диапазона и фантастические тембры, нюансы. Ее пение буквально переносило нас в другой мир, мир перуанских джунглей. Это свойство подражания широко используется в вокальной педагогике как метод воспитания голоса.

Хороший показ голосом нагляден, заразителен, доступен, вызывает большую активность, желание достигнуть такого же эффекта. Это сильная сторона копировки. Придя с концерта хорошо певца, мы чувствуем в голосе большое удобство, большие возможности, голос звучит особенно легко, ему удается то, что ранее не удавалось. Как установлено современными исследованиями, слушая певца, мы одновременно включаем мышцы нашего голосового аппарата. По этой же причине после того, как мы слушали певца с дефектным голосообразованием, нам петь становится трудно.

Копирование, обладая важными положительными свойствами, может дать и отрицательный эффект при плохом показе или в том случае, если голос педагога имеет индивидуальные дефекты. Потому в использовании этого способа воздействия следует быть весьма внимательным к получающимся результатам. Показ в классе должен быть всегда корректен, ученик должен знать, что в этом показе ценного. Усвоив благодаря показу нужное звучание, технический прием, манеру голосообразования, следует постараться осознать, каким образом это было достигнуто.

Один из основополагающих принципов нашей вокальной педа-

гогики — принцип единства художественного и вокально-технического развития. Важна не формальная техника, не сами по себе звуковые возможности голосового аппарата, но связь этих возможностей с исполнительским началом, с выражением определенных эмоций, требованиями музыкального содержания. Потому особенно важно, давая упражнение, вокализ, произведение, следить за тем, чтобы они всегда несли эмоциональную нагрузку, были спеты выразительно, с определенным отношением к музыкальному тексту. Формального пения в классе не должно быть.

К эмоциональному, выразительному пению следует приучать с первых занятий. Важно, чтобы даже самые элементарные упражнения, с которых мы начинаем распевную часть урока в классе, воспринимались как музыкальные попевки, «кусочки» мелодии. Они должны включать динамическое развитие, то есть иметь начало, нарастание и конец, должны быть поддержаны красивым аккомпанементом. Хорошо при этом использовать различный эмоциональный подтекст, как это делается в классе некоторых известных педагогов. Эмоциональный подтекст оживляет пение, не дает ему быть однообразным, застывшим, невыразительным. Упражнение, спетое с эмоцией то гнева, то радости, то с просьбой, то с презрением, проявляет в голосе соответствующие краски, позволяет приобрести широкую тембровую палитру. Тем более это относится к вокализам и художественным произведениям, имеющим развернутую музыкальную драматургию, ясное музыкальное содержание. Надо стремиться воспитывать у ученика важнейшее исполнительское качество — способность передавать определенный эмоциональный настрой. Только в этом случае пение будет заразительно, впечатляюще.

Следует подчеркнуть, что эмоциональное исполнение сильно активизирует деятельность всего организма. Эмоции обладают огромной побудительной силой. Еще И. П. Павлов отметил эту взаимосвязь. Как известно, сознательная деятельность связана с функцией коры головного мозга, эмоциональная сфера — с работой более глубоко лежащих центров, с подкорковой областью. Павлов писал: «Главный импульс для деятельности коры идет из подкорки. Если исключить эти эмоции, то кора лишится главного источника силы»<sup>17</sup>.

Эмоциональное состояние певца всегда отражается в его голосе через изменение тембра, силы, вибрато, через активность артикуляции звуков, время их произнесения. Как показали исследования В. П. Морозова<sup>18</sup>, наш слух по изменению этих параметров легко различает то эмоциональное состояние, в котором находится певец. Язык эмоций является универсальным. Поэтому мы легко улавливаем переживания певца, поющего на иностранном языке, которого мы не знаем, понимаем эмоции, которыми захвачен ис-

<sup>17</sup> Павловские среды, I. М. — Л., 1949, с. 268.

<sup>18</sup> Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. Л., 1977.

полнитель-инструменталист, и сопереживаем с ним музыку, где нет слов.

Как мы видим, сознание, интуиция и не осознаваемые нами автоматизированные действия своеобразно сочетаются в каждом способе воздействия на голосовой аппарат. Педагог должен отдавать себе отчет в том, как их использовать для наиболее эффективного развития певца и его голоса.

Мы постарались последовательно изложить некоторые сведения о роли сознательного и интуиции в процессе создания художественных произведений, в исполнении и педагогике. Думается, что знакомство с этим материалом может помочь молодым певцам в освоении сложного искусства пения, а педагогам — в выборе наиболее рациональных путей к раскрытию творческого потенциала студентов.

## О ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТА-ВОКАЛИСТА К ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Задачей учебно-воспитательного процесса в высшем музыкальном учебном заведении является формирование личности молодого специалиста, вооруженного системой музыкальных знаний, умений и навыков профессиональной деятельности, владеющего основами исполнительского и педагогического мастерства. Что касается вопросов исполнительства, то они широко обсуждаются на конкурсах, вокальных конференциях, ежегодных смотрах вокалистов — выпускников музыкальных вузов РСФСР, освещаются в периодической печати. Проблеме совершенствования исполнительского мастерства посвящены работы многих певцов, ведущих педагогов и методистов. Все это, а также неоднократные победы наших певцов на всесоюзных и международных конкурсах свидетельствует о большой и плодотворной работе, которая ведется в области вокально-исполнительской деятельности, говорит об успешной подготовке молодых исполнителей в музыкальных вузах.

По окончании высшего учебного заведения выпускники вокальных факультетов получают квалификацию не только оперного или концертно-камерного певца, но и преподавателя пения. Однако знания и умения их в области педагогики оставляют желать лучшего. Таково же положение и по другим музыкальным специальностям. «Фактически педагогов мы готовим между прочим, — пишет профессор Уральской государственной консерватории И. З. Зетель, — не ставя эту жизненную проблему во главу угла. Для получения педагогической квалификации не надо даже сдавать государственный экзамен — любой, даже нерадивый выпускник, пренебрегающий занятиями по педагогической практике, все равно получает право вести педагогическую деятельность. Педагогический багаж выпускника никак не контролируется существующими программами»<sup>1</sup>.

В многочисленных работах по вокальному искусству рассмат-

<sup>1</sup> Зетель И. З. Насущные вопросы воспитания и обучения будущего педагога-музыканта. — В кн.: Тезисы научно-теоретической конференции по проблемам воспитания и обучения педагога-музыканта. Тбилиси, 1980, с. 49.

ривается широкий круг проблем вокальной методики, исполнительства, обобщается опыт ведущих педагогов-практиков. Однако еще нет ни одной специальной работы, посвященной воспитанию и обучению педагога-вокалиста в стенах вуза.

Как показывает жизнь, педагогами пения чаще всего становятся либо певцы, находящиеся на склоне своей исполнительской деятельности или уже закончившие ее, либо выпускники музыкальных вузов, для которых исполнительская деятельность не явилась в жизни ведущей. Исполнители после продолжительной работы на сцене или концертной эстраде, как правило, почти забывают те приемы и методы, какими их обучали пению в музыкальном вузе. Они начинают осваивать профессию педагога на основе своего личного певческого опыта. Однако, как верно отмечает народная артистка РСФСР, профессор Московской консерватории И. И. Масленникова, «педагогика — это профессия совершенно отличная от профессии певца-артиста. Поскольку в преподавании пения необходима передача опыта, то естественно, что певцы-профессионалы в первую очередь должны заниматься преподаванием. Но если они хотят стать педагогами-профессионалами, то должны изучить эту новую профессию, познать ее особенности, законы и тонкости»<sup>2</sup>. И далее, указывая на трудность обучения, она отмечает, что «многие очень хорошие певцы-профессионалы, переходя к педагогике, очень смело берутся за новое дело. Мне хочется напомнить моим коллегам (на основании собственного опыта), что это не продолжение их деятельности с новыми нюансами, а изменение профессии»<sup>3</sup>. На это же указывали и многие педагоги-вокалисты старшего поколения. Известный певец и педагог А. М. Додонов 80 лет назад писал: «У нас существует ошибочное мнение, будто достаточно самому пробыть некоторое время на сцене, чтобы сделаться хорошим преподавателем пения. Петь самому и учить других — две вещи совершенно различные»<sup>4</sup>. Эту же мысль подчеркивает профессор Л. Б. Дмитриев: «...быть большим певцом, артистом не означает уметь преподавать. История и современная практика давно установили, что далеко не все певцы могут успешно заниматься педагогической деятельностью. И никакой авторитет крупного певца, большого мастера сцены не спасет его как педагога, если он не справляется с задачами, ставящимися перед ним индивидуальностью ученика»<sup>5</sup>. И далее: «...обучение пению требует специальных способностей, специальных знаний, особой подготовки и, как во всякой деятельности, — особой любви к этой профессии»<sup>6</sup>.

Выпускники музыкальных вузов, сразу после окончания при-

<sup>2</sup> Масленникова И. И. О современной русской вокальной школе. — В кн.: Вопросы вокальной педагогики, вып. 4. М., 1969, с. 71.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Додонов А. М. Современное преподавание пения и правильная постановка голоса. М., 1904, с. 7.

<sup>5</sup> Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М., 1968, с. 145.

<sup>6</sup> Там же, с. 145.

ступившие к педагогической работе, встречаются с большим количеством всевозможных трудностей, которые они не могут преодолеть в силу своей неподготовленности. Часто можно услышать: «Совершенно не знаю, как решать многие трудные вопросы педагогики, ведь теперь все приходится делать самостоятельно»; «Вначале все казалось просто, а теперь каждый ученик — проблема» и т. д.

Между тем система вузовского образования позволяет выпускникам овладеть основами вокальной педагогики. В учебном плане присутствуют такие дисциплины, как: устройство голосового аппарата и гигиена голоса, педагогика, психология, основы вокальной методики, история вокального исполнительства и вокальной педагогики, педагогическая практика.

Чтобы получить объективные данные, как осуществляется в стенах вуза система подготовки педагога-вокалиста, мы познакомимся с содержанием каждой из перечисленных дисциплин, методикой их преподавания, а также выяснили, насколько интересны они для студентов. С этой целью был проведен анализ документального материала (программ, учебных планов) и получены сведения от педагогов, ведущих эти дисциплины. Кроме того, был проведен опрос 400 студентов-вокалистов, чтобы уяснить направленность их интересов на предметы учебного плана. Исследование проводилось на базе десяти музыкальных вузов: Москвы (ГМПИ им. Гнесиных и Московская консерватория), Ленинграда, Свердловска, Саратова, Астрахани, Казани, Новосибирска, Ростова-на-Дону, Ташкента. В результате было выяснено следующее:

Часы, отведенные в программе для психолого-педагогических дисциплин, составляют всего 15 % от общего числа часов учебного плана. Из всех лекционных курсов психолого-педагогических дисциплин только «Основы вокальной методики» имеет разработанную программу и специальный учебник. Такие предметы, как устройство голосового аппарата и гигиена голоса, педагогика, психология, история вокального исполнительства и вокальной педагогики, еще не имеют утвержденных программ. Курсы по педагогике и психологии до настоящего времени читаются не везде и не учитывают специфики вокального факультета.

В основном студентов интересуют такие дисциплины, как: сольное и концертно-камерное пение, оперный класс (студия), основы актерского мастерства, танец. Большинство предметов психолого-педагогического плана они относят в разряд малоинтересных или вовсе неинтересных. К тому же не во всех вузах дисциплины, призванные формировать педагогическое мышление, ведутся на должном теоретическом уровне и в достаточной связи с практической работой по воспитанию певца и развитию его голоса. Поэтому они мало привлекают студентов и слабо усваиваются ими. В результате студенты-вокалисты плохо посещают лекции, недостаточно интересуются вокально-методической литературой. Полученные же знания почти не применяют при работе с учеником на педагогической практике.

Вторая наша задача заключалась в выяснении вопроса, как ведется обучение педагогическим умениям и навыкам в классе по специальности и на педагогической практике. С этой целью мы опросили 57 педагогов: заведующих кафедрами сольного пения, педагогов специальных классов, педагогов-консультантов по педагогической практике и 250 студентов-вокалистов из 27 городов: Москвы, Ленинграда, Астрахани, Ашхабада, Вильнюса, Воронежа, Горького, Еревана, Казани, Киева, Кишинева, Красноярска, Новосибирска, Петрозаводска, Ростова-на-Дону, Саратова, Таллина, Ташкента и др.<sup>7</sup>.

Анкета для педагогов содержала следующие вопросы:

1. Готовите ли Вы учеников своего класса к будущей педагогической работе?

2. Считаете ли Вы, что выпускники вокального факультета Вашего вуза подготовлены к педагогической работе?

3. На каком уровне находится педагогическая практика в Вашем вузе?

4. Связана ли педагогическая практика с курсом «Основы вокальной методики»?

5. Что бы Вы могли предложить в целях лучшей организации педагогической практики в музыкальном вузе?

Анкета для студентов-вокалистов содержала вопросы об уровне педагогической практики и ее связи с курсом «Основы вокальной методики». Кроме того, нас интересовало:

1. Какой областью вокальной деятельности Вы бы хотели заниматься?

2. Как Вы относитесь к занятиям на педагогической практике?

3. Считаете ли Вы, что достаточно овладели основами педагогического мастерства?

На первый вопрос 25 % педагогов ответили утвердительно, 75 % — отрицательно. В то же время на второй вопрос только 10 % ответили «Да» (ГМПИ им. Гнесиных, Московская, Новосибирская, Казанская консерватории, Красноярский институт искусств), подавляющее большинство — 80 % — сказали: «Нет, не готов»; 10 %: «Не знаем».

На третий вопрос 36 % ответили, что педагогическая практика находится на среднем уровне, 60 % — на низком. И только 4 % сочли, что уровень педагогической практики у них в вузе высокий (ГМПИ им. Гнесиных, Московская, Новосибирская консерватории, Красноярский институт искусств).

Чтобы получить ответ на четвертый вопрос, мы опросили педагогов-консультантов и методистов. На связь этих двух дисциплин указали всего лишь 5 % опрошенных.

Многие педагога высказали свои предложения по улучшению работы педагогической практики. Вот, например, некоторые из

<sup>7</sup> Опрос и анкетирование проводились на отборочных прослушиваниях к всесоюзным и международным конкурсам, на самих конкурсах, на ежегодных смотрах выпускников-вокалистов музыкальных вузов РСФСР, на вокально-методических конференциях и в ряде консерваторий.



них: «Надо ориентировать на педагогическую работу более способных к этому роду деятельности студентов»; «Необходимо иметь специального педагога-консультанта»; «Целесообразно набирать учеников в сектор вокальной педагогической практики из студентов других факультетов музыкального вуза — теоретического, дирижерско-хорового и др.». Совершенно очевидно, что стремления педагогов направлены на усовершенствование отдельных моментов в работе педагогической практики и не предполагают ее кардинальной перестройки.

Обобщение полученных сведений показало, что педагоги специальных классов по-разному смотрят на проблему подготовки студента к будущей педагогической деятельности. Большинство (75 %) считают основной задачей подготовку ученика к творческой деятельности, воспитание певца-профессионала. В методике занятий таких педагогов направленность на педагогические проблемы почти полностью отсутствует. Некоторые из них полагают, что само обучение в классе по специальности произвольно, подсознательно готовит студента к будущей преподавательской работе и этого достаточно. Ряд педагогов прямо заявляет, что у них не хватает времени, чтобы приобщать студентов к педагогике, и что подготовка будущего молодого педагога должна проходить только в специальных условиях, а именно на педагогической практике.

Таким образом, в большинстве случаев руководители специальных классов не занимаются формированием педагогических способностей своих воспитанников и лишь в 25 % подготовка студента к певческой и педагогической деятельности идет не отдельно, а рассматривается как единое целое. Эти преподаватели на занятиях по специальности обсуждают методические проблемы, вовлекают своих учеников в педагогический процесс, делают их активными и сознательными участниками уроков. Они приучают анализировать недостатки голосообразования, объясняют их причины, показывают пути исправления и т. д. Это развивает педагогическое мышление, вызывает интерес к профессии педагога, закладывает надежный фундамент для будущей педагогической работы.

Мнения, высказанные педагогами, подтвердили и студенты-вокалисты. Большинство студентов (87 %) ответили, что они недостаточно овладели необходимыми для начала педагогической работы навыками и умениями и не готовы к этой работе; 12 % ответили: «Не знаем». И только в 1 % случаев ответ гласил: «Да, получили основные навыки и готовы к этой работе». На вопрос: «Какой областью вокальной деятельности Вы бы хотели заниматься?» — 51 % ответил: оперной, 31 % — оперной и концертно-камерной и лишь 17 % собирались сочетать исполнительскую деятельность с педагогической (1 % из числа опрошенных студентов предполагал заниматься научной работой).

Нас интересовало также мнение студентов относительно необходимости педагогической практики. Одним из характерных ответов был следующий: «Педагогическая практика — нужный пред-

мет, но находится на очень низком уровне, проводится кустарно. При такой постановке работы только отнимает время и ничего не дает». Интерес к ней высказали лишь 12 % опрошенных.

Кроме того, важно было узнать, применяют ли студенты знания, полученные в ходе курса «Основы вокальной методики» на педагогической практике. Только 8 % ответили на этот вопрос утвердительно.

Полученные данные показывают, что формирование педагога-вокалиста в стенах музыкального вуза, к сожалению, пока осуществляется неудовлетворительно. Заложенный в учебный план комплекс предметов, рассчитанных на развитие педагогических качеств студентов, не приводит к желаемым результатам.

Если основные теоретические знания, необходимые для педагогической работы, студент должен получать на лекционных курсах по специальным психолого-педагогическим дисциплинам, то опыт практической педагогической работы он приобретает на занятиях с учеником в процессе педагогической практики.

Педагогическая практика имеет разработанную и утвержденную Министерством культуры СССР в 1969 году программу<sup>8</sup>. Однако в ходе проведенного нами исследования было выяснено, что многие рекомендации, касающиеся разнообразных сторон проведения педагогической практики, частично или полностью не выполняются. Так, студенты не ведут дневников, в которые должны записываться объективные данные ученика, план работы, ее результаты и т. д.; не посещают занятий своих коллег с целью обмена опытом; не осуществляют контрольные уроки с последующим анализом их; не проходят «пассивной» практики, то есть не посещают уроков педагогов кафедры сольного пения и т. д.

