

Ф. ВИТТ

ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ ОБУЧАЮЩИМСЯ ПЕНИЮ

Под редакцией Ю. А. Барсова



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» Ленинград 1968

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	3
Предисловие	7
Что должен знать певец о своем голосовом аппарате.	9
Некоторые особенности голоса	17
Речь	20
Заболевания голосового аппарата	26
Советы по гигиене голоса	32
Певческое дыхание	35
Постановка звука	38
"Что такое «маска»?.....	42
Выравнивание регистров	44
Филировка звука	45
Mezza voce	47
Об украшении мелодии в пении.....	49
Высокие ноты.....	52
«Закрытые» звуки.....	54
Общие замечания об успешности занятий.....	55
Основы художественного пения	57
О произношении некоторых итальянских слов	6

ОТ РЕДАКТОРА

Не многим читателям знакомо имя Федора Федоровича Витта. Певец, успешно выступавший на сцене одного из известнейших оперных театров Италии «Сан-Карло» в Неаполе, находясь в расцвете творческого дарования, целиком посвятил себя педагогической деятельности.

Вокальными педагогами чаще всего становятся оперные или концертные певцы с большим исполнительским опытом. Обремененные не только славой и почестями, но и годами, приступают они к педагогической работе. Иногда по тем или иным причинам неудачно сложившаяся исполнительская карьера певца заставляет обратиться к преподаванию. И, наконец, наиболее редко приходится встречаться с такими педагогами, как Ф. Ф. Витт — педагогами по призванию.

Труд вокального педагога не приносит той известности, которой пользуются певцы, но и в нем имеется немало своих радостей. Вся жизнь педагога в успехах его учеников. Как ребенок неуверенной рукой робко выводит свои первые буквы, так начинающий певец делает попытки неокрепшим голосом воспроизвести музыкальную фразу. Постепенно со временем приобретает необходимый багаж вокально-технических навыков, растет исполнительское мастерство. Благодаря умелой многолетней работе педагога появляется на афишах имя нового певца. И каждый педагог где-то невидимо шагает вместе со своими учениками в будущее вокального искусства,

Ф. Ф. Витт родился в 1879 году в Петербурге, в семье юриста. Его судьба как будто была полностью predeterminedena родителями. Коммерческое училище, Коммерческий институт, который он окончил в 1901 году, получив звание кандидата коммерческих наук,— все сулило ясные перспективы преуспеяния по службе и спокойную, обеспеченную жизнь.

Но, увы, как часто ошибаются родители в предначертаниях будущего своих детей! Ф. Ф. Витт тоже «не оправдал надежд» отца и, вопреки его желанию, стал певцом, а впоследствии — вокальным педагогом.

Любовь к музыке не возникла внезапно. С детских лет Ф. Ф. Витт играл на рояле, а в юношеском возрасте пришло увлечение пением. Надо еще сказать, что будущий певец старательно изучал иностранные языки, особенно — итальянский.

Серьезные занятия пением начались под руководством Ипполита Петровича Прянишникова. «Попасть учиться к Прянишникову,— вспоминает Ф. Ф. Витт,— было чрезвычайно трудно, нужно было иметь хороший, от природы поставленный голос и незаурядные артистические данные. Обладая вокальной восприимчивостью, упорством и настойчивостью в достижении

в развитии их голоса, музыкальных способностей, актерского дарования, изучении итальянского языка. Здесь народные артисты РСФСР В. Лизунов, И. Ломко, И. Матвеев, П. Рудаков, народные артисты Татарской АССР А. Измайлова, Г. Кайбицкая, М. Рахманкулова, заслуженные артисты С. Жиганова, С. Садыкова, М. Снегов, артистки Р. Муратова, М. Ярышева и др.

Вполне понятно желание Ф. Ф. Витта собрать и обобщить свои наблюдения, размышления и изложить их на бумаге. Предлагаемая вниманию читателей книга «Практические советы обучающимся пению» не содержит какой-то новой системы преподавания пения. Ф. Ф. Витт менее всего стремится в ней к видимой оригинальности и, как он говорит, «вносить коррективы в таблицу умножения». Многолетняя педагогическая деятельность укрепила в нем уверенность в эффективности многих установок итальянской вокальной методики, воспринятых от Прянишникова и непосредственно в Италии. Б. Карелли высоко ценил Ф. Ф. Витта, о чем свидетельствуют портреты с теплыми дарственными надписями, а также посвященный им Витту романс «Отеи» на слова Боккаччо (издан во Флоренции). Поэтому всё, что пишет Ф. Ф. Витт об итальянской школе и о методах воспитания певца, применяемых в Италии, можно считать вполне достоверным.

Взаимовлияния итальянской и русской вокальных школ очень сложны. «Итальянобесие», чрезмерное увлечение виртуозничаньем оказывали отрицательное влияние на развитие русской вокальной школы, школы естественности правдивости и благородства. Даже такой русский самородок, как Ф. И. Шаляпин, ощущал это влияние, и его по ночам одолевали сомнения — где истина и правда? «La donna e mobile» или «Как во городе было во Казани»?

Несколько иное положение сложилось в вокальной педагогике. Еще М. И. Глинка считал необходимым мучить своих учеников «ненавистой» итальянщиной, высказывал мысль о том, что пение итальянских арий полезно для развития голоса. Итальянский репертуар в наших консерваториях и училищах занимает существенное место. И, что кажется совершенно бесспорным, многие приемы, выработанные на протяжении нескольких столетий итальянской вокальной педагогикой, выходят за узконациональные рамки и могут быть полезными при развитии голоса певца любой национальности.

Но как важно, чтобы об итальянской вокальной методике говорилось трезво, без трепетного коленапреклонения, чтобы приемы педагогов доходили-до нас непосредственно, а не через 3-е или 5-е лицо.

В чем же видит Ф. Ф. Витт главный «секрет» итальянской вокальной школы? В многолетних систематических занятиях. Автор книги предупреждает тех молодых певцов, которые хотят уже через несколько уроков увидеть ощутимые результаты занятий и стремятся как можно скорее продемонстрировать свои успехи перед публикой. Искусство певца — величайший труд, подвиг всей жизни.

В брошюре рассказывается о необходимости бережного отношения певца к своему голосу. Бывают случаи, когда молодые певцы занимаются выкрикиванием высоких тонов, поют без перерыва по несколько часов подряд, не соблюдают элементарнейших правил гигиены голоса, а при своих неудачах на оперной сцене обвиняют педагога за «недолговечность школы».

Ф. Ф. Витт правильно решает многие вопросы вокальной методики. Он не рекомендует на занятиях привлекать внимание поющего к работе гортани.

поставленной цели, я за сравнительно короткий срок овладел основными певческими навыками, приступил к исполнению сложных произведений и прохождению оперных партий».

Первое выступление состоялось на сцене музыкально-драматического общества, где Ф. Ф. Витт исполнил партию Онегина. Дирижировал Г. Варлих. За успешным дебютом последовали и другие выступления.

Постоянная служба в конторе банка, занятия у Прянишникова и дома поглощали почти весь день с утра до ночи. Но молодой певец никогда не упускал возможности послушать выступления таких знаменитостей, как Шаляпин, Стравинский, Собинов и др.

В 1904 году в Петербурге гастролировал итальянский певец — тенор А. Мазини. Знакомство с ним оказалось решающим в судьбе Ф. Ф. Витта — он едет совершенствоваться в Италию к одному из лучших итальянских педагогов Беньямино Карелли.

Занятия с Б. Карелли и его помощником М. Перилли принесли заметные результаты. Ф. Ф. Витт выступил в партии Шарплеса (опера Пуччини «Мадам Баттерфляй») на сцене театра «Сан-Карло». Баттерфляй исполняла М. Фарнетти, Пинкертона — Ф. Карпи, Сузуки — Ди Анджели. Дирижировал Л. Муньоне, ученик Тосканини. В афишах имя Ф. Ф. Витта писалось на итальянский лад — Teodore Vittini. Следующими оперными партиями, исполненными в театре «Сан-Карло», стали Ж. Жермон и Амонасро, а в театре «Меркаданте» — Риголетто.

На одном из концертов, в котором участвовал Ф. Ф. Витт в Италии, присутствовал А. М. Горький. После концерта он поблагодарил певца и пригласил его к себе на Капри. Через некоторое время Ф. Ф. Витт побывал у Алексея Максимовича, и они долго говорили о России, о русской музыке, о певцах. В беседе принимала участие жена Горького — Мария Федоровна Андреева. На пути Ф. Ф. Витта встречалось немало и других интересных людей — Ф. И. и И. Ф. Стравинские, К. Михайлов-Стоян, Дж. Аисельми и др.

С установлением Советской власти в нашей стране произошли большие перемены во всех областях искусства. Возникло много новых культурно-просветительных и музыкальных учебных заведений, где ощущался недостаток в квалифицированных вокальных педагогах.

