

СОВЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО САМОБРАЗОВАНИЯ

ОБЪЕДИНЕНИЯ

О. ЧИШКО

ПЕВЧЕСКИЙ
ГОЛОС
И ЕГО
СВОЙСТВА



О. ЧИШКО

ПЕВЧЕСКИЙ ГОЛОС
И ЕГО СВОЙСТВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

Москва 1966 Ленинград

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Классификация голосов	8
Женские голоса	11
Мужские голоса	25
Ансамбли	39
Послесловие	44

Чишко Олесь Семенович
ПЕВЧЕСКИЙ ГОЛОС И ЕГО СВОЙСТВА

Т. п. 1966 г. № 1356.

Редактор *Т. Воробьева*
Худож. редактор *Л. Рожков*
Техн. редактор *Ф. Сорина*
Корректор *Н. Яковлева*

Подписано к печати 24/IX. 1966 г. М-47294. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типогр. № 1. Бум. л. 0,75. Печ. л. 1,5 (2,52). Уч.-изд. л. 2,75. Тираж 7530 экз. Цена 14 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
Ленинград, Д-11, Инженерная ул., 9.

Гос. тип. им. В. Капсукаса-Мицкявичюса, г. Каунас,
пр. Ленина, 23. Заказ № 2871.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Опера, оратория, кантата, оперетта, хоры, романсы, песни, все это большой и разнообразный мир вокальной музыки. Он впечатляет слушателя не только музыкой, не только словом, как бы объединяющим все эти жанры и несущим в себе самостоятельное содержание, но и качествами самого голоса, умением исполнителя насытить его живыми эмоциями.

Мы слушаем зарубежного певца, и его пение, несмотря на незнакомый язык, нас захватывает. Спектакли Миланской оперы в Москве заставляли слушателей переживать события, происходящие на сцене.

Следовательно, композитор, создавая вокальное произведение, должен предусмотреть для певцов такие условия, при которых они могли бы выразить эмоции героев в полную силу своего умения и дарования.

Общество в каждый период исторического развития ставило перед искусством и, в частности, перед вокальной музыкой, определенные задачи, требовавшие новых выразительных средств. Если технические возможности инструмента были недостаточны, он реконструировался, даже создавался наново: вспомним, например, реконструкцию русской домры и балалайки, организацию оркестра народных инструментов В. В. Андреевым, естественно, что вместе с этим совершенствовалась и исполнительская техника. Однако певческий голос в этом отношении можно считать едва ли не самым «консервативным инструментом» ввиду стабильности человеческого горла, по крайней мере с момента возникновения вокального искусства. И тем не менее совершенствова-

ние вокальной техники имело место, когда произведения вызывали интерес, отразив хотя бы и в иносказательной форме животрепещущие стороны текущей жизни. Так, стремясь расширить небольшой объем своего голоса и увеличить его силу и выразительность в полюбившихся ему партиях героев россиниевских опер, французский певец Жильбер Луи Дюпре стал применять грудные прикрытые звуки (*voix sombre*) на среднем и верхнем отрезке своего голоса. Материал о найденных им новых вокальных приемах он опубликовал в 1846 году в своем сочинении «Искусство пения».¹

У народов средней Азии усиливали звук при помощи быстрого колебания металлической тарелочки перед ртом певца. Н. А. Римский-Корсаков в «Основах оркестровки», в примечании к разделу «Колорит и характер голосов» высказал следующие соображения относительно вокальной техники: «После Мейербера, выдвинувшего в сочинениях своих обширные голоса меццо-сопрано и баритона, Р. Вагнер своими требованиями создает тип обширного и могучего драматического сопрано, а также тип обширного драматического тенора, заключающего в себе объём и качества как тенора, так равно и баритона. Требуя от этих голосов как мощных верхов, так и глубоких и сильных низов, большого дыхания и неслышанной неутомимости (Зигфрид, Парсифаль, Тристан, Брунгильда, Кундри, Изольда), он рассчитывает на феноменальные голоса. Такие голоса действительно встречаются, но многие певцы и певицы с прекрасными, но не феноменальными средствами, добываясь практикой исполнения вагнеровских партий увеличения объема и силы своих голосов, портят их, расшатывая и теряя верность интонаций и способность к певучести и гибкости в оттенках. Думаю, что более умеренные требования и большая доля разборчивости в них, искусное пользование голосовыми верхами, низами, кантабиле, а также отсутствие подавляющей оркестровой звучности, будут всегда выгоднее для композитора не только с точки зрения практической, но и художественной, чем вагнеровский декоративный прием».²

¹ Подробнее об этом см. в кн.: И. Назаренко. «Искусство пения», М.—Л., Музгиз, 1948, стр. 62.

² Н. А. Римский-Корсаков. Собр. соч., том. IV, 1959, стр. 54.

Действительно, музыкальная драматургия Вагнера, Пуччини, Верди потребовала новых выразительных средств. Бытовавшие в то время колоратурные приемы пения, приемы пения так называемого бель канто, столь нужные и уместные в операх Беллини, Доницетти, даже Россини, не отвечали новым задачам; новая вокальная интерпретация этих опер была найдена, ибо она была необходима для тех произведений, которые полюбили публика и исполнители; полюбили не только за талантливость и мастерство, полюбили за современность, за отражение в них реальной жизни. Значит ли это, что прежде существовавшие традиционные приемы пения отпали? Нет! Они как-то вошли в новые; будучи же достижением своего времени, они сохранились в качестве наследия и до сих пор, и служат эстетическому воспитанию, в чем убеждает нас то, что и теперь слушатели с восторгом принимают и «Лючию ди Ламмермур», и «Трубадура», и «Севильского цирюльника», и «Пиковую даму».

Наша советская вокальная культура также требует новых приемов исполнения, они намечаются и применяются, хотя это новое пробивается медленно, с трудом. Еще не так давно некоторые педагоги-вокалисты считали, что изучение советской вокальной литературы во многих случаях вредно отражается на голосе молодых певцов. Они были правы и неправы: действительно, были произведения, неудобные для голоса, или удобные, но написанные очень традиционным музыкальным языком; были и педагоги, не нашедшие еще возможности освоить трудности нового письма.

Смело утверждая новое, огромную работу провел С. Д. Самосуд в 1946 году в ленинградском Малом оперном театре при первой постановке оперы С. Прокофьева «Война и мир».¹

Итак, для каждого периода свои задачи и характерные способы их решения, но при всем этом композитору бывает необходимо знать, какие существуют певческие голоса (классификация), каковы их объемы (диапазоны), каковы их тембровые свойства, какова у них наи-

¹ Подробнее об этом см. в кн.: «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», М., СК, 1962.

более выгодная, удобная тесситура («рабочая середина»). Композитор должен также разбираться и в дыхании, и в дикции, и в сценическом поведении актера. Н. А. Римский-Корсаков писал в предисловии к «Основам оркестровки»: «Лучшим пособием всегда будет слушать чтение партитур и слушание оркестровых произведений с партитурой в руках». Несомненно, что это правильное, практикой проверенное положение, может и должно быть применено к изучению певческого голоса.

В общем курсе инструментовки для композиторов нет специальных лекций о певческих голосах; обычно этот пробел восполняется педагогом по сочинению при соответствующих практических заданиях: написать песню, романс, хор, но без определенной систематичности. В учебных руководствах такие разделы известны в упомянутых уже «Основах оркестровки» и в «Основах хорового письма» А. А. Егорова. Несомненно, они сохраняют свою ценность и в настоящее время, но нуждаются в дополнениях, так как в первой работе сделан большой упор на оркестр, а вторая рассчитана, главным образом, на хормейстеров.

Задача предлагаемой брошюры и заключается в том, чтобы дать как бы дополнительную главу к общему курсу инструментовки, изложив в ней самые необходимые сведения, о которых упоминалось выше, указать, какие образы воплощены этими голосами в имеющейся уже литературе, главным образом, оперной, а также предложить для слушания с клавиром или партитурой рекомендательный список вокальных произведений с указанием категорий и разновидностей голоса.

Список этот, конечно, не охватывает всей имеющейся музыкальной литературы, хотя и может быть расширен в зависимости от местных условий. Он включает в себе произведения уже стабилизировавшейся оперной литературы, так как записи на грампластинках и магнитофонных лентах именно такой литературы фиксируют определенные голоса в оригинальных тональностях и правильном темпе (романсы же и песни за редким исключением поются и разными голосами и в разных тональностях), когда студент услышит, например, предсмертную арию Сусанина, он ясно себе представит, что это за голос — бас и каковы его свойства.

Конечно, разучивание репертуара, знание литературы, личное знакомство с певцами, аккомпанирование им, слушание их в спектаклях, концертах, было бы лучшим средством для знакомства с голосом, его особенностями, и теми условиями, в которых певец, выполняя замысел композитора, чувствовал бы себя удобно и свободно. Учитывая, что это не всегда осуществимо, автор, желая хоть несколько компенсировать отсутствие этих возможностей, и предлагает эту работу.

КЛАССИФИКАЦИЯ ГОЛОСОВ

Классификация певческих голосов, дошедшая до нас, ведет начало примерно с XII века и связана с возникновением полифонической формы вокальной музыки, требовавшей, чтобы один из голосов — обычно это был высокий мужской голос — исполнял, точнее, удерживал бы одну главную, неизменную мелодию, повторявшуюся несколько раз на протяжении пьесы. Эта мелодия «кантус фирмус», что значит по-латыни «нерушимый напев»; голос же, исполнявший, удерживавший эту мелодию, получил название тенор; (от латинского tenere — держать, направлять). Остальные голоса, сопровождавшие «кантус фирмус», получили соответствующие названия. Самый высокий (обычно мальчишеский) сначала назывался дискантом, т. е. уклоняющимся, отходящим от «кантус фирмуса»; средний между тенором и дискантом (тоже детский) — получил название альт, что значит высокий по сравнению с тенором; а самый низкий голос получил название бас. В дальнейшем самый высокий голос получил название сопрано, в основе которого лежит итальянское слово sopra, что значит «наверху, выше».

Итак, в практику с давних времен вошли четыре категории: сопрано, альт, тенор и бас. Причем все это были детские мальчишеские и мужские голоса, поскольку полифоническая форма пения утвердилась в папских капеллах, где женщины к исполнению не допускались. Только в XVII веке женские голоса проникли на сцену и концертную эстраду и с того времени определение «сопрано» и «альт» закрепилось за женскими голосами,

высокий же голос у мальчиков и девочек по-прежнему назывался дискантом, и низкий — альтом.

Эти четыре категории голосов и стали основой современной классификации; дальнейшее развитие вокальной музыки вызвало необходимость утверждения двух дополнительных категорий промежуточных голосов между имевшимися двумя женскими и двумя мужскими: меццо-сопрано — средний по высоте и силе между сопрано и альтом, получившим название контральто, и баритон — промежуточный между тенором и басом. Меццо по-итальянски означает «средний, половинный»; баритон же по-гречески означает «низкозвучающий», очевидно, по отношению к более высокому тенору.

В конце XIX — начале XX века в вокальной практике, главным образом, в педагогике, появились новые определения: колоратурное сопрано, лирический, драматический тенор и другие.

В результате до нас дошла следующая классификация голосов:

Женские голоса

Категория: сопрано (высокий голос).

Виды:

колоратурное
лирико-колоратурное
лирическое легкое
лирическое крепкое
лирико-драматическое
драматическое.

Дискант — детский высокий голос (у мальчиков и девочек).

Категория: меццо-сопрано (средний голос).

Виды:

лирическое
драматическое.

Категория: контральто (низкий голос).

Альт — объединяет средний и низкий голоса у детей.

Мужские голоса

Категория: тенор (высокий голос).

Виды:

тенор-альтино
лирический легкий
лирический крепкий
лирико-драматический
драматический
характерный

Категория: баритон (средний голос).

Виды:

лирический
драматический

Категория: бас (низкий голос).

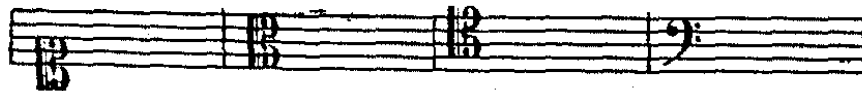
Виды:

бас-баритон (высокий бас или бас «кантанто»)
бас центральный
бас-профундо
бас-буффо (характерный или комический бас).

Примечание. Наличие в настоящее время указанной классификации подтверждается, между прочим, и соответствующими объявлениями о конкурсах артистов, проводимых музыкальными театрами.

Диапазон каждой категории голоса является общей основой для всех видов с отклонениями в ту или иную сторону. Как говорят вокалисты-педагоги, у каждого голоса есть своя «рабочая середина», т. е. тот отрезок голоса, который Н. А. Римский-Корсаков условно называл нормальным, в котором певец чувствует себя наиболее свободно и меньше всего утомляется: приблизительно, эта «рабочая середина» находится между крайними тремя-четырьмя ступенями снизу и сверху.