Хорошо организованная педагогическая практика является важнейшим звеном в подготовке студента к преподаванию вокала, в развитии у него интереса к этому виду деятельности. Однако и ее организация имеет свои трудности. Как показали наши исследования, условия, в которые поставлена педагогическая практика во многих музыкальных вузах, отнюдь не способствуют воспитанию у студентов навыков преподавания, а тем более интереса к такого рода работе. Часто не хватает помещений для занятий, студентам-практикантам предоставляются худшие аудитории и инструменты. Некоторые из абитуриентов обращаются в сектор педагогической практики только потому, что им не удалось поступить в какое-либо другое учебное музыкальное заведение, а большинство составляют лица, желающие научиться петь, но имеющие весьма скромные вокальные и музыкальные данные. Характерна плохая посещаемость учеников. Иногда они по той или иной причине бросают занятия во время учебного года, иногда исчезают на неопределенное время. Все это дезорганизует учебный процесс.

<sup>8</sup> Педагогическая практика. Программа для вокальных факультетов (отделений) музыкальных вузов. М., 1969.

Как выяснилось, руководство педагогической практикой не унифицировано. В одних вузах она распределена между педагогами по специальности, в других ее ведут специальные педагоги-консультанты. Лучше поставлена работа практики там, где ее руководство поручено педагогам-консультантам, но, к сожалению, таких музыкальных вузов пока меньшинство (ГМПИ им. Гнесиных, Московская, Киевская, Уральская консерватории и некоторые другие учебные заведения).

До настоящего времени бытует мнение, что руководство работой студента на педагогической практике — дело несложное и с ним может справиться любой педагог. В действительности это совсем не так. Большой опыт в этом отношении имеет фортепианная педагогика. Педагогической практикой обычно руководят специальные педагоги-консультанты. Как писал один из них, опытный и многолетний руководитель практики у пианистов в ГМПИ им. Гнесиных М. Э. Фейгин, «консультант должен быть для студентов безупречным образцом отношения к делу и к людям. Опыт и обостренная наблюдательность консультанта помогают ему распределять внимание между двумя объектами, быстро реагировать в сложных и часто меняющихся ситуациях, проявлять такт по отношению и к практиканту, и к ученику»<sup>9</sup>. Он должен поддерживать доверие ученика к студенту-практиканту, преподнося свои советы как развитие его указаний, быть всегда авторитетом для студента и его ученика. От него в большей или меньшей степени зависит, заинтересуется ли студент преподаванием, будет ли этот интерес развиваться и укрепляться.

Некоторые музыкальные вузы накопили немалый положительный опыт в работе педагогической практики. Например, в ГМПИ им. Гнесиных и Московской консерватории практика студентов-вокалистов проводится следующим образом. Работая под руководством специального педагога-консультанта, студенты занимаются не с одним, а с двумя учениками, что позволяет им получить больше практических навыков, а в случае неожиданного ухода одного из учеников не прерывать своей работы; они проводят открытые, показательные уроки, на которых широко обсуждаются их педагогические принципы и методические установки, участвуют в конкурсах на лучшее проведение урока.

Эффективность подготовки педагога зависит от всего комплекса дисциплин, которые должен освоить студент во время обучения. Поэтому курсы профилирующих лекций должны читаться на высоком теоретическом уровне, а организация педагогической практики должна создавать необходимые условия для нормальной работы.

Общезвестно, что интересы имеют огромное значение в жизни и деятельности человека. Наряду с потребностями они побуждают к действию, активизируют личность, ведут человека к по-

<sup>9</sup> Фейгин М. Э. Воспитание и совершенствование музыканта-педагога. М., 1973, с. 70.

знанию. Важным моментом в подготовке студента к педагогике является формирование интереса к ней. Сформировать такой интерес в музыкальном учебном заведении можно в условиях, максимально приближенных к реальной работе. В решении этой задачи педагогическая практика является наиболее естественным средством. «„Сверхзадача“ педагогической практики, — как справедливо отмечает М. Э. Фейгин, — пробуждение интереса и любви к преподаванию»<sup>10</sup>.

Все вышесказанное потребовало создания такой методики, которая позволяла бы более успешно проводить обучение и воспитание молодого педагога-вокалиста в музыкальном вузе. Разрабатывая эту методику, мы отталкивались прежде всего от положительного опыта, накопленного в музыкальных вузах, с учетом тех педагогических принципов, которые сейчас широко внедряются в различные частные методики: создание проблемных ситуаций, повышение роли самостоятельной работы, развитие межпредметных связей и т. п.

Предлагаемая нами методика связана с совершенствованием организации педагогической практики и изменением содержания обучения.

Совершенствование организации педагогической практики предусматривает:

руководство ею со стороны опытного педагога-консультанта, владеющего знаниями основ вокальной методики и осуществляющего непосредственную связь практической деятельности студентов с теоретическим осмыслением проводящейся работы;

еженедельное самостоятельное выполнение студентами письменных заданий и подготовку ими теоретических тем для бесед с учеником;

систематическое взаимопосещение занятий педпрактики с последующим методическим их разбором;

регулярное проведение открытых уроков (на заседаниях вокальной кафедры и СНТО, в ходе лекций курса «Основы вокальной методики») с методическим обсуждением;

проведение концертов учеников педпрактики с обсуждением результатов выступлений;

организацию конкурсов на лучшее проведение урока.

В основе изменения содержания обучения лежит тесная взаимосвязь практики с теорией. Оно заключается в том, что, проводя с учеником беседы на вокально-теоретические темы и выполняя письменные задания, студент-практикант поставлен в условия необходимости расширения и углубления своих знаний, которые он должен использовать в ходе практической вокальной работы с учеником.

Письменные задания требуют от студента самостоятельной подготовки, поисков ответов на поставленные вопросы, активной

<sup>10</sup> Фейгин М. Э. Воспитание и совершенствование музыканта-педагога, с. 60.

домашней работы. В течение двух лет педагогической практики каждый студент решает 36 письменных заданий, по девять в каждом семестре. Их выполнение непосредственно связано с практикой проведения урока в классе сольного пения и с разнообразными практическими задачами. Студент-практикант, знакомясь с учеником, ставит психолого-педагогический диагноз, выявляет дефекты звука и слова, определяет пути преодоления основных недостатков. Такие задания повторяются в начале каждого семестра, что позволяет зафиксировать определенный уровень развития ученика. Остальные задания требуют самостоятельной работы студента над серией педагогических задач. Студенту предлагается подобрать для своего ученика упражнения, составить репертуарный список произведений (вокализмов, романсов, арий, народных песен и песен советских композиторов), подыскать попевки из вокальных произведений. В течение учебного года студент выполняет также музыкально-теоретический анализ произведений, которые поет ученик. Остальные письменные задания посвящены анализу уроков сольного пения педагогов и студентов-практикантов. В конце каждого семестра студент решает определенные ситуационные задачи, а в конце каждого учебного года составляет характеристику на своего ученика. По завершении двух лет работы на педагогической практике он письменно фиксирует свои методические установки.

Письменные задания построены таким образом, что студенту остается только ответить на поставленные там вопросы.

Для примера приведем одно из заданий на тему: «Психолого-педагогический диагноз». Студенту-практиканту предлагается ответить на следующие вопросы:

1. Особенности психики ученика:

- музыкальная память \_\_\_\_\_
- внимательность \_\_\_\_\_
- быстрота формирования навыка \_\_\_\_\_
- воображение \_\_\_\_\_
- воля \_\_\_\_\_
- темперамент \_\_\_\_\_
- характер \_\_\_\_\_

2. Внешние данные певца:

- постановка корпуса, головы, рта во время пения \_\_\_\_\_
- мика и жесты \_\_\_\_\_

3. Голос:

- тип \_\_\_\_\_
- тембр \_\_\_\_\_
- сила \_\_\_\_\_
- чистота звука \_\_\_\_\_
- диапазон \_\_\_\_\_
- вibrato \_\_\_\_\_

4. Вокально-технические данные:

- дыхание (тип) \_\_\_\_\_
- опора звука \_\_\_\_\_
- регистровое строение \_\_\_\_\_

резонирование (грудное, го-  
ловное)  
атака звука  
позиция звука  
кантилена  
беглость  
стаккато  
филировка

---

---

---

---

---

---

---

5. Музыкально - исполнительские  
данные:

дикция  
ритм  
интонация  
фразировка  
выразительность исполнения  
музыкальность  
эмоциональная отзывчивость  
использование динамических и  
тембровых нюансов  
чувство стиля

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

Фамилия ученика (цы)

Подпись педагога-практиканта

Такого рода задания способствуют умению анализировать работу голосового аппарата, оценивать особенности психики ученика, развивают наблюдательность, мышление и прививают навыки самостоятельной работы.

Беседы с учеником включают изложение основных тем курса «Основы вокальной методики». В течение двух лет студент проводит 32 беседы. Порядок их определяется основным направлением работы с голосом ученика. Они позволяют студенту-практиканту учиться грамотно излагать сведения по вокальной методике, правильно пользоваться вокальной терминологией, овладевать культурой речи.

Темы по вокальной методике разнообразны. Например, «Постановка корпуса, головы в пении», «Голосовой аппарат певца», «Классификация голосов», «Регистры», «Опора певческого голоса», «Вокальная речь», «Профессиональная гигиена певца», «Научная работа в области вокального искусства» и др.

Вокально-теоретические темы составлены нами в виде кратких конспектов, своего рода «шпаргалок». К примеру:

#### Положение гортани в пении.

В пении различаются два принципа работы гортани: смещение ее в целом и работа внутренних мышц гортани.

Гортань представляет собой орган, отличающийся большой подвижностью. Каждый певец с помощью определенных приемов может опустить или поднять гортань на 3,5—4 см от положения покоя. Когда происходит смещение гортани вверх или вниз, все полости над ней меняют свои размеры. Это приводит к изменению тембра певческого голоса.

Позиция гортани в пении определяется необходимостью для каждого голоса иметь надставную трубку определенной длины, при которой голос получает характерное звучание и голосовая щель выполняет свою работу наиболее свободно. В связи с изменением положения гортани меняются условия резонанса в глоточной и ротовой полостях, сдвигаются формантные области, меняется импеданс.

Самой короткой надставной трубкой в пении обладают сопрано (15,3—18,5 см), самой длинной — басы (23,3—25,0 см.).

Важно найти наиболее удобную для певца (оптимальную) позицию гортани, вести занятия так, чтобы гортань сохраняла найденное положение на всех гласных и на всем диапазоне голоса.

В конце очередной темы студенту-практиканту предлагается ряд вопросов, требующих самостоятельной работы с литературой:

Каковы субъективные мнения певцов и педагогов о положении гортани в пении?

Какие Вы знаете приемы, способствующие поднятию или опусканию гортани?

Что показали последние научные данные относительно работы гортани в пении (исследования профессора Л. Б. Дмитриева)?

Чтобы полностью подготовить заданную тему, студентам необходимо не просто просмотреть предложенный конспект, но и самостоятельно поработать со специально подобранной вокально-методической литературой. Подготовив очередную беседу, студент должен изложить ее ученику в ясной и доступной форме. В зависимости от темы студенту рекомендуется использовать в процессе беседы наглядные пособия<sup>11</sup>, что делает ее более живой, понятной и интересной. Повторение в течение учебы почти всех основных тем курса «Основы вокальной методики» не только активизирует усвоение знаний, но и способствует возрастанию интереса к занятиям.

Практическая работа с учеником тесно связана с письменными заданиями и устными беседами. В ходе работы студент должен использовать объем знаний, приобретенный в результате слушания лекций и самостоятельной работы. Направленность практической работы общепринята — развитие вокальных и музыкально-исполнительских данных ученика.

Основная работа по рекомендуемой методике проводилась на занятиях по педагогической практике у студентов третьего курса вокального факультета Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных<sup>12</sup>. Были созданы две группы — экспериментальная и контрольная. Студенты контрольной группы проводили уроки традиционно, экспериментальной — по предложенной нами методике.

Структура урока экспериментальной группы была построена так, что на проверку письменного задания педагогом-консультантом или проведение студентом беседы отводилось 10—15 минут. Практическая вокальная работа с учеником занимала оставшиеся 30—35 минут. Таким образом, проводя урок по предложенной методике, студент-практикант свободно укладывался в отведенные ему 45 минут.

<sup>11</sup> Дмитриев Л. Б. Голосовой аппарат певца (наглядное пособие). М., 1964.

<sup>12</sup> Контрольная экспериментальная работа проводилась в Московской, Свердловской и Саратовской консерваториях.

Свою работу студенты фиксировали в специальных журналах<sup>13</sup>, которые включали как разработанные нами письменные и устные задания, так и учебный материал для выполнения этих заданий и практической работы: упражнения для развития вокальной техники, примерный репертуарный список вокальных произведений, а также сборники и списки литературы по подбору упражнений, вокализов и вокальных произведений. Кроме того, для каждого письменного и устного задания даны списки вокально-методической литературы с указанием страниц. В конце «Методических рекомендаций» прилагается годовой график (табель) работы студента с учеником, где отражаются посещаемость уроков, посещение студентом занятий других педагогов, проведение открытых уроков, участие ученика в концертах. Здесь же выставляются оценки за письменные и устные задания.

Данные наблюдений за работой каждого студента обеих групп фиксировались в специально разработанной оценочной карте проведения урока. Кроме оценки педагогических способностей студента, умения вести урок, степени заинтересованности делом отмечалась и увлеченность занятиями его ученика.

Помимо обычных уроков, студенты проводили также открытые уроки на кафедре сольного пения, на занятиях студенческого научно-теоретического общества, на лекциях по «Основам вокальной методики». Такая форма работы способствовала активизации деятельности студентов, делала ее целенаправленной, развивала интерес к педагогике.

Студенты понимали стоящие перед ними задачи и видели цель, к которой должны были стремиться. Педагоги ГМПИ им. Гнесиных так оценили открытые уроки студентов экспериментальной группы. Профессор Н. Д. Шпиллер: «Студенты провели открытые уроки достаточно профессионально. Замечания на уроке были сделаны по существу и вполне оправданно. Считаю, что подобные уроки могут принести большую пользу». Доцент В. Л. Чаплин: «Уроки проведены на высоком методическом уровне. Следует отметить грамотное изложение и объяснение поставленных методических задач. Упражнения и методические указания логичны и целесообразны. Работа над произведением вполне убедительна». Доцент Д. И. Варшамов: «Уроки прошли на хорошем профессиональном уровне. Все предложенные упражнения преследовали определенные вокальные цели и последовательно, методически правильно построены. Студенты хорошо слышат вокальную позицию». Положительный отзыв дали и другие преподаватели кафедры сольного пения: зав. кафедрой, профессор З. А. Долуханова, доцент Е. С. Белов, ст. преподаватель И. Н. Сперанская и др.

Отзыв о выступлениях студентов экспериментальной группы на заседаниях студенческого научно-теоретического общества был также положительным: «Как у студента О., так и у М. было об-

<sup>13</sup> См.: Методические рекомендации по педагогической практике для студентов-вокалистов (сост. М. С. Агикян). 1—2 г. М., ГМПИ им. Гнесиных, 1982. — 128 с.



наружено понимание задач, наличие хорошего „вокального“ слуха, умение ориентироваться в возникающих по ходу действия вопросах, способность найти нужное решение применительно к индивидуальности ученика. Это выразилось в правильном подсказе приемов, упражнений, которые способствовали формированию звука. Следует отметить знание литературы по вокальной педагогике» (данное высказывание принадлежит руководителю СНТО, профессору Н. Н. Делицеевой).

Помимо оценки систематических занятий и открытых уроков, результаты работы студентов-практикантов проверялись рядом контрольных уроков. Для оценки профессионально-педагогических умений студентов экспериментальной и контрольной групп нами был разработан ряд проверочных критериев:

- а) оценка системы упражнений,
- б) умение объяснить вокальные задачи в упражнениях,
- в) умение услышать недостатки голосообразования,
- г) умение показать голосом,
- д) степень владения фортепиано,
- е) уровень теоретической подготовки,
- ж) умение работать над произведением,
- з) умение добиться поставленной цели,
- и) умение создать творческую обстановку на уроке.

Каждый из этих критериев оценивался по пятибалльной системе. В конце выводилась общая оценка. Уроки оценивались аудиторской комиссией: в одном случае — компетентными педагогами, в другом — самими студентами вокального факультета. Эти проверки показали, что количество баллов, набранное студентами экспериментальной группы, по всем показателям намного превышает результаты студентов контрольной. Например, на зачете по педагогической практике, где уроки оценивались самими же студентами-вокалистами в составе 10 человек, студенты экспериментальной группы получили 2109 баллов, контрольной — всего 1573 балла. В ходе эксперимента учитывались и такие важные моменты, как посещаемость занятий друг друга. Это также наглядно свидетельствовало о степени заинтересованности педагогической работой. Посещаемость студентов экспериментальной группы была на достаточно высоком уровне и составила в первый год работы 95 %, во второй — 97 %. Посещаемость студентов контрольной группы была слабой и составила только 34 % (1 год) и 32 % (2 год).

Между студентами-практикантами экспериментальной группы и их учениками быстро завязался необходимый творческий контакт. Возрастание заинтересованности педагогической работой выразилось и в том, что многие из студентов экспериментальной группы систематически проводили дополнительные занятия с учениками. У студентов же контрольной группы отмечались частые пропуски занятий без уважительной причины и опоздания. В этой группе говорить о творческих контактах студента с учениками нельзя.

О большой заинтересованности студентов экспериментальной группы говорит и то, что они активно старались подготовить своих учеников к каждому предстоящему выступлению. В итоге ученики студентов экспериментальной группы выступили в концертах 32 раза (1 г. — 16, 2 г. — 16), контрольной — только 14 раз (1 г. — 8, 2 г. — 6).

Педагогический опыт, приобретаемый студентами на педагогической практике, не очень велик, всего два или три года<sup>14</sup>. Поэтому очень важно использовать любую возможность расширения и углубления этого опыта. У студентов экспериментальной группы такая возможность выразилась во взаимной посещаемости уроков. Знакомство студента с работой своих товарищей входило в план заработной нами методики.

Наблюдая за ходом урока товарища, студент экспериментальной группы использовал вопросник одного из письменных заданий по теме: «Критический анализ урока студента-практиканта».