Ф. Ф. Витт с большой ответственностью готовился к педагогической работе: изучал физиологию голосового аппарата, фонетику и другие «смежные» науки, консультировался с опытными профессорами. Он знал, что даже самый лучший певец не может стать хорошим педагогом без соответствующей специальной подготовки. Ф. Ф. Витт вел занятия по сольному пению при Ленинградском университете, в трудовой школе, в Клубе моряков — с некоторыми учениками дополнительно занимался дома. Среди многочисленных певцов и певиц, с которыми занимался Ф. Ф. Витт, можно назвать народного артиста РСФСР П. Левандо, заслуженных артистов РСФСР Н. Федорову, В. Маркевича, А. Унтарь.

В 1936 году Ф. Ф. Витт переехал в Казань. И здесь он неутомимо трудится: работает в музыкальном училище, занимается в оперном театре с молодыми солистами, консультирует педагогов и признанных оперных певцов. Не счесть всех учеников, учениц, певцов и певиц, которым Ф. Ф. Витт за время своей 50-летней педагогической работы оказал большую помощь

Автор указывает на необходимость строго ритмичного исполнения вокальных упражнений. Известно, что ритм организует любую деятельность человека. Педагог-вокалист не должен упускать из вида это обстоятельство. Высказывается мысль о целесообразности пения вокальных упражнений без сопровождения, без подыгрывания певцу на инструменте. Много практически ценных советов найдут певцы и молодые педагоги в разделах книги о *mezza voce*, о филировке звука, об исполнении украшений, о подходе к высоким тонам и пр.

Ряд положений Ф. Ф. Витта в основном совпадает с методическими установками педагогов кафедры сольного пения Ленинградской консерватории. Такая общность во взглядах, вероятно, и дала основание кафедре рекомендовать работу Ф. Ф. Витта к изданию.

Нельзя все же не отметить некоторые отрицательные стороны работы. Наименее удачна физиолого-анатомическая часть ее, где не использованы новейшие достижения науки. Круг вопросов, затронутых автором, широк: кроме физиолого-анатомической части здесь и гигиена голоса, и фонетика, и сведения по итальянскому произношению, и устранение недостатков речи, и многое другое, однако не все эти проблемы удалось автору осветить достаточно глубоко.

В вопросе о певческом дыхании Ф. Ф. Витт разделяет увлеченность многих итальянских педагогов конца XIX века, ставящих дыхание в особое положение. Целесообразнее было бы функцию дыхания рассматривать в связи с певческим звуком, наряду с функциями гортани, резонаторов.

Иногда обращает на себя внимание употребляемая автором устаревшая терминология. Например, Ф. Ф. Витт вместо общепринятого термина «прикрытый» (звук) употребляет слово «закрытый», что соответствует буквальному переводу с итальянского («*chiuso*»). «Закрытый» звук — по ассоциации с «закрытой дверью» — как бы закрыт наглухо, заперт. Такое представление приводит, как указывает сам автор, к «перекрытому», глухому тону. Слово «прикрытый» более точно передает ощущение певца и является общепринятым. Вместо термина «маска» теперь чаще говорят «высокая позиция звука».

Книга написана простым, понятным языком, рассчитана не только на молодых певцов и начинающих педагогов, но и на широкий круг любителей вокального искусства.

Совершенствование вокальной методики — долгий и сложный процесс. Научная теория рождается на базе обобщения передовой педагогической практики. Много из того, что казалось непонятным, достойным лишь осмеяния постепенно находит теоретическое обоснование. Поэтому очень важно, чтобы педагоги в своих трудах излагали не общепризнанные положения (по которым имеется уже полное единомыслие), а методы повседневной работы, применяемые для развития вокальных данных певца. Может быть, некоторые спорные педагогические приемы, изложенные автором, также со временем найдут свое научное обоснование. И мы должны быть признательны Ф. Ф. Витту за его посильный вклад в наше общее дело.

О. Барсов

ПРЕДИСЛОВИЕ

Приступая к изложению практических советов певцам, я был далек от мысли дать читателю новые приемы обучения или построить на основании прежних методов новую теорию вокального искусства. Сейчас, когда в нашей стране бурно развивается художественная самодеятельность, когда каждый трудящийся, любящий пение, имеет возможность изучать его, мне хотелось прийти на помощь некоторым преподавателям в кружках сольного пения, молодым певцам и учащимся, и напомнить те методы итальянской школы, благодаря которым было воспитано столько первоклассных певцов и певиц. Многие из этих приемов совершенно забыты, другие же со временем подверглись столь существенным изменениям, что потеряли свой первоначальный вид, стали неузнаваемыми и утратили главное достоинство— простоту. Потеряв последнее, самое дорогое для каждого метода качество, простейшие приемы сделались непонятными для обучающихся певцов.

В этом труде многое заимствовано из опыта всемирно известных артистов и от профессоров пения, с которыми мне неоднократно, иногда подолгу, приходилось встречаться. Особенно благодарен я ныне покойному профессору М. С. Жирмунскому, большому специалисту-ларингологу, с более чем пятидесятилетней врачебной практикой, советами которого пользовались в свое время почти все гастролировавшие у нас итальянские знаменитости, такие как Мазини, Баттистини, Гальвани, Тетраццини, Ансельми, Руффо и др.

Что же касается самой «колыбели» вокального искусства — Италии, то она до сих пор представляется многим какой-то сказочной страной, владеющей всеми тайнами искусства пения. На самом деле это совсем не так.

Во время моего трехлетнего пребывания в Неаполе и Риме, а также в течение моих других многократных поездок в Италию, я всегда наслаждался природной музыкальной одаренностью итальянцев. Прислушиваясь в театрах и концертах к мнению и суждениям публики, невольно поражался их музыкальными познаниями, особенно в области пения,— их высказываниями об открытых, закрытых, сомбрированных вокаль-

ных звуках. Мне казалось, что эти люди — не обыкновенная публика, а специалисты, детально знающие свое искусство. И факт необычайной музыкальности и тонкого слуха многих итальянцев совершенно неоспорим. Несколько иначе обстоит дело с преподаванием пения. Существует мнение о том, что в Италии масса хороших профессоров пения. Выдающиеся профессора там тоже редки, вернее было бы сказать — их единицы. Общее же число так называемых *maestri di bel canto* необычайно велико, и певцу, приехавшему учиться или совершенствоваться, нужно быть очень осмотрительным, чтобы не попасть в руки весьма малоопытного учителя.

Часто действует одно внушение — считается, что достаточно быть педагогу пения итальянцем, чтобы владеть всеми «секретами» вокального искусства. Многие преподаватели-итальянцы пользуются этим, собирая хорошую дань с легковверных иностранцев, наводняющих Милан, Рим и Неаполь. Известен факт, когда весьма популярный итальянский композитор салонных романсов Паоло Тости, живший последнее время в Англии, давал уроки пения английской аристократии, и чем громче пел знатный лорд, тем сильнее Тости кричал «браво».

Что же касается утверждений о каком-то особенном строении гортани итальянских певцов, то такое мнение совершенно ничем не обосновано. Теплый, южный климат, солнце, жизнерадостная натура итальянца располагают к пению полным голосом при свободно открытом горле. Судить же по тем немногочисленным итальянским знаменитостям, которыми восхищаются у нас обо всех прочих певцах-итальянцах было бы неверно.

Не следует забывать одну простую и поучительную истину: Дело не в том, где учиться, а как и у кого учиться.

Часто препятствием на пути овладения правильными певческими навыками становится поспешность в работе. Спустя какой-нибудь месяц, проще говоря, через 8—9 уроков, учащийся ждет уже осязаемых успехов, а месяца через 3—4 просит разрешения выступить публично, а не имея на то согласия своего учителя, часто «дает» это разрешение себе сам. Такая поспешность, а в связи с ней частая перемена вокализов и сольфеджий, полное пренебрежение к работе над дыханием, быстрый переход от разучивания вокализов к пению со словами, форсировка звука, переутомление голоса,— делает искусство пения до крайности несовершенным.

И если эти страницы наведут читателя па размышление о необходимости самого внимательного отношения к вопросам вокального искусства, то я буду считать свою задачу выполненной.

Прежде чем остановиться на методах усовершенствования голоса, мне хочется сказать два слова о необходимости приучать начинающих певцов к счету, развивать их чувство ритма.

Приведу выдержку из методического труда «L'Arte del canto» («Искусство пения») профессора Неаполитанской консерватории Беньямино Карелли — последнего из плеяды славных своих современников: Бусты, Ламперти, Гарсиа, Панофка.