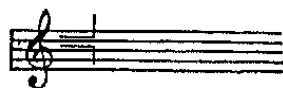
Прежде каждый голос нотировался в своем ключе так:



дискантовый ключ альтовый ключ теноровый ключ басовый ключ
до первой до первой до первой фа малой
октавы октавы октавы октавы

В настоящее время все женские голоса нотируются в скрипичном ключе, тенор в сольных партиях и хоро-вых, при условии отдельного нотоносца — в скрипичном (звучит октавой ниже); тенор в хоровых партиях на одном нотоносце с басом — в басовом; все остальные голоса — в басовом.

С. И. Танеев предлагал обозначать тенор в скрипичном ключе, с добавлением знака тенорового ключа. Такое обозначение принято, между прочим, во всех новых итальянских изданиях Рикорди.



В песенной и романсной литературе, в том случае, если произведение может исполняться и женским и мужским однотипным голосом, делают обозначение: для высокого голоса (т. е. для сопрано или тенора), для среднего (меццо-сопрано или баритона), для низкого (альта или баса), нотируя всё в скрипичном ключе.

ЖЕНСКИЕ ГОЛОСА

Сопрано, самый высокий из категории женских голосов, имеет шесть условных видов, порой так незаметно переходящих один в другой, что иной раз почти невозможно указать различие между ними.

Поскольку к первым двум видам относится определение «колоратурное», считаем необходимым сообщить некоторые сведения о том, что такое колоратура или колоратурное пение.

В основе слова колоратура лежит латинское слово «колор», т. е. краска, отсюда произошло итальянское слово «колоратура», что значит «украшение, окраска»; в переносном значении под колоратурой понимается такое изложение вокальной мелодии, при котором последняя излагается в виде нот мелкой длительности, формируемых во всевозможные виртуозные гаммо- и арпеджиобразные пассажи, с употреблением трелей, форшлагов и прочих фиоритурных украшений; исполнение может быть и плавным, кантиленным или певучим (тогда оно осуществляется приемом легато), на одной, как бы непрерывной волне дыхания, и противоположным —

скачкообразным, при котором каждый тон, звук, как бы отделяется от соседнего какой-то еле уловимой паузой; этот прием носит название стаккато. Чтобы сразу представить себе образец колоратурного пения, достаточно вспомнить всем известного, популярного алябьевского «Соловья», как в нем варьируется, при помощи всевозможной колоратуры, основная тема романса.

Колоратура возникла в итальянской опере в XVII веке, особенно развилась и достигла расцвета в XVIII и первой половине XIX века; владеть колоратурой обязаны были все голоса, в чем легко убедиться, просмотрев клавиры опер Моцарта, Россини, даже Верди, (например: «Трубадур», «Эрнани», «Дон Карлос»). Колоратурное пение, позволявшее певцам наиболее выгодно и разносторонне показать свой голос и искусство, с течением времени становится самоцелью и, естественно, что композиторы, стремившиеся к реалистическому — применительно к их времени — воплощению оперных замыслов, отходили от принципов колоратурного пения, оставляя его только для колоратурного и лирико-колоратурного сопрано, а также лирического тенора и альтино, конечно, в том случае, если это не противоречило образу, задуманному автором.

Все сопрано начинают свой общий всем видам диапазон от $до^1$, кончая его $до^3$, иногда $до-диез^3$ (у лирико-колоратурного сопрано и лирического) и лишь колоратурное сопрано (у отдельных исполнителей) доходит порой до $соль-диез$ третьей октавы; обязательным для всех колоратур является $ми^3$, изредка $фа^3$ (Моцарт — «Волшебная флейта», ария мести Царицы ночи).

Ввиду большого сходства колоратурного и лирико-колоратурного сопрано, легкого и крепкого лирического, лирико-драматического и драматического, каждые два смежных голоса при характеристике будут объединены.

КОЛОРАТУРНОЕ И ЛИРИКО-КОЛОРАТУРНОЕ СОПРАНО

Колоратурное и лирико-колоратурное сопрано — самые легкие и подвижные голоса, их тембры и технические возможности схожи с аналогичными свойствами флейты. Нижние отрезки их — примерно в пределах квинты — выразительны только в пиано, от силы в меццо-форте, и в самом прозрачном сопровождении; отрезок

от *ми* или *фа*¹ до *фа*—*соль*, *соль-диез*² можно считать, «рабочей серединой» (напомним, что этот условный термин обозначает тот участок голоса, в котором ему приходится звучать чаще всего, это и наименее утомляющий участок). Оба эти голоса имеют звонкие, блестящие верхи, более холодноватые, приобретающие иногда металлический оттенок у колоратуры и более теплые, более нежно вибрирующие у лирико-колоратуры. Предельные верхи колоратуры от *до*³ и выше приобретают оттенки флажолетных звуков скрипки; нормальным пределом лирико-колоратурного сопрано надо считать *до-диез* третьей октавы; однако многие исполнительницы при хорошей технической подготовке достигают *ми*³ и довольно свободно могут исполнять колоратурные партии, однако менее свободно, чем колоратура.

Обоим голосам хорошо удается пиано и пианиссимо, трель и филировка почти на всей «рабочей середине» и даже выше. Обоим голосам свойственны легкие пассажи как приемом легато, так и стаккато. Но если у колоратуры это чаще всего является следствием шлифовки природных данных, то у лирико-колоратуры это является приобретением в результате хорошей школы.

Какие же образы воплощают эти голоса в мировой литературе? Общий характер колоратурной фактуры позволяет этим голосам воплощать прежде всего образы только молодых героинь. В их характерах мы наблюдаем и жизнерадостность, и живость, и лукавство, и шаловливость, и большое чувство любви и, контрастно, — холодность, бесстрастность, даже жестокость. Подтверждение этому мы видим в партиях Снегурочки, Оксаны, Розины, Церлины, Королевы и Пажа («Гугеноты»), Филины («Миньон»), Царицы ночи («Волшебная флейта»), Шемаханской царицы, Лакме, Любы Шевцовой («Молодая гвардия»), Ярины («Арсенал»). Следует отметить, что драматические эпизоды в них разрешаются исключительно лирическими средствами. Драматическая сила выразительности этих голосов заключается в нежности, в слабости этих голосов.

Естественно, что свойства этих двух видов голосов отражаются и на исполнении ими одной и той же партии: колоратура в ней блеснет легкостью, инструментальной четкостью, особенно в верхнем отрезке, лирико-

колоратурное сопрано — теплотой, сердечностью, нежностью (главным образом, в «рабочей середине»), хотя встречаются и колоратуры с удивительно теплым мягким тембром, например, у А. В. Неждановой.

Вследствие того, что вокальное творчество народов Закавказья и примыкающей к нему части Азии насыщено колоратурными элементами, героиням этих народностей чаще всего поручается колоратурная или лирико-колоратурная партия («Шахсенем» Глиэра). Немалое количество так называемых «восточных» романсов и песен написано также для этих голосов.

Музыкальный материал в партиях, песнях и романсах для этих голосов часто представляет собою тему с вариациями (яркий пример — упомянутый уже «Соловей» Алябьева). Используя это обстоятельство, можно создавать обработки народных песен, образы и содержание которых допускают употребление колоратуры. По предложению В. В. Барсовой композиторы создали такие обработки (в том числе и автор этих строк — «Выйду я на реченьку»).

Эти голоса, применяя трели, форшлаги, стаккато, могут довольно точно имитировать смех, пенье птиц, стук дождевых капель, звуки пионерского горна, флейты и т. д. Значительная часть произведений для этих голосов содержит имитацию пения соловья (у Алябьева, Кропивницкого и Сен-Санса) или ласточки (у Брусиловского и Дель-Акуа).

Создаются и произведения, в которых оба эти голоса, как бы уподобляясь механическим инструментам, поют мелодию без слов как вокализ (упражнение для развития определенного вида вокальной техники). Таковы концерт для голоса с оркестром Глиэра, Вокализ Рахманинова, Ракова и др.).

Пишутся произведения и для голоса с флейтой, в которых флейта чаще всего имитирует голос, вступая с ним в вокальное состязание, а иногда образуя и самостоятельный дуэт.

Видимо недостаток репертуара побуждает обладательниц этих голосов просить о приспособлении ряда чисто инструментальных номеров к исполнению их голосом. Такие переработки вошли в практику и пользуются успехом; они исполняются чаще всего как вокализы, хотя иногда к ним создается и текст. Таковы

«Музыкальная табакерка» Лядова, «Итальянская полька» Рахманинова, «Вальс любви» Крейсlera, танец куклы из балета «Коппелия» Делиба.

С учетом всех оговорок в отношении различий в исполнении (преимущественно одних и тех же партий) рекомендуется прослушать следующие отрывки, главным образом из опер, как наиболее отстоявшиеся и в смысле тональности и в смысле предназначенности для определенного голоса. Рекомендуем познакомиться и со всей партией тех персонажей, чьи арии, ариозо и монологи мы выбрали как минимум. Приведенные примеры, конечно, далеко не исчерпывают всей литературы.

Царица ночи, ария «В груди моей пылает жажда мести» (II д., 2 к.) — Моцарт, «Волшебная флейта».

Эльвира, ария (полакка) «Мила и красива я в платье венчальном» (I д.) — Беллини, «Пуритане».

Розина, каватина «В полуночной тишине» (III д.) — Россини, «Севильский цирюльник».

Филина, полонез (II д.) — Тома, «Миньон».

Лакме, легенда про дочь пария «Куда спешит младая» (II д.) — Делиб, «Лакме».

Джульетта, ариетта-вальс «В снах нелепых» (I д.) — Гуно, «Ромео и Джульетта».

Виолетта, сцена и ария «Не ты ли мне в тиши ночной» (I д.) — Верди, «Травната».

Джилльда, сцена и ария «Гвальтьер Мальде», «Внемля имени его...» (I д., 2 к.) — Верди, «Риголетто».

Антонида, каватина и рондо «Ах ты, поле, поле» (I д.) — Глинка, «Иван Сусанин».

Людмила, каватина «Грустно мне, родитель дорогой» (I д.) — Глинка, «Руслан и Людмила».

Снегурочка, ария «С подружками по ягоду ходить» (пролог); ариетта «Слыхала я, слыхала» (пролог); сцена таяния (финал IV д.) — Римский-Корсаков, «Снегурочка».

Царевна лебедь-птица, ариозо «Ты, царевич, мой спаситель» (II д.) — Римский-Корсаков, «Сказка о царе Салтане».

Оксана, ария «Что людям вздумалось расславить» (I д., 2 к.) — Римский-Корсаков, «Ночь перед Рождеством».

Шемаханская царица, ария «Ответь мне, зоркое светило» (II д.) — Римский-Корсаков, «Сказка о золотом петушке».

Марильца, ариетта «Родилась я в пышных залах», ария-вальс «Вот так статуя» (I д., 2 к.) — Лысенко, «Тарас Бульба».

Шахсенем, баллада — Глиэр, «Шахсенем».

Ярина, песня «Не на горе, не на лишенько» (III д., 1 к.); вокализ (7 к.) — Майборода, «Арсенал».

Йолан (венгерская девушка), песня «Гой я, гой я, гой я!» — Майборода, «Милана».

Люба Шевцова, сцена с гитлеровским полковником (II д.) — Мейтус, «Молодая гвардия».

Из камерно-эстрадных произведений рекомендуем следующие: «Соловей» Алябьева, «Соловейко» Кропивницкого, «Соловей» Сен-Санса, «Ласточка» Дель-Акуа, «Ласточка» Брусиловского, «Весенний вальс» Прицкера, «Пионерская песня» Чишко, «Весенние голоса» (вальс) И. Штрауса, «Взрыв смеха» Обера, Концерт для голоса с оркестром Глиэра, Вокализ Рахманинова, «Вариации на тему Моцарта» Адама, Вариации для колоратуры Проха, Танец куклы из балета «Коппелия» Делиба, «Табакерка» Лядова, «Итальянская полька» Рахманинова.

В предложенных произведениях можно наблюдать все приемы колоратурной техники. Вариации Адама и Проха могут служить даже чем-то вроде пособия по изучению этого рода техники. Ария Царицы ночи, имеющая наверху предельное *фа*³, исполняется только колоратурным сопрано. По своим образным свойствам такие партии, как Шемаханской царицы, Филины, Людмилы, отчасти Оксаны, Лакме, Джульетты (в начале), Виолетты (в начале) — скорее относятся к колоратурным. Интересно отметить, что партия Снегурочки является скорее лирической, ведь в ней только одна выходящая ария «С подружками по ягоду ходить» имеет колоратурное движение, которое может преодолеть и лирическое сопрано с хорошо разработанной техникой и, однако, практика исполнения этой партии показывает, что ее всегда и с успехом исполняли такие колоратурные сопрано, как Нежданова, Липковская, Ван-Брант и почти все лирико-колоратурные сопрано. Обращаем внимание на арию Лакме, в которой кроме пения приемом легато, блестяще использован прием стаккато, имитирующий звон колокольчиков. Очень интересно в плане сплошного стаккато, но со словами, использован голос в обероновском «Взрыве смеха».