Вопросник построен таким образом, что, следя за уроком, студент мог быстро и четко фиксировать свои наблюдения. Вопросник касался большого круга разнообразных проблем, возникающих обычно в повседневной работе педагога-вокалиста:

### *1. Наблюдение за ходом урока*

1. Атмосфера проведения урока: урок идет формально, пассивно, активно, творчески, на большом эмоциональном подъеме \_\_\_\_\_ (дописать либо подчеркнуть)
2. Какие виды мелодических движений использует педагог в упражнениях: гаммы, трезвучия, интервалы, арпеджио, пассажи? \_\_\_\_\_ (дописать либо подчеркнуть)
3. Какие гласные звуки педагог использует в упражнениях: «а», «е», «и», «о», «у»? \_\_\_\_\_ (подчеркнуть)
4. При исполнении упражнений педагог: подыгрывает мелодию; поддерживает пение мелодическими оборотами; просит петь соло без аккомпанемента \_\_\_\_\_ (подчеркнуть)
5. Проверяет ли педагог степень усвоения учеником тех или иных упражнений? (да, нет) \_\_\_\_\_ (подчеркнуть)
6. Упражнения даются: в логической последовательности; бессистемно \_\_\_\_\_ (подчеркнуть)
7. Педагог использует: показ голосом; объяснение словами \_\_\_\_\_ (подчеркнуть)
8. Какие виды вокальной техники развивает педагог: кантилена; беглость; филировка \_\_\_\_\_ (дописать либо подчеркнуть)
9. Фиксирует ли педагог внимание ученика на хороших звуках его голоса? (да, нет) \_\_\_\_\_ (подчеркнуть)
10. Использует ли педагог беззвучные упражнения: дыхательную гимнастику; физические упражнения? (да, нет) \_\_\_\_\_ (подчеркнуть)
11. Прививает ли педагог ученику определенный тип дыхания? (да, нет). Если да, то какой? \_\_\_\_\_ (дописать и подчеркнуть)
12. Следит ли педагог за положением гортани в процессе пения? (да, нет) \_\_\_\_\_ (подчеркнуть)
13. Какие виды атаки просит применять педагог: мягкая; твердая; придыхательная? \_\_\_\_\_ (подчеркнуть)
14. Педагог занимается: на одном участке диапазона; на всем его протяжении \_\_\_\_\_ (подчеркнуть)

<sup>14</sup> В консерватории педагогическая практика продолжается два года, в музыкально-педагогических институтах — три года.

15. Осуществляя выравнивание регистров голоса ученика, педагог идет от: наиболее естественно звучащих нот; центрального участка диапазона вверх и вниз; нижних нот вверх; верхних (или средних) нот вниз (подчеркнуть)
16. Работает ли педагог над четкостью дикции? (да, нет) (подчеркнуть)
17. Работе каких артикуляционных органов педагог уделяет больше внимания: губы; язык; мягкое нёбо; глотка; рот (подчеркнуть)
18. Пользуется ли педагог фонетическим методом при работе над голосом? (да, нет) (подчеркнуть)
19. Какому резонированию уделяет педагог больше внимания: головному; грудному? (подчеркнуть)
20. Пользуется ли педагог приемами, способствующими опертому голосообразованию? (да, нет). Если да, то какими? \_\_\_\_\_ (дописать и подчеркнуть)
21. Следит ли педагог за чистотой интонирования голоса? (да, нет) (подчеркнуть)
22. При исполнении произведения педагог: рекомендует свою трактовку произведения; стремится развить творческую инициативу самого ученика (подчеркнуть)
23. Какую терминологию использует педагог на занятиях с учеником: научную, образную и т. д. Привести пример \_\_\_\_\_ (дописать и подчеркнуть)
24. Педагог владеет фортепиано: хорошо; средне; плохо (подчеркнуть)
25. Какие исполняются вокализы и произведения:

## *II. Критические замечания по уроку*

1. Подходит ли методика обучения к данному ученику? (да, нет)
2. Правильно ли определен тип голоса? (да, нет)
3. Правильно ли подобраны упражнения? (да, нет)
4. Соответствуют ли вокализы и исполняемые произведения степени подвигности ученика? (да, нет)
5. Замечания по подбору и исполнению упражнений и вокальных произведений: \_\_\_\_\_

6. Какой из основных принципов советской вокальной педагогики отсутствовал на уроке: индивидуальный подход; постепенность и последовательность; единство технического и художественного развития? (подчеркнуть)
7. Устраивает ли Вас манера общения педагога с учеником? (да, нет) (подчеркнуть)

## *III. Суть Вашего метода занятий с данным учеником:*

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Фамилия педагога-практиканта \_\_\_\_\_

Фамилия ученика \_\_\_\_\_

Фамилия студента, оценивающего урок \_\_\_\_\_

Используя данный вопросник, студент мог активизировать свою наблюдательность, проявить знание методики, высказать

мнение относительно того, как бы он сам вел работу с этим учеником и т. д.

По данным результатов проведенной работы можно сказать следующее:

а) студенты экспериментальной группы по сравнению с контрольной провели на 148 уроков больше;

б) студенты экспериментальной группы дали 12 открытых уроков (контрольной — ни одного);

в) студенты экспериментальной группы значительно чаще посещали уроки своих товарищей, чем контрольной;

г) учащиеся педагогической практики в экспериментальной группе выступили в концертах на 18 раз больше, чем в контрольной;

д) некоторые учащиеся экспериментальной группы, получив достаточную певческую подготовку, поступили в музыкальные учебные заведения (училища и подготовительные отделения вузов).

Подводя итоги применения разработанной нами методики, можно сказать следующее:

Уроки экспериментальной группы проводились на хорошем методическом уровне и вполне отвечали основным принципам советской вокальной педагогики. Работая над произведением, студенты показали умение его разобрать и наметить верный исполнительский план. Поставив какую-либо педагогическую задачу на уроке, они последовательно добивались ее решения: достаточно четко объясняли вокальные задачи и находили верный подход к исправлению недостатков голосообразования. Упражнения и методические указания строились логично и целесообразно, в строгой последовательности и постепенности; часто использовался показ голосом. При игре упражнений они демонстрировали хорошее владение фортепиано. В целом показали высокий уровень вокально-теоретической подготовки и проявили явно выраженный интерес к педагогической работе.

Проведенное исследование показало, что изменение методики занятий по педагогической практике согласно разработанным нами принципам ведет к большей эффективности существующей системы подготовки студента-вокалиста. Разумеется, разработанная методика будет еще совершенствоваться. Мы надеемся, что вокальные кафедры музыкальных вузов будут больше внимания уделять вопросу подготовки молодых педагогических кадров. Не лишне напомнить, что этот вопрос поднимался не только отдельными специалистами по вокальному искусству, но и рассматривался на различных конференциях. К примеру, на Всесоюзном совещании по вопросам вокального образования в 1954 году прямо было сказано: «Большим злом надо признать, наконец, отсутствие необходимой организации в подготовке молодых педагогических кадров. Опытные педагоги старятся, выбывают из строя, а смена им не обеспе-

чивается»<sup>15</sup>. Эта же проблема поднималась и на Всесоюзной конференции по вокальному образованию 1966 года: «Кафедры сольного пения и оперной подготовки недостаточно готовят себе педагогическую смену»<sup>16</sup>. Решения, принятые на этих вокальных форумах, были направлены на улучшение подготовки педагогических кадров через привлечение талантливых вокалистов к ассистентской практике в классах ведущих педагогов и ассистентуру — стажировку. На Всесоюзной научно-практической конференции педагогов вокальных факультетов музыкальных вузов 1982 года впервые со всей глубиной был дан анализ дисциплин, направленных на подготовку студента-вокалиста к педагогической работе; особенно отмечалась роль педагогической практики. Была подчеркнута результативность созданной нами методики работы на занятиях по педагогической практике и дана рекомендация к ее более широкому внедрению в учебный процесс музыкальных вузов.

Предложенная методика с успехом проводится во многих музыкальных вузах страны (Москва, Свердловск, Саратов, Уфа, Казань, Одесса, Киев, Ташкент, Астрахань, Красноярск и др.). Она помогает студентам приобрести необходимый минимум педагогических знаний и умений, которые позволят им достаточно уверенно начать самостоятельную педагогическую деятельность.

<sup>15</sup> См.: Назаренко И. К. Искусство пения. 3-е изд. М., 1968, с. 414.

<sup>16</sup> См. там же, с. 509.

## **ПРОФОТБОР ВОКАЛИСТОВ: ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОБЪЕКТИВНЫХ КРИТЕРИЕВ**

Одной из труднейших проблем вокальной педагогики является профотбор вокалистов, с которым мы сталкиваемся на приемных экзаменах абитурантов, поступающих в училище или в консерваторию, не говоря уже о всех дальнейших оценках профессионализма певцов (в студенческий период, на выпускных экзаменах, на конкурсах вокалистов, при поступлении на профессиональную сцену). Традиционный метод профотбора, как известно, состоит в прослушивании экзаменуемых авторитетной комиссией, которая призвана отобрать лучших. Наиболее ответственная и трудная задача — это отбор кандидатов, поступающих в консерваторию, поскольку их вокальные дарования сплошь и рядом бывают еще не развиты, замаскированы приобретенными нерациональными манерами пения, сильным волнением и т. п. Один из опытнейших и авторитетнейших вокальных педагогов нашей страны — профессор Г. И. Тиц на недавно прошедшей Всесоюзной научно-практической вокальной конференции (Киев, 1982) сказал, что на приемных экзаменах вокалистов у нас никогда не бывает уверенности в том, что мы приняли в консерваторию действительно самых лучших и отказали действительно наименее способным. По мнению скептиков, задача эта решается с коэффициентом 0,5, то есть примерно половина истинно способных и перспективных людей на приемных экзаменах не может доказать свое право стать на путь профессионального вокального обучения.

### **Прогнозирование как задача профотбора**

Едва ли не основная задача профотбора, столь же трудная, сколь и важная, состоит в оценке перспективности абитуриента как будущего певца. Нередко абитуриент, продемонстрировавший скромные вокальные данные на прослушивании, оказывается весьма способным к совершенствованию и в процессе обучения идет более быстрыми темпами, чем другие, оставляя позади тех, кто блистал на экзамене. В то же время удачно показавший

себя может оказаться неспособным развить необходимые темпы совершенствования и приходит к финишу — выпускным экзаменам — в числе далеко не лучших, а нередко (нечего греха таить) и профнепригодным.

Разумеется, подобный финал определяется многими причинами, среди которых вокально-педагогическое мастерство учителя и необходимый психологический контакт с учеником являются наипервейшими. На эту причину достаточно часто указывается при подобного рода неудачах. Но нам хотелось бы подчеркнуть и другую, не менее важную причину — природные данные ученика и способность его к самосовершенствованию. Таким образом, речь идет об особых психофизиологических свойствах учащегося как индивида, предрасполагающих его к профессиональной певческой деятельности.

Как же определить и распознать эти свойства и даже их слабые зачатки в молодом, неопытном и испуганном абитуриенте, стоящем перед приемной комиссией на сцене всего лишь несколько минут?

Эта задача сложна не только для вокалистов. На недавно прошедшем в Москве (27—29 декабря 1982 года) симпозиуме, организованном Комиссией комплексного изучения художественного творчества Научного совета по истории мировой культуры Академии наук СССР, объединившем представителей искусства и науки, целое заседание («круглый стол») было посвящено критериям профотбора лиц художественных профессий. Нерешенность этой проблемы, огромные трудности и большая вероятность ошибок подчеркивались авторитетными специалистами — актерами, художниками, музыкантами, режиссерами, искусствоведами, психологами, физиологами.

Народный артист СССР, кинорежиссер С. А. Герасимов, также указав на нереальность безошибочного профотбора будущих актеров на приемных экзаменах, предложил ввести предварительное условное зачисление абитуриентов в театральные вузы на период до одного года с целью более детальной проверки способностей каждого из них. Таким образом, речь идет о своего рода пролонгировании приемных экзаменов на срок достаточный, чтобы выявить не только изначальные способности каждого из кандидатов в профессиональные актеры, но в определенной мере — и способности их к обучению и самосовершенствованию. Предложение это заслуживает самого серьезного внимания — как, по-видимому, естественный и надежный способ выявления талантов. Вместе с тем увеличение «испытательного срока» на столь большой период и вытекающая отсюда дороговизна метода не позволяют считать его повсеместно приемлемым, а проблему — полностью решенной? Поэтому задача по-прежнему заключается в том, чтобы так усовершенствовать методы профотбора, чтобы в короткий период приемных экзаменов принять наиболее правильное решение о перспективности абитуриента к обучению профессиональной (вокальной) деятельности.

Свое решение о том или ином абитуриенте члены комиссии выносят на основании личных впечатлений о его голосе, внешнем виде, музыкальности, исполнительских способностях и т. п., то есть на основании субъективных оценок. Надо ли говорить, что мнения специалистов нередко расходятся ввиду совершенно очевидных различий среди членов комиссий в художественных вкусах, опыте, приверженности к той или иной вокально-исполнительской и технической манере пения и т. п. Кроме того, «за кадром» неизбежно остается ряд важнейших психофизиологических особенностей личности абитуриента и свойств его голоса, определяющих в конечном итоге перспективы его профессиональной деятельности и потенциальные возможности достижения совершенства: тип нервной системы (сильный, слабый, уравновешенный, подвижный, мыслительный, художественный и т. п.), эмоциональная восприимчивость (эмпатия) как необходимый залог развития эмоционально-художественной выразительности пения, физиологическая рациональность механизмов образования голоса («цена голосовой продукции») как залог развития профессиональной выносливости голосового аппарата и т. д. и т. п.

Вполне естественно, что для оценки указанных свойств традиционного прослушивания, даже с учетом осмотра врачом-фоноатром, совершенно недостаточно и необходимо применение специальных методов, которые в значительной мере разработаны современной наукой и которые, к сожалению, пока не применяются при профотборе вокалистов. Речь идет, естественно, не о замене традиционных методов какими-то новыми (за компетентной комиссией опытных специалистов всегда останется решающее слово!), а о разработке дополнительных методов, позволяющих приемным или конкурсным комиссиям принимать более обоснованное решение, особенно в наиболее трудной части — прогнозировании перспективности профессионального развития вокалиста.

Настоящая работа и посвящена экспериментально-теоретическому обоснованию объективных методов профотбора вокалистов на основании достижений науки о певческом голосе.

Как известно, для профессиональной вокальной деятельности необходимо не одно какое-то ярко выраженное свойство, а комплекс этих свойств (голос, музыкальность, внешность, артистичность, эмоциональность и т. п.). Это обстоятельство диктует разработку соответствующего комплекса объективных критериев профотбора. Первостепенное значение в этом комплексе, естественно, принадлежит голосу певца и его способности «выражать жизнь духа человеческого», как удачно подчеркнул это важнейшее свойство певца-исполнителя народный артист СССР Б. А. Покровский в одном из своих выступлений по телевидению. Рассмотрим прежде всего объективные признаки профессиональной пригодности певческого голоса (акустические критерии), техники пения (физиологические критерии) и эмоциональные свойства певца и его голоса (психофизиологические критерии).

Несмотря на то, что об объективных критериях совершенства



певческого голоса мы неоднократно писали<sup>1</sup>, проблема их применения в профотборе нуждается в специальном рассмотрении. Требуется не только установить, что тот или иной объективный показатель достаточно надежно указывает на совершенство или несовершенство певческой функции, но (это особенно важно!) выяснить, может ли этот показатель свидетельствовать о перспективности профессионального развития певца. Наконец, встает немаловажный вопрос о методике измерения этих показателей. Процедура эта должна быть достаточно простой, по возможности непродолжительной, неустойчивой для певца, не нарушающей естественный процесс его голосообразования. Это упирается в разработку специальных аппаратов и методических процедур, удовлетворяющих указанным требованиям.

Наилучшим образом получение объективных показателей каждого из экзаменуемых может быть осуществлено в условиях специализированной лаборатории, оборудованной соответствующей аппаратурой. Мы неоднократно обосновывали необходимость создания подобных лабораторий при каждой консерватории, что при современных уровнях и темпах развития науки и техники представляется совершенно реальной задачей, не требующей каких-либо особых материальных затрат.

Сложнее обстоит дело с кадрами специалистов, способных достаточно квалифицированно проводить работу по получению соответствующих объективных показателей вокальных способностей певцов. В нашей стране должна быть организована подготовка такого рода специалистов, и в первую очередь из числа молодых вокалистов, предрасположенных к научно-методической и исследовательской работе. Давно назрело время для создания Научно-методического центра<sup>2</sup> по изучению вокального творчества, одной из основных задач которого и должна явиться подготовка таких кадров и повышение уровня вокально-методической и педагогической работы на основе использования достижений науки.

Не следует, однако, думать, что овладение техникой объективной оценки вокальных возможностей — задача непостижимо сложная и недоступная для неспециалистов; предлагаемые методы достаточно просты, чтобы ими мог овладеть любой вокалист (может быть, с помощью инженера), пройдя для этого специализированные курсы усовершенствования, которые опять-таки должны быть организованы при том же самом Научно-методическом центре, основании которого речь идет в течение целого ряда лет.

<sup>1</sup> Морозов В. П. О физиологических основах применения вспомогательных научно-технических средств наглядного обучения в вокальной педагогике. — В кн.: Вопросы вокальной педагогики, вып. 5. М., 1966. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. Л., 1977. Он же. Язык, понятный всем на земле. — Наука и жизнь, 1980, № 10. Морозов В. П. Об экспериментально-теоретических исследованиях голоса певца и их значении для вокальной педагогики. — В кн.: Вопросы вокальной педагогики, вып. 6. М., 1982.

<sup>2</sup> Нестеренко Е. Е., Морозов В. П., Миненко М. Е. Голос — искусство и наука. Известия, 1978, 21 июня.

После этих предварительных замечаний перейдем к рассмотрению возможности применения научно-технических методов оценки вокальных способностей певцов для целей профотбора.

### Акустические критерии

Акустика певческого голоса у разных категорий певцов изучена подробно, поэтому со значительной степенью уверенности можно выделить ряд показателей, объективно свидетельствующих о совершенстве певческого голоса. К таким показателям можно отнести: 1) коэффициент звонкости ( $K_{зв.}$ ), характеризующий тембровые особенности голоса певца, 2) коэффициент полетности ( $K_{пол.}$ ), 3) силу голоса ( $P$ ), 4) коэффициент неровности вокальных гласных ( $\Delta P$ ), 5) динамический диапазон ( $D$ ), 6) звуковысотный диапазон ( $C$ ), 7) периодичность (частоту), характер и глубину вибрато ( $N$ ), 8) коэффициент разборчивости (дикция) вокальной речи ( $A$ ).