«Долгие и внимательные наблюдения, сделанные над учащимися, убедили нас (профессоров Неаполитанской консерватории), что одна из причин неритмичного исполнения, остающегося таким чуть ли не на всю жизнь, кроется в привычке певца петь упражнения с начала обучения без счета. Что требует прежде всего ученик от своего голоса во время ежедневных занятий? Красоту тембра, одну высокую ноту, а от дыхания: силу, силу и еще раз силу. Задавшись такими целями и не обращая решительно никакого внимания на счет, ученик совершенно теряется, как только попадает в рамки строгого ритма. Его пение лишается прежней свободы, а голос утрачивает часто красоту тембра. Поэтому работать первоначально исключительно над выработкой звука, а потом уже приучать себя к счету — есть удел только немногих исключительных дарований, природных певцов. Вот почему мы обращаем внимание наших коллег быть твердыми в решении не позволять спеть ни одной музыкальной фразы, прежде чем ученик не представит себе ее умственно, не будет в состоянии, в случае надобности, нанести ее на бумагу».

Для усвоения механизма голосового аппарата необходимо изучить как устройство, так и его функциональные явления, т. е. анатомию и физиологию.

ЧТО ДОЛЖЕН ЗНАТЬ ПЕВЕЦ О СВОЕМ ГОЛОСОВОМ АППАРАТЕ

Анатомия и физиология гортани. Гортань, расположенная между глоткой и трахеей, представляет собой сложно устроенную часть дыхательного пути человека. Она образует полость неправильной формы, ограниченной хрящами, связками и мышцами, выстланную слизистой оболочкой. Уровень гортани соответствует III—VII шейным позвонкам.

Остовом гортани (рис. 1 и 2) служит хрящевой скелет, состоящий из трех непарных (надгортанник, щитовидный и перстневидный хрящи) и из трех парных (черпаловидные, санториновы и вризберговы) хрящей. Основным хрящом гортани является перстневидный. Над ним помещается самый большой щитовидный хрящ, образующим снаружи легко прощупываемую выпуклость, особенно у мужчин, так называемое адамово яблоко. Он состоит из двух пластинок, соединенных между собой по средней линии шеи под углом в 90—100°. На верхней поверхности перстневидного хряща и на задней стороне пластинок щитовидного имеются два симметрично расположенных

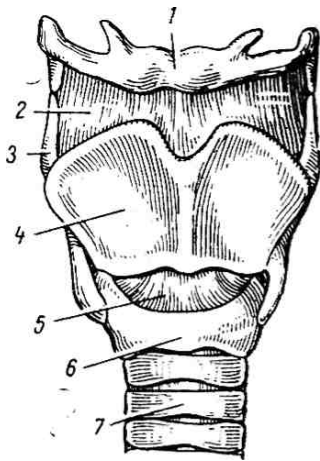


Рис. 1. Гортанный остов (вид спереди).

1 — язычная кость, 2 — волокнистая связка между язычной костью и щитовидным хрящом, 3 — верхний рожок щитовидного хряща, 4 — щитовидный хрящ, 5 — связка между щитовидным и перстневидным хрящами, 6 — перстневидный хрящ, 7 — кольца дыхательного горла.

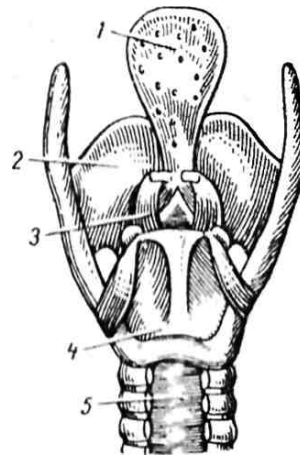


Рис. 2. Гортанный остов (вид сзади).

1 — надгортанник, 2 — щитовидный хрящ, 3 — черпаловидный хрящ, 4 — перстневидный хрящ, 5 — дыхательное горло.

черпаловидных хряща, по внешности напоминающие вытянутую трехгранную пирамиду.

Черпаловидные хрящи имеют по два отростка: мышечный и голосовой. Первый находится с наружной стороны сзади и служит для прикрепления внутренних мышц: боковой перстне-черпаловидной и задней перстне-черпаловидной. Первая из них продвигает голосовой отросток внутрь и назад, благодаря чему сближает между собой голосовые связки; вторая производит движение в обратном направлении и таким образом вызывает раскрытие голосовой щели.

Второй голосовой отросток служит для прикрепления истинных голосовых связок и их мышц.

От угла щитовидного хряща на половине его высоты идут к голосовым отросткам черпаловидных хрящей две натянутые, упругие и плоские мышцы, служащие органом звукообразования. Их называют истинными голосовыми связками. Свободный край связок, состоящий из эластичной ткани, носит название голосовой струны.

Над истинными голосовыми связками находятся две менее упругие связки или складки из слизистой оболочки, так называемые ложные голосовые связки, идущие от угла щитовидного хряща к переднему краю черпаловидных хрящей. Углубления между ложными и истинными голосовыми связками называются морганиевыми желудочками. Обладая весьма подвижной слизистой оболочкой, эти углубления доставляют возможность голосовым связкам более свободных движений при их напряжении. Некоторые авторы утверждают, что они служат резонаторами как для грудных, так и для головных звуков.

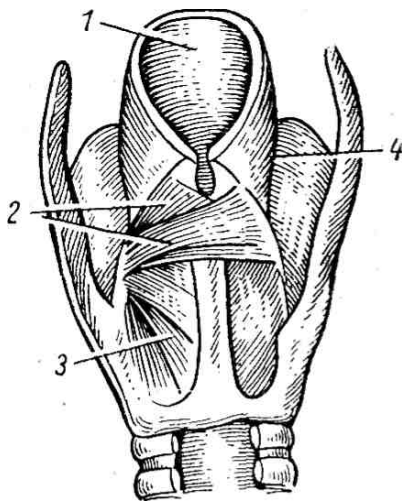


Рис. 3. Гортанные мышцы
(вид сзади).

1 — надгортанник, 2 — черпаловидные мышцы, 3 — задняя перстне-черпаловидная мышца, 4 — надгортанно-черпаловидная мышца.

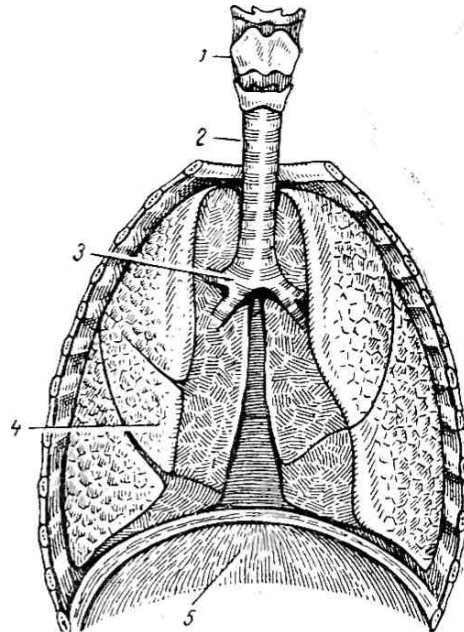


Рис. 4. Звукопроизводящий аппарат.

1 — гортань, 2 — дыхательное горло, 3 — разветвления бронхов, 4 — легкие, 5 — диафрагма.

Третий хрящ — это надгортанник, соединенный связками со щитовидным хрящом. Поверхность щитовидного хряща, обращенная к языку, несколько выпукла, а обращенная к гортани" слегка вогнута.

Перстневидный хрящ соединен с щитовидным хрящом суставом, расположенным сбоку и сзади, что делает возможным сближение и удаление этих двух хрящей друг от друга и передвижение перстневидного хряща сзади наперед. От этих передвижений истинные голосовые связки напрягаются.

К наружным мышцам гортани относятся: 1) щито-подъязычная мышца, прикрепляющаяся верхним концом к нижнему краю подъязычной кости, а нижним к щитовидному хрящу (поднимает гортань); 2) щито-грудинная мышца, прикрепляющаяся верхним концом к щитовидному хрящу, а нижним к грудице (тянет гортань вниз и укорачивает трахею) и 3) гортанно-глоточная мышца, связывающая гортань с мышцами глотки для совместных движений гортани и мягкого нёба, сужения глотки.

Внутренние мышцы (рис. 3) гортани разделяются на две главные группы: расширяющие и суживающие голосовую щель. Первую функцию, т. е. расширение голосовой щели, выполняет только одна мышца: задняя перстне-черпаловидная, которая, сокращаясь, оттягивает снаружи черпаловидные хрящи и расширяет гортань, обеспечивая дыхательную функцию. Вторую функцию, т. е. фоноторную, сужение голосовой щели, выполняют следующие мышцы: 1) межчерпаловидные, косые

и поперечные, служащие для сближения черпаловидных хрящей; 2) боковая перстне-черпаловидная мышца, сближающая голосовые отростки и закрывающая голосовую щель; 3) внутренняя щито-черпаловидная мышца (растянутая горизонтально между одноименными хрящами), образующая собственную мышцу голосовой связки. Функция ее заключается в напряжении голосовой связки в поперечном направлении. Кроме того, она сближает между собой голосовые связки, играет важную роль при воспроизведении высоких тонов. Волокна этой мышцы идут в горизонтальном направлении и перпендикулярно к нему, так что они могут сокращаться частично и тем придавать голосовой связке разнообразную форму и толщину. Имеющиеся еще волокна, идущие в косом направлении, могут действовать как заглушители, которые, подобно пальцу, прижимающему струну, служат для приведения в колебание большей или меньшей части голосовой связки.