В пионерской песне Чишко стаккато имитирует звук пионерского горна. В приспособленном для пения Танце куклы из «Коппелии» Делиба стаккато очень удачно создает образ механической, движущейся толчками куклы; в таком же плане использовано стаккато в «Табакерке» Лядова, в «Итальянской польке» Рахманинова и ряде других произведений.

Мы обращаем особое внимание на колоратурное и лирико-колоратурное сопрано ввиду того, что они чаще всего звучат с концертной эстрады и пользуются всегда хорошим приемом у слушателей. И не случайно, по-видимому, на международных конкурсах вокалистов

высшие премии чаще всего получали колоратурные голоса, как например, Б. Руденко, Е. Чавдар, Г. Олейниченко, Е. Мирошниченко. Нельзя считать случайностью и постоянный успех концертов таких певиц, как Г. Гаспарян, А. Соленковой, Н. Казанцевой, а в недалеком прошлом — А. Неждановой, В. Барсовой, Е. Степановой, Е. Катульской, Е. Бандровска-Турской и других.

ЛИРИЧЕСКОЕ ЛЕГКОЕ И КРЕПКОЕ СОПРАНО

Это легкие голоса, но более компактные, чем два предыдущих вида. Тембр их теплый, задушевный; у них благодаря школе может быть и движение, чаще же всего именно отсутствие движения, искупаемое большей относительно сочностью и теплотой звучания, и отличает их от колоратурного и лирико-колоратурного сопрано.

Диапазон их простирается от $до^1$ до $до^3$ и даже до $до-диез^3$. Нижняя кварта хороша только в пиано. Рабочая середина от $фа^1$ до $соль^2$. Пиано и пианиссимо им хорошо удаются, особенно на отрезке от $до^2$ до $ля^2$. Тембр голоса скорее похож на звук гобоя, смягченного кларнетом. Однако, крепкое лирическое сопрано имеет в голосе и какую-то долю «металла».

Как и два предыдущих голоса, эти два вида воплощают образы только молодых героинь (но среди них уже не обнаруживаем шаловливых, резвых, холодных, жестоких); это героини скорее спокойные с виду, но умеющие любить глубоко и беззаветно. Драматические эпизоды они разрешают только в лирическом плане.

Рекомендуется прослушать лирическое легкое и крепкое сопрано в следующих партиях.

Микаэла, ария «Напрасно себя уверяя» (III д.) — Бизе, «Кармен».

Маргарита, баллада «В Фуле жил да был король», ария-вальс «Ах, смешно смотреть мне на себя» (III д.) — Гуно, «Фауст».

Эльза, ариозо «О ветер легкокрылый» (II д.) — сцена-дуэт Эльзы и Ортруды (III д.), сцена Эльзы и Лоэнгринга (III д., 1 к.) — Вагнер, «Лоэнгринг».

Дездемона, песня про Иву (IV д.) — Верди, «Отелло».

Мими, рассказ «Зовут меня Мими» (I д.) — Пуччини, «Богема».

Чио-Чио-Сан, ария «В ясный день желанный» (II д., 1 к.) — Пуччини, «Чио-Чио-Сан».

Лю (Лиу), ариозо «О господин мой» (I д.); ариозо «Ах, сердце ты в лед заковала» (III д., 1 к.) — Пуччини, «Турандот».

Парася, «Ты не грусти, мой милый» (III д., 2 к.) — Мусоргский, «Сорочинская ярмарка».

- Марфа, ария «Как теперь гляжу» (II д.), сцена сумасшествия (IV д.) — Римский-Корсаков, «Царская невеста».
- Сервилия, ария «Цветы мои» — Римский-Корсаков, «Сервилия».
- Волхова, колыбельная «Сон по бережку ходил» (7 к.) — Римский-Корсаков, «Садко».
- Прилепа, сцена с Миловзором (3 к.) — Чайковский, «Пиковая дама».
- Татьяна, сцена письма (2 к.) — Чайковский, «Евгений Онегин».
- Иоланта, ариозо «Отчего это прежде не знала» — Чайковский, «Иоланта».
- Маро, речитатив и ария «Предчувствий полно, страдает сердце» (II д.) — Палиашвили, «Даиси».
- Оксана, ария, дуэт с Андреем (I д.) — Гулак-Артемовский, «Запорожец за Дунаем».
- Маженка, ариозо «Если б только я узнала» (I д.) — Сметана, «Проданная невеста».
- Дуня, ариозо «Где-то вы, дни мои» — Калининков, пролог к неоконченной опере «В 1812 году».
- Стрекоза, ария «Ах, какая благодать» — Шаверзашвили, «Маринэ».
- Настя, ариозо «Я сегодня со школой прощаться бегала», комсомольская песня «У старой у околицы» (1 к.); ариозо «Давно я это знала» (7 к.) — Кабалевский, «Семья Тараса».
- Сашенька, ариозо «Павел, Павел» (IV д., 1 к.) — Хренников, «Мать».
- Галя, ария «Зори, люби зори» (I д.); ариозо «Если б стала пташкою» — Данькевич, «Назар Стодоля».
- Мирандолина, ария «Нет, ни подарки» (I д.) — Спадавеккиа, «Хозяйка гостиницы».

В приведенных примерах, число которых можно увеличить, мы предлагаем начать знакомство с легких сопрано, переходя постепенно к крепким; но понятия эти очень относительны, например, партия Марфы безусловно может быть отнесена к легкому сопрано, а партия Татьяны — к крепкому.

Партия Татьяны, особенно в финальной сцене с Онегиным, пожалуй, более выразительно выйдет у лирико-драматического сопрано, ибо в этой сцене Татьяна уже не слабое, доверчивое существо, а зрелая, внешне спокойная, но глубоко переживающая женщина, и тем не менее Марфу может спеть певица, имеющая крепкое сопрано, а Татьяну — легкое.

ЛИРИКО-ДРАМАТИЧЕСКОЕ И ДРАМАТИЧЕСКОЕ СОПРАНО

Драматическое сопрано представляет собой звонкий и сильный, большого наполнения голос на всем его протяжении от do^1 до do^3 ; вследствие более широкой

амплитуды звуковой волны у него значительно рельефней контраст между форте и пиано, значительно большее число выразительных оттенков, особенно на отрезке «рабочей середины» от *ми—фа*¹ до *фа-диез—соль*². О мощи такого голоса можно судить по ансамблю «О, ты, царь» из II действия «Аиды» и его финалу, в котором драматическое сопрано звучит над всем ансамблем. Его тембр можно сравнить с тембром засурдиненной трубы на пиано, смешанной с гобоем или кларнетом, но уже не с флейтой. Если имеется движение, выработанное школой, то оно не имеет легкости и непринужденности и встречается только эпизодически.

Лирико-драматическое сопрано — промежуточный вид между лирическим и драматическим, но с уклоном в ту или иную сторону, в зависимости каждый раз от данных исполнителя. Поэтому лирико-драматическое сопрано может исполнять партии лирического сопрано, но чаще всего исполняет партии драматического. Нижний отрезок диапазона этого голоса, будучи значительно мощнее и выразительнее, чем колоратура и лирическое сопрано, все же уступает драматическому. Лирические эпизоды у него получаются легче, мягче, чем у драматического, но уже драматически; однако по сравнению с лирическим сопрано на верхнем отрезке у него может быть больше легкости, чем у драматического.

Образы, воплощаемые этим голосом, полны глубоких, сильных чувств и страстей; в большинстве своем — это девушки и молодые женщины, с такими чертами широты в характере, что их иногда может охарактеризовать просто широкий и мощный голос исполнительницы. Таков, например, образ Кумы («Чародейка» Чайковского), в начале оперы характеризуемый арией «Глянуть с Нижнего». Такой мощью благодаря только одному голосу, веет от Валькирии, Брунгильды в вагнеровских операх.

Солнстка, обладающая лирико-драматическим сопрано, как уже говорилось выше, может спеть и партию Татьяны. Партия Аиды также может быть исполнена этим голосом с лучшим эффектом в более лирических эпизодах, например, в арии на берегу Нила или в дуэте в подземелье; но в сцене соперничества с Амнерис, с отцом, наконец в упомянутых выше ансамблях из II действия, главенствовать будет, конечно, драматиче-

ское сопрано. Зато сильную драматическую партию злобой, коварной Ортруды может спеть только драматическое сопрано («Лоэнгрин» Вагнера), то же можно сказать относительно партии Саломеи в одноименной опере Р. Штрауса.

У этих голосов есть и образы пожилых женщин, иногда — характерно-комических, как, например, жена запорожца Карася — Одарка («Запорожец за Дунаем» Гулак-Артемовского) или Домна Сабурова («Царская невеста» Римского-Корсакова), иногда это просто партия второго плана, необходимая по ходу сюжета.

Дискуссионным является определение С. Прокофьевым голоса для исполнения роли Наташи Ростовской в опере «Война и мир» как лирико-драматическое сопрано и вот почему: этот голос не вяжется с юным обликом Наташи «страшно тоненькой черноглазой девочки». Практика исполнения показала, что образ точнее, вернее, более соответствуя нашему представлению о ней, воплощается, например, лирико-колоратурным сопрано или лирическим (вспомним первую исполнительницу этой роли Т. Лаврову).

Дискуссионным является и определение Р. Вагнером голоса для исполнительницы роли волшебницы — дикарки Кундри («Парсифаль») как сопрано (очевидно, драматическое), так как диапазон этой партии от *си*² сверху простирается вниз до *соль* малой октавы, т. е. захватывает объем контрально. Именно такой голос был у Д. М. Леоновой, певшей партию Вани в «Иване Сусанине» во времена Глинки.

В настоящее время наблюдается все более и более редкое появление драматических голосов, как женских, так и мужских. Чем это вызвано, пока не установлено. Репертуар же, исполнявшийся этими голосами, живет и требует исполнения. Выход находится в том, что эти партии драматического сопрано поручаются лирико-драматическим, а часть лирико-драматического репертуара поручается лирическому крепкому сопрано (чем, видимо, и вызвано это определение — лирическое крепкое).

Аналогичное явление наблюдается и среди мужских голосов, особенно теноров. Очень возможно, что одной из причин уменьшения числа драматических голосов является все время повышающийся строй оркестра (с 424 колебаний в 1858 году до 440 в последнее время,

т. е. почти на полтона по камертону ля).¹ А это дает излишнюю нагрузку, плохо влияющую на голос, но так как это явление имеет место и сейчас, то эта излишняя нагрузка ложится на все голоса и особенно на те, которые заменяют драматические.

Мы делаем эту оговорку для того, чтобы студенты учли это обстоятельство при прослушивании.

Лирико-драматическое и драматическое сопрано, рекомендуем прослушать в следующих партиях:

Леонора, ария «О, лютый зверь» (I д., 2 к.) — Бетховен, «Фиделио».

Агата, ария «Сон не сомкнул бы моих очей» (II д., 1 к.) — Вебер, «Вольный стрелок».

Леонора, ария «В любви его все счастье» (I д.) — Верди, «Трубадур».

Амелия, ария «Я в волшебной травке» (III д.); «Умру, но умоляю» (IV д.) — Верди, «Бал-маскарад».

Аида, монолог «Вернись с победой к нам» (I д., 2 к.), романс «Небо лазурное и воздух чистый» (III д.) — Верди, «Аида».

Сантуцца, романс «Вдаль уходя солдатом» — Масканьи, «Сельская честь».

Селика, ария «О солнца сын» (II д.) — Мейербер, «Африканка».

Тоска, ария «Сцене и любви» (II д.) — Пуччини, «Тоска».

Ортруда, сцена с Эльзой (II д.) — Вагнер, «Лоэнгрин».

Брунгильда, сцена (III д.) — Вагнер, «Валькирия» и сцена (III д., 2 к.) — «Гибель богов».

Горислава, каватина «Любви роскошная звезда» (III д.) — Глинка, «Руслан и Людмила».

Наташа, финал (I д.), ария «Оставьте пряжу, сестры» (IV д., 1 к.) — Даргомыжский, «Русалка».

Ярославна, сцена «Немало времени прошло» (I д., 2 к.); плач Ярославны (IV д.) — Бородин, «Князь Игорь».

Купава, рассказ «Снегурочка, я счастлива», ариозо «Пчелки крылатые» (I д.) — Римский-Корсаков, «Снегурочка».

Оксана, ария «Цвела яблонька» (I д., 2 к.), песня с хором «Черевички-невелички» (II д., 2 к.) — Чайковский, «Черевички».

Наташа, ария «Почудились мне будто голоса» (I д.) — Чайковский, «Опричник».