Значения всех этих показателей как для профессиональных оперных певцов, так и для непрофессиональных суммированы в таблице 1. Профессионалы в таблице разделены на две группы: мужские и женские голоса. У непрофессионалов выделены неквалифицированные певцы (мужчины), то есть, попросту говоря, некачественные, плохие певческие голоса (из числа любителей пения), характеризующиеся явными недостатками: глухим тембром, слабой силой звука и т. п., невокалисты (в таблице приведены данные для речевых гласных) и дети-вокалисты (7—10 лет), поющие в самодеятельных коллективах. Коэффициент звонкости ( $K_{зв.} \%$ ) в таблице приведен для двух градаций: *forte* и *piano*. Значения других показателей выражены двумя цифрами: в данных пределах допустимо варьирование в норме этих величин.

Необходимо подчеркнуть, что в таблице приводятся среднестатистические данные, отражающие результаты обследования определенных контингентов певцов. Индивидуальные различия представителей любой категории могут, естественно, выходить за рамки, указанные для его категории по тому или иному показателю. Например,  $K_{зв.}$  у хороших баритонов может достигать 35 %, у хороших меццо-сопрано — до 27 %, индивидуальный звуковысотный диапазон может быть более двух октав при динамическом диапазоне меньше нормы и т. п. Естественно, может встретиться представитель группы неквалифицированных певцов, имеющий силу голоса, соответствующую хорошему профессиональному певцу (например, до 110 дБ), но по ряду других показателей, например низкой полетности, большой неровности («пестроты») гласных, ненормальной частоте вибрато (менее 5 кол/сек воспринимается как качание голоса, более 7,5 кол/сек — как «барашек» в голосе), малому динамическому диапазону и др., его явно следует отнести к неквалифицированным певцам. К сожалению, такие случаи иногда обнаруживаются при обследовании и профессионалов: ведь известно, что далеко не все певцы, поющие на профессиональной сцене, являют собой образец вокального совершенства.

Таким образом, важно подчеркнуть, что каждый из акустических показателей, помещенных в таблице 1, взятый в отдельности, еще недостаточно информативен. Точнее, он односторонне информативен. Его явно плохие значения говорят о том, что певец не профессионален. Но при хороших значениях любого из акустических показателей мы не можем сделать обратное заключение, то есть не можем считать, что певец, обнаруживший этот хороший показатель, — профессионален и перспективен. Для такого заключения необходим не один какой-либо показатель, например звонкость голоса, сила звука или вибрато и т. п., а обязательно целый комплекс этих показателей. При этом отклонения в худшую сторону, естественно, будут свидетельствовать о низком (ниже нормы) вокально-техническом уровне певца. Нормативные показатели или более высокие, чем норма, столь же объективно свидетельствуют о высоком вокально-техническом совершенстве певца. Возможность оперирования цифрами в этих случаях исключает ошибки, неизбежные при субъективных оценках такого рода (хотя, повторим, данные эти следует рассматривать как дополнение к слуховой оценке голоса певца специалистами).

Звонкость голоса ( $K_{зв.}$ ) — один из фундаментальнейших показателей профессионального певческого голоса. Можно с уверенностью сказать, что ни один хороший оперный певец не может иметь  $K_{зв.}$  ниже нормы. Вместе с тем мы видим, что этот показатель зависит не только от силы, но и от типа голоса: у женщин он в полтора-два раза меньше, чем у мужчин, а у детей еще меньше. Причина заключается в следующем. Во-первых, женские и детские голоса имеют более высокий (в среднем на октаву) основной тон голоса. Поэтому спектр их уже, он как бы обрезан за счет низких частот и потому роль высоких, эффективных для слуха спектральных составляющих, даже при малой их физической выраженности, оказывается больше. Они (эти высокие составляющие) весомее звучат для слуха, чем в более широкополосном и более низкочастотном спектре мужского голоса. Во-вторых, в спектрах женских и детских голосов вторая форманта («средняя певческая форманта»<sup>3</sup>), как правило, оказывается значительно более интенсивной, чем в мужских голосах. Кроме того, в спектрах женских и особенно детских голосов часто обнаруживаются весьма выраженные формантные области, располагающиеся поблизости от высокой певческой форманты (ВПФ), формально в нее не входящие и поэтому не учитываемые при определении  $K_{зв.}$ , но в то же время, естественно, сказывающиеся на восприятии, то есть повышающие общую звонкость голоса.

Согласно общетеоретическим представлениям, звонкость любого звука (не только голоса) будет определяться как некая суммарная величина воздействия на слух всех его спектральных составляющих, включая и основной тон. Поэтому чем ближе эти составляющие и их результирующая будут группироваться к области

<sup>3</sup> Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи, с. 231.

максимума слуховой чувствительности — *до* — *соль* четвертой октавы (2000—3000 Гц), тем более звонким будет казаться нам этот звук.

Эти закономерности объясняют, почему женский и детский голоса достаточно звонки при меньшем, чем у мужчин,  $K_{зв}$ . В этой связи важно отметить, что норма  $K_{зв}$  возрастает от высоких голосов к низким и от лирических к драматическим. Так, меццо-сопрано в целом имеют более сильно выраженную ВПФ (а следовательно, и  $K_{зв}$ ), чем сопрано, драматические сопрано — больше, чем лирические или колоратурные, басы и баритоны — больше, чем тенора. В приводимой нами таблице такого разделения голосов по критерию звонкости не произведено с целью подчеркнуть наиболее общие закономерности.

Показателем профессионализма певца является не только степень выраженности ВПФ, что отражается в величине  $K_{зв}$ , но и расположение ее вершины на шкале частот. Чем выше тип голоса, тем выше норма частотного расположения ВПФ. Зона характерного для каждого типа голоса расположения вершины ВПФ указана в таблице 2. Как видно, для каждого типа голоса эта норма варьирует в пределах одного, максимум — полутора (как у сопрано) тонов, а в целом вершина ВПФ для всех типов певческих голосов занимает область почти всей четвертой октавы от *до-диез*<sup>4</sup> до *ля*<sup>4</sup> у детей-дискантов и колоратурных сопрано.

Важность этого критерия для оценки певческого голоса состоит в том, что смещение вершины ВПФ в более высокочастотную область (например, у тенора в свойственную женским голосам) свидетельствует о напряженности голосового аппарата в пении, о чрезмерно жесткой и потому неперспективной манере звукообразования. Нередко это свидетельство промежуточного типа голоса (например, высокий баритон может иметь ВПФ, близкую по частоте к тенору, и т. п.) или пения не своим типом голоса (см. ниже)<sup>4</sup>.

Важнейшим свидетельством вокально-технического профессионализма певца является не только наличие необходимого комплекса акустических показателей, суммированных в таблице, но и динамика их изменений в процессе пения на сцене. Наличие хорошей (надежной и перспективной) вокальной техники приводит к тому, что акустические показатели голоса (звонкость, полетность, сила голоса, динамический диапазон и др.) улучшаются в результате «настройки» голоса в процессе пения. У плохого певца эти показатели, не слишком высокие и к началу пения, к концу еще больше ухудшаются вследствие нерациональной манеры пения, например форсирования звука.

<sup>4</sup> В нашу задачу не входит подробный анализ каждого из показателей совершенства певческого голоса, помещенных в таблице; это было сделано в ряде наших предыдущих работ. Более важно подчеркнуть еще раз возможность применения комплекса этих показателей для целей профотбора, и в первую очередь — для оценки перспективности вокалиста.

Мы проводили измерения акустико-физиологических показателей у солистов Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Исследованию была подвергнута большая группа исполнителей в операх «Лознгрин», «Евгений Онегин», «Руслан и Людмила», «Риголетто», «Фауст», «Аида», «Бал-маскарад». Исследовались такие показатели, как  $K_{зв}$  голоса, средняя сила звука, динамический диапазон, кровяное давление, частота сердечного ритма, состояние голосового аппарата (по данным врача-фоноатра), а также состояние высшей нервной деятельности по специальным тестам. Замеры этих показателей производились до спектакля, во время его (между действиями) и после спектакля.

В результате было установлено, что у ряда певцов (как правило, из числа опытных мастеров пения: народный артист СССР К. А. Лаптев — Ренато; народный артист СССР А. И. Батурин — Руслан; народная артистка СССР В. В. Максимова — Джильда и др.) основные акустические показатели голоса улучшаются или существенно не изменяются. У других солистов показатели не изменялись или наблюдалось ухудшение акустических характеристик голоса. Кровяное давление, как правило, повышенное перед спектаклем и в процессе его, к концу спектакля снижается, нередко переходя в гипотонию. Пульс после спектакля остается повышенным, доходя до 90—120 ударов в минуту. Изменения физиологических показателей часто соответствуют акустическим (хуже голос — хуже физиология), но могут и не коррелировать с акустикой.

Резюмируя все сказанное, мы можем еще раз подчеркнуть: регистрация именно комплекса акустических характеристик певческого голоса и в особенности динамики их изменений в процессе певческой нагрузки может служить объективным критерием вокально-технического совершенства певца и его перспективности.

### Определение типа голоса

Важность проблемы для профотбора состоит в том, что перспективы развития певца зависят от того, поет ли он своим типом голоса (например, тенором) или подражает другому (например, баритону). Карузо мог петь басом, но знаменитым стал как тенор.

Проблема типа голоса важна и в том отношении, что все оперные партии композиторами написаны и пишутся для чистых типов певческих голосов. Известно, однако, что в природе существуют промежуточные голоса, которым значительно труднее найти применение на профессиональной сцене; это, естественно, важно оценить уже при поступлении певца в консерваторию.

Традиционные методы основаны на наблюдении и состоят прежде всего в субъективно-слуховой оценке тембра голоса певца. Профессор Е. Г. Ольховский рекомендовал, например, такой любопытный прием: поставьте мысленно (!) сомнительного тенора

(или баритона) в дуэте Онегина и Ленского, выбрав ему в партнеры бесспорного баритона (тенора), и сомнительный тип голоса определится в этом дуэте по тому, насколько он будет отличаться от своего партнера. Прием свидетельствует о том, что относительные критерии тембрового слуха существуют подобно относительному звуковысотному слуху.

Ненадежность субъективно-слуховых определений типа голоса по тембру вытекает из того очевидного факта, что певец, подобно талантливому звукоподражателю, может искусно имитировать не свойственный ему тип голоса, естественно, ценой больших физиологических перестроек и напряжений голосовых органов. Это-то, кстати, и является причиной деградации и профессиональной бесперспективности певца при пении не своим типом голоса<sup>5</sup>.

Определение типа голоса по звуковысотному диапазону также ненадежно, так как нередко диапазон бывает укорочен вследствие неравности голоса или насильно сдвинут в чужую область, подобно тембру. Поэтому опытные педагоги не спешат ставить диагноз: требуется время, иногда годы, чтобы тип голоса певца определился. Но иногда он все же определяется неверно со всеми вытекающими отсюда последствиями. Исходя из всего сказанного, проблема объективного определения типа голоса и повышение надежности критериев является весьма актуальной и по сей день.

В таблице 2 суммированы физиологические показатели, характерные для разных типов певческих голосов, собранные разными исследователями в разные годы: 1) длина голосовых складок (по наблюдению в ларингоскопическое зеркало с нанесенной на нем миллиметровой шкалой)<sup>6</sup>, 2) ширина складок<sup>7</sup>, 3) общая длина надскладочных резонаторов (надставной трубки)<sup>8</sup>, 4) расположение высокой певческой форманты на шкале частот<sup>9</sup>, 5) хронаксия грудно-ключично-сосцевидной мышцы<sup>10</sup>.

Среди объективных критериев первым был выдвинут критерий длины голосовых складок. Как только ларингологи установили, что складки у низких голосов длиннее, чем у высоких, появилось множество сторонников определения типа голоса на этом основании. Однако тут же обнаружилось, что правило длины имеет много исключений (противники непременно ссылаются на Карузо, у которого были басовые складки; есть и много других примеров). Поэтому ему перестали отводить решающую роль. Более основатель-

<sup>5</sup> Ф. Ф. Заседателев пишет о женщине-теноре, которая пела арию Канио и ряд других теноровых произведений. Только два года работы с ней профессора М. В. Владимировой возвратили ей нормальный женский голос (меццо-сопрано). См.: Заседателев Ф. Ф. Научные основы постановки голоса. М., 1933.

<sup>6</sup> См.: Perelló L., Caballé M., Guitart E. Canto — Diccion (Foniatria estética). Barcelona, 1975.

<sup>7</sup> См.: Савельев Н. М. Эндофотография как метод определения вида голоса у обучающихся пению. — Журнал ушных, носовых и горловых болезней, 1963, № 3, с. 55—59.

<sup>8</sup> См.: Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М., 1968.

<sup>9</sup> См.: Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. Л., 1977.

<sup>10</sup> См.: H usson R. Physiologie de la Phonation. Paris, 1962.

ную позицию занял профессор Эрбштейн<sup>11</sup>, взяв за основу не один, а комплекс показателей: длину голосовых складок, критерий Малютина<sup>12</sup>, тембр и диапазон. Но и этот метод был раскритикован, а успех автора был объяснен использованием традиционного прослушивания. Никто из критиков этих правил, правда, не приводит данных о том, с какой вероятностью подтверждается правило и каков риск ошибиться: есть исключения — значит правило не годится, считают критики.

Тем не менее наблюдения опытных фониатров говорят, что между строением голосового аппарата и типом голоса существует закономерная связь. «В общем можно сказать, — пишет Е. Б. Блюменау, бывший врач императорских театров, — что у певцов с низкими голосами (бас, контральто) обыкновенно бывает большая гортань во всех трех размерах и резонирующие полости имеют значительную длину, между тем как при высоких голосах (тенор, сопрано) гортань и резонаторы бывают обыкновенно малы»<sup>13</sup> (разрядка моя. — В. М.).

Здесь, как видно, появляется новый критерий — размер резонаторов, обстоятельно изученный в работах Л. Б. Дмитриева<sup>14</sup>. В частности, им было установлено, что для каждого типа певческого голоса характерна определенная длина верхних резонаторов, или надставной трубки (см. табл. 2). Если естественная длина резонаторов соответствует типу голоса, то уровень гортани в пении не изменяется, если же резонаторы короче, чем это необходимо, то певец понижает гортань, иногда довольно сильно, а при большей, чем норма, длине вынужден повышать гортань. Совершенно ясно, что, определив естественную длину резонаторных полостей певца по Дмитриеву, мы можем судить, к какому типу голоса певец предрасположен по своей естественной природе.

В следующей графе таблицы 2 представлен акустический показатель, характерный для различных типов певческих голосов, — расположение вершины ВПФ на шкале частот. Нами установлено, что чем выше тип голоса певца, тем выше на частотной шкале располагаются низкая, средняя и высокая певческие форманты. Поскольку вершина ВПФ при пении разных гласных и разных по высоте нот даже у одного и того же певца несколько меняется на шкале частот, для определения среднестатистического месторасположения предпочтительно пользоваться спектральным интегратором, позволяющем суммировать спектр не менее чем за две-

<sup>11</sup> Эрбштейн М. С. Определение голоса поющих, как часть вокальной экспертизы. — Журнал ушных, носовых и горловых болезней. 1925, № 1—2, с. 52.

<sup>12</sup> Доктор Малютин в свое время считал, что тип голоса можно объективно определить по форме строения твердого неба. Однако этот критерий постигла та же участь: часто бывает так, но бывают и исключения, как пишет Ф. Ф. Заседателев.

<sup>13</sup> Блюменау Е. Б. Что важно знать певцу, чтобы сохранить здоровье голоса. Спб., 1914, с. 29.

<sup>14</sup> См.: Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М., 1968.

три минуты, то есть практически за время пения целого музыкального произведения.

Несмотря на то что певец, как уже говорилось, в пении может пытаться имитировать другой, не свойственный ему тип голоса, следует ожидать, что частотное расположение ВПФ все же окажется в зоне, характерной именно для его истинного типа голоса, то есть немного ниже или выше нормы того голоса, которым он ошибочно поет. Это и позволяет считать частотное положение ВПФ объективным критерием типа голоса. Кроме того, информативным является частотное расположение и других формантных областей: низкой певческой форманты и второй форманты, названной нами средней певческой формантой<sup>15</sup>. Чем выше тип голоса, тем выше по частотной шкале сдвинуты вершины этих формант.

Дополнительно к этому, по-видимому, важно определять частотное положение речевых формантных областей: первой, второй и особенно третьей форманты, являющейся основой для формирования ВПФ.

Поскольку частотное расположение формантных областей как в речи, так и в пении зависит от величины голосовых резонаторов, акустический критерий (частота формант) взаимосвязан с критерием Дмитриева, они взаимодополняют друг друга.

Наконец, таблицу завершает критерий типа голоса по Юссону — величина хронаксии грудино-ключично-сосцевидной мышцы. Можно по-разному относиться к нейтротормотной теории Юссона, но соответствие величины хронаксии типу голоса является экспериментальным фактом, подтвержденным и другими исследователями<sup>16</sup>. Во всяком случае, этот показатель отражает верхние пределы нейтротормотной активности человека, его общие нейрофизиологические свойства<sup>17</sup>, что так или иначе коррелирует с типом голоса.

Таким образом, арсенал объективных критериев типа голоса пополнился сегодня рядом новых показателей, отражающих весьма существенные и разносторонние характеристики певческого голосообразования: анатомические, акустические, нейрофизиологические.

Каждый из показателей свидетельствует о принадлежности певца к тому или иному типу голоса с определенной степенью вероятности. Взятый в отдельности, показатель даст низкую вероятность и ненадежное определение, так как при этом не будут учтены другие важнейшие показатели, нередко преобладающие у того или иного певца. Например, у тенора с басовыми складками могут быть явно теноровые размеры резонаторов и теноровые нейромом-

<sup>15</sup> Морозов В. П., Лебедева Н. Ф. Исследование типологических особенностей тембра голоса басов, баритонов и теноров при помощи спектрального интегратора. Труды Ленинградского научно-исследовательского института по болезни уха, горла, носа и речи. Т. 19. Л., 1974, с. 68—76.

<sup>16</sup> См. об этом в кн.: Назаренко Н. Л. Искусство пения. 3-е изд. М., 1968, с. 327.

<sup>17</sup> Уфланд Ю. М. Теория и практика хроноксиметрии. Л., 1938.



торные характеристики (по Юссону). Так, вероятно, и было с Карузо. Если у баса короткие складки, то у него должны быть большие резонаторы и соответствующая нейтроторика. Поэтому, замерив у певца не один, а весь комплекс показателей и обобщив результаты, мы можем со значительно большей уверенностью судить о типе голоса, точнее — определить ту степень вероятности, с которой голос данного певца принадлежит к тому или иному типу (например, тенор на 90 %, а на 10 % — баритон. Или: бас на 75 % и на 25 % — баритон. Возможно и такое: на 50 % — сопрано и на 50 % — меццо-сопрано, то есть — промежуточный голос).