Слизистая оболочка гортани, имея в различных местах разное строение и толщину, представляет собою непосредственное продолжение слизистой зева и пищевода. На самом краю истинной голосовой связки она переходит в пучок, образующий свободный эластичный край связки.

Кроме двух основных функций — дыхания и воспроизведения звука, гортань представляет собой орган, охраняющий дыхательные пути от проникновения в них инородных тел, она также принимает участие в выделении мокроты из дыхательных путей. Вследствие чувствительности слизистой оболочки гортани раздражение вызывает приступы кашля и закрытие голосовой щели при помощи соответствующих мышц. В процессе дыхания главную роль играет мышца, раскрывающая гортань, т. е. задняя перстне-черпаловидная. При ее содействии голосовая щель остается всегда открытой в среднем положении между состоянием ее при звукообразовании и положением при вдохе.

Гортань как звукообразующий орган по своему строению ближе всего подходит к духовым деревянным инструментам, к таким, как кларнет, фагот и др., в которых звук образуется от дрожания деревянного язычка. В человеческой гортани эту роль выполняют эластичные, свободные края истинных голосовых связок, напрягаемые мышцами.

Голос образуется в результате колебаний истинных голосовых связок, которые в свою очередь одновременно приводят в колебание струю воздуха, выходящую из дыхательного горла, гортани. В некоторых исследованиях указывается, что голосовые связки, смыкаясь и размыкаясь, то сгущают, то разрежают находящийся на их пути столб воздуха и тем приводят его в звучащее состояние; Следовательно, звучат не самые голосовые связки, а воздушная струя. При формировании звука натяжение истинных голосовых связок происходит только в том случае, когда черпаловидные хрящи соответственно установ-

лены и неподвижно фиксированы при содействии поперечных и косых межчерпаловидных мышц. Таким образом, натяжение истинных голосовых связок происходит с двух концов: спереди перстне-щитовидной мышцей, а сзади поперечными и косыми? межчерпаловидными мышцами. Сближение же их происходит от действия поперечной мышцы гортани и голосовой мышцы.

Как и в каждом музыкальном звуке, в человеческом голосе различают три основных физических свойства: высоту, силу и тембр.

Тон повышается соответственно увеличению колебаний звучащего тела, т. е. он тем выше, чем быстрее колеблется звучащее тело. Натянутая струна тем быстрее колеблется, и, следовательно, производит при этом более высокий тон, чем короче и тоньше колеблющаяся часть ее, и чем сильнее она натянута. Примером может служить извлечение тонов различной высоты на скрипке: глубокие и низкие тоны производятся на толстых, а высокие — на тонких струнах. Кроме того, нажатием пальцев левой руки на гриф мы можем по желанию привести в колебание большую или меньшую часть струны.

Высота человеческого голоса зависит от частоты колебаний истинных голосовых связок, следовательно также от их длины и натяжения. Чем связки короче и сильнее их натяжение, тем выше тон. Так как длина связок у мужчин в среднем 20—25 мм, а у женщин 13—18 мм, то понятно, что у последних более высокий голос. Высота тона меняется также соответственно сокращению колеблющейся части голосовых связок: при грудном голосе колеблется вся голосовая связка, при фальцете же, вследствие сближения черпаловидных хрящей, только ее передняя часть.

Высота тона колеблющегося тела зависит также от его ширины, толщины и эластичности. Так и голосовые связки: чем они шире, толще и менее эластичны, тем более низкий звук они производят, и наоборот. Следовательно, высота человеческого голоса зависит: 1) от длины колеблющейся части голосовых связок, 2) от их толщины, 3) от ширины и, наконец, 4) от их эластичности.

Таким образом, строение гортани играет самую важную роль при различных изменениях высоты голоса. На высоту тона имеет также влияние положение мягкого нёба: при повышении голоса последнее поднимается.

Сила голоса зависит от силы, с которой выдыхаемый воздух прорывается через суженную голосовую щель, т. е. от силы, с которой мышцы грудной клетки выталкивают выдыхаемый воздух.

Тембр — своеобразная индивидуальная окраска голоса. Он зависит от устройства самой гортани и соседних полостей: рта, зева, носоглоточной полости и носа, т. е. от так называемых резонаторов.

По Гельмгольцу всякий музыкальный звук состоит из соединения нескольких тонов, среди которых главный — основной — нам хорошо слышен, как самый сильный. Другие же — дополнительные, гармонирующие с основным тоном, ускользают от нашего внимания. Такие дополнительные звуки называются гармоническими обертонами. Чем обертоны гармоничнее с основным и между собою, тем приятнее музыкальный звук. Не у каждого человека верхние головные органы устроены благоприятно для воспроизведения необходимых гармонических обертонов, поэтому не всякий обладает хорошим певческим голосом. Также понятно, что в свободном носоглоточном пространстве приводится в колебание большее количество воздуха, чем в узком, и что в гладкой, нормальной слизистой оболочке тоны лучше и равномернее отражаются, чем в жесткой и сухой, и, наконец, концентрируемые твердым нёбом тоны свободнее проходят через свободную носовую полость.

Для образования правильного тона истинные голосовые связки должны сильно сблизиться между собой и быть соответственно напряженными, причем необходимо, чтобы давление воздуха в легких могло вызвать их колебания.¹

Если расстояние между голосовыми связками больше двух миллиметров, то голос теряет свою звучность и становится хриплым.

Ложные голосовые связки, имеющие мышечные волокна, обладают способностью напрягаться, могут сближаться почти до полного соприкосновения и таким образом покрыть собою истинные голосовые связки. Ложные голосовые связки принимают участие в формировании певческих звуков и при кашле. При полном удалении истинных голосовых связок (в связи с различными заболеваниями), они даже могут выполнять функции последних, образуя звук, далеко не очень чистый, но достаточно сильный.

О дыхании. Костный остов грудной клетки состоит спереди из грудной кости (грудина), сбоку из ребер, а также из расположенного сзади позвоночного столба. Грудина составляет плоскую кость, замыкающую свод грудной клетки спереди и служащую местом прикрепления семи верхних пар ребер. Вследствие своего сходства с коротким мечом она разделяется на рукоятку, тело и мечевидный отросток. Двенадцать пар ребер составляют боковые, согнутые, плоские, узкие и подвижные кости, которые сзади соединяются посредством суставов с верхними позвонками (грудными и спинными), а спереди только семь пар соединяются своими хрящевыми концами с грудной костью. Три нижеследующие пары соединяются с седьмым ребром, и наконец две последние пары свободны. Таким образом,

¹ Сокращение волокон мышц происходит под воздействием нервных импульсов, поступающих из коры головного мозга. —

сочлененные спереди с грудиной, а сзади с позвоночником, ребра образуют ряд лежащих друг над другом замкнутых колец. Последние отделены друг от друга промежутками, заполненными мышцами. От сокращения дыхательных мышц ребра поднимаются, увеличивая объем грудной клетки, а от сокращения выдыхательных мышц ребра опускаются, уменьшая объем грудной клетки.

Костная грудная клетка открыта сверху и снизу. Через верхнее, значительно меньшее отверстие, в грудную клетку в числе других органов спускается трахея (дыхательное горло). Трахея (рис. 4) состоит из 16—18 открытых сзади хрящевых колец и имеет вид продольной трубки, помещающейся непосредственно под гортанью. Задняя, свободная от хряща, плоская стенка трахеи закрыта поперечными мышечными волокнами. Кольца дыхательного горла соединены между собой эластичными перепонками, которые вместе с задними поперечными мышечными волокнами дают возможность трахее удлиниться, расширяться и снова принимать нормальный объем.

На высоте третьего грудного позвонка и уже в самой грудной полости трахея разделяется на две дыхательные ветки — бронхи, которые в свою очередь раздваиваются до мельчайших дыхательных веточек — бронхиол.

Бронхиолы разветвляются в альвеолярные ходы, заканчивающиеся микроскопическими воздушными пузырьками. Последние представляют собой легочные альвеолы. Правое и левое легкие — конические, губчатые и упругие органы с находящимся между ними сердцем, — помещаются в грудной клетке. Между внутренней поверхностью грудной клетки, покрытой серозной оболочкой, плеврой и легкими, покрытыми такой же оболочкой (легочная плевра), находится безвоздушное пространство.

У своего основания грудная клетка закрыта сухожильной мышцей, называемой грудобрюшной преградой или диафрагмой, отделяющей грудную полость от брюшной. Она состоит из мышцы с сухожильной частью в середине и прикрепляется к позвоночному столбу, нижним ребрам и мечевидному отростку. В расслабленном состоянии она имеет куполообразную форму и своей средней сухожильной частью входит в виде свода в грудную полость.

Возобновление воздуха в легочных альвеолах совершается путем поперечного увеличения и уменьшения полости грудной клетки, обусловленных мышечной деятельностью.