Кума, ария «Глянуть с Нижнего» (I д.); ариозо «Где же ты, мой желанный» — Чайковский, «Чародейка».

Лиза, ария «Откуда эти слезы» (2 к.); ария «Ах, истомилась, устала я» (6 к.) — Чайковский, «Пиковая дама».

Наташа Ростова, ариозо «Какое право» (3 к.); ариозо «Решить мою судьбу» (4 к.) диалог Наташи с Ахросимовой (6 к.) — Прокофьев, «Война и мир».

Лушка, романс «И зачем я его полюбила»; частушка «Приоделась, нарядилась» (I д.) — Дзержинский, «Поднятая целина».

¹ См.: И. Назаренко. Искусство пения, М., стр. 28—29. Музгиз, 1948.

Наташа, ария «Одна, одна, и день и ночь одна»; дуэт с Ленькой, (III д., 1 к.) — Хренников, «В бурю».

Варвара, монолог «Душа стерпеть не в силах» (2 к.) — Данькович, «Богдан Хмельницкий».

Катерина, ария «Я в окошко однажды увидела» (3 к.) и монолог «В лесу, в самой чаще есть озеро» (IV д.) — Шостакович, «Катерина Измайлова».

Дискант-сопрано встречается у девочек и мальчиков в возрасте, примерно, до 12—13 лет. Объем от *до* первой до *фа*—*фа-диез* второй октавы (у девушек может и до *соль*²). «Рабочая середина» — от *фа* первой до *ре* второй октавы. Голос ровный, серебристый, бесстрастный; поет только легато.

МЕЦЦО-СОПРАНО ЛИРИЧЕСКОЕ И ДРАМАТИЧЕСКОЕ

Это промежуточный голос между драматическим сопрано и контральто. Встречаются голоса более близкие к сопрано, но не имеющие его предельных верхов, что компенсируется удлинением диапазона вниз, встречаются и более близкие к контральто, которые могут удовлетворительно исполнять партии контральто. Объем их от *ля* малой до *си* второй; «рабочая середина» от *до*—*ре*¹ до *ми-бемоль* второй октавы. Эти голоса значительно компактнее, чем сопрано, особенно в пределах *ми*¹, *ре*². В верхнем отрезке голос как бы сближается с драматическим сопрано, звучание голоса можно сравнить с тембром двух кларнетов и засурдиненной трубы.

Разница между лирическим и драматическим заключается в большем или меньшем приближении к сопрано или контральто, что соответствующим образом и отражается на исполнении. Так лирическое меццо-сопрано исполнит более легко, непринужденно, капризно-увлекательно хабанеру, сегедилью, цыганскую песню в опере «Кармен», а драматическое, сгущая, даже как бы затемняя голос, придавая ему большую мужественность, решительность, выразительность, проведет сцены гадания и ссоры с Хозе. Есть, конечно, и партии лирические по своему содержанию, как бы предназначенные только для лирического меццо, таковы партии Полины, Миловзора из «Пиковой дамы», Ганны из «Майской ночи», Весны из «Снегурочки».

Среди образов, воплощаемых этими голосами, есть и роли юных девушек, о них мы упоминали; есть моло-

дые женщины — «обольстительницы»: Кармен и Далила, Волшебница и Кашеевна; есть юные героини, переживающие очень сильные драматические события, как, например, Жанна д'Арк из «Орлеанской девы» Чайковского, Уля Громова из «Молодой гвардии» Мейтуса, Аксинья из «Тихого Дона» Держинского; пожилые матери, как, например, Ниловна из оперы Хренникова «Мать», няня из «Евгения Онегина», Азучена из «Трубадура». Появляется и категория ролей, называемых «травести», это роли юношей, требующие переодевания в мужской костюм, таковы Зибель из «Фауста», Керубино из «Свадьбы Фигаро», царевич Федор из «Бориса Годунова», Миловзор из «Пиковой дамы», Изяслав из «Рогнеды» Серова, и т. д.

Меццо-сопрано лирическое и драматическое рекомендуется прослушать в следующих партиях:

Золушка,¹ ария — Россини, «Золушка».

Азучена, песня «Пламя взвиваясь» (II д.); рассказ «В оковах, в огонь с проклятьем» (II д.) — Верди, «Трубадур».

Амнерис, сцена с Радамесом и жрецами (IV д.) — Верди, «Аида».

Эболи, песенка о покрывале (2 к.); ария «О дар проклятой, красота» (IV д.) — Верди, «Дон Карлос».

Зибель, ариозо «Расскажите вы ей» (III д.) — Гуно, «Фауст».

Марфа, песня-заклинание «Силы потайные» (II д.); песня «Исходила младешенька» (III д.) — Мусоргский, «Хованщина».

Рогнеда, баллада «Застонало сине море» (IV д.) — Серов, «Рогнеда».

Любава, речитатив и ария «Ох, знаю я, Садко меня не любит» (3 к.) — Римский-Корсаков, «Садко».

Любаша, ариозо «Ведь я одна тебя люблю»; заключительное ариозо (финал I д.); сцена Любаши с Бомелнем (II д.) — Римский-Корсаков, «Царская невеста».

Полина, романс «Подруги милые» (2 к.) — Чайковский, «Пиковая дама».

Иоанна, монолог «Простите, вы, поля, холмы родные» (I д.) — Чайковский, «Орлеанская дева».

Ласочка, песня «Ночь и день, день и ночь» (I д.); ария «Я люблю тебя, друг» (I д.) — Кабалевский, «Кола Брюньон».

Аксинья, ариозо «Разлетелись соколы» (2 к.) — Хренников, «В бурю».

Ниловна, ария «Нет, не могу поверить» (II д., 1 к.) — Хренников, «Мать».

Уля Громова, ария «Люблю я степи летнею порою» (I д.) — Мейтус, «Молодая гвардия».

¹ Россини писал партию Золушки, а также Розины («Севильский цирюльник») для меццо-сопрано, как ее и теперь еще исполняют в итальянских театрах.

Груня, колыбельная Груни и Вакуленчука (2 к.); плач над телом Вакуленчука «О ты, мой Гришенька» (III д., 2 к.) — Чишко, «Броненосец „Потемкин“».

Аксинья, песня «Долина ты, долинушка» (2 к.); ариозо «Поскорей бы Григорий» (4 к.) — Дзержинский, «Тихий Дон».

Стеха, песня «Я не дивка, не вдовица»; песня «Ой диды, треба вам биды» (II д.) — Данькевич, «Назар Стодоля».

Из камерно-симфонической музыки рекомендуется прослушать колыбельную из оратории Прокофьева «На страже мира» как типичный образец лирического меццо-сопрано.

КОНТРАЛЬТО

Контральто — самый низкий из женских голосов. Это — как бы женский бас, к сожалению, теперь почти не встречающийся. Звучание его, особенно в нижнем и среднем отрезках диапазона, очень близко к драматическому тенору. Объем — от *соль*, иногда и ниже, малой октавы, до *фа—соль-бемоль* (и выше) второй; «рабочая середина» от *си* малой до *ре-бемоль* второй октавы. Наиболее характерный массивный тембр между *соль* малой и *соль* первой октавы. Звук его напоминает английский рожок с бас-кларнетом или альтом.

Образы, воплощаемые этим голосом, весьма разнообразны. Это и молодые, страстно любящие женщины (Кончаковна) и часто встречающиеся в прежних операх старые колдуньи и волшебницы (Ульрика из «Бала-маскарада» Верди), и юноши (Ваня, Ратмир).

Обратим внимание, что в сборнике «Оперные либретто»,¹ где перечисляются голоса исполнителей, все контральто заменены меццо-сопрано, тогда как в клавирах «Ивана Сусанина», «Руслана и Людмилы», «Князя Игоря», «Бала-маскарада» и «Садко», партии из которых будут рекомендованы для прослушивания, голоса исполнителей обозначены как контральто.

Ульрика, сцена заклинания «Бог тьмы подземелья» (II д.) — Верди, «Бал-маскарад».

Ваня, песня «Как мать убили» (III д.); героическая ария «Бедный конь в поле пал» (IV д., 2 к.) — Глинка, «Иван Сусанин».

Ратмир, ария «И жар, и зной» (III д.) — Глинка, «Руслан и Людмила».

¹ Составитель и редактор Т. Кремнев. М., Музиздат, 1954.

Нежата, сказка и присказка «Как на озере, на Ильмене» (4 к.) — Римский-Корсаков, «Садко».

Кончаковна, каватина «Меркнет свет дневной»; дуэт с Владимиром Игоревичем (II д.) — Бородин, «Князь Игорь».

Альт — так называется голос у мальчиков до 13—14 лет. Этот голос как бы является меццо-сопрано и контральто у мальчиков. Объем его от *соль*—*ля* малой октавы до *ре* второй октавы, «рабочая середина» от *до*—*ре* до *ля*—*си* первой октавы. У девочек такой голос почти не встречается.

МУЖСКИЕ ГОЛОСА

Тенор-альтино, лирический легкий и крепкий, лирико-драматический, драматический (героический) и характерный тенор.

Тенор — самый высокий мужской голос; по звучанию его можно сравнить с тембром виолончели, удвоенной кларнетом, и, может быть, фаготом, по мере усиления драматических нот оттенков голоса.

Объем голоса от *до* малой октавы (иногда *си* большой октавы) до *до*²; у тенора-альтино до *до-диез*²—*ре*². Судя по арии с хором Собинина «Что нам метель» из «Ивана Сусанина» (IV д.), в которой встречается и *ре-бемоль*², очевидно, раньше драматические тенора имели эти ноты в своем объеме. «Рабочей серединой» можно считать отрезок от *ми*—*фа* малой октавы до *фа-диез*—*соль* первой октавы.

Нижний отрезок тенора-альтино и лирического тенора также звучит слабо и невыразительно, как и у колоратурного и лирико-колоратурного сопрано; в пиано, при легком сопровождении, звучит удовлетворительно. Более высокие ноты звучат все светлее, ярче и безмятежнее, становясь похожими на альт (отсюда — альтино), сохраняя, однако, легкость, приятность и нежность и приобретая некоторую мужественность. Этим двум голосам свойственна большая подвижность. Хотя они довольно легко справляются с колоратурной техникой, но не в такой степени, как соответствующие им женские голоса.

Лирический тенор нередко называют тенором «ди грация» и это добавление дает ясное представление об этом голосе.

Драматический тенор или, как его раньше называли, тенор «ди форца» (тенор силы), или героический, также свидетельствует об определенных свойствах, а главным образом о все увеличивающейся силе голоса, его мощи, мужественности, решительности. Чтобы представить себе его тембр, к прежнему «сплаву» из виолончели, ф-гота, нужно добавить валторну, а, может быть, и трубу.

Это драматически-героическое звучание усиливается по направлению к верху; вместе с тем на верхнем отрезке чувствуется и некоторая напряженность.

Лирико-драматический тенор — промежуточный между лирическим и драматическим, но в зависимости от субъективных исполнительских данных, приближающийся то к первому, то ко второму. Мы уже говорили выше о том, что драматические голоса встречаются все реже и реже и что их репертуар ведут лирико-драматические голоса. Это явление наблюдается и среди теноров. Лирико-драматический тенор имеет те же, в общем, свойства, что и лирико-драматическое сопрано.

Упомянем еще о характерном теноре, неизменном участнике всех спектаклей, исполняющем роли второго плана. Однако, среди них есть и очень заметные. Характерный тенор может быть и лирическим, и драматическим, но, главное, он за пределы «рабочей середины» не выходит. Он должен работать на таком небольшом, сравнительно, среднем отрезке, чтобы любой динамический оттенок, любое характерное звучание, например, чрезмерная угодливость, или наоборот, угрожающий шепот, а, может быть, крик — все это было легко исполнимо. Такова, например, драматическая роль Шуйского («Борис Годунов»), комическая Винокура («Майская ночь»).

Свойства характерных голосов, а таковыми могут быть и женские, и мужские, выявляются в процессе исполнительской практики, реже в начале, чаще тогда, когда певец уже владеет мастерством исполнения, но его вокальные возможности подвергаются возрастным изменениям. В театральной практике нет еще терминов «характерное сопрано, меццо-сопрано или баритон», хотя партии такие есть, например, Домна Сабурова («Царская невеста») или Свояченица («Майская ночь»), однако характерный тенор и характерный бас уже существуют.

Специфической особенностью мужских голосов является так называемый фальцетный звук, очень похожий своим тембром на женский голос. До открытия, которое сделал Дюпре, этим звуком пользовались все тенора, беря звуки выше *ля-бемоль* второй октавы. Для нотации этого способа употребляется, надписываемое над соответствующими нотами слово «фальцет», (что означает фистула, под этим названием этот звук и известен в народе). Звук этот можно почти всегда услышать при исполнении, например, арии «О, дай мне забвенье, родная» («Дубровский») и каватины «Медленно день угасал» («Князь Игорь»). В обоих случаях тенор последний слог в слове «приди» (которым оканчивается и ария Дубровского и каватина Владимира Игоревича) берет фальцетом.