Бесспорно, существуют счастливые обладатели «чистых» типов певческих голосов, у которых все показатели однозначно свидетельствуют об одном определенном типе. Но чаще, по-видимому, показатели разноречивы и певец, выбирая для себя оптимальный тип голоса, вынужден приспосабливаться, перестраивая некоторые характеристики своего голосового аппарата в сторону более высокого или более низкого типа. Поскольку же строение голосовых складок и нейтроторную природу он не может изменить, все приспособления сводятся к оптимальной для каждого типа голоса настройке резонаторных полостей. Ясно, что певец, которому не нужно ничего перестраивать в своем голосовом аппарате, чтобы петь, например, басом, имеет определенное природное преимущество перед певцом, которому надо для этого сильно перестраиваться (например, бас с короткими складками). Поэтому оценка природных возможностей певца (в смысле принадлежности к определенному типу голоса) еще на пороге его профессиональной деятельности представляется отнюдь не бесполезной задачей. В сущности, это вероятностная оценка трудностей, с которыми певец может встретиться, то есть прогнозирование его перспектив.

### **КПД голосового аппарата как критерий совершенства вокальной техники**

Справедливо сказал Р. Юссон: «...без вреда для голоса можно петь, используя любой тип вокальной техники, но при одном условии: петь не слишком высоко, не долго и не часто»<sup>18</sup>.

Под термином «вокальная техника» мы понимаем работу всех частей голосообразующего аппарата певца и их взаимодействие в процессе пения. Совершенно очевидно, что процесс образования звука может быть организован более рационально, то есть физиологически оптимально, выгодно для организма, или неоптимально, невыгодно, нерационально. Это зависит от величины и характера тех усилий, которые певец затрачивает, чтобы произвести певческий звук определенной силы и качества, например *forte*. Условимся считать, что средний певец затрачивает на это одну единицу энергии своего организма (нервно-мышечного напряжения гортани,

<sup>18</sup> Юссон Р. Певческий голос. М., 1974, с. 176.

дыхания и т. п.). При этом можно утверждать, что существуют певцы, которые на образование звука той же силы и мощности затрачивают в 2, 3, 5, 10 раз меньше своей нервно-мышечной энергии благодаря более рациональной организации фонационного процесса. Столь же реально существование певцов, затрачивающих на аналогичные цели в 2, в 5 раз или еще больше энергии<sup>19</sup>.

Рациональность физиологических механизмов голосообразования проявляется уже на протяжении одного концерта: певец с хорошей техникой в течение концерта распеваётся все лучше и лучше, а нерациональная техника другого ведет к тому, что голос его изменяется к худшему, теряет тембровые качества, становится все более напряженным, явно форсированным и грубым.

Субъективным показателем хорошей певческой техники является прежде всего ощущение собственного удобства (комфорта) и удовольствия от процесса пения и как следствие — повышенное хорошее настроение. Обратная картина, естественно, наблюдается при нерациональной технике, вызывающей дискомфорт и неудобство. Показательна также реакция публики, которую никогда и никому не удастся обмануть наигранной улыбкой при наличии технических трудностей звукообразования: слушатель их почувствует благодаря характерным изменениям в звуке голоса — акустика пения является прямым следствием техники, связана с ней множеством зримых и незримых нитей.

Последнее обстоятельство определяется психофизиологическими механизмами вокального слуха и выражается в способности интерпретировать работу органов голосообразования певца на основе слухового восприятия<sup>20</sup>. В известной мере этой способностью обладает любой, даже самый неискушенный слушатель. Свидетельством этому являются термины, которыми мы характеризуем прежде всего недостатки певческого звука: тяжелый, горловой, утробный, глубокий, складочный, надсадный. Таким образом, в нашей эстетической оценке певческого голоса находит отражение не только акустика (и даже подчас не столько!), но и техника образования звука в голосовом аппарате певца.

<sup>19</sup> То, что такие певцы существуют, доказывает сама жизнь. Один певец спел спектакль и должен две недели, а то и больше, отдыхать, приходиться в себя, восстанавливать сильно истощенные ресурсы голосового аппарата. Другой может петь чуть ли не каждый день, и голос от этого звучит у него еще лучше.

Народная артистка СССР И. Архипова, комментируя результаты VII Международного конкурса им. П. И. Чайковского, приводит слова видного музыкального деятеля Аргентины Помпейо Кампса, который сказал, что в нашей стране найдена... вокальная школа «минимального усилия с максимальной отдачей» (Архипова И. Престижу конкурса расти. — Сов. музыка, 1982, № 12, с. 105). Эта весьма лестная характеристика в адрес советской вокальной школы свидетельствует в то же время об объективно существующем среди специалистов представлении о большей или меньшей энергетической эффективности процесса голосообразования (то есть КПД голосового аппарата) как критерии совершенства вокальной техники. См. также: Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. Л., 1977.

<sup>20</sup> Это положение лежит в основе разрабатываемой нами психофизиологической теории вокального слуха.

Что касается эффективности физических затрат певца на звукообразование, то, естественно, слух наш способен дать лишь качественную оценку этого важнейшего показателя певческой техники. Количественные данные можно получить только на основе аппаратурных измерений, о чем речь и пойдет ниже.

Итак, мы выдвинули понятие энергетической эффективности пения, или, образно говоря, — физиологической «цены голосовой продукции». На техническом языке это понятие обозначается термином коэффициент полезного действия (КПД).

Для вычисления КПД голосового аппарата необходимо мощность излучаемого звука разделить на мощность энергетических затрат организма, произведенных для образования этого звука. Помножив полученное частное на 100, получаем КПД голосового аппарата в процентах.

Для вычисления мощности голоса, то есть всей излучаемой певцом звуковой энергии в 1 сек, надо интенсивность звука (его мощность, приходящуюся на 1 кв. см) помножить на площадь сферы (то есть на  $4\pi R^2$ , где  $R$  — расстояние от певца до приемника измерителя звука), в центре которой находится голова певца. Поскольку звук голоса певца имеет высокую направленность (мощность в переднем направлении значительно превосходит мощность сзади певца), при вычислении мощности иногда ограничиваются интегрированием энергии, излученной в переднюю полусферу, площадь которой, соответственно, в два раза меньше. Идя дальше по такому же пути, можно с известной условностью за меру мощности голоса взять и интенсивность звука, измерить которую значительно проще.

Более сложно оценить энергетические затраты певца на излучаемый звук. В сущности, следовало бы как-то измерить всю сумму мышечных напряжений и работу всех групп мышц, участвующих в голосообразовании: гортани, голосовых складок, шейных, артикуляционных мышц, дыхательного аппарата и т. п. Поскольку сделать это практически невозможно, энергетические затраты на голосообразование оценивают косвенным, но более доступным путем: количеством выдохнутого из легких воздуха, помноженного на величину подскладочного давления. Мощность энергетических затрат, естественно, определяется путем деления указанной величины энергии на время фонации. В результате подобных приблизительных подсчетов (ибо расход воздуха во время фонации, равно как подскладочное давление, вычислить не так-то просто) было показано, что КПД голосового аппарата человека во время речи ничтожно мал: всего 0,17 %!<sup>21</sup> При усилении голоса КПД имеет свойство увеличиваться, но все равно не превышает величины 1,5—2 %. Таким образом, в речи более 98—99 % энергии говорящего тратится непроизводительно (не превращается в звук).

<sup>21</sup> Ржевкин С. Н. Слух и речь в свете современных физических исследований. М., 1936.

Есть основание считать, что КПД голоса в пении существенно выше, чем в речи. Более того, можно полагать, что КПД голосового аппарата у хороших певцов выше, чем у плохих, то есть является мерой совершенства певческой техники голосообразования.

Дальнейшая наша задача состоит в том, чтобы показать справедливость идеи о КПД голосового аппарата как индикаторе певческой техники на примере работы таких важнейших систем голосового аппарата певца, как дыхательная и резонаторная.

### Эффективность дыхательных затрат

Дыхание является энергетической системой голосового аппарата певца. Без дыхания не может быть звука голоса, даже если заставить каким-то образом колебаться голосовые складки, что в свете нейроронаксической теории Юссона вполне возможно. Дыхание определяет не только рождение звука, но и его силу, динамические оттенки, в значительной мере тембр, высоту и очень многое другое.

Обилие и противоречивость литературы о певческом дыхании отражает, с одной стороны, важность, а с другой — сложность и неизученность проблемы. Отчаявшись разобраться в этом хаосе информации, многие приходят к такой позиции: «Дышите естественно — и дыхание само собой придет». Но, как справедливо пишет Сальваторе Фучито, что совет «пригоден только для обыкновенного разговора»<sup>22</sup>.

Среди множества наблюдений и работ о певческом дыхании отметим несколько, представляющих для нас интерес.

Давно известно, что дыхание певцов экономично. Пневмографические исследования подтверждают это малой амплитудой спада дыхательных кривых у хороших певцов<sup>23</sup>. Лучшие педагоги и певцы всегда стремились к воспитанию высокой экономичности траты воздуха для целей звукообразования. Это требование позволяет избежать травмирования голосовых складок излишним напором дыхания, нарушения их режима колебания, появления «дикого воздуха» и т. п.

По свидетельству аккомпаниатора Э. Карузо, С. Фучито, великий певец систематически тренировал дыхание на специальных упражнениях, доводя до высшего совершенства контроль за расходом воздуха. Искусство пения Э. Карузо, как пишет Фучито, состояло в

<sup>22</sup> Фучито С., Бейер Б. Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо. Л., 1967, с. 8.

<sup>23</sup> Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов. М., 1932. Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Л., 1967; Он же. Биофизические основы вокальной речи. Л., 1977; Ярославцева Л. К. О способах регуляции певческого выдоха. — В кн.: Вопросы вокальной педагогики, вып. 5. М., 1976, с. 202—230.

его мастерстве «обращать при пении в звук каждую частицу выдыхаемого воздуха»<sup>24</sup>.

Ф. Ламперти для тренировки дыхания и контроля плавности и экономичности фонационного выдоха рекомендовал певцу «поставить перед ртом зажженную свечку. Если пламя останется неподвижным во время издавания звука вследствие медленного (разрядка моя. — В. М.) освобождения воздуха, его дыхание будет совершенно правильным»<sup>25</sup>. Аналогичный прием использовал известный тенор Дм. Смирнов, о голосе которого восторженно отзывался Лемешев, считая этого певца одним из своих заочных учителей (!)<sup>26</sup>. Вместо свечи Смирнов брал страусовое перышко, которое он держал на расстоянии около 20 см от рта.

Метод свечи и пера, хотя и объективный, дает лишь приближительную оценку затрат воздуха при пении. Современными точными методами (примененными, в частности, американскими исследователями А. Баухойсом, Д. Проктором и И. Мидом) установлено, что певцы затрачивают от 130 до 250 мл/сек воздуха при пении *piano* и от 210 до 350 мл/сек при пении *forte*<sup>27</sup>. По этим данным, расход воздуха в процессе речи составляет 150—250 мл/сек при нормальном чтении и возрастает до 500 мл/сек и более при очень громком. Авторы отмечают сильные индивидуальные различия среди певцов и чтецов по затратам воздуха для решения однотипных вокальных и речевых задач. Однако вычислить эффективность затрат воздуха на голосообразование по данным этой работы не представляется возможным, поскольку авторы не измеряли силу голоса в речи и пении.

Попытку восполнить этот недостаток осуществил недавно специалист из Германской Демократической Республики Райнер Тостман, применив свой метод, правда, только для оценки эффективности речевого голоса. Для этой цели Тостман регистрировал силу голоса пациентов и давление в пищеводе (при помощи специально вводимого туда маленького резинового баллончика), которое, как он показал, соответствует давлению воздуха в легких (в подскладочном пространстве)<sup>28</sup>.

По данным Тостмана, у разных людей при одном и том же давлении в легких сила голоса оказывается весьма различной. И наоборот — для достижения одной и той же силы голоса разным людям требуется создавать разное давление в легких. На этом основании Тостман предлагает осуществлять профотбор лиц речевых профессий, например педагогов, которых, по его данным, в ГДР насчитывается около 300 тысяч человек.

<sup>24</sup> Фучито С., Бейер Б. Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо, с. 11.

<sup>25</sup> Ламперти Ф. Искусство пения по классическим преданиям. М., 1913, с. 16.

<sup>26</sup> Лемешев С. Из автобиографии. — Сов. музыка, 1966, № 1, с. 60.

<sup>27</sup> Bouhuys A., Proctor D., Mead J. Kinetic Aspects of Singing. — In: Contributions of Voice Research to Singing. Houston, Texas, 1980, p. 58—87.

<sup>28</sup> Тостман Р. Метод скрининг-анализа голоса человека. Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. техн. наук. Л., 1981.

По существующим в ГДР законам, каждый претендующий на педагогическую деятельность должен пройти фониатрическое обследование на предмет пригодности для выбранной профессии по состоянию голосовой функции. В результате 8 % претендентов признаются непригодными к поступлению в педагогический вуз. Предложенный Тостманом метод призван усовершенствовать существующий в ГДР метод профотбора специалистов речевых профессий.

Недостатком метода Тостмана, по крайней мере для наших целей, является необходимость введения в пищевод каждому обследуемому резинового баллончика (типа желудочного зонда) для измерения давления. Процедура эта не из приятных и далеко не каждым обследуемым принимается безоговорочно, особенно если мы захотим ее применить к певцам. Столь же неприемлемы для вокалистов и методы оценки расхода дыхания в пении, использованные американскими авторами. В их работе был использован так называемый телесный плетизмограф, то есть замкнутый жесткий резервуар, куда помещается испытуемый, с манжетой, плотно обхватывающей шею. В других подобных работах используются специальные маски типа респираторов для улавливания и измерения вдыхаемого и выдыхаемого воздуха, что, конечно, существенно затрудняет и несомненно искажает процесс нормальной певческой фонации.

Ввиду всего изложенного мы предлагаем приближенный метод оценки эффективности певческого дыхания, более простой и вместе с тем не нарушающий естественности процесса певческой фонации. Правда, в интересах простоты и доступности мы вынуждены заменить прямую оценку расхода воздуха при пении косвенной приблизительной оценкой, что, естественно, уменьшает точность измерений, но отнюдь не настолько, чтобы считать метод непригодным для целей сравнительных относительных оценок. Поскольку в настоящее время метод находится в стадии экспериментальной разработки, мы приводим лишь его общее принципиальное обоснование и описание.

Суть метода состоит в сочетании пневмометрических и спирометрических измерений. Рассмотрим вначале результаты пневмометрии.

С целью получения количественных данных о характерных особенностях певческого дыхания мы провели массовые статистические измерения амплитуд дыхательных экскурсий у различных категорий испытуемых. Амплитуда дыхательных движений оценивалась по изменению периметра корпуса человека на трех уровнях: верхней части груди, нижних ребер и подложечки и низа живота. Результаты этих измерений суммированы в таблице 3. Измерения производились в состоянии максимального вдоха и выдоха, а также в состоянии фонационного вдоха и выдоха. Измерение состояния фонационного вдоха и выдоха производилось при исполнении певцом какого-либо вокального произведения, причем показания брались в середине произведения сразу же после очередного вдоха

(состояние фонационного вдоха) и по окончании фразы (средней длительности и напряженности) непосредственно перед следующим вдохом (состояние фонационного выдоха).

Группу профессионалов составили 13 оперных певцов с разными типами голосов. Две группы певцов составили студенты Ленинградской консерватории (в основном старших курсов) с достаточно хорошими голосами (мужчины и женщины).

Данные таблицы, отражающие результаты среднестатистических измерений, показывают заметные различия между разными категориями испытуемых как по абсолютным, так и по относительным показателям. Наименьшая относительная величина фонационных экскурсий<sup>29</sup> (табл. 3, последняя графа) наблюдается у вокалистов всех категорий в области верхней части грудной клетки (20,7 % у профессионалов, 28,3 и 26,0 % у студентов консерватории). У невокалистов экскурсии в этой области максимальны (72,3 % от максимального возможной абсолютной величины). По абсолютным величинам экскурсии верхней части грудной клетки составляют 18 и 24 мм у мужчин, 19 мм у женщин и 60 мм у невокалистов, то есть в 3 раза больше, чем у певцов.

По абсолютной величине наиболее хорошо у профессиональных вокалистов и студентов выражены экскурсии на среднем уровне, то есть в области нижних ребер и верхней части живота (35, 43, 32 мм). У невокалистов экскурсии на этом уровне составили в среднем 24 мм. У мужчин, как профессионалов, так и студентов, наблюдаются заметно большие экскурсии низа живота (14 и 19 мм), чем у женщин (7 мм) или невокалистов (9 мм).

Таким образом, певческий тип фонационного дыхания в целом характеризуется смещением максимума активности дыхательных экскурсий с верхней части грудной клетки в нижние отделы. Заметим, что у многих хороших вокалистов нередко можно наблюдать значительно выраженные экскурсии нижней части живота.

Каковы же затраты воздуха у певцов на обеспечение фонационного процесса? Внешним показателем этого (с известной погрешностью) может служить уменьшение объема корпуса при фонационном выдохе. Средние изменения периметра корпуса при фонации составили: у профессионалов — 22 мм, у студентов соответственно — 29 и 19 мм, у невокалистов — 31 мм, то есть в полтора раз больше, чем у профессионалов.

Оценить величину расхода воздуха из легких на фонационные цели по этим данным позволяет сопоставление со спирометрическими измерениями. Для этого сначала вычисляется коэффициент связи между количеством выдохнутого певцом воздуха (при вдохе и выдохе через спирометр) и величиной уменьшения среднего периметра его корпуса (по данным измерений на трех уровнях). Коэффициент этот составляет в среднем 750 см<sup>3</sup>/сек (и варьирует

<sup>29</sup> В процентах по отношению к экскурсиям при максимальном вдохе и выдохе.

для разных людей от  $580 \text{ см}^3/\text{сек}$  до  $870 \text{ см}^3/\text{сек}$ ), то есть при уменьшении среднего периметра грудной клетки на 1 см человек выдыхает около  $750 \text{ см}^3$  воздуха. При фонационном выдохе, несмотря на определенные особенности выдыхаемого процесса, количество выдохнутого воздуха, согласно законам физики, должно также соответствовать уменьшению общего объема легких и корпуса человека (а следовательно, и среднего периметра) на такую же величину. Воспользовавшись этой связью, мы можем определить количество выдохнутого во время фонации воздуха, уже не прибегая к помощи спирометра, а лишь основываясь на измерении средней величины изменения периметра корпуса певца.