Главнейшая дыхательная мышца — диафрагма — в состоянии покоя вдается в нижнее грудное отверстие в форме высокого напряженного свода, который при сокращении мышцы уплощается и опускается. От этого грудная клетка удлиняется. Одновременное сокращение мышц, поднимающих ребра, способствует и расширению грудной клетки. Преобладание деятельности

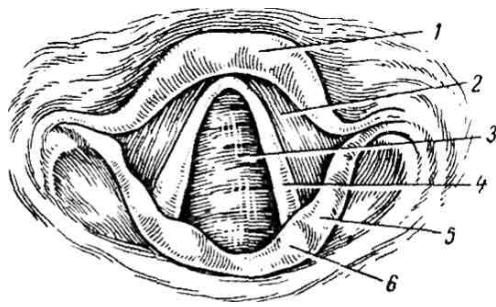


Рис. 5. Ларингоскопическая картина во время глубокого вдыхания.

1 — надгортанник, 2 — ложная голосовая связка, 3 — полость гортани, 4 — истинная голосовая связка, 5 — надгортанно-черпаловидная складка, 6 — черпаловидный хрящ.

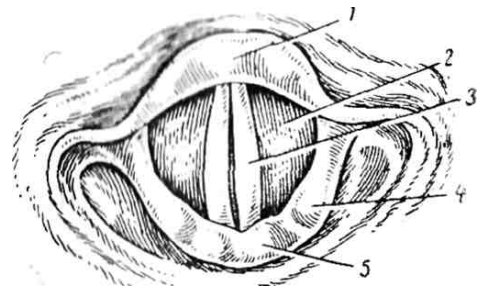


Рис. 6. Ларингоскопическая картина при издавании звука (фонации).

1 — надгортанник, 2 — ложная голосовая связка, 3 — истинная голосовая связка, 4 — надгортанно-черпаловидная складка, 5 — черпаловидный хрящ.

диафрагмы обуславливает брюшной тип дыхания, характеризующийся вызванным понижением диафрагмы, выпячиванием живота. Деятельное участие мышц, поднимающих ребра, обуславливает грудной тип дыхания, характеризующийся изменением уровня грудной клетки.

Выдох в нормальном спокойном состоянии происходит пассивно. Вдыхательные мышцы расслабляются, диафрагма принимает свое прежнее куполообразное положение, ребра опускаются, грудная клетка уменьшается, расширенные легкие вследствие своей эластичности сжимаются, и, таким образом, часть воздуха выдыхается. При усиленном выдохе для прохождения в короткое время больших масс воздуха через узкие и длинные воздухоносные пути требуется содействие брюшных и внутренних межреберных мышц. Голосовая щель при входе расширяется (рис. 5 и 6), а по окончании последнего снова суживается. При усиленном дыхании расширению голосовой щели предшествует и расширение ноздрей. Легкие при дыхании расширяются и сокращаются пассивно.

Различают три главных типа дыхания: диафрагматический, или брюшной; грудной, или реберный (костальный) и ключичный. Имеются еще смешанные типы, как грудно-реберно-диафрагматический и т. д. Мужчина при физической нагрузке, требующей большого количества кислорода, пользуется сильной дыхательной мышцей — диафрагмой, а женщина при легких домашних работах дышит больше грудью. И, наоборот, мужчине при сидячей жизни легче дышать грудью, а женщины, занимающиеся полевыми и другими физическими работами, усваивают диафрагматическое дыхание. Для певца лучшим дыханием является нижнереберно-диафрагматическое, так как при глубоком дыхании грудная клетка, расширяясь, и состоянии набирать в легкие требуемое количество воздуха и легче совершать медленный и равномерный выдох.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГОЛОСА

Регистры. При исследовании гортани ларингоскопом во время пения ряда последовательных звуков от самого низкого до самого высокого замечаем, что механизм ее работы меняется соответственно изменению высоты звука. Известный ряд звуков определенного характера, который воспроизводится при одном и том же механизме работы гортани и звукопроводящего аппарата, называется регистром. Каждому регистру соответствуют ощущения, испытываемые поющим. Так звук, резонирующий и ощущаемый более в груди, называется грудным (1-й регистр). Звук, резонирующий выше гортани и ощущаемый как бы в голове, называется головным (3-й регистр). Наконец звук, резонирующий частично в груди и в голове, называется смешанным (2-й регистр).

В мужском голосе два регистра. В женском — три, так как в нем изменение механизма звукоизвлечения происходит на протяжении диапазона трижды.

Ф. Ф. Заседателев¹ считает, что при самом низком, грудном тоне 1-го регистра напряжение мышцы голосовых связок значительное, вследствие чего связки становятся толще, ток воздуха, ударяющийся о них, — слабый. При повышении звука эти мышцы расслабляются до нормального состояния, истинные голосовые связки при помощи боковой щито-перстневидной мышцы сильнее натягиваются, голосовая щель все более суживается и становится прямолинейной. Полость гортани удлиняется, и голосовые связки вибрируют всей своей длиной и шириной.

При 2-м регистре голосовые связки еще больше напрягаются, и голосовая щель соответственно суживается. Ложные голосовые связки укорачиваются, утолщаются в своем основании и сжимают истинные голосовые связки, отчего вибрирующие части последних становятся уже.

При переходе от 1-го к 2-му регистру замечаются перемены и в надгортанной области, а именно: при 1-м глотка принимает форму более круглую, во 2-м регистре глотка суживается вследствие сближения краев нёбных дужек и удлиняется от сокращения нёбной занавески.

В 3-м регистре (головном) связки колеблются только своими внутренними краями.

Резонаторы. Из лежащих выше гортани самыми значительными резонаторами служат глоточная и ротовая полости, нос с его придаточными полостями. При различных тонах некоторые из них меняют свой объем и форму, вместе с тем изменяется и эластичность их стенок.

Ротовая полость, имея мягкие стенки, изменяется в объеме и величине соответственно высоте звука в зависимости

¹ Ф. Ф. Заседателев. Научные основы постановки голоса. Музгиз, М., 1935.

от положения челюсти, языка и напряжения щек, отвечает на все звуки и является, во взаимодействии с глоткой, местом формирования гласных. Носоглотка резонирует на более высокие обертоны. Придаточные полости носа едва ли могут служить резонаторами, так как, с одной стороны, количество воздуха, проходящее через нос во время речи и пения, незначительно, с другой — отверстия полостей весьма малы и большею частью заложены слизью.

Диапазоны голосов. По протяженности (диапазону) человеческие голоса обыкновенно занимают в среднем две октавы. Объем тонов для отдельных голосов следующий:

Бас	Фа—фа ¹
Баритон	ля—ля-бемоль ¹
Тенор	до—до-диез ²
Контральто	соль—ля
Меццо-сопрано	ля—си-бемоль ²
Сопрано	до ¹ —до-диез ²

Некоторые из выдающихся певцов и певиц переступают вышеупомянутые границы как вниз так и вверх (см. рис. 7) и определение характера голоса зависит не столько от высоты звука, сколько от тембра голоса.

Различают следующие типы мужских голосов.

Бас по тембру обыкновенно легко определяется даже в разговорной речи. Высокий бас (*basso cantant*[^]) — мягкий, по тембру мало отличается от низкого баритона, низкий бас (*basso profundo*) имеет менее подвижный и певучий звук, сильные густые звуки достигают *до*¹, а низы *Ми-Ре*.

Баритон отличается от баса большей мягкостью и свободными верхними нотами, доходящими до *ля-бемоль*¹, от тенора — большей густотой звука на низах.

Тенор по характеру звука бывает: 1) драматический (*tenore di forza*) — звук сильный и широкий, верхние ноты металлические, низкие достаточно густы; *piano* таким тенором усваивается трудно; 2) лирический (*mezzo carattere*) — звук не сильный, но мягкий, нежный и певучий, красивое *piano*; 3) легкий (*tenore di grazia*) — голос слабее, легко усваивает колоратуру и всякие украшения.

Женские голоса также делятся на несколько типов.

Контральто — самый низкий голос — по аналогии с басом, подразделяется на низкий и высокий, в зависимости от того, какие ноты звучнее; характерные низкие звуки контральто по тембру приближаются к мужскому голосу.

Меццо-сопрано — средний женский голос; по характеру центральных тонов имеет большое сходство с контральто, верхние тоны, как у драматического сопрано, но более сочные.