Существует и еще прием пения, присущий всем мужским голосам, это пение «меццо-воче», т. е. вполголоса. Его можно сравнить с засурдиненным звучанием струнных или медных (отчетливо слышится форте, но оно звучит как бы в отдалении, приглушенно). Женским голосам это почти не свойственно.

Для легких теноров, а иногда и для лирико-драматического, также создаются произведения в виде вокализмов, т. е. без слов.

Образы, воплощаемые тенором очень разнообразны: от молодых героев до почтенных старых людей. Причем характерно то, что партии самых высоких мужских голосов — теноров-альтино и теноров — нередко предназначаются старикам (например, певец Баян, царь Берендей, Звездочет, Юродивый, и т. д.), но чаще всего — это молодые любовники.

Репертуар лирико-драматических и драматических теноров почти одинаков (из-за редкого появления драматических голосов, о чем мы уже говорили в разделе о драматическом сопрано).

Говоря о все уменьшающемся притоке сильных, мощных драматических голосов — чаще всего в категориях сопрано, тенора, баса — мы не связываем это обстоятельство с вокальной школой, хотя отдельные просчеты в этой области и возможны. Причиной этого являются, вероятно, какие-то физиологические изменения в человеческом организме, зависящие от изменений окружающих его условий. Возможно, что имеет место

и другая причина, о которой не раз говорилось и писалось, а именно: в школах не только общеобразовательных, но даже музыкальных, до сих пор нет правильного музыкального воспитания, а, следовательно, нет учета, нет отбора голосов, нет и их «выращивания».

Делаем это отступление, как оговорку, чтобы, прослушивая соответствующие произведения, студенты учитывали, что партию драматического тенора поет, возможно, и лирико-драматический тенор.

Тенор-альтино, лирический легкий и крепкий тенор рекомендуем прослушать в следующих партиях:

Альмавива, каватина «Скоро восток золотою» (I д.) — Россини, «Севильский цирюльник».

Леопольд, партия — Галеви, «Жидовка».

Герцог, баллада «Та иль эта» (I д.); песенка «Сердце красавицы» (IV д.) — Верди, «Риголетто».

Надир, романс «В сияньи ночи лунной» (I д.) — Бизе, «Искатели жемчуга».

Фауст, каватина «Привет тебе, приют невинный» (III д.) — Гуно, «Фауст».

Ромео, каватина «Солнце, взойди скорей» (I д., 2 к.) — Гуно, «Ромео и Джульетта».

Вертер, ария «О, не буди меня» — Массне, «Вертер».

Арлекин, серенада «О Коломбина» (2 к.) — Леонкавалло, «Паяцы».

Лоэнгрин, рассказ «В краю чужом, в далеком горнем царстве» (III д., 2 к.) — Вагнер, «Лоэнгрин».

Рудольф, ариозо «Совсем замерзла ручка» (I д.) — Пуччини, «Богема».

Баян, песня «Есть пустынный край» (I д.) — Глинка, «Руслан и Людмила».

Юродивый, песня-присказка «Месяц едет, котенок плачет»; плач «Лейтесь, лейтесь, слезы горькие» (IV д., 3 к.) — Мусоргский, «Борис Годунов».

Грицько, думка «Зачем ты, сердце, рыдаешь и стонешь» (I д.) — Мусоргский, «Сорочинская ярмарка».

Звездочет, обращение к царю Додону «Славлен будь, великий царь» (I д.) — Римский-Корсаков, «Сказка о золотом петушке».

Берендей, каватина «Полна, полна чудес» (II д.) — Римский-Корсаков, «Снегурочка».

Индийский гость, песня «Не счастье алмазов» (4 к.) — Римский-Корсаков, «Садко».

Левко, песня «Солнышко низко» (I д.); ариозо и песня «Спи, моя красавица» (III д.) — Римский-Корсаков, «Майская ночь».

Владимир Игоревич, каватина «Медленно день угасал» (II д.) — Бородин, «Князь Игорь».

Синодал, ариозо «Обернувшись соколом» (I д., 3 к.) — Рубинштейн, «Демон».

Владимир, романс «О, дай мне забвенье, родная» (I д., 2 к.) — Направник, «Дубровский».

Ленский, ария «Куда, куда вы удалились» (II д., 4 к.) — Чайковский, «Евгений Онегин».

Молодой цыган, песня «Взгляни, под отдаленным сводом» — Рахманинов, «Алеко».

Алеша Попович, 2-я песенка «Расцветали в поле цветики» (I д.) — Гречанинов, «Добрыня Никитич».

Салават Юлаев, партия — Коваль, «Емельян Пугачев».

Задрипаный мужичонка, песня «У меня была кума» (финал 6-й к.) — Шостакович, «Катерина Измайлова».

Купчик, романс «Сам не знаю, почему» (IV д.) — Хренников, «Мать».

В симфонической литературе имеется и интересный образец партии первого тенора соло (тенор-альтино) — Третья симфония (I и IV части) Книппера.

В приведенном списке только в партии Звездочета автором указано, что она исполняется тенором-альтино. Однако и партия Задрипанного мужичонки впервые исполнялась тенором-альтино (все ее построение и характер подтверждают правильность этого). И, конечно, только тенор-альтино может исполнить партию первого тенора соло в Третьей симфонии Книппера. Остальные партии — и Берендея, и графа Альмавивы, и Юродивого, и Салавата, и Индийского гостя, и Баяна, и Арлекина и ряд других также могут быть хорошо исполнены тенором-альтино.

В каватине Альмавивы можно блеснуть и вставным *do* и колоратурой вставных каденций.

Лирико-драматический и драматический тенор рекомендуем прослушать в следующих партиях:

Рауль, романс «Вся прелесть в ней» (I д.), дуэт Валентины и Рауля (IV д.) — Мейербер, «Гугеноты».

Васко да Гама, ария «О, чудный край» (IV д.) — Мейербер, «Африканка».

Манрико, песня «Вечно один с тоскою» (I д., 2 к.); ария «Когда пред алтарем» (III д., 2 к.); кабаллетта «Нет не удастся дерзким злодеям» (III д., 2 к.) — Верди, «Трубадур».

Радамес, романс «Милая Аида» (I д.) — Верди, «Аида».

Отелло, ариозо «С вами прощаюсь навсегда, воспоминанья» (II д.); монолог «Боже, ты мог дать мне позор» (III д.); монолог «Я не страшен, хоть и вооруженный» (IV д.) — Верди, «Отелло».

Самсон, партия — Сен-Санс, «Самсон и Далила».

Хозе, ария «Видишь, как свято сохраняю цветок» (II д.) — Бизе, «Кармен».

Еник, ариозо «Как можно верить» (II д.) — Сметана, «Проданная невеста».

Йонтек, думка «Меж горами ветер воет» (IV д.) — Монюшко, «Гальяка».

Зигмунд, весенняя песня «Мрак зимы теперь побежден» (I д.) — Вагнер, «Валькирия».

Зигфрид, героическая песня плавки «Нотунг! Нотунг! Меч боевой» и песняковки меча (I д.) — Вагнер, «Зигфрид».

Вальтер, песня «Сад озарен» (III д., 1 к.) — Вагнер, «Нюрнбергские мейстерзингеры».

Джонсон, ариозо «Пусть она верит, будто я на воле» (III д.) — Пуччини, «Девушка с Запада».

Калаф, ариозо «Не плачь, моя Лю» (I д.); ариозо «Спать не смейте» (III д.) — Пуччини, «Турандот».

Собинин, партия — Глинка, «Иван Сусанин».

Садко, речитатив и ария «Кабы была у меня золота казна» (1 к.); «Высота, высота, поднебесная» (4 к.) — Римский-Корсаков, «Садко».

Вакула, песня-жалоба «Где ты, сила моя?» (I д., 2 к.) — Римский-Корсаков, «Ночь перед Рождеством».

Герман, ариозо «Я имени ее не знаю»; клятва «Получишь смертельный удар... Гром, молния...» (финал I д.); ария, «Что наша жизнь?» (7 к.) — Чайковский, «Пиковая дама».

Вакула, ария «О, что мне мать, что мне отец» (2 к.); ария-песня «Слышит ли, девица, сердце твое» (II д., 1 к.) — Чайковский, «Черевички».

Нерон, строфы «О, печаль и тоска» — Рубинштейн, «Нерон».

Кер-Оглы, песня «Пусть грохочет гром», ариозо «Все нам братья», ария «Тебе предан я» (III д.) Гаджибеков, «Кер-Оглы».

Ленька, колыбельная (финал 4 к.); песня «Из-за леса светится» (6 к.) — Хренников, «В бурю».

Пьер Безухов, ариозо «Если б самым красивым», финал (6 к.) — Прокофьев, «Война и мир».

Матюшенко, песня «Ой, ты, ветер» (II д.); речитатив и ариозо «А если я не так веду людей?» (III д.); монолог «Так что ж, потемкинцы, назад?» (IV д.) — Чишко, «Броненосец „Потемкин“».

Богун, речитатив и ария «О край родной» (III д.) — Данькевич, «Богдан Хмельницкий».

Назар, ария «Туман, туман долиною» — Данькевич, «Назар Стодоля».

Джалиль, ария «Прощай, Казань»; «Разве таким я знал тебя» (финал) — Жиганов, «Муса Джалиль».

Все произведения, указанные в списке исполняются и лирико-драматическим, и драматическим тенором. Более того, партии из предыдущего списка такие, как Рудольф («Богема»), Дубровский, Фауст, Ромео исполнялись с успехом лирико-драматическим и драматическим тенором при наличии хорошей школы у певца (например, И. А. Алчевским, И. В. Ершовым). Но и в приведенном списке некоторые партии исполняются лирическими крепкими тенорами, как например, партия Лыкова, Гвидона, Йонтека, Калафа, — каждый вид голоса компенсирует недостающее ему тем, чем наделен он сам в преобладающем количестве.

Но есть партии, которые должны исполняться только драматическими тенорами, чтобы сила и мощь их голоса соответствовали образу героя, воплощаемого на сцене; таковы, например, Садко, Вакула, Зигмунд, Зигфрид, Самсон, Отелло. При прослушивании все это необходимо учитывать, тем более это нужно иметь в виду при воплощении замысла в сочинении.

Из вокализов можно рекомендовать:

Сонату для голоса и фортепиано Метнера, Концерт для голоса с оркестром Ю. Юзелюнаса, Третью симфонию Книппера (1-е и 2-е соло первого тенора).

Характерный тенор рекомендуем прослушать в следующих партиях:

Шуйский, сцена с Борисом (II д.) — Мусоргский, «Борис Годунов». Мисаил, сцена в корчме (II д., I к.) — Мусоргский, «Борис Годунов».

Попович, сцена с Хиврей (II д.) — Мусоргский, «Сорочинская ярмарка».

Подьячий, партия (I д.) — Мусоргский, «Хованщина».

Бомелий, сцена с Любашей (II д.) — Римский-Корсаков, «Царская невеста».

Винокур, рассказ «Вечером, как помнится» (III д., I к.) — Римский-Корсаков, «Майская ночь».

Сопель, партия (4 к.) — Римский-Корсаков, «Садко».

Ерошка, партия — Бородин, «Князь Игорь».

Овлур, «Позволь мне, княже, слово молвить» (II д.) — Бородин, «Князь Игорь».

Трике, куплеты «Какой прекрасный этот день» (II д.) — Чайковский, «Евгений Онегин».

Школьный учитель, сцена с Солохой и песенка «Баба к бесу привязалась» (II д.) — Чайковский, «Черевички».

Вашек, ария «Матушка сказала так» (III д.) — Сметана, «Проданная невеста».

Назар, песенка «Пристрастился медведь» (II д.) — Кабалевский, «Семья Тараса».

Мишук, песенка «Эх вы, девушки-красотки» (I д.) — Держинский, «Тихий Дон».

Два древних старика, сцена на свадьбе «Какого года присяги?» — Держинский, «Тихий Дон».

БАРИТОН ЛИРИЧЕСКИЙ И ДРАМАТИЧЕСКИЙ

Баритон (от греческого баритонос) означает и «низко звучащий» и «тяжело звучащий», низко звучащий, конечно, по отношению к тенору. По тембру напоминает теноровый тромбон, смягченный кларнетом, фаготом и

альтом; таким образом, он в себе сочетает как бы мощь, блеск и густоту с певучестью и даже мягкостью. Баритон является промежуточным голосом между тенором и басом, а точнее — между драматическим тенором и высоким басом, носящим название бас-баритон.

Определение «лирический и драматический баритон» возникло несколько десятков лет назад; ранее существовали только теноровый и басовый баритоны. Если у драматического тенора отнять верхний отрезок *ля*¹, *си*¹—*до*², прибавив к *до* малой октавы *си* и *ля*, — то это и будет объем и тембр лирического баритона.