Подобные расчеты, произведенные для всех категорий обследуемых, показали, что затраты воздуха у профессиональных певцов в полтора раза меньше, чем у невокалистов, и на четверть меньше, чем у студентов. Конечно, это весьма приблизительная оценка, но достаточно статистически обоснованная. В то же время сила голоса у певцов в среднем на 20 дБ больше (по уровню звукового давления), чем у невокалистов, что по мощности соответствует увеличению в 100 раз, а развиваемое ими подскладочное давление составляет, по данным Р. Юссона, 360 мм водяного столба, что в 3 раза больше, чем в речи<sup>30</sup>.

Таким образом, у профессиональных певцов при мощности голоса в 100 раз большей, чем в речи, величина энергетических затрат (с учетом наших данных) всего в два раза больше, то есть, по самым грубым ориентировочным подсчетам, КПД голосового аппарата певца в десятки раз выше, чем в невокалиста, и конечно же, варьирует в значительных пределах у певцов разной квалификации, судя по различию в величине затрат воздуха на фонационные цели (см. табл. 3), а также по индивидуальным различиям в силе голоса (см. табл. 1).

Естественно, возникает вопрос, каким путем удается достичь столь большого увеличения КПД голосового аппарата в пении? Одним из основных факторов является оптимальное использование певцом акустики и, в частности, явления резонанса.

### **Активность певческих резонаторов, ее значение и измерение**

Резонатор — прежде всего усилитель звука. Обычно говорят, что резонаторы певца служат для формирования гласных. Это важная, но далеко не единственная их роль. Резонаторы голосового тракта певца не только преобразуют спектр голосового источника (складки), но могут значительно усилить звук в целом.

<sup>30</sup> H u s s o n R. Physiologie de la Phonation, p. 299.



Простой опыт позволяет убедиться, что слабый звук камертона во много раз усиливается, если к нему приставить резонатор, например упереть ножкой на деку рояля. Специальным подбором резонатора для данного камертона можно достичь весьма большого усиления звука. При этом никакого нарушения закона сохранения энергии не происходит. Известно, что любое колеблющееся тело не целиком превращает свою колебательную энергию в звук: часть ее неизбежно тратится на преодоление трения, переходит в тепло и т. п. Участие резонатора проявляется в том, что большая часть колебательной энергии вибратора переходит в звук. Таким образом, резонатор увеличивает КПД источника звука, то есть его полезную звуковую отдачу. Это означает, что резонатор усиливает звук, практически не требуя от источника звука никакой дополнительной энергии.

Это важнейшее теоретическое положение имеет большое значение для практики пения, поскольку голосовой аппарат певца, как акустический прибор, подчиняется всем законам акустики (разумеется, так же как и законам психофизиологии).

Продemonстрируем это ценное для нас свойство резонатора любопытным опытом, который может проделать каждый. В качестве источника звука возьмем электрокамертон (можно наушник от телефона), колебания которого будем поддерживать силой тока, поступающего от генератора электрических колебаний (например, типа ГЗ—33). Резонатором может служить стеклянный цилиндр типа мензуры (диаметром около 5 см, длиной не менее 30 см). Постепенно заполняя его водой, поднимем ее уровень настолько, чтобы возникло максимальное резонирование звука электрокамертона — результат наилучшей настройки резонатора (резонатором здесь будет объем воздуха в цилиндре от поверхности воды до его краев). Если в отсутствие резонатора сила звука электрокамертона в наших опытах составляла 65 дБ, то под влиянием резонатора она увеличилась до 90 дБ, то есть на 25 дБ! Добавка весьма существенная, ибо это соответствует переходу от *pp* к *ff*. При этом электрокамертон потребляет практически столько же электрической энергии, сколько и без резонатора. В этом мы убеждаемся благодаря контрольному прибору, включенному в цепь электрокамертона.

Далее приступим к самой интересной части опыта: убрав резонатор, попытаемся достичь такой же силы звука, какую давал резонатор (90 дБ) путем одного лишь увеличения энергии электрического тока, подводимого к электрокамертону от звукогенератора. В результате в нашем опыте обмотка электрокамертона перегорела, но уровень силы звука, имевший место при участии резонатора (то есть 90 дБ), так и не был достигнут!

В связи с этим невольно возникает вопрос: не так ли «перегорают» голосовые складки певца, когда он пытается достичь максимальной силы звука только лишь путем максимального мышечного напряжения голосового аппарата? По-видимому, так. Умелое использование законов резонанса избавляет певца от этой трагедии,

позволяет достичь огромной силы звука до 120—130 дБ (!), абсолютно не достижимой иными средствами, поразительной неутомимости и сверх этого — обеспечивает богатство обертонового состава, индивидуальность и красоту тембра певческого голоса.

«У нас в пении нет никаких секретов и никаких других возможностей в голосе, кроме резонанса, — говорил выдающийся итальянский вокальный педагог Э. Барра. — Поэтому резонаторную настройку, верный механизм голосообразования, нельзя терять ни при каких ситуациях. Потеряв... резонанс, перестанешь быть певцом... резонанс обеспечивает яркость, полетность голоса, его неутомимость и долговечность»<sup>31</sup>.

Барра известен как авторитетнейший педагог, воспитавший многих высокопрофессиональных певцов для Большой оперы, долгие годы работавший в Центре усовершенствования певцов при Ла Скала, где проходили стажировку и советские вокалисты, а также вокальные педагоги. Любопытно, что почти в каждом из пояснений Барра к его девятнадцати вокальным упражнениям для певцов, записанных Б. М. Лушиным, встречается термин резонанс (резонирование, резонанция и т. п.).

Э. Барра, конечно, не единственный из педагогов, кто понимал значение резонанса и умел обращать его на пользу певцу. Этим методом пользовались и пользуются лучшие певцы и педагоги (как наши отечественные, так и зарубежные). К сожалению, теоретические основы резонанса в пении, равно как и практические методы применения этой теории в вокальной педагогике, разработаны недостаточно, далеко не пропорционально той огромной роли, которую играет резонанс в пении.

Активность резонаторов, как это показал еще Гельмгольц, проявляется не только в усилении звука, но и в усилении вибрации (дрожание) их стенок под влиянием резонанса. Эту вибрацию мы воспринимаем в виде характерных ощущений грудного или головного резонирования звука при пении<sup>32</sup>. Активность певческих резонаторов мы изучали при помощи специальных вибродатчиков, позволяющих измерить интенсивность их вибрации. Исследования показали, что вибрация резонаторов у хороших певцов выражена сильнее, чем у плохих или невокалистов, даже при одной и той же силе звука.

На таблице 4 представлены результаты измерения вибрации грудного резонатора (датчик прикладывается на середине грудины) у квалифицированных певцов (эту группу составили профессионалы и студенты консерватории) и неквалифицированных (певцов-

<sup>31</sup> Цит.: Дмитриев Л. Методические взгляды Э. Барра (Милан). — В кн.: Вопросы физиологии пения и вокальной методики. Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. XXV. М., 1975, с. 129.

<sup>32</sup> Недавно вышла работа Сундберга, подтверждавшего наши выводы о том, что сила вибрации резонаторов у певцов настолько велика, что может служить средством контроля певческого процесса по принципу обратной связи: Sundberg J. Chest vibrations in Singers. Speech Transmission Laboratory Quarterly Progress and Status Report. 1979, N 1, p. 49—64.

любителей и невокалистов). Интенсивность вибрации (В) и сила звука (Ф) регистрировались в условных единицах — миллиметрах отклонения перьев самописца — измерителя эффективного напряжения на выходе усилителей датчика вибрации и микрофона.

Во время звучания голоса его сила и вибрация резонаторов могут усиливаться или ослабляться. Эти показатели в таблице 4 приведены в виде скорости изменения вибрации ( $\Delta V/T$ ) и силы звука ( $\Delta \Phi/T$ ) в единицу времени (секунду).

Средние значения для 19 певцов таковы: при силе звука 26,0 вибрация составила у них 44,9 условных единиц. Для группы плохих певцов и невокалистов (7 человек) вибрация — всего 12,7 при силе звука 17,0 единиц. Таким образом, у хороших певцов вибрация почти в 4 раза больше, чем у некавалифицированных. При этом важно, что вибрация резонатора у певцов нередко значительно сильнее, чем в непрофессионалов, даже при сравнительно одинаковой силе звука. Так, у певца № 7 вибрация  $V=45$ , а у непрофессионала № 26 вибрация — всего 7 единиц при одинаковой для обоих силе звука  $\Phi=33$  условных единиц. При этом скорость изменения вибрации во время пения у певцов всегда положительна, то есть интенсивность вибрации нарастает (показатель  $\Delta V/T$  со знаком +), а у непрофессионалов в процессе пения вибрация уменьшается ( $\Delta V/T$  со знаком —).

Как изменяется вибрация грудного резонатора при изменении техники пения у одного и того же певца, например при переходе от пения на хорошей певческой опоре к пению без опоры? Для решения этой интересной задачи мы просили 5 опытных профессиональных певцов пропеть звук несколько раз на опоре и без опоры. Результаты, представленные в таблице 5, показывают, что вибрация грудного резонатора, сильно выраженная при пении на хорошей опоре (в среднем  $V=35$ ), у всех певцов резко уменьшается (в среднем более чем в три раза) при пении без опоры ( $V=11$ ). Сила звука при этом изменялась примерно в полтора раза. Зато качество звука меняется столь же резко, как и вибрация: звонкий, сочный, богатый обертонами звук при пении на опоре превращается в тяжелый, тусклый при пении без опоры.

Таким образом, пение хороших певцов без опоры, то есть без надлежащей певческой техники, как по характеру звука, так и по вибрации резонаторов уподобляется пению плохих певцов и речевому способу фонации. Совершенно очевидно, что при пении на хорошей опоре певец значительно активизирует работу резонаторов (в частности, грудного), что и отражается в сильной вибрации, а без опоры активность резонаторов падает<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Эти исследования показывают, что ощущения певческой опоры не сводятся лишь к ощущениям дыхательных мышц, то есть к чисто мышечному чувству. Пение на опоре обязательно включает сильнейшие вибрационные ощущения как результат вибрации грудной клетки, всего голосового тракта певца (верхних и нижних резонаторов) и всего тела. Поэтому Э. Карузо и советовал «ощущать звучание всем своим существом, иначе в звуке не будет чувства, волнения и силы». (Цит. по кн.: Назаренко И. К. Искусство пения, с. 14.)

Р. Юссон выдвинул понятие импеданса как необходимого условия для достижения высокой профессиональной техники пения<sup>34</sup>. Известно, что импеданс как полное акустическое сопротивление голосового тракта определяется главным образом реактивной составляющей, то есть акустической реакцией полостей резонаторов, окружающих вибратор (верхних и нижних резонаторов). Об этом, в частности, пишет Е. А. Рудаков в предисловии к русскому переводу книги Юссона «Певческий голос». Есть основание полагать, что высокая активность резонаторов, создающая большой импеданс, ставит голосовые складки певца в режим максимального благоприствования (щадящий режим колебаний) и способствует превращению большей части их колебательной энергии в звуковую, то есть повышает КПД голосового аппарата певца.

Имея в виду все вышеизложенное, мы считаем степень активности певческих резонаторов весьма важным показателем вокально-технического совершенства певца.

Поскольку активность резонаторов проявляется в их вибрации и соответствующих ощущениях поющего, оценку степени активности резонаторной системы можно производить на основании выяснения тех доминирующих у певца ощущений, которыми он руководствуется при пении. Результаты такого любопытного пути были недавно представлены В. И. Сафоновой<sup>35</sup>. Анализируя ощущения хористов, автор обнаружила, что у лучших певиц вибрационные ощущения хорошо выражены, у худших они отсутствуют. На основании этого она делает вывод, что «вибрационные ощущения могут служить одним из сигналов качества работы голосового аппарата» (с. 189). Характер доминирующих субъективных ощущений — бесспорно, интереснейший показатель особенности певческой техники. И опрос певцов с целью выяснения этих ощущений, несомненно, полезно практиковать, в частности — при профотборе вокалистов (абитуриентов).

Регистрация же интенсивности вибрационных колебаний (в сравнении с другими показателями) дает нам объективный показатель активности резонаторной системы певческого голоса и акустической эффективности работы голосового аппарата певца.

### **Помехоустойчивость певческого процесса**

В жизни люди по-разному реагируют на различного рода изменения внешней ситуации и помехи, отвлекающие от выполняемой работы и затрудняющие ее (например, посторонний разговор, дви-

<sup>34</sup> Husson R. *Le voix chantée*. Paris, 1960.

<sup>35</sup> Сафонова В. И. Возможности использования вибрационного анализатора в качестве контролирующей системы при обучении в хоре. Тезисы 6-й науч. конф. Развитие муз. слуха, певческого голоса и муз.-творческих способностей. М., 1982, с. 187—189.

жения, шум и т. п.). В психологии существует понятие помехоустойчивости оператора, служащее весьма важным критерием профотбора специалистов для целого ряда профессий, требующих от человека выполнения точных и ответственных действий (летчиков, космонавтов, диспетчеров, наблюдателей и т. п.). Помехоустойчивость человека в определенной степени подлежит тренировке и воспитанию, но в значительной мере определяется и природными свойствами нервной системы. Так, например, под воздействием внешнего шума человек начинает непроизвольно увеличивать громкость своего голоса, причем тем больше, чем сильнее внешний шум. Это можно хорошо обнаружить, если на человека, читающего вслух какой-либо текст, воздействовать сильным шумом, поступающим с магнитофона через головные телефоны. Человек резко усилит свой голос до уровня forte и даже fortissimo, что окружающим особенно хорошо будет заметно, поскольку шум на них не воздействует.

Эффект непроизвольного усиления голоса под действием любых внешних звуков получил название эффект Ломбарда по имени ученого, впервые обнаружившего его. Нами были изучены физиологические механизмы эффекта Ломбарда и показано, что непроизвольное изменение голоса есть результат как ослабления обратной акустической связи, так и прямого неспецифического действия звука на нервные центры. Но самое важное, что было обнаружено, — это способность разных людей по-разному противостоять эффекту Ломбарда — различная индивидуальная помехоустойчивость людей.

В своей профессиональной деятельности певец сталкивается с эффектом Ломбарда постоянно. К непроизвольному усилению голоса его толкает любое сколько-нибудь громкое музыкальное сопровождение. И конечно же, в особенности — оркестровое, когда дирижер силу звучания оркестра доводит до такой степени, что голос певца практически тонет в этом звучании. О пагубном действии на голос непомерной силы оркестра мы уже писали<sup>36</sup>. Увы, это подчас неизбежные требования профессиональной сцены, с которыми трудно, а сплошь и рядом — невозможно бороться: зрителя принято «потрясать» силой оркестра, не считаясь с тем, что при этом страдает певец, особенно молодой и неопытный. Сколько нужно самообладания, выдержки и самоконтроля, чтобы не переступить тот предельный уровень силы своего голоса, за которым идет его разрушение!<sup>37</sup>

Наши исследования показали, что не только стаж и опыт работы на профессиональной сцене, но и индивидуальные

<sup>36</sup> Морозов В. П. Об экспериментально-теоретических исследованиях голоса певца и их значении для вокальной педагогики. — В кн.: Вопросы вокальной педагогики, вып. 6, с. 141—180.

<sup>37</sup> Огромную роль в этом самоконтроле играют внутренние регулирующие обратные связи (мышечный, вибрационный и барорецептивный контроль), входящие, согласно нашей психофизиологической концепции, в систему вокального слуха певца. См.: Морозов В. П. Вокальный слух и голос. Л., 1965.

природные психофизиологические свойства певца определяют степень его помехоустойчивости к эффекту Ломбарда. Даже у профессиональных певцов бывает разная степень надежности внутренних систем самоконтроля голоса, что нередко и определяет перспективы работы певца на профессиональной сцене.

Не обладая достаточно эффективным и надежным внутренним самоконтролем—вокальным слухом, он становится жертвой эффекта Ломбарда, постоянно форсирует голос, что рано или поздно (к сожалению, чаще — рано!) приводит к деградации и потере голоса.

Совершенно ясно, что оценить это природное психофизиологическое свойство певца, когда он находится еще на пороге консерватории, весьма важно. Тест этот не представляется обременительным.

Существует еще несколько методов, разработанных наукой и позволяющих определить степень помехоустойчивости речевого или певческого процесса. Один из них носит название эффект Бернарда Ли<sup>38</sup>, или эффект замедленной обратной акустической связи, а другой — эффект Томатиса<sup>39</sup>.

Эффект замедленной обратной акустической связи (обозначим его для простоты символом ЗОАС) был впервые нами изучен в действии на певцов как тест на помехоустойчивость. Суть его в следующем. Если человеку подавать звук собственного голоса через наушники, но с некоторым опозданием (примерно на  $\frac{1}{4}$  или на  $\frac{1}{3}$  секунды), то продолжение разговора становится затруднительным: испытуемый растягивает слова, усиливает голос, заикается. Это нарушение длится лишь при действии ЗОАС. Стоит ее выключить, как речь и голос тут же восстанавливаются, не оставляя никаких последствий, кроме веселого оживления присутствующих и самого пациента. Физиологические механизмы эффекта ЗОАС рассмотрены нами в специальных работах<sup>40</sup>.

Мы провели сравнительное исследование действия эффектов Ломбарда (действие шума) и ЗОАС на речь и пение у певцов и на речь у невокалистов. Статистически обработанные результаты этих исследований приведены в таблице 6.

Подверженность людей воздействию данных эффектов определялась по двум показателям: 1) увеличению интенсивности гласных (в дБ) по отношению к норме, то есть усилению голоса, и 2) увеличению общей длительности фразы (речевой или певческой) по отношению к норме (в %).

Данные таблицы показывают, что разговорная речь невокалистов наиболее сильно подвержена действию указанных факторов:

<sup>38</sup> По имени американского ученого, описавшего этот эффект.

<sup>39</sup> Эффект Томатиса (французский ученый) применительно к вокалистам был изучен А. Н. Киселевым (Киселев А. Н. Исследование новых методов формирования тембра голоса певцов на основе изменения условий слухового самоконтроля. Дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения. Л., 1977).

<sup>40</sup> См.: Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. Л., 1977.