Сопрано подразделяется: на 1) драматическое — голос сильный, металлический, имеет сочные средние и свободные верхние ноты. Большею частью трудно поддается колоратуре;

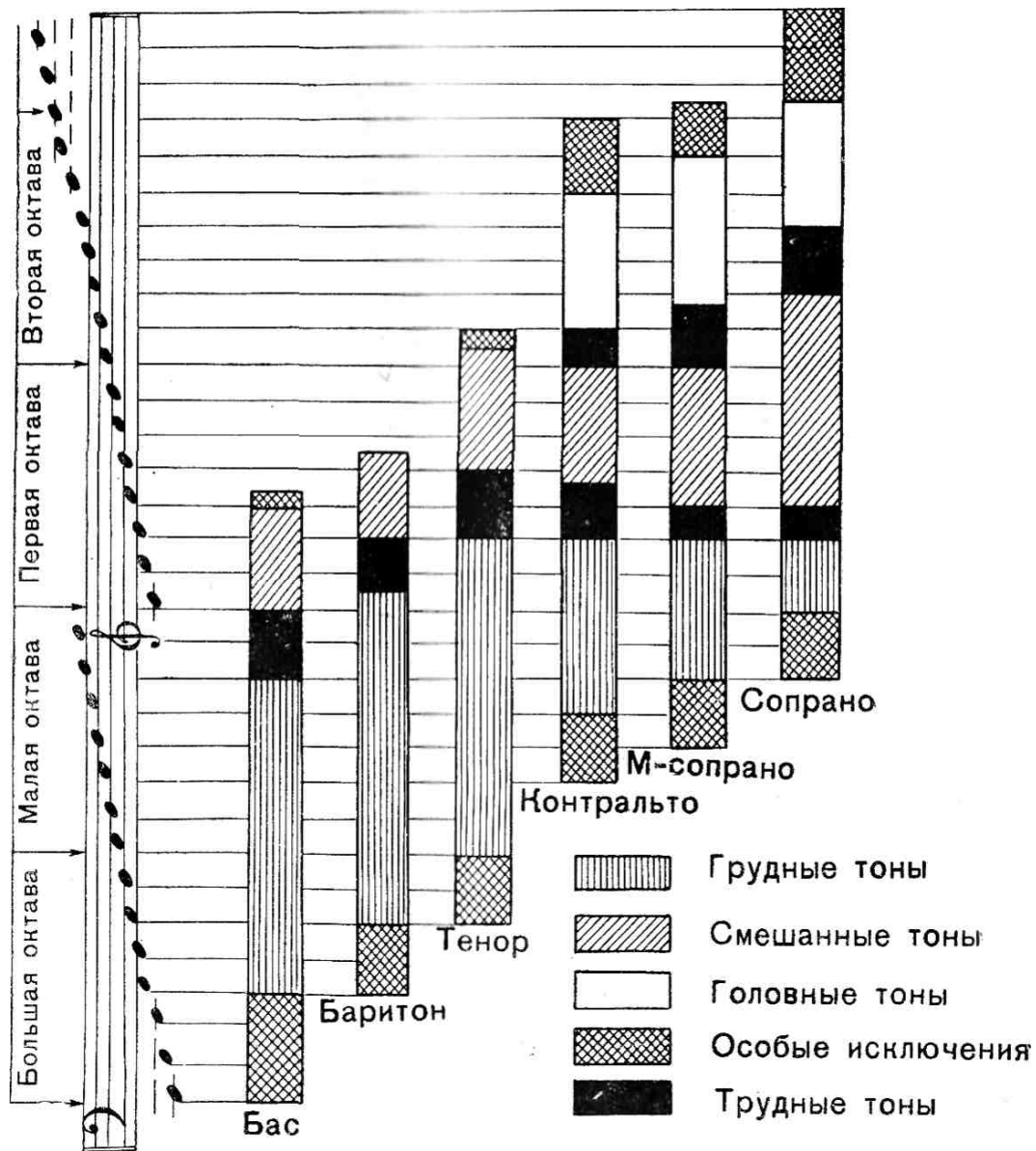


Рис. 7. Диапазоны голосов.

2) лирическое — звук средней силы, отличается большей мягкостью и задушевностью, чем у драматического сопрано; обладает иногда хорошей колоратурой; 3) колоратурное сопрано, звук слабый, но мягкий, гибкий и способный к колоратуре и разным украшениям вроде трели, мордентов, стаккато и др.

Между строением гортани и видом голоса имеется определенное соотношение.

Бас имеет самую большую по размерам гортань. Пластинки щитовидного хряща образуют между собою острый угол, который заметно выступает в передней части шеи (адамово яблоко). Шея в общем длиннее, чем у теноров, так что дыхательное горло, зев и глоточная полость более длинны. Голосовые связки толще и грубее, чем у более высоких голосов. Морганиевы желудочки ясно выражены.

Тенор имеет короткие и тонкие голосовые связки. У лирического тенора они также узки, а у драматического — шире;

Гортань, меньшая по размерам, не выступает резко (адамово яблоко мало выражено). Зев короче, но сравнительно шире, носовая и придаточные полости малы. Грудная полость относительно малая и соответствующий ей объем легких.

У баритона голосовые связки шире и длиннее, чем у теноров,¹ резче выступают голосовые отростки черпаловидных хрящей.

У контральто гортань по сравнению с другими женскими голосами самая большая. Связки достигают длины в 22 мм, они также толще и шире, так что высокое контральто имеет обширный грудной регистр, от *соль* до *ля*. Емкость легких очень велика.

У сопрано гортань небольшая, короткие голосовые связки тонки и узки. Сопрано пользуется главным образом головным звучанием. Грудная клетка относительно узка.

РЕЧЬ

Основное различие между певческим голосом и обыкновенной речью состоит в том, что при пении пользуются почти всем имеющимся от природы диапазоном, а для обыкновенной речи достаточна часть его. Произносящий речь, или чтец, каким бы видом голоса на обладал (тенор, баритон или бас), большей частью пользуется средними нотами своего диапазона. Можно говорить во всех регистрах, используемых певцом,² но тон, инстинктивно применяемый оратором, будет средний,² так как при этом он меньше чувствует усталость, и его голос приятнее для слушателей. Разговорный голос отличается от певческого не только диапазоном и силой, но также и тембром. Голос, который яри обыкновенном разговоре не отличается ни музыкальностью, ни приятностью, становится в пении мелодичным.

Наиболее распространенный голос мужчины — это баритон, у женщин обыкновенно голос октавой выше. Иногда замечается, что у совсем здоровых мужчин тип голоса приближается к женскому. Это зависит от остановки развития гортани при нормальном развитии всего тела, вследствие чего (после мутации) спадание голоса не вполне успело завершиться. В других случаях это замечается при остановке развития всего организма.

¹ У известного итальянского баритона Баттистини голосовые связки были узки и коротки, как у теноров, но голосовые отростки черпаловидных хрящей были необычно сильно вытянуты. Этим могут быть объяснены его красивые верхние головные теноровые и мягкие, сочные, но не очень глубокие, низкие грудные звуки.

² Разговорные тоны не всегда находятся в центральной части певческого диапазона. — *Ред.*

Механизм гортани при разговорном голосе несколько иное чем в пении, функция голосовых связок менее сложна. Как в разговорном, так и в певческом голосе различают 2 или 3 регистра: грудной, головной, смешанный.

Для благозвучной речи необходимы звуки более или менее музыкального характера, образующие основу, к которой примыкают звуки, имеющие характер шумов; к 1-м, т. е. музыкальным, звукам относятся гласные; к 2-м, т. е. к шумам, — согласные звуки. Гласные производятся в гортани и отличаются друг от друга по характеру, т. е. по тембру. Для характера звука имеет значение качество обертонов, приходящих в созвучие с основным тоном. И в духовых инструментах, с которыми можно сравнить гортань и ее придаточные органы, качество звука — тембр зависит от устройства резонаторов, роль которых в человеческом голосовом аппарате играет главным образом ротовая полость при участии полости зева.

Раньше чем перейти к анализу гласных звуков, следует заметить, что необходимым условием отчетливого произношения гласных является замыкание полости зева от носовой полости, причем выдыхаемый воздух должен проходить только через полость рта. Отгораживание между названными полостями происходит вследствие одновременного сокращения мускулатуры зева, мягкого нёба, язычка и нёбноглоточных дуг. При несовершенном отгораживании полостей воздух носовой полости приходит также в соколебание, благодаря чему гласные звуки приобретают носовой оттенок.

Гласные звуки. Гласный *a* образуется таким образом, что во время формирования звука рот держится широко открытым, нижняя челюсть опущена, а язык лежит совершенно плоско на дне ротовой полости. Положение рта при *a* — самое естественное, потому при обучении пению выбирают именно этот звук.

При *y* — ротовое отверстие сильно сужено, губы выдвинуты вперед, язык отодвинут назад в области основания и выпячен, приближается к задним нёбным дужкам.

При *o* — ротовое отверстие несколько шире и язык менее приподнят, чем при *y*.

При произнесении *и* гортань приподнята вверх, ротовое отверстие расширено в поперечном направлении, язык выпячен вперед и приближается к твердому нёбу. Оба ряда зубов образуют между собой узкую щель.

При *e* (*э*) — ротовое отверстие более широко. Оба ряда зубов не очень сильно приближаются, передняя часть языка не так выпячена, как при *и*.