Объем драматического баритона — такой же, но у лирического баритона эти нижние ноты звучат очень слабо и выразительны только в пиано, от силы в меццо-форте и то при прозрачном сопровождении. Наиболее звучными нотами можно считать *до* и *ре* первой октавы. Рабочая середина от *до* малой до *ре*—*ми*-бемоль. Наиболее звучный отрезок от *си*-бемоль малой до *фа* первой октавы.

Баритон пользуется и фальцетным звуком. Так в каватине Фигаро из россиниевского «Севильского цирюльника», после многократного повторения слова «Фигаро» на нотах *ми*, *ре*, *до*, последнее вставное слово он берет фальцетом следующим образом: слог «Фи» берется на звуке *до* первой октавы и переносится на одном дыхании на октаву вверх, т. е. на *до* второй октавы; этот именно звук берется фальцетом; слоги «га-ро» берутся снова на звуке *до* первой октавы. Этот прием в clavире не указан, однако практически такое исполнение бытует и сейчас. Нередко в партии Онегина (в арии «Когда бы жизнь домашним кругом») верхнее вставное заключительное *фа*¹ на слове «мечты» также берется фальцетом. В кантате К. Орфа «Кармина Бурана» есть также интересные эпизоды с использованием фальцетных звуков у баритона. Обратим внимание, что и у баритонов фальцетный звук удобнее всего воспроизводить на звуках Е, И, Ы или У.

Образы, воплощаемые лирическим баритоном, чаще всего героини-любовники, подчас довольно холодные, спокойные, ярким исключением является деятельный организатор, подвижной Фигаро.

Рекомендуем следующие партии для прослушивания лирического баритона:

Дон Жуан, ария «Чтобы кипела кровь горячее» (II д.) — Моцарт, «Дон Жуан».

Фигаро, каватина-тарантелла «Место! Раздайся шире, народ» (I д.) — Россини, «Севильский цирюльник».

Жермон, ария «Ты забыл Прованс родной» (II д.) — Верди, «Травиата».

Валентин, ария «Бог всеильный, бог любви» (II д.) — Гунэ, «Фауст».

Вольфрам, песня «О ты, вечерняя звезда» (II д.) — Вагнер, «Тангейзер».

Веденецкий гость, песня «Город каменный» (4 к.) — Римский-Корсаков, «Садко».

Онегин, ария «Когда бы жизнь домашним кругом» (3 к.) — Чайковский, «Евгений Онегин».

Елецкий, ария «Я вас люблю» (3 к.) — Чайковский, «Пиковая дама».

Роберт, ария «Кто может сравниться с Матильдой моей» — Чайковский, «Иоланта».

Образы, воплощаемые драматическим баритоном, чаще всего — сильные характеры: чувство их, даже страсти, нередко являются решающими в их поведении. Это либо патриоты — князь Игорь, Богдан Хмельницкий, Андрей Болконский, африканец Нелуско, Щорс, Олег Кошевой, либо — рабы своей любви и ревности, зависти, мести — Грязной, князь («Чародейка»), граф ди Луна («Трубадур»), Риголетто, Мазепа, Демон, Яго («гуляка» Томский является редким исключением).

В списке указаны роли Фигаро, Бориса Годунова, Руслана и Алеко как образы, воплощаемые драматическим баритоном. Такими их обозначили авторы — Моцарт, Глинка, Мусоргский, Рахманинов, которых никак нельзя заподозрить в том, что они плохо представляли себе, какой именно голос должен петь партию.

Тем не менее, после исполнения роли Бориса Годунова, Сальери и Алеко — Шаляпиным, эти роли стали постоянными и в басовом репертуаре. Нередко и Фигаро Моцарта, и Руслана поют басы-баритоны.

Для прослушивания драматического баритона рекомендуем следующие партии:

Фигаро,¹ каватина «Если захочет барин попрыгать», ария «Мальчик резвый» (I д.) — Моцарт, «Свадьба Фигаро».

Нелуско, баллада «Адамастор, властелин океана» (III д.) — Мейербер, «Африканка».

¹ Исполняется и высоким басом.

Риголетто, монолог «С ним мы равны» (II д.); монолог «Куртизаны, исчадь порока» (III д.) — Верди, «Риголетто».

Граф ди Луна, ария «Взор ее приветный, ясный» (II д., 2 к.) — Верди, «Трубадур».

Амонасро, сцена с Аидой и Радамесом (III д.) — Верди, «Аида».

Яго, монолог-кредо «Верю в творца» (II д.) — Верди, «Отелло».

Фальстаф¹ партия — Верди, «Фальстаф».

Голландец, ария «Окончен срок» (I д.) — Вагнер, «Летучий Голландец» («Моряк-скиталец»).

Альфио, песня «Кони бешено летят» — Масканы, «Сельская честь».

Скарпиа, монолог «Нет мне больше по праву», ариозо «Пусть вы давно мне» (II д.) — Пуччини, «Тоска».

Эскамильо, куплеты «Тост, друзья, я ваш принимаю» (II д.) — Бизе, «Кармен».

Руслан,¹ вступление и ария «О поле, поле» (3 к.) — Глинка, «Руслан и Людмила».

Игорь, ария «Ни сна, ни отдыха» (II д.) — Бородин, «Князь Игорь».

Борис,¹ монолог «Достиг я высшей власти» (II д.) — Мусоргский, «Борис Годунов».

Мизгирь, ариозо «На теплом синем море» — Римский-Корсаков, «Снегурочка».

Грязной, ария «Куда ты, удаль прежняя, девалась?» (I д.) — Римский-Корсаков, «Царская невеста».

Бес, сцена с Солохой — «Оседлаю помело», ария «Гей вы, ветры буйные» — Чайковский, «Черевички».

Томский, баллада «Однажды в Версале» (I д.); песенка «Если б милые девицы» (7 к.) — Чайковский, «Пиковая дама».

Демон,¹ монолог «Проклятый мир» (I к.); ария «На воздушном океане» (II д.); ариозо «Я тот, которому внимала» (III д., 2 к.) — Рубинштейн, «Демон».

Алеко,¹ каватина «Весь табор спит» — Рахманинов, «Алеко».

Киазо, ария «Дух злой, дух тоски» (II д.) — Палиашвили, «Даиси».

Кола Брюньон, рондо «Я Кола Брюньон» (2 к.); песня «За Провансом» (3 к.) — Кабалевский, «Мастер из Кламси».

Рылеев, ария «О Русь моя» (II д., 4 к.) — Шапорин, «Декабристы».

Андрей Болконский, монолог «В Отрадном» (1 к.); монолог «Но я скажу тебе» (8 к.) — Прокофьев «Война и мир».

Качура, песня «Растужился ясный сокол» (II д.); песня о березке (III д., 1 к.) — Чишко, «Броненосец „Потемкин“».

Богдан, ария-монолог «Так... Да, правда» (2 к.); ария «Гляньте, люди» (3 к.); монолог «Ночь беззвездная» (II д., 4 к.) — Данькевич, «Богдан Хмельницкий».

Игнат, ария «Ой, коню, мий коню» (финал I д.) — Данькевич, «Назар Стодоля».

Максим, ария «Ты снова солнце» (III д., 6 к.) — Майборода, «Арсенал».

¹ Исполняется и высоким басом.

БАС-БАРИТОН, ЦЕНТРАЛЬНЫЙ, НИЗКИЙ ИЛИ БАС-ПРОФУНДО,
ХАРАКТЕРНЫЙ ИЛИ БАС-БУФФО

Бас — самый низкий из мужских голосов; его тембр сходен с тембром басового тромбона, смягченного виолончелью и фаготом. Но и у этого, самого низкого голоса имеется несколько градаций: от самого высокого вида — баса-баритона до баса-профундо. Объем баса-баритона от *соль* (иногда *фа*) большой октавы до *соль* первой октавы. Как мы уже говорили раньше, бас — как бы баритон с басовым тембром, но смещенный на одну ступень ниже. Нижний отрезок его диапазона также звучит массивней, чем у баритона. Его «рабочая середина» от *си-бемоль* большой октавы до *ре* первой октавы. Самая звучная нота, как впрочем и у всех басов — *до* первой октавы.

Есть разновидность баса, носящая название бас-кантанта, т. е. певучий бас, это почти бас-баритон, но все же с более компактным и певучим звуком; его объем может быть и таким, как у баса-баритона, но он может захватить и *фа* малой октавы. В отношении репертуара мы будем относить его к басу-баритону, поскольку он у них одинаков.

Существует и бас центральный: его объем может простираться от *ми-бемоль* — *ми* большой октавы до *фа* первой. Наиболее звучным, мощным участком его будет центр — отсюда и его название; у него сочно, хорошо, наполненно звучат ноты от *фа* большой до *до* малой октавы, наиболее сильно звучит следующий участок — от *до до* малой до *до* первой октавы; нота *до* иногда звучит «громоподобно». Поскольку такому басу поручают репертуар, диапазон которого расположен в нижнем и, главным образом, центральном участке, то верхний отрезок часто остается без употребления; естественно, что от отсутствия тренировки этот участок иногда звучит и слабее и более напряженно.

Рабочей серединой центрального баса можно считать отрезок *соль*—*ля* большой до *си-бемоль* малой или *до* первой октавы.

Бас-профундо теперь почти не встречается; это самый низкий голос с объемом или от *ля* контроктавы или от *до* большой до, примерно, *до*—*ре* первой октавы. В настоящее время его партии исполняют центральные басы.

В свою очередь их партии часто исполняются басом-кантанто.

Особым типом мужских голосов является характерный или бас-буффо. Им может быть любой из перечисленных, чаще всего это исполнители, у которых наиболее выразителен какой-либо один участок, которым лучше и чаще всего и пользуются исполнители.

Образы, воплощаемые басом, в большинстве своем герои средних лет, чаще — пожилые. Среди них немало положительных, величественных фигур, как, например, Сусанин, Кутузов, Минин, Болотников, Вакуленчук, Тарас Бульба, Кривонос («Богдан Хмельницкий»), Кончак, Марсель, немало жрецов, нередко и такие колоритные фигуры, как Карась, Базилио, выборный Макогоненко («Наталка Полтавка»), Сашка («Тихий Дон»), Голова («Майская ночь»), Лепорелло («Дон Жуан»).

Каждый из всех перечисленных мужских и женских, голосов имеет свои выразительные средства, которыми исполнитель и пользуется, но у баса эти средства в наибольшем объеме, именно потому, что у него наибольшая амплитуда колебания звуковой волны, что и дает ему большую силу звука; большее количество нюансов, динамические оттенки баса имеют гораздо большую контрастность, чем, например, у лирического сопрано или тенора. Так, например, пианиссимо у баса (особенно при фальцетном звуке, которым бас также хорошо пользуется — вспомним персидскую песню Рубинштейна «О, если б навеки так было») может быть такое, как и у сопрано, зато какая огромная разница в форте.

Сопоставим, например, любую громкую фразу сопрано, даже баритона с фразой баса из арии о клевете «И как бомба разрывает». Конечно, все это подразумевает хорошую школу у певца.

Рекомендуем для прослушивания баса-баритона и баса-кантанто следующие партии:

Сен-Бри, сцена освящения мечей «У Карла есть враги» (IV д.) — Мейербер, «Гугеноты».

Базилио, ария о клевете (II д.) — Россини, «Севильский цирюльник».

Мефистофель, куплеты «На земле весь род людской» (II д.); заклинание цветов «О ночь, одень ты их своим покровом» (III д.); серенада «Выходи, о друг мой нежный» (IV д.) — Гуно, «Фауст».

Нилаканта, ария «Я хочу, чтобы ты улыбалась» (II д.) — Делиб, «Лакме».

Мефистофель, баллада «Я тот дух, что отрицает» — Бойто, «Мефистофель».

Сусанин, ария «Ты взойдешь, моя заря» (IV д., 3 к.) — Глинка, «Иван Сусанин».

Еремка, песня «Широкая масленица» (IV д.) — Серов, «Вражья сила».

Владимир Галицкий, песня «Только б мне дождаться чести» (I д., 1 к.) — Бородин, «Князь Игорь».

Досифей, призыв «Приспело время» (I д.) — Мусоргский, «Хованщина».

Тарас, монолог «Нет, ты отвечай» (2 к.); ария «Ты, Андрей, в смертный час муки убоялся» (4 к.) — Кабалевский, «Семья Тараса».

Сторожев, монолог «Идут с севера люди» (6 к.) — Хренников, «В бурю».

Вакуленчук, ариозо «Недолго, братцы, быть мне с вами» (II д.) — Чишко, «Броненосец „Потемкин“».

Кривонос, ария «Тяжко, други» (I д., 2 к.) — Данькевич, «Богдан Хмельницкий».

Центральный бас рекомендуем прослушать в следующих партиях:

Папагено, ария «Известный всем я птицелов»; ария «Найти по другу сердца» (3 к.) — Моцарт, «Волшебная флейта».