шум увеличивает силу голоса невокалистов в среднем на 6,6 дБ, а действие ЗОАС — на 10,0 дБ. Это соответствует примерно переходу от *mezzo voce* к *forte*. Относительная длительность фразы у невокалистов возрастает, соответственно, на 17,2 % при шуме и на 124,0 % (!) при ЗОАС. Пение же вокалистов оказывается очень помехоустойчиво по отношению к действию этих факторов: сила голоса возрастает всего на 0,9 дБ при шуме и на 0,8 дБ при ЗОАС. Относительная длительность в среднем не увеличивается при действии шума (1,5 %) и заметно возрастает при ЗОАС (на 51,6 %), оставаясь в то же время почти в 2,5 раза меньше, чем у невокалистов. Важно заметить, что обычная речь у вокалистов подвержена указанным эффектам в значительно меньшей степени, чем речь невокалистов (хотя и в большей мере, чем их же собственное пение): сила голоса у них возросла на 2,8 дБ при шуме и на 4,2 при ЗОАС. С такой же закономерностью изменялась и длительность.

В то же время (и это весьма важно!) как среди невокалистов, так и среди вокалистов встречаются люди, в большей или меньшей степени подверженные воздействию указанных помех. Это выражается в сравнительно больших значениях среднестатистических отклонений ( $\sigma$ ) для средних показателей. Причем, как правило, человек, устойчивый по отношению к одному виду помехи (шум), устойчив и по отношению к другой (ЗОАС). Равным образом слабая помехоустойчивость проявляется по отношению к разным воздействиям.

Таким образом, рассмотренные тесты позволяют оценить устойчивость человека к действию акустических помех, которым певец неизбежно подвергается в своей профессиональной деятельности<sup>41</sup>. В свете всего сказанного можно считать, что определение помехоустойчивости каждого из певцов, поступающих в консерваторию, дает немаловажную информацию о его предрасположенности к профессиональной деятельности, то есть может быть использовано при профотборе вокалистов.

### **Эмоциональность как критерий профотбора вокалистов**

Эмоциональность — это душа и сердце любого искусства. Именно эта особенность человека подчеркивалась как важнейшая при обсуждении критериев профотбора лиц художественных профессий на симпозиуме, организованном Комиссией по комплексному изу-

<sup>41</sup> Разумеется, музыкальное сопровождение для певца часто не помеха, а большая помощь: всем известно, что а *sarrella* петь труднее. Но вместе с тем, любое музыкальное сопровождение подвергает голос певца воздействию эффекта Ломбарда, а пение, например канонов, — близко к действию эффекта ЗОАС. В этом смысле мы можем рассматривать действие сопровождения как помеху, приводящую к произвольному изменению голоса певца.

чению художественного творчества Академии наук СССР в декабре 1982 года. И наоборот — душевная черствость, равнодушие, эмоциональная «толстокожесть», если можно так выразиться, по всеобщему мнению признается свойствами несовместимыми со служением искусству.

Разумеется, умный и способный человек, и не обладая эмоциональностью, может многого добиться в музыкальном искусстве путем упорного целенаправленного труда. И часто мы слышим музыканта или певца, исполнение которого, безупречное с точки зрения формальной музыкальности, не трогает сердце слушателя: чего-то не хватает, и это «что-то», как правило, оказывается эмоциональностью исполнения. Но эмоциональность неверно рассматривать лишь как средство художественной выразительности, как некую добавку к музыкально-исполнительским способностям, адресованную слушателям, как некий дополнительный этаж в здании профессиональных умений певца, достраиваемых на последних курсах консерватории.

В ряде работ мы пытались показать, что обучение профессиональному пению уже на самых ранних этапах требует привлечения эмоций для правильной (естественной и наилучшей) организации координации певческого процесса<sup>42</sup>. Иными словами, эмоция — это не только художественно-исполнительское средство воздействия на слушателя, но и важнейшее средство достижения технического совершенства певческого голоса, то есть свойство, необходимое прежде всего самому певцу для овладения им техникой пения.

Как мы упоминали в печати<sup>43</sup>, народный артист РСФСР С. И. Шапошников, который вел класс камерного пения в Ленинградской консерватории, считал, что бывают три категории студентов: у одних эмоциональность есть от природы, и учить их этому не надо, других можно учить, и они способны многому научиться, но есть и такие, которым вряд ли что поможет, то есть эмоционально-глухие и несдвигаемые.

В этой связи совершенно естественно возникает вопрос: нельзя ли поточнее оценить это важнейшее свойство человеческой натуры и использовать его в качестве критериев профотбора? Это тем более важно, что эмоциональность как природное психофизиологическое свойство человека неизбежно проявится в будущей профессиональной деятельности певца. Таким образом, оценка этого свойства абитуриента является, по сути дела, прогн-

<sup>42</sup> Морозов В. П. Вдохните запах чудной розы! — В кн.: Тайны вокальной речи. Л., 1967. Он же. Замечания об эмоциональной природе вокальной речи и дидактической роли эмоций в пении. Тезисы 5-й научн. конф. по вопросам развития певческого голоса, муз. слуха, восприятия и муз.-творческих способностей детей и юношества. Владимир, 1977, с. 33—35. Он же. Об экспериментально-теоретических исследованиях голоса певца и их значении для вокальной педагогики. — В кн.: Вопросы вокальной педагогики, вып. 6, с. 141—180.

<sup>43</sup> Морозов В. П. Язык, понятный всем на земле. — Наука и жизнь, 1980, с. 10.



зированием его потенциальных возможностей и перспектив профессионального развития, правда, в одном определенном, но наиважнейшем (!) направлении. Эмоциональность имеет две формы выражения: 1) активную (эмоциональная выразительность собственного голоса) и 2) пассивную (эмоциональная восприимчивость как способность воспринять эмоциональный контекст чужого голоса). Пассивная форма (восприимчивость) является первичной, то есть определяющей вторую, активную форму, согласно давно доказанному на практике педагогическому закону: ничего не может быть в действиях человека, чего раньше не было в его восприятиях (ощущениях). В нашем случае мы можем сказать: лишен эмоциональной восприимчивости, если он не чувствителен к эмоциональному содержанию чужого голоса<sup>44</sup>.

В 1982 году нами было проведено экспериментальное исследование эмоциональной восприимчивости абитуриентов, поступающих на отделение музкомедии (а также для сравнения — на отделение актеров театра и кино) Ленинградского института театра, музыки и кинематографии. Работа велась совместно с доцентом этого института, кандидатом искусствоведения Б. Л. Муравьевым. Тестами служили полученные ранее магнитофонные записи отдельных фраз (10 фраз) из различных произведений, пропетых профессиональными певцами и студентами Ленинградской консерватории (10 человек) с различными эмоциональными оттенками: радость, горе, гнев, страх и безразличие (без музыкального сопровождения). В таблице 7 приведены тексты указанных фраз.

Исследования проводились в студии звукозаписи Института театра, музыки и кинематографии (поочередно с группой музкомедии и группой драмы и кино). Абитуриенты рассаживались за столы на некотором расстоянии друг от друга, исключающем возможность обмена мнениями. Задача испытуемых состояла в том, чтобы, прослушав очередную магнитофонную запись теста, определить эмоциональный контекст каждой реализации фразы и записать свой ответ в специальные графы бланков (табл. 8), предварительно раздаваемых участникам эксперимента (аудиторам). Сигналы воспроизводились с выносных колонок высококачественной системы магнитофона типа СТМ (венгерской фирмы). Приведенный в таблице 7 набор эмоционально значимых сигналов предъявлялся каждой из двух групп абитуриентов дважды с перерывом в несколько дней.

Чувствительность к эмоциональному контексту голоса (эмоциональная восприимчивость) каждого из абитуриентов количественно определялась как процент правильно воспринятых эмоций по отношению ко всем предъявленным реализациям эмоциональных

<sup>44</sup> Теоретическое обоснование метода определения способности любого человека (в том числе и певца) воспринимать эмоциональное содержание (контекст) чужого голоса, равно как и результаты применения этого метода, приведены нами в опубликованных ранее трудах.

фраз. Для этого результаты первого и второго экспериментов с каждой группой усреднялись.

Общие результаты исследования сводятся к следующему: абитуриенты отделения музкомедии (22 человека) в среднем дали правильных оценок 74,7 %, а абитуриенты отделения театра и кино — 66,5 %. Таким образом, поступающие на отделение музкомедии лучше оценили эмоциональный контекст чужого голоса в среднем на 8,2 %. Это вполне закономерно, так как готовящиеся петь должны лучше понимать эмоциональный смысл пения.

Однако значительно больший интерес для нас представляет рассмотрение индивидуальных данных, а также сопоставление результатов традиционной оценки способностей (оценка приемной комиссии) нового метода. Такое сопоставление для группы музкомедии представлено на таблице 9.

Инициалы абитуриентов расположены по порядку возрастания среднего балла приемной комиссии (сверху вниз), слагающегося для каждого абитуриента и четырех отдельных оценок: речь, вокал, музыкальность, этюд. Средний балл для всей группы составил 4,0.

Результаты эмоционального тестирования представлены в правой части таблицы в двух графах: в форме процента правильных оценок слушателями эмоционального контекста голоса (коэффициент их эмоциональной восприимчивости, %) и в форме условного балла за эмоциональность по пятибалльной системе (балл эмоциональной восприимчивости). Последний был вычислен исходя из следующих условий: 1) общий средний балл за эмоциональность должен соответствовать общему среднему баллу приемной комиссии, 2) за оценку 2 было принято 50 % отгадывания эмоций, за оценку 4—75 % (что соответствует общепринятому условному порогу восприятия в большинстве психофизиологических экспериментов) и, соответственно, баллом 5 была оценена способность определять эмоции в голосе с точностью от 86,5 % и выше.

Что можно было бы ожидать от сопоставления традиционного и нового методов оценки абитуриентов? Первое: оценки совпадают (коррелируют) — свидетельство того, что новый метод не вносит ничего нового, так как старый дает те же результаты. Второе: оценки не совпадают, так как новый метод оценивает нечто иное (иную сторону способностей).

Для решения вопроса, насколько новый метод оценки совпадает со старым, был вычислен коэффициент корреляции между двумя сравниваемыми рядами оценок, по общепринятой в математической статистике формуле, что дало цифру  $K = +0,52$ . Это означает, что новый метод оценки коррелирует со старым с вероятностью 52 %. Проявляется это, в частности, в том, что у лучшей половины (по традиционной оценке) абитуриентов (11 человек), не имеющей ни одного балла менее 4,0, по новой оценке балл ниже 4,0 встречается у трех абитуриентов (№ 14, 21, 22). В то же время у худшей половины балл ниже 4,0 встречается 6 раз, в том числе одна двойка (№ 9)!

Наряду с этим новые и старые методы дают и существенные расхождения. Особенный интерес представляет разногласие нового и старого методов на крайних номерных флангах абитуриентов. Так, двое из абитуриентов, признанных приемной комиссией в числе самых лучших (№ 21, 22), обнаружили низкую эмоциональную восприимчивость: по 69,0 %, что на 5,7 % ниже среднего уровня всей группы. В то же время двое из признанных самыми плохими (№ 1 и № 2) по критерию эмоциональности получили оценки выше среднего уровня: 76,5 % и 79,5 %, что в переводе на условные баллы соответствует 4,2 и 4,4 балла. Наконец, один из прочных середняков (№ 9) получил двойку за эмоциональность.

Таким образом, новый дополнительный тест на эмоциональность вносит определенные коррективы в оценки приемной комиссии, выставленные по традиционному методу. Поскольку же способность к восприятию эмоционального контекста голоса является одним из важнейших профессиональных качеств будущего актера, полученные данные заставляют задуматься: не приняли ли мы не совсем перспективных людей и не отказали ли более способным. Проще говоря, не призывают ли эти данные включить тест на эмоциональность в число весомых компонентов, из которых складывается общая оценка приемной комиссии? Причем, естественно, не только у актеров, но и у вокалистов.

В работе мы рассмотрели целый ряд показателей совершенства певческой техники, характеризующих как акустические свойства голоса певца, так и физиологические механизмы их образования. Преимущества объективных критериев — в возможности не только количественной оценки таких важнейших и бесспорных достоинств певческого голоса, как звонкость, полетность, сила, дикция, вибрато, эмоциональность и др., но и степени рациональности тех физиологических механизмов, за счет которых они формируются. Образно говоря, объективный метод позволяет не только измерить «голосовую продукцию» певца по ее основным качественным эстетическим показателям, но и определить, какой ценой достается эта «продукция» певцу. Ясно, что если цена слишком высока, то и отношение к «продукции» должно быть иное.

В этой связи в работе выдвигается и аргументируется понятие энергетической эффективности процесса певческого голосообразования — своеобразный КПД голосового аппарата певца, — определяемый акустико-физиологической эффективностью его работы. Такой подход позволяет не только констатировать сегодняшнее состояние голосовой функции певца, но с определенной вероятностью и прогнозировать его развитие на будущее. Ибо ясно, что человек, использующий нерациональный певческий механизм или не имеющий для этого механизма достаточных природных предпосылок, рано или поздно столкнется с трудностями, хотя сегодня эти недостатки могут компенсироваться избытком чисто физических сил молодого организма.

Итак, главная цель статьи — показать целесообразность объективной оценки как наличных, так и перспективных возможностей и вокально-технических способностей певца. Очевидная сложность и важность этой задачи диктует применение не какого-либо одного, а целого комплекса акустико-физиологических показателей, рекомендуемых нами в качестве критериев профотбора.

Дальнейшее развитие науки несомненно внесет некоторые коррективы в числовые значения этих показателей (и в первую очередь — за счет изучения особенностей вокальной техники выдающихся мастеров), равно как и дополнит число объективных показателей новыми критериями.

Среди таких критериев уже сейчас необходимо указать на а) гормональную конституцию певца, о чем писал еще Р. Юссон и что необходимо подвергнуть серьезному научному изучению, б) особенности колебательного режима голосовых складок, регистрируемые методом глоттографии, что, по данным В. Л. Чаплина, может служить объективным критерием физиологической целесообразности механизма голосообразования<sup>45</sup>, в) критерии музыкальных способностей, в частности разрешающие возможности слуха, слухоголосовых связей, памяти и другие возможные новые показатели<sup>46</sup>.

Как можно представить себе в будущем применение объективных методов профотбора на практике? Каждый из поступающих в консерваторию должен зайти в кабинет вокальной диагностики (назовем его так), чтобы подвергнуться необходимым акустико-физиологическим исследованиям (как в кабинете медицинской диагностики). Использование ЭВМ позволит получить данные, характеризующие не только наличные, но и потенциальные возможности каждого певца: природный тип голоса и его акустические характеристики, тип нервной системы, гармоничность строения и работы всех частей голосового аппарата, эффективность энергозатрат на образование голоса (коэффициент вокальной эффективности), работа дыхания, резонаторов и т. п. Все эти показатели (возможно, выраженные для удобства сравнения в пятибалльной системе и определенным образом суммированные), будут представлены на рассмотрение приемной комиссии и учтены ею при окончательном решении вопроса о приеме.

На любую работу принимают после медицинского обследования и на учебу тоже. Предлагаемая система объективных критериев, в сущности, представляет собой дополнение медицинских пока-

<sup>45</sup> Чаплин В. Л. Регистровая приспособляемость певческого голоса. Реф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения. Тбилиси, 1977.

<sup>46</sup> Мы не говорим здесь о таких бесспорно важных и в известной степени принимаемых во внимание традиционным профотбором показателях, как музыкально-эстетические вкусы и идеалы, общий интеллектуальный уровень, непосредственность, темперамент, артистические способности, воля, настойчивость и другие специфические общепсихологические характеристики, необходимые певцу как фундамент для достижения больших профессиональных успехов.

зателей показателями профессиональной пригодности человека к данному виду трудовой деятельности, то есть пению. Таким образом, эти критерии рекомендуются не в качестве противопоставления, а для сопоставления с традиционными методами, то есть с оценкой приемной комиссией компетентных специалистов.

Значение объективных показателей вокально-технических способностей и возможностей певца не исчерпывается задачами профотбора. Такого рода объективный контроль можно практиковать и в процессе всего периода обучения певца в вузе. Это даст возможность определить, насколько эффективно идет процесс обучения, заметить и заранее прореагировать на некоторые нежелательные сдвиги в певческой функции, например на уменьшение энергетической эффективности голосообразования (уменьшение КПД голосовой отдачи) — еще незаметный на слух, но уже грозный провозвестник будущих неприятностей.

Вряд ли эти объективные показатели следует расценивать как нежелательный контроль за деятельностью педагогов. Деятельность педагога все равно находится под контролем, так как его студенты поют в отчетные периоды и все их успехи или неудачи рано или поздно становятся всем известны. Но одно дело констатировать успех или неудачу, а другое дело — выяснить, чем он вызван, то есть вскрыть внутренний механизм и первопричину. Именно это и можно сделать на основании анализа объективных показателей. А ведь это уже помощь в работе, так как может подсказать педагогу правильный путь.

В связи с изложенным для каждого певца, по-видимому, должна быть заведена карта его вокально-технических показателей (нечто вроде медицинской карты), куда необходимо заносить результаты всех объективных (а также и субъективных) оценок и показателей его голоса, начиная с момента поступления в вуз, на протяжении всего периода обучения (по окончании каждого курса) и вплоть до окончания вуза. Эту карту, наверно, будет интересно и полезно продолжать заполнять и в процессе профессиональной деятельности певца, особенно в ее начальном периоде — как наиболее трудном для адаптации к работе на сцене и требующем определенных перестроек.

Вокально-техническая карта певца, содержащая основные показатели, о которых шел разговор в этой статье, в принципе может быть дополнена и другими, в частности — антропометрическими данными (рост, вес, спирометрия и т. п.), а также медицинскими, то есть вокально-техническая и медицинская карты могут быть совмещены.

Чтобы сравнить полученные данные для разных певцов в разных консерваториях и в разное время, необходимо унифицировать процедуру и методы получения всех показателей (как унифицировано, например, снятие электрокардиограммы), что, по-видимому, может быть сделано в специальном методическом руководстве.