Таким образом, имеются три основных формы ротовой полости, которые, изменяясь, производят все пять гласных: одна форма — для *a*, 2-я — для *y* и *o*, а 3-я — для *e* и *и*.

Гласный звук *ы*, встречающийся в русском и польском языках, можно считать образовавшимся от слияния *и* и *o*:
ЯЗЫК

и глотка сохраняют отчасти положение *о*, а губы — среднее между *и* и *е*.

Согласные звуки. Согласные отличаются от гласных, как шумы от тонов. Известно, что тоны образуются от равномерных вибраций, а шумы от неравномерных. Согласные представляются как Шумы или от того, что равномерные вибрации выдыхаемого воздуха, встречая препятствие от нёба, языка, зубов или губ, превращаются в неравномерные (при согласных, образующихся при помощи гортани) или когда вибрации с самого начала неравномерные, т. е. шумы (при согласных, образующихся без помощи гортани). Таким образом, при той же величине и форме препятствий могут образоваться два хотя похожих, но совершенно различных согласных, смотря по тому, принимают или не принимают участие в их образовании голосовые связки. При образовании звонких гласных к шуму, возникающему от прохождения воздушной струи через препятствие, присоединяется звук гортани (*л, м, з* и др.); при формировании глухих согласных голосовые связки не звучат (напр., *х, ч, ф, ця* др.).

Существует два способа образования согласных шумов: согласный шум образуется от того, что имеющийся затвор, например от губ, прорывается выдыхаемым воздухом, как это бывает, например, при согласном *п* (смычные, или взрывные), или — таким образом, что воздух проходит через суженное место, образуя звук от трения (щелевые, или фрикативные). Примером щелевых может служить звонкий звук *в* или глухой *с*.

Произношение согласных звуков гораздо труднее гласных, так как при воспроизведении большинства согласных участвуют кончик и середина языка, щеки, зубы и губы, принимающие различное положение при том или ином согласном звуке. Произносить звучно согласные труднее гласных еще потому, что, за исключением *м* и *н*, отражающихся в носовом резонаторе, для их произношения требуется больший расход выдыхаемого воздуха.

По способу произношения согласные звуки разделяются на 2 основных отдела: 1) на смычные, или взрывные, 2) щелевые, или фрикативные. В каждом из этих отделов имеются подотделы в зависимости от места возникновения согласных.

Взрывные звуки (смычные) распадаются по месту их образования на: 1) губные — *б, п*; 2) переднеязычные (зубные) *д, т*; 3) заднеязычные — *к, г* и 4) носовые — *м, н*

Губные *б, п*. Для их произношения сжимают губы и выдыхаемым воздухом производят прорыв, приводящий к резкому размыканию сужения. При *п* удар несколько сильнее, чем при *б*. Из них *б* образуется еще при созвучии гортани (звонкий согласный).

Переднеязычные (зубные) *д, т*. Эти согласные также сходны между собой. При их произношении язык приближается к нёбу средне-передней частью, самая же передняя часть языка опускается от верхних зубов и прилегает к нижним зубам. Выдох прорывается между передними верхними и нижними зубами в момент удаления кончика языка, причем *г* произносится тверже *д*. При произношении *д* участвуют голосовые связки (звонкий).

Заднеязычные (гортанные) *с, з*. *Г* произносится при созвучии голоса в момент отделения силой выдыхаемого воздуха задней части языка, приподнятой к твердому нёбу. *К* произносится без созвучания голоса с большей тратой выдыхаемого воздуха для отделения задней части языка, прижатой к твердому нёбу.

Носовые *м, н*. Носовые звуки составляют переход к категории звуков, которые, как и гласные, не осложнены шумами, но они обыкновенно причисляются к согласным. Благодаря своему «промежуточному» положению носят также название полугласных. При их произношении участвует голос, и выдыхаемый воздух проходит через носовую полость. При образовании звука *н* кончик языка упирается у основания верхних резцов.

М — самый правильный и легкий для произношения согласный звук. Он образуется выдыханием в носовую полость при полностью закрытых губах.

Щелевые (фрикативные) согласные звуки по месту образования распадаются на: 1) губные *ф* и *в*. При произношении согласного *ф* верхняя губа приподнимается, верхние резцы прикасаются к нижней губе, и выдох проходит через межзубные щели. *В* произносится как *ф* при созвучии гортани;

2) переднеязычные (свистящие) *с, з*. Звук *с* образуется таким образом, что кончик языка упирается у основания верхних резцов, и выдыхаемый воздух протискивается между краем языка и альвеолярным краем верхней челюсти (челюстная луночка, в которой укрепляется зуб). Звук *з* образуется таким же образом, при фонаторном участии гортани;

3) переднеязычные *ш, ж*. Звук *ш* образуется при прохождении струи выдыхаемого воздуха через небольшое пространство, образуемое между передними зубами и кончиком языка. Согласный *ж* образуется при созвучии голоса аналогичным образом звуку *ш*;

4) заднеязычный *х*. Согласный *х* образуется при прохождении струи выдыхаемого воздуха через узкую щель, образуемую приподнятым кверху кончиком языка и мягким нёбом.

Сонорный смычнопроходной боковой согласный звук *л* образуется вследствие упора кончика языка к верхним резцам. При произношении кончик языка образует замыкание, и выдох проходит по бокам языка.

Сонорный дрожащий звук *p* образуется при созвучии голоса и в русской речи обуславливается быстрыми периодическим» перерывами выдыхаемого воздуха вследствие дрожания кончика языка (перемежающееся прилегание и отхождение его от твердого нёба). Чтобы произнести звук *p*, следует прикоснуться кончиком языка к твердому нёбу у основания передних верхних зубов и направить выдох на место его прикосновения.

Для отчетливой речи необходимо основательное изучение произношения гласных и в особенности согласных звуков. Различное положение середины и кончика языка, щек, губ и зубов при произношении согласных звуков можно наблюдать у себя в зеркале.

Развитие речи и устранение ее недостатков. Хорошим упражнением для развития голоса у детей служат игры на открытом воздухе в течение нескольких часов в день. Разговаривая при этом громко, дети хорошо развивают свой голос. Этим, может быть, объясняется наличие звучных и красивых голосов, часто встречаемых у итальянцев. У последних, благодаря благоприятным климатическим условиям, некоторые ремесла, как сапожников, портных, котельщиков и т. п., производятся на открытом воздухе, который располагает к громким и воодушевленным разговорам и горячим спорам, способствующим развитию голоса. Как вокальное, так и ораторское искусство требуют упражнения голоса под руководством преподавателей дикции. Если можно еще обучать пению, не умея самому петь, то нельзя обучать хорошо говорить, когда речь преподавателя не может служить примером хорошей дикции. Только зная, как язык и губы должны функционировать, можно это указать своему ученику и заставить его подражать себе. Учитель дикции должен быть знаком со всеми подробностями механизма артикуляции, чтобы различать зависимость плохой речи от недостатка упражнения или от физиологического расстройства. В последнем случае следует консультироваться с врачом.

Не касаясь здесь недостатков речи, обусловленных патологическими расстройствами голосового аппарата, как не составляющую предмет настоящего очерка, я укажу на те дефекты речи, которые частью имеют нервное происхождение, а частью зависят от приобретенной дурной привычки или излишней аффектации. К первым относятся заикание и косноязычие, а ко вторым — манера говорить через нос процеживать слова сквозь зубы, недостаточное открытие рта, зююкание (произношение буквы *ж* как *з*) и также замена одной буквы другой, вместо *p* — *л* и т. п.

Заиканием называется расстройство и нарушение непрерывности речи, при котором ясное и звучное произношение некоторых букв, а больше всего некоторых богатых согласными слогов, затруднено, а иногда совсем невозможно, вследствие судорог соответствующих мышц.

Для образования речи требуется, чтобы мышцы, заведующие дыханием, и мышцы гортани, зева и полости рта были в состоянии энергично сокращаться и чтобы деятельность дыхательных мышц грудной клетки правильно взаимодействовала с мышцами глотки и полости рта, где образуются согласные и гласные. При заикании все эти условия бывают нарушены.

Причинным моментом этих расстройств координации являются судороги разных мышц, входящих в состав сложного механизма речи. Судорогой могут быть поражены отдельные мышцы или целая группа мышц, а именно мышцы непосредственно участвующие в речи, или участвующие в ней опосредованно, т. е. мышцы вокального аппарата, дыхательные. А в тяжелых случаях поражаются те и другие мышцы. Заики, чтобы произносить слова, делают большое усилие. Возникает впечатление, что им при этом трудно дышать.

Косноязычие обуславливается частичным параличом мышц, которые приводятся в движение для образования ясного и внятного звука. Мышцы выполняют свою функцию недостаточно и медленно, и их совместная работа (координация) нарушена. Образование гласных и согласных затруднено, последствием чего является замедленное слияние их в слоги. Произношение некоторых букв и слогов затруднено, что служит причиной частых и безуспешных попыток начинать речь (фразу) сначала. Все это заставляет прийти к убеждению, что расстройство произношения зависит от недостаточной иннервации.