Осман, ария «О, как радоваться буду» (III д.) — Моцарт, «Похищение из сераля».

Марсель, хорал и песня «Погибель твоя решена» — Мейербер, «Гугеноты».

Филипп, ария «Нет не был я дорог ей» — Верди, «Дон Карлос».

Прочида, ария «О мой Палермо» (II д.) — Верди, «Сицилийская вечерня».

Кардинал, ария «Если враждой и жаждой мщенья» (I д.) — Галеви, «Жидовка».

Фарлаф, рондо «Близок уж час торжества моего» (II д., 1 к.) — Глинка, «Руслан и Людмила».

Мельник, ария «Ох, то-то, все вы, девки молодые» (I д.); сцена сумасшествия (III д.) — Даргомыжский, «Русалка».

Кончак, ария «Здоров ли, князь» (II д.) — Бородин, «Князь Игорь».

Пимен, монолог «Еще одно последнее сказанье» (I д., 1 к.) — Мусоргский, «Борис Годунов».

Дед Мороз, песня «По богатым посадским домам» (пролог) — Римский-Корсаков, «Снегурочка».

Голова, рассказ о путешествии с царицей Екатериной в Крым, «Ты за счастье» (I д.) — Римский-Корсаков, «Майская ночь».

Варяжский гость, песня «О скалы грозные» (4 к.) — Римский-Корсаков, «Садко».

Собакин, ария «Не думал, не гадал» (IV д.) — Римский-Корсаков, «Царская невеста».

Салтан, ария «Знал и я, бывало, радость» (IV д., 2 к.) — Римский-Корсаков, «Сказка о царе Салтане».

Гремин, ария «Любви все возрасты покорны» (6 к.) — Чайковский, «Евгений Онегин».

Рене, ария «Ужели роком осужден» — Чайковский, «Иоланта».

Тарас, песня «Ой, летает орел» (II д.); ария «Есть ли на свете что прекрасней» (V д.) — Лысенко, «Тарас Бульба».

Минин, ария «Бог милосердный» (III д.) — Направник, «Нижегородцы».

Посетитель, песня старого бурша: «Сижу в прохладном погребе» (II д.) — Ипполитов-Иванов, «Ася».

Кутузов, ария «Беспокойный народ» (8 к.); ария «Величая в солнечных лучах» (10 к.) — Прокофьев, «Война и мир».

Характерный бас рекомендуем прослушать в следующих партиях:

Бартоло,— Россини, «Севильский цирюльник».

Цунига, (I и II д.) — Бизе, «Кармен».

Ризничий, (I д.) — Пуччини, «Тоска».

Скула, (I д., 1 к.) — Бородин, «Князь Игорь».

Дуда, (4 к.) — Римский-Корсаков, «Садко».

Каленик, монолог «Сам себе я голова» — Римский-Корсаков, «Майская ночь».

Дьяк Гаврила, сцена с Туром и Кожухом «Как засядем, братие, за чару» (2 к.) — Данькевич, «Богдан Хмельницкий».

Сашка, рассказ «Бежал из крепости злодей» (4 к.) — Держинский, «Тихий Дон».

Старый князь Болконский, партия (3 к.) — Прокофьев, «Война и мир».

Образы симфонической и камерной литературы, рекомендуемые для прослушивания баса:

Шапорин, симфония-кантата «На поле Куликовом» — ариозо Дмитрия Донского «Отцы и братья! Русская дружина».

Коваль, оратория «Емельян Пугачев» — монолог Пугачева «Слушайте, нищие».

Чайковский, романс «Благословляю вас, леса».

Даргомыжский, баллада: «Старый капрал» и песня «Титулярный советник».

Мусоргский, «Песня о блохе» и «Семинарист».

Римский-Корсаков, «Пророк».

Рубинштейн, «О, если б навеки так было» (из «Персидских песен»).

Шостакович, пять романсов на слова Е. Долматовского.

Рекомендуемые примеры, как мы об этом предупреждали, могут быть в ряде случаев дискуссионными в смысле принадлежности их к тому или другому виду голоса; кроме того вся сумма примеров, как в разделе сольного пения, так и последующего — ансамблевого — представляет собою условный минимум, составленный,

главным образом, на основе русского и зарубежного классического репертуара и некоторых современных советских опер. Список может быть намного увеличен, как за счет произведений классики, так и за счет современных опер, главным образом, наших союзных и автономных республик.

Заканчивая обзор голосов, мы еще раз напоминаем, что все границы объёмов и все определения носят характер относительный, условный и кое в чем даже дискуссионный. Индивидуальные качества некоторых певцов иногда нарушают установившуюся классификацию, но даже и при этих условиях теоретическое и практическое знакомство с рекомендованным материалом будет полезно не только в силу приобретения соответствующих слуховых навыков, но и невольного знакомства с формой и фактурой целого ряда сольных арий, ариозо, монологов, песен.

АНСАМБЛИ

Все указанные выше соображения относительно голосов в сольных произведениях, относятся и к ансамблям.

Какие могут быть ансамбли?

Практически, если это требуется сюжетом, — любые. Условно их можно разделить на две категории: ансамбли из однородных голосов и ансамбли смешанные. В однородном ансамбле голоса в партитуре располагаются в порядке их классификации, в смешанном — сначала женские голоса, затем мужские — опять-таки в порядке их классификации. Если ансамбль однородный и состоит из нескольких голосов одного типа, необходимо разделить их, как в струнном ансамбле, т. е. первый, второй, третий и т. д. Учет диапазона и «рабочей середины» голосов необходимы и для правильного расположения их в гармоническом аккорде, и для лучшего использования в полифонии.

Необходимость иметь в виду, что более низкие голоса в верхнем своем отрезке звучат более интенсивно и напряженно, чем более высокие голоса в том же отрезке, который будет для них низким, в результате этого, например, *до* первой октавы у тенора будет казаться более высоким звуком, чем *ми* этой же октавы

у меццо-сопрано и сопрано. Аналогию этому мы наблюдаем у струнных.

В ансамблях с сопровождением бас может рассматриваться как один из голосов вокального ансамбля, т. е. не обязательно как бас аккорда.

Ниже мы рекомендуем несколько образцов ансамблевой литературы.

Дуеты

Колоратурное сопрано и меццо-сопрано: Лакме и Малика, «О святой приют, где всегда цветут» — «Лакме» (I д.).

Колоратурное сопрано и лирический тенор: Джульетта и Ромео — «Ромео и Джульетта» (II д.); Виолетта и Альфред — «Травиата» (I д.).

Колоратурное сопрано и лирический баритон: Розина и Фигаро — «Севильский цирюльник» (II д.).

Лирическое сопрано и меццо-сопрано: Татьяна и Ольга, «Слышали ль вы» — «Евгений Онегин» (I д.); Прилепа и Миловзор (интермедия, 3 к.) — «Пиковая дама».

Лирическое сопрано и драматический тенор: Микаэла и Хозе, «О, мать, мечтаю я» — «Кармен» (I д.); Маженка и Еник — «Проданная невеста» (I д.).

Лирическое сопрано и баритон: Церлина и Дон Жуан, «Дай ручку, ангел нежный» — «Дон Жуан» (I д.).

Драматическое сопрано и меццо-сопрано: Лиза и Полина, «Уж вечер: облаков померкнули края» — «Пиковая дама» (2 к.).

Драматическое сопрано и драматический тенор: Валентина и Рауль, «Уж близко время, летят мгновенья» — «Гугеноты» (IV д.); Аида и Радамес, «Опять с тобою, ангел Аида» — «Аида» (III д.); Лиза и Герман, «О да, миновали страданья» — «Пиковая дама» (III д.); Наталья и Ленька — «В бурю» (IV д.).

Драматическое сопрано и драматический баритон: Ярославна и Игорь, «О, мой сокол, ясный» — «Князь Игорь» (IV д.).

Драматическое сопрано и бас: Наташа и Мельник, «Так вот что должен теперь я слушать» — «Русалка» (I д.).

Меццо-сопрано и контральто с другими голосами

Меццо-сопрано и лирический тенор: Ганна и Левко «Не спишь ты, гордая дивчина» — «Майская ночь» (I д.).

Меццо-сопрано и драматический баритон: Любаша и Грязной — «Царская невеста» (финал I д.).

Меццо-сопрано и бас: Груня и Вакуленчук, колыбельная «Спи сыночек» — «Броненосец „Потемкин“» (финал I д.).

Контральто и лирический тенор: Кончаковна и Владимир Игоревич, «Ты ли, Владимир мой» — «Князь Игорь» (II д.).

Контральто и бас: Ваня и Сусанин, «Дай мне меч, дай и шлем» — «Иван Сусанин» (III д.).

Лирический тенор и лирический баритон: Альмавива и Фигаро, «Мысль одна, добыть металла» (I д.) — Россини «Севильский цирюльник».

Ленский и Онегин, «Враги, давно ли друг от друга» — «Евгений Онегин» (5 к.).

Лирический тенор и бас: Фауст и Мефистофель; «Ко мне возвратись, прелестная юность» — «Фауст» (финал I д.).

Драматический тенор и лирический баритон: Герман и Елецкий, «Несчастный день, тебя я проклинаяю» — «Пиковая дама» (I д.).

Драматический тенор и драматический баритон: Отелло и Яго, «Я клянуся небом ясным» — «Отелло», (финал II д.).

Драматический тенор и центральный бас: Еник и Кецал, «Только слово мне скажи» — «Проданная невеста» (II д.).

Дуэты из камерной литературы

Сопрано и тенор — «Не искушай», Глинка.

Сопрано и контральто — «Ах, ты песня», Глазунов, соч. 80.

Меццо-сопрано и тенор — «Как нежишь ты», Танеев, соч. 80.

№ 1.

Тенор и баритон — «Нелюдимо наше море», Вильбоа.

Тенор и бас — «Вакхическая песня», Танеев, соч. 18, № 2.

Тенор и бас — «Студенческая песня», Лаком.

Трио

Два сопрано и меццо-сопрано: Фраскита, Мерседес, Кармен, сцена гаданья «Мешай! Снимай!» — «Кармен» (III д.).

Сопрано, меццо-сопрано и контральто (с женским хором); Бригитта, Лаура, Марта, «Вот тебе лютики, вот васильки» — «Юланта».

Колоратурное сопрано, лирический тенор и лирический баритон: Розина, Альмавива и Фигаро, «Ах, я рада» — «Севильский цирюльник» (III д., 2 к.).

Лирико-колоратурное сопрано, драматический тенор и высокий бас: Антонида, Собинин, Сусанин, «Не томи, родимый» — «Иван Сусанин», (I д.).

Лирико-колоратурное сопрано, контральто и драматический тенор: Антонида, Ваня и Собинин, «Ах, не мне бедному» — «Иван Сусанин» (эпилог).

Лирико-колоратурное сопрано, меццо-сопрано и центральный бас: Джильда, Мадалена, Спарафучиле, «Наш гость и красивый, и ласковый» — «Риголетто».

Сопрано, баритон, бас: Людмила, Крушина, Кецал, «Говорю вам, пан Крушина» — «Проданная невеста» (I д.).

Драматическое сопрано, лирический тенор, центральный бас: Наташа, Князь, Мельник, «Ах, прошло то время» — «Русалка» (I д.).

Драматическое сопрано, драматическое меццо-сопрано и драматический тенор: Аида, Амнерис, Радамес, «Тайну подозревает» — «Аида» (I д.).

Драматическое меццо-сопрано, драматический тенор и баритон: Аксинья, Ленька, Листрат (вокализ) — «В бурю» (I д., 2 к.).

Лирический тенор, лирический баритон, бас-кантанта: Фауст, Валентин, Мефистофель, «Что вам угодно здесь?» — «Фауст» (III д.).

Из камерной литературы

Сопрано, тенор и бас — «Ночевала тучка золотая» А. Даргомыжского и «На севере диком» Н. Дмитриева.

Сопрано, меццо-сопрано и тенор — «С озера веет прохладой и негой» С. Танеева, соч. 25.

Сборник трио для однородных голосов А. Даргомыжского.

Сопрано, контральто и тенор — «Из еврейской поэзии», вокальный цикл Д. Шостаковича.

К в а р т е т ы

2 лирических сопрано и 2 меццо-сопрано; Алиса, Наннетта, Мэг, Квикли, «Ах, бочка пивная» — «Фальстаф».

Лирическое сопрано, лирическое меццо-сопрано, драматическое сопрано и контральто: Татьяна, Ольга, Ларина и Филиппьевна. «Слыхали ль вы за рощей глас ночной» — «Евгений Онегин» (I д.).

Лирико-колоратурное сопрано, меццо-сопрано, лирический тенор и драматический баритон: Джильда, Маддалена, герцог Мантуанский и Риголетто, «Однажды свидевшись с тобой». «Риголетто». (IV д.).