Т а б л и ц а 1  
**ОСНОВНЫЕ АКУСТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ГОЛОСА РАЗЛИЧНЫХ КАТЕГОРИЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ  
 И НЕПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ПЕВЦОВ**

Категория певцов	Звонкость, (К <sub>зв.</sub> %)		Поле- ность (К <sub>пол.</sub> дБ)	Максим. сила голоса (Р, дБ)	Неров- ность гласных (ΔР, дБ)	Максим. динам. диапазон (D, дБ)	Звуковы- сотный диапазон (С, окт.)	Периодич. выбросов (N, Гц)	Дикция А, %	
	f	p							речь	пение
Басы Баритоны Тенора	27	12	22—27	105—115	2—3	22—27	E—f <sup>1</sup> A—g <sup>1</sup> c—c <sup>2</sup>	6,0—7,0	87	75
Меццо-сопрано Сопрано	18	8	22—29	105—115	1—3	20—23	a—h <sup>2</sup> c <sup>1</sup> —c <sup>3</sup>	6,0—7,5	88	65
Неквалифицир. певцы (мужчины)	12	4	15—20	90—95	4—9	9—12	менее 2 окт.	более 7,5 менее 5,5	—	менее 65
Невокалисты (речевые гласные)	8	2	15—18	70—75	4—7	6—12	ОКОЛО 1 окт.	отсутств.	80	—
Дети (7—10 лет)	4	1	15—22	70—80	3—4	5—9	c <sup>1</sup> —c <sup>2</sup>	часто отсутств.	87	71

ОСНОВНЫЕ ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ПОКАЗАТЕЛИ,  
ХАРАКТЕРНЫЕ ДЛЯ РАЗЛИЧНЫХ ТИПОВ ПЕВЧЕСКИХ ГОЛОСОВ

	Голосовые складки		Общая длина (мм) надскладочных резонаторов (по Л. В. Дмитриеву, 1968)	Положение ВПФ на шкале частот (по В. П. Морозову, 1977)	Хроаксия, мс (по Р. Юссону, 1962)
	Длина, мм (по Циммерману) <sup>1</sup>	Ширина, мм (по Н. М. Савельеву, 1963)			
Бас	24,0 — 25,0	3,0 — 5,0	233 — 250	$cis^4 — es^4$	0,170 — 0,120
Баритон	22,0 — 24,0	3,0 — 4,0	215 — 240	$d^4 — e^4$	0,105 — 0,095
Тенор	18,0 — 22,0	2,5 — 3,0	190 — 220	$es^4 — f^4$	0,080 — 0,065
Меццо-сопрано	18,0 — 21,0	2,5 — 3,0	167 — 183	$es^4 — fis^4$	0,100 — 0,090
Сопрано	14,0 — 19,0	2,0 — 3,0	153 — 185	$e^4 — as^4$	0,080 — 0,070
Лирико-колорагурное сопрано	—	2,0 — 2,5	—	$e^4 — a^4$	0,065 — 0,055

Примеч. 1. Цит. по кн.: Дмитриев Л. В. Основы вокальной методики. М., 1968

ИЗМЕНЕНИЕ ПЕРИМЕТРА ГРУДНОЙ КЛЕТКИ ( $\Delta$  мм) В ПРОЦЕССЕ ОБЫЧНОГО  
И ФОНАЦИОННОГО ДЫХАНИЯ (СРЕДНИЕ ДАННЫЕ)

№ пп	Группа обследуемых и к-во лиц в группе	Уровень измерен.	Норм. сост.	Макс. вдох	Макс. выдох	Разница макс.	Фонд. вдох	Фонд. выдох	Разница фон.	А фонд.	
										А макс.	100%
I	Профессиональные певцы (мужчины, 13 человек)	верхн.	1024	1064	977	87	1029	1011	18	20,7	
		средн.	922	961	884	97	942	907	35	36,1	
		нижн.	913	933	892	41	925	911	14	34,1	
		общ. ср.	953	993	918	75	965	943	22	30,3	
II	Студенты консерватории, вока- листы (мужчины, 29 человек)	верхн.	1010	1041	956	85	1017	993	24	28,3	
		средн.	886	934	843	91	911	868	43	47,3	
		нижн.	857	883	843	40	872	853	19	47,5	
		общ. ср.	918	953	884	72	933	905	29	41,0	
III	Студенты консерватории, вока- листы (женщины, 21 человек)	верхн.	908	949	876	73	914	895	19	26,0	
		средн.	776	818	750	68	796	764	32	47,0	
		нижн.	816	821	807	14	817	810	07	50,0	
		общ. ср.	833	863	811	52	842	823	19	41,0	
IV	Лица, не обучающиеся пению (мужчины, 18 человек)	верхн.	931	980	897	83	975	915	60	72,3	
		средн.	830	870	809	61	844	820	24	39,6	
		нижн.	829	837	817	20	834	825	09	45,0	
		общ. ср.	863	896	841	55	884	853	31	52,3	



ИНТЕНСИВНОСТЬ ВИБРАЦИИ (В) ГРУДНОЙ КЛЕТКИ  
В СРАВНЕНИИ С СИЛОЙ ЗВУКА (Ф) У РАЗЛИЧНЫХ  
ИСПЫТУЕМЫХ ПРИ ПЕНИИ ГЛАСНОГО «А» НА ТОНЕ до<sup>1</sup>

$\frac{\Delta В}{Т}$  и  $\frac{\Delta Ф}{Т}$  ВЫРАЖЕНЫ В ММ/СЕК, В и Ф — В ММ

№ п/п	Испытуе- мые	В	Ф	$\frac{\Delta В}{Т}$	$\frac{\Delta Ф}{Т}$	№ п/п	Испытуе- мые	В	Ф	$\frac{\Delta В}{Т}$	$\frac{\Delta Ф}{Т}$
Квалифицированные певцы											
1	Р.А.	51	29	+0,7	-0,5	11	И.И.	38	30	+0,3	0
2	Д.В.	48	26	+1,5	0	12	М.С.	52	31	+1,4	0
3	Г.В.	24	30	0	0	13	И.В.	44	20	+3,4	0
4	Б.В.	46	23	+0,7	0	14	П.Я.	53	34	+1,8	0
5	Б.Б.	36	17	+1,0	0	15	С.Р.	50	29	0	0
6	С.С.	39	29	+1,8	+1,9	16	К.В.	54	39	+2,8	0
7	Б-й	45	33	+2,2	+0,8	17	П.Е.	26	16	0	0
8	Г-в	45	23	0	0	18	П-е	52	17	+0,3	0
9	Л.С.	39	31	+3,4	+0,9	19	П.А.	46	20	0	-0,7
10	Т.А.	55	22	+1,3	+0,6	Среднее:		44,9	26,0	+1,2	+0,1
Невокалисты											
20	Д-н	7	14	-1,0	—	24	Б.А.	7	8	—	—
21	М.Н.	14	25	-2,3	-1,5	25	Е.О.	12	4	-2,7	0
22	Т.Т.	34	25	-1,5	+0,5	26	М.З.	7	33	-0,6	-1,1
23	С.Н.	8	10	—	0	Среднее:		12,7	17,0	-1,1	-0,3

Примеч.: 1. Для исп. № 20 Ф не стабильно, В вскоре перестает регистрироваться, хотя звук не прекращается; 2. Для исп. № 23 В изменяется неоднозначно. 3. Для исп. № 24 В — не стабильно, изменяется скачкообразно. 4. Для исп. № 25 тон ми малой октавы.

Таблица 5

ИЗМЕНЕНИЕ ИНТЕНСИВНОСТИ И ХАРАКТЕРА  
ВИБРАЦИИ ГРУДНОГО РЕЗОНАТОРА ПРИ ПЕРЕХОДЕ ОТ ПЕНИЯ  
НА ХОРОШЕЙ ОПОРЕ К ПЕНИЮ БЕЗ ОПОРЫ  
(квалифицированные певцы)

Вокалисты	На хорошей опоре				Без опоры			
	В	$\frac{\Delta В}{Т}$	Ф	$\frac{\Delta Ф}{Т}$	В	$\frac{\Delta В}{Т}$	Ф	$\frac{\Delta Ф}{Т}$
Б.Б.	41	+1,0	22	+1,0	19	-2,5	13	-1,0
Г-ов	26	+0,9	19	0	6	0	19	-1,3
Ш.С.	40	+0,8	27	0	6	-0,6	19	-2,0
С.С.	35	+1,2	18	+0,9	18	-1,5	10	0
П.Е.	33	+1,5	13	0	8	—	5	—
Среднее	35	+1,1	20	+0,4	11	-0,9	13	-0,9

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ОЦЕНКА ИЗМЕНЕНИЯ АКУСТИЧЕСКИХ ПАРАМЕТРОВ ОБЫЧНОЙ И ВОКАЛЬНОЙ РЕЧИ  
ПОД ВЛИЯНИЕМ ШУМА И ЗАМЕДЛЕННОЙ ОБРАТНОЙ АКУСТИЧЕСКОЙ СВЯЗИ (ЗОАС)

№ п/п	Предмет оценки	Увеличение интенсивности гласных (в дБ) по отношению к норме		Увеличение общей длительности (%) по отношению к норме ( $\Delta T/T$ 100%)	
		действительные шум		действительные шум	
		действительные ЗОАС		действительные ЗОАС	
1	Разговорная речь, невокалисты ( $M \pm \sigma$ ) . . . . .	6,6 $\pm$ 2,1	10,0 $\pm$ 3,1	17,2 $\pm$ 5,3	124 $\pm$ 24,5
2	Вокальная речь, вокалисты ( $M \pm \sigma$ ) . . . . .	0,9 $\pm$ 0,9	0,8 $\pm$ 2,6	1,5 $\pm$ 5,5	51,6 $\pm$ 31,4
3	Разговорная речь, вокалисты (M) . . . . .	2,8	4,2	7,9	64,0
4	Разница между № 1 и 2 . . . . .	5,7	9,2	15,9	72,4
5	Статистическая достоверность разницы между № 1 и 2	0,05 $>$ P $>$ 0,01	0,05 $>$ P $>$ 0,01	0,1 $>$ P $>$ 0,05	P $<$ 0,1

Примеч.: M — среднее значение величины,  $\sigma$  — среднеквадратическое отклонение от среднего, T — длительность тестового отрывка в норме,  $\Delta T$  — изменение длительности под действием шума и ЗОАС, P — вероятность «нуль гипотезы» (по критерию Стьюдента)

ТЕСТОВАЯ ПРОГРАММА ДЛЯ ОПРЕДЕЛЕНИЯ СПОСОБНОСТИ АУДИТОРА  
ВОСПРИНИМАТЬ ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ ГОЛОСА ПЕВЦА

условие исполнения		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Исполнители и фразы											
1	Б-ва, «Не пой, красавица, при мне»	безр.	рад.	стр.	безр.	горе	гнев	рад.	стр.	горе	гнев
2	Б-ва, «Сли, дитя мое»	безр.	стр.	рад.	безр.	горе	горе	рад.	гнев	стр.	гнев
3	К-ев, «Сли, дитя мое»	рад.	стр.	безр.	гнев	гнев	горе	безр.	рад.	стр.	горе
4	Я-ва, «Сли, дитя мое»	горе	безр.	рад.	гнев	безр.	стр.	горе	гнев	стр.	рад.
5	Я-ва, «Вокализ»	безр.	рад.	горе	стр.	горе	безр.	стр.	гнев	гнев	рад.
6	Р-ов, «Вы мне писали»	горе	безр.	рад.	гнев	безр.	стр.	горе	гнев	стр.	рад.
7	П-ок, «Вот до чего я дожидла, Григорий»	безр.	гнев	гнев	стр.	рад.	рад.	горе	безр.	безр.	стр.
8	А-ва, «О, милый мой»	безр.	рад.	стр.	безр.	горе	гнев	рад.	стр.	горе	гнев
9	Ш-ая, «Сли, дитя мое»	горе	рад.	стр.	горе	безр.	гнев	безр.	рад.	гнев	стр.
10	В-ев, отдельные гласные: «а», «э», «и», «о», «у»	рад.	горе	безр.	стр.	гнев	рад.	горе	безр.	стр.	гнев

## БЛАНК АУДИТОРА ДЛЯ ЗАПИСИ ОТВЕТОВ ПРИ ОПРЕДЕЛЕНИИ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО КОНТЕКСТА ГОЛОСА ПЕВЦА

Аудитор Ф. И. О. \_\_\_\_\_  
 Профессия \_\_\_\_\_  
 Возраст \_\_\_\_\_ Дата \_\_\_\_\_

ЗАДАНИЕ. Определить, какую эмоцию выражает голос певца:  
 радость, горе, гнев, страх, безразличие

Исполнители и фразы	условие исполнения									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1 Б-ва, «Не пой, красавица при мне»										
2 Б-ва, «Сли, дитя мое»										
3 К-ев, «Сли, дитя мое»										
4 Я-ва, «Сли, дитя мое»										
5 Я-ва, «Вокализ»										
6 Р-ов, «Вы мне писали»										
7 П-ок, «Вот до чего я дожила, Григорий»										
8 А-ва, «О, милый мой»										
9 Ш-ая, «Сли, дитя мое»										
10 В-ев, отдельные гласные: «а», «э», «и», «о», «у»										

Примеч.: ответы аудитор вписывает в пустые графы таблицы, соответствующие объявленному номеру исполнения.

**СРАВНИТЕЛЬНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ТРАДИЦИОННОГО  
И ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО МЕТОДОВ (ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕСТ)  
ОЦЕНКИ АБИТУРИЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ  
(ОТДЕЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ)  
НА ПРИЕМНЫХ ЭКЗАМЕНАХ 1982 г.**

№	Испытуемые абитуриенты	Традиционная оценка приемной комиссии (балл)					Эмоциональный тест	
		речь	вокал	музыкальн.	этюд	средний	%	условн. балл
1	П-ва	3	4	4	2	3,2	76,5	4,2
2	М-ва	4	4	4	2	3,5	79,5	4,4
3	Л-ко	4	3	4	4	3,7	73,0	3,9
4	Т-ин	3	5	4	3	3,7	65,0	3,2
5	Л-ва	4	4	4	3	3,7	80,0	4,4
6	Р-ин	3	4	4	4	3,7	82,0	4,6
7	Н-ев	4	4	4	4	3,7	68,0	3,5
8	Л-ва	4	4	4	4	4,0	71,5	3,7
9	Т-ов	4	4	4	4	4,0	49,0	2,0
10	Г-ов	4	4	4	4	4,0	70,0	3,6
11	Т-ва	4	4	4	4	4,0	80,0	4,4
12	У-ов	4	4	4	4	4,0	77,0	4,2
13	Ш-ва	4	4	4	4	4,0	81,0	4,5
14	М-ий	5	4	4	4	4,2	69,5	3,6
15	Т-ая	5	4	4	4	4,2	79,0	4,3
16	С-ая	4	4	5	4	4,2	76,5	4,2
17	Ш-ер	5	4	4	4	4,2	80,5	4,5
18	П-на	5	4	4	4	4,2	84,0	4,7
19	Т-ов	5	4	5	4	4,5	77,0	4,2
20	А-ва	5	4	4	5	4,5	86,0	5,0
21	М-ин	5	4	4	5	4,5	69,0	3,5
22	Г-ин	5	5	5	4	4,7	69,0	3,5
Общее среднее					4,0	74,7	4,0	

Наконец, немаловажной является проблема автоматизации и получения исходных данных. Это предполагает создание серии удобных портативных и надежных приборов, максимально простых в обращении, которыми должны быть оснащены психофизиологические кабинеты вокальной диагностики. В первую очередь такие кабинеты должны быть созданы при ведущих консерваториях нашей страны — Московской и Ленинградской, а также — при ведущих оперных театрах.

Решение вышеизложенных практических задач возможно лишь при участии Большой науки и в первую очередь — Академии наук СССР. В этой связи нами и был предложен проект Всесоюзного

центра <sup>47</sup> по изучению вокального творчества, состоящего не только из Проблемной лаборатории при Московской консерватории, но и, как минимум, специально созданной лаборатории в системе Академии наук СССР. Эта лаборатория могла бы явиться той частью Центра, где разрабатываются теоретические основы пения, в то время как в консерваториях (не только Московской, но и других) решались бы прикладные задачи по внедрению полученных результатов в практику. Союз вокального искусства и науки должен строиться на условиях взаимной заинтересованности сторон. Только тогда проблеме научного обоснования профотбора и другим насущным задачам вокального искусства может быть обеспечено не дилетантское, а профессиональное государственное решение.

<sup>47</sup> Подобные центры по научному изучению искусства созданы во многих странах: во Франции — Центр Помпиду, в Швеции — Лаборатория Г. Фанта при Королевском технологическом институте (Д. Сундберг), в Польше — Академия музыкальных наук (А. Раковский), в США — Институт вокальной науки (Д. Ларжа).

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . .	3
<i>М. М. Мирзоева.</i> А. Л. Доливо — певец и педагог . . . . .	8
<i>А. С. Яковлева.</i> В классе М. М. Мирзоевой . . . . .	32
<i>Г. И. Тиц.</i> Мой учитель Э. Гандольфи . . . . .	66
<i>А. С. Яковлева.</i> Формирование верхнего участка диапазона мужских голосов (из практики работы педагогов вокального факультета Московской консерватории) . . . . .	73
<i>Е. Е. Нестеренко.</i> Некоторые вопросы произношения в пении . . . . .	87
<i>В. Н. Кудрявцева-Лемешева.</i> О работе С. Я. Лемешева над словом в пении . . . . .	100
<i>М. С. Ярешко.</i> О методике работы над вокальными сатирическими произведениями Д. Шостаковича . . . . .	117
<i>Л. Б. Дмитриев.</i> Интуиция и сознание в творчестве и вокальной педагогике . . . . .	135
<i>М. С. Агикян.</i> О подготовке студента-вокалиста к педагогической деятельности . . . . .	156
<i>В. П. Морозов.</i> Профотбор вокалистов: экспериментально-теоретические основы объективных критериев . . . . .	173
Прогнозирование как задача профотбора . . . . .	173
Акустические критерии . . . . .	177
Определение типа голоса . . . . .	180
КПД голосового аппарата как критерий совершенства вокальной техники . . . . .	184
Эффективность дыхательных затрат . . . . .	187
Активность певческих резонаторов, ее значение и измерение . . . . .	191
Помехоустойчивость певческого процесса . . . . .	195
Эмоциональность как критерий профотбора вокалистов . . . . .	198

ИБ № 3254

**ВОПРОСЫ ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ**

**Выпуск 7**

Редактор-составитель  
Антонина Сергеевна Яковлева

Редактор *А. Трейстер*  
Худож. редактор *А. Головкина*  
Техн. редактор *С. Белоглазова*  
Корректор *Г. Федяева*



Подп. в наб. 02.08.83 Подп. в печ. 06.04.84

Формат бумаги 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Бумага типографская № 1.

Гарнитура литературная.

Печать высокая. Объем печ. л. 13,5.

Усл. п. л. 13,5. Уч.-изд. л. 14,46. Тираж 10000 экз.

Изд. № 12585. Зак. № 266.

Цена 50 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфиздат

при Государственном комитете СССР

по делам издательств, полиграфии

и книжной торговли.

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул.

50 коп.	печатано
75 коп.	следует читать

У ОПЕЧАТКА