Лирико-колоратурное сопрано, контральто, драматический тенор и бас-кантанта: Антонида, Ваня, Собинин, Сусанин, «Милые дети» — «Иван Сусанин» (III д.).

Драматическое сопрано, контральто драматический тенор и бас-баритон: Горислава, Ратмир, Финн и Руслан — «Руслан и Людмила» (III д.).

Контральто, бас-баритон и два центральных баса: Ратмир, Руслан, Фарлаф, Светозар, сцена оцепенения «Какое чудное мгновение» — «Руслан и Людмила» (I д.).

Лирическое сопрано, меццо-сопрано, лирический тенор и центральный бас: Марфа, Дуняша, Лыков и Собакин — «Царская невеста» (II д.).

Лирическое сопрано, лирическое меццо-сопрано, лирический тенор и лирический баритон: Татьяна, Ольга, Ленский и Онегин — «Скажи, которая Татьяна» — «Евгений Онегин» (I д.).

Из камерной литературы

Тенор I и II, баритон и бас — серенада четырех кавалеров А. Бородина.

К в и н т е т ы

Колоратурное сопрано, меццо-сопрано, лирический тенор, центральный бас и бас-буффо: Розина, Берта, Альмавива, Базилио, Бартоло, «Старый шут» — «Севильский цирюльник» (финал I д.).

Лирическое сопрано, меццо-сопрано, драматический тенор, характерный тенор и центральный бас: Ева, Магдалена, Вальтер, Давид и Закс, «Как лучом рассвета грудь озарена» — «Нюрнбергские мейстерзингеры» (III д.).

Сопрано 1 и 2, лирическое меццо-сопрано, характерный тенор и баритон: Фраскита, Мерседес, Кармен, Ромендало и Данкайро, «Дельце, есть у нас недурное» — «Кармен» (II д.).

Сопрано, меццо-сопрано, баритон и 2 баса: Людмила, Гата, Крушина, Миха и Кецал, «Ты решай, ты подумай» — «Проданная невеста» (III д.).

Секстет .

Лирико-колоратурное сопрано, 2 лирических сопрано, драматический тенор, лирический баритон и характерный бас: донна Анна, Церлина, Эльвира, Оттавио, Мазетто, Лепорелло — «Дон Жуан» (II д.).

2 сопрано, 2 тенора, баритон и бас: Лючия, Алиса, Эдгар, Артур, Эрико, Раймонд — «Лючия ди Ламмермур».

Колоратурное сопрано, меццо-сопрано, лирический тенор, баритон, бас-буффо: Розина, Берта, Альмавива, Фигаро, Базилио и Бартоло, «Плут солдат ворвался» — «Севильский цирюльник» (финал II д.).

Септет

Драматический тенор, 2 тенора, лирический баритон и 3 баса: Тангейзер, Вальтер, Генрих, Вольфрам, Герман, Рейнмар и Битерольф. «Вернись к нам ты, Генрих милый» — «Тангейзер» (I д.).

Децимет

2 лирических сопрано, 2 меццо-сопрано, 2 тенора, 3 баритона и бас: Алиса, Наннетта, Мэг, Квикли, Фентон, Кайус, Бардольф, Фальстаф, Форд и Пистоль, хоровая fuga «Вся наша жизнь есть шутка» — «Фальстаф» (финал III д.).

Драматическое сопрано, меццо-сопрано, 2 тенора, 2 баритона и 4 баса; Кума, Поля, Балакин, Лукаш, Князь, Журан, Мамыров, Фока, Потап и Кичига, — «Чародейка» (I д., финал без оркестрового сопровождения).

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Говоря о свойствах певческих голосов, мы не касались вопроса создания вокальных произведений, поскольку он изучается практически в специальном классе сочинения и подчиняется общим законам музыкальной драматургии.

Однако, заканчивая обзор, считаем необходимым высказать ряд практических соображений, учет которых даст несомненно положительный эффект при сочинении вокальных произведений.

Первое из них касается дыхания. Певцу необходимо вовремя возобновить запас дыхания, чтобы не только музыкально петь, но и художественно, эмоционально произносить слова, объединять их в предложения, подчеркивать кульминацию фразы. Исходя из этого при сочинении произведений для духовых инструментов, — композиторы должны предусмотреть в мелодии паузы, ноты относительно долгой длительности, чтобы можно было чуть-чуть не допеть ноту, на остаток длительности взять дыхание (недостающая часть ноты прозвучит вследствие резонанса); чем выше тесситура, тем чаще должны быть либо маленькие паузы, либо ноты, которые можно «не допеть»; такие «островки» для дыхания нужно расставлять чаще, если ноты малой длительности, со слогом на каждой, исполняются в быстром темпе. Хорошим образцом такого рода произведения является рондо Фарлафа, каватина Фигаро, или «Взрыв смеха» Обера.

Чтобы дать отдых перед трудной вокальной фразой, необходимо дать певцу паузу, заполнив ее оркестром; хороший вдох — это отдых. Для примера можно посмотреть, как это сделано в финале каватины Фауста.

После фразы «Привет тебе, приют невинный» певец отдыхает один такт, оркестр в это время продолжает играть, развивая свою тему, затем певец исполняет ответственную фразу с предельным теноровым *до* второй октавы.

Выше указывалось, что наименее утомляющимися участками будет «рабочая середина» голоса, но пребывание даже в наиболее безопасной зоне требует разминки всех мускулов. Если ее нет, может случиться так, что певец не сможет допеть арии. Классическим примером такого рода трудностей представляет собою баллада Фиина из оперы Глинки «Руслан и Людмила». Особую трудность вызывает ля-мажорный эпизод, повторяющийся неоднократно. Нужно много усилий, чтобы исполнить эту балладу художественно. Тем более нужно избегать повторов в крайнем нижнем и, особенно, верхнем отрезке голоса. Необходимо помнить о чередовании напряжения, о чередовании более трудного для голоса с более легким.

При сочинении вокального произведения нужно стремиться к тому, чтобы певец мог его спеть всегда, без особой специальной подготовки. При более или менее одинаковой в художественном отношении ценности двух пьес, певец предпочтет всегда более легкую в смысле преодоления вокальных трудностей, где нет, например, предельных верхов. Это, конечно, не художественное соображение, однако в практике это имеет место и с этим нужно если не считаться, то учитывать.

Много ли предельно высоких нот в партии Онегина? Да всего лишь две, из них вторая завершает всю оперу. «Злоупотребление высокими звуками разрушило гораздо более голосов, чем старость» — писал Мануэль Гарсия в своем сочинении «Полный трактат об искусстве пения» в 1847 году.

«Артист должен избегать те пассажи, которые ему не по голосу, так как если даже во всей пьесе у него будет один шероховатый пассаж, тем не менее певец, думая об этом одном подводном камне, поддается нервному раздражению и споет дурно даже и то, что обыкновенно поет прекрасно» — пишет Ламперти (1813—1892) в своей работе «Искусство пения».¹

¹ Цит. по кн.: И. Назаренко. Искусство пения.

К этому можно добавить, что злоупотребление верхними нотами, не только вредно для голоса, но плохо и в художественном отношении, так как ведет к однообразию, а главное — к притуплению восприятия верхних нот, как одного из сильно действующих, выразительных средств голоса.

Указывая, что нижние отрезки легких голосов не обладают достаточной звучностью, мы обращали внимание на то, что и оркестровое сопровождение в этих отрезках должно быть легким и прозрачным, говорили об утомляемости голоса, вызываемой долгим пребыванием поющего в крайних отрезках диапазона, особенно, в верхнем и, следовательно, о необходимости создавать паузы для дыхания и вообще для отдыха. Но, подчеркивая во всех случаях, что певцу должно быть удобно петь, мы все время имели в виду не только удобство пения, но и удобство произношения слов, поскольку вокальные произведения связаны со словом (вокализы являются редким исключением).

«Рабочая середина», наиболее удобная для пения, как правило, наиболее благоприятна и для четкого разборчивого произношения слов. В крайних же отрезках, особенно в быстром темпе, большое и частое количество слогов на такт затрудняет произношение, при медленном же темпе нужно заботиться о том, чтобы певцу хватило дыхания для произнесения без перерыва необходимой фразы, а иногда даже одного слова.

Наиболее красиво и удобно звучит пение на гласных А, О, реже на Е. Однако при употреблении фальцета певцы нередко прибегают к гласным И или У.

В быстром темпе нужно избегать соседства слов с одинаковыми согласными в конце первого и начале второго слова, например, «забор рушится», «столб большой», «скрип прозвучал». Для того, чтобы такие слова не сливались и не создавали ненужных пауз для произношения, нужно либо подумать о внедрении таких маленьких, естественных пауз, либо всячески избегать таких слов.

Классическим примером неудачного текста для пения является фраза из дуэта Татьяны и Ольги «Слышали ль вы», которая всегда слышится: «Слышали львы».

Если требовать от певца правильного литературного произношения слов и осмысленного произношения фра-

ы, то надо предварительно самому композитору правильно прочесть и осмыслить текст и в связи с этим расставить ударения таким образом, чтобы ударяемые слоги соответствовали сильным или относительно сильным долям такта, а слабые, неударяемые — слабым или относительно слабым долям. Кроме этого нужно позаботиться и о том, чтобы кульминационный, самый важный акцент, от которого зависит смысл всей фразы, совпадал бы с аналогичным музыкальным акцентом.

К сожалению, даже у классиков встречаются неблагополучные места с неправильными ударениями, очень затрудняющими исполнение их певцом. Такова, например, фраза Мазепы в его арии, обращенной к Марии: «В страстном лепете твоём». Это получилось не только потому, что неударный последний слог слова «лепете» поставлен на относительно сильной доле, но и потому, что он протянут на ноте *ми-бемоль*. В песне варяжского гостя из «Садко» певцы поют: «Велик их Один бог», а не «Велик их бог Оди́н», как напечатано в клави́ре.

Хотя «рабочая середина» и является наиболее удобной для пения, мы все же должны предостеречь композиторов: не следует насыщать этот отрезок драматическими восклицаниями, так как это невольно приведет к форсированию голоса, а это в свою очередь затруднит пение в верхнем отрезке.

В последнее время многие композиторы для получения более интересной в ритмическом отношении мелодии нередко ставят, особенно в песнях, неударные слоги на ударной сильной доле с продолжительной остановкой звука и поэтому, например, вместо правильного произношения «и хоро́шего настро́ения» получается «и хороше́го настроеня́».

Дикция — очень важный элемент исполнения и композитору пишущему вокальную музыку, всегда нужно заботиться о том, чтобы она была правильной.

В связи с тем, что певец должен петь на память, необходимо также всячески облегчить ему это запоминание. Речь идет не только о запоминании мелодии в отдельных фразах — допустим, что они могут запомниться сравнительно легко. Труднее будет запомнить, где, когда и как вступать, в этом случае очень помогает ведущая мелодия в оркестре, на фоне которой певец должен спеть свои отдельные реплики. В первой половине

ариозо Германа «Прости, небесное создание» ведущая мелодия легко запоминается и когда она проходит во второй половине в оркестре, певцу очень легко, ориентируясь по ней, спеть свои реплики, не глядя на дирижера.

Труднее всего высчитывать паузы и запоминать, сколько тактов, четвертей и восьмушек надо промолчать, с какого звука и когда вступить, если в оркестре идет чисто служебная музыка, в виде отдельных, случайных аккордов или тремоло, в которой иной раз не улавливается не только мелодия, но даже и метр. Однако, это сразу облегчается, если в оркестре имеются какие-то «вехи», какие-то «островки» для ориентира. Такие «вехи» можно увидеть в речитативе Радамеса (сцена подземелья). Его фразы идут на одной ноте, не разделяет их повторяющийся четыре раза мотив, начинающийся всегда с третьей четверти и кончающийся на первой. Аналогичный случай можно наблюдать в сцене клятвы Германа (финал 1-й картины) и в финале 5-й картины «Пиковой дамы», где призрак графини (также на одной ноте) открывает Герману тайну трех карт.

Кроме того, певец на сцене иногда попадает в такие условия, что может не слышать оркестра и не сможет вступить в нужный момент, потому что потерял слуховой ориентир, такие случаи надо предвидеть и найти возможность дать этот ориентир, например, в виде оставшейся звучать выдержанной ноты, после паузы оркестра.

Вообще, певец, исполняя партию, почти не должен думать о том, как и когда вступить; он должен как бы плыть на волнах музыки. Если же он будет высчитывать свои паузы (что нередко случается), то ему некогда будет думать о том, что он должен выразить, он потеряет возможность проявить чувство и выйдет из образа. Певец не сможет тогда создать собственную речевую интонацию на основе слов своей роли и их музыкального воплощения, а ведь актер не просто поет свою фразу, он пением воздействует на партнера, и, стало быть, в итоге определяет успех сцены или даже спектакля в целом. Режиссеры часто говорят, что выразительно спетая фраза — это почти сыгранный эпизод, что выразительно, эмоционально петь это уже значит играть...

14 н.