Косноязычный в состоянии говорить, когда он старается напрягать свою вялую мускулатуру. Заика, напротив, чем больше он старается не заикаться, тем больше судорога усиливается и расстройство речи возрастает. Вот почему 1-й при некотором усилии может петь, а 2-й лишен возможности говорить, а иногда и петь.

Как зююкание, так и манера говорить через нос, сквозь зубы и т. п., есть большею частью результат плохой привычки; другой причиной зююкания может служить слишком длинный язык, вследствие чего кончик его выступает между зубами.

Недостатки речи могут быть исправлены, когда известна причина, их вызвавшая. При заикании следует обратить особое внимание на дыхание. Для устранения заикания я во многих случаях с большим успехом пользовался следующим простым способом. Заикающемуся было указано, как только он почувствует затруднение в произношении слова, остановиться и произвести глубокое вдыхание, а затем продолжать свою речь. Прodelав с ним такие упражнения в течение 10—15 минут, ему было предписано продолжать их у себя дома в присутствии родных или знакомых.

Очень полезно также ежедневно производить упражнения речи следующим образом: другое лицо прочитывает известную фразу из книги и произносит ее устно 2 раза подряд.

При первом произношении фразы заика только слушает, а при втором он повторяет ее, глядя внимательно в лицо читающего, чтобы слух воспринимал отчетливо звуки речи, а зрение — артикуляторные движения и жесты.

Косноязычие труднее поддается исправлению. Можно уменьшить этот недостаток речи, произнося слова с большой силой. Сделав усилие, можно достигнуть более гармоничного взаимодействия мышечного аппарата.

При профессиональных расстройствах речи вследствие утомления голоса у преподавателей, драматических артистов, ораторов и т. п. самое главное средство — полный отдых (абсолютное молчание), без чего всякое старание бесполезно. Одновременно применяемое соответствующее местное лечение может способствовать скорейшему и прочному излечению. Патологические расстройства и органические недостатки речи требуют соответственного местного лечения или оперативного вмешательства.

ЗАБОЛЕВАНИЯ ГОЛОСОВОГО АППАРАТА

Гортань представляет собой весьма нежный и сложный орган и потому самое незначительное расстройство его уже оказывает влияние на певческий голос. Понятно, что такие грубые изменения, как утолщение задней стенки гортани, образование полипов или так называемых певческих узелков на голосовых связках и утолщение последних, причиняют такое расстройство голоса, при котором уже в обыкновенной разговорной речи замечается хрипота. Но и даже более или менее значительная краснота голосовых связок вызывает их расстройство вследствие большого набухания слизистой оболочки и связанного с ним изменения эластичности голосовых связок и ослабления их мышц. Однако еще большее значение для дееспособности мышц может иметь расстройство их иннервации, выражающееся в полном параличе одной или обеих связок или в таких изменениях, которые при ларингоскопическом исследовании не обнаруживаются, в то время как чувствительное и музыкальное ухо познает «нечистый» звук.

Расстройства носовой полости выражаются главным образом в сужении ее просвета вследствие припухания носовых раковин, искривления носовой перегородки или образования на ней костных или хрящевых шипов, или, еще больше, от появления полипов в носовых полостях или аденоидных разражений в носоглотке. Сужение просвета носовых полостей препятствует нормальному дыханию через нос и заставляет дышать через рот. Вдыхаемый воздух проникает в дыхательные пути в неочищенном и сухом состоянии, что вызывает катар гортани, дыхательных путей. Кроме того, закупорка носа изменяет резонанс; придавая голосу носовой оттенок.

Насколько сужение просвета носа влияет на голос, говорит ежедневная практика врача-ларинголога, к которому в таких случаях обращаются за помощью. Даже сравнительно небольшая закупорка носа вследствие образования костных или хрящевых шипов на носовой перегородке влияет на дыхание и чистоту голоса. По удалении их оперативным путем замечается изменение высоты голоса. Так, например, баритон — вполне сохраняя свои низкие тоны — получает после операции теноровые звуки, которых у него раньше не было в голосе. Однако из этого не следует, что каждый певец или певица должны подвергнуть себя такой хотя не тяжелой и почти совсем безболезненной операции с целью приобретения более высоких тонов. Если изменения в носу имеют патологический характер, как возникшие вследствие повреждения от падения на нос в детстве, или от удара или, наконец, сильно выраженные врожденные неправильности анатомического строения носа, то все, что мешает свободному дыханию через нос, должно быть непременно удалено оперативным путем. А полученное после этого улучшение звука можно только принять как приятный сюрприз.

Поразительный результат получился у одного баритона — ученика проф. И. П. Прянишникова. После удаления костного выступа, с восстановлением свободного дыхания через нос у него появились высокие теноровые звуки с сохранением его красивых природных баритоновых.

При этом следует предостеречь от ненужного лишнего оперативного вмешательства, так как иногда слишком свободное прохождение воздуха через носовые полости может вызвать высыхание слизи в носоглотке со всеми его неприятными последствиями как для дыхания, так и для голоса.

Расстройства в зеве, имеющие влияние на певческий голос, могут вызвать утолщения слизистой оболочки задней или боковых стенок зева, увеличение миндалевидных желез, в особенности когда последние срастаются с нёбными дужками. Такие расстройства изменяют с одной стороны характер голоса, а с другой — ограничивают подвижность мягкого нёба и вместе с тем влияют и на высоту тона. Наконец утолщение и удлинение язычка могут служить причиной расстройства голоса как вследствие уменьшения подвижности мягкого нёба, так и от постоянного раздражения корня языка.

Особо сильное расстройство голосового аппарата может развиваться от чрезмерного переутомления голоса. В начале переутомление проявляется в виде ослабления гортанных мышц, через некоторое время обнаруживается прилив крови к гортани и зеву. Голос теряет свою свежесть и звучность; певец сам начинает замечать, что вынужден сильно напрягать свой голос, чтобы спеть то, что он раньше выполнял с легкостью, причем голос легко утомляется особенно на верхних нотах и иногда тремолирует. Певец перестает владеть своим голосом и теряет

уверенность в своих силах; при этом появляется болезненное ощущение в передней части шеи. Вследствие более сильного прилива крови слизистая оболочка гортани и зева начинает выделять больше слизи, что субъективно выражается в ощущении сухости в горле. Приходится прерывать пение для отхаркивания накапливающейся слизи.

Насколько отхаркивание слизи может сделаться фатальным для певца, показывает случай с известным тенором и выдающимся профессором пения Ж. Решке. Последний во время исполнения партии Тристана, желая отхаркнуть приставшую к голосовым связкам слизь, повернул голову в сторону. Последовало кровохарканье вследствие разрыва кровяных сосудов голосовых связок. При ларингоскопировании истинные голосовые связки представлялись в виде рыхлых красных валиков, покрытых сгустками крови. Однако после 10-дневного абсолютного молчания и применения местного лечения теплыми ингаляциями голос настолько восстановился, что Решке был в состоянии спеть такую высокую партию, как партия Ромео в опере Гуно «Ромео и Джульетта».

Переутомление воспринимается каждым певцом индивидуально, как вообще различны бывают физические и душевные силы. Трудно установить, сколько певец может ежедневно петь без вреда для голоса. Но можно положительно утверждать, что пение становится вредным и следует безусловно прекратить его, когда появляется чувство усталости, и особенно боль в горле. В оценке субъективных и объективных проявлений, замечаемых при переутомлении голоса, следует помнить, что раньше всего страдают гортанные мышцы и деятельность нервной системы, на что можно благотворно воздействовать, применяя соответственные гигиенические меры, способствующие укреплению всего организма.

О причинах заболевания верхних дыхательных путей. Известно, что правильное кровообращение служит основой нормального функционирования всего организма, следовательно и верхних дыхательных путей. Кровь разносит питательные элементы для всех тканей и в особенности для слизистых оболочек и их желез, для нервов и мышц. Все эти части организма могут только тогда правильно функционировать, когда циркуляция крови совершается беспрепятственно и нормально. Не касаясь болезни сердца и легких, появление которых не зависит от человеческой воли, мы остановимся на ненормальном распределении крови, как следствии стеснения груди и шеи от узких платьев, воротников, галстуков и т. п. Нормальное дыхание — это ниже-реберно-диафрагматическое, т. е. когда вдох и выдох происходит главным образом в нижней части груди, и когда при вдохе ребра поднимаются, и грудобрюшная преграда оттесняется вниз. Таким образом в легкие вводится достаточное количество воздуха, которое при выдохе снова выталкивается.

У мужчин вредное влияние на кровообращение и следовательно и на дыхание имеют высокие и накрахмаленные воротники, так как они производят давление на большие сосуды шеи, лежащие весьма поверхностно под кожей. В настоящее время при ношении мягких воротников эта причина отпадает.

Еще более вредное влияние на кровообращение в верхних дыхательных путях может произойти рефлекторным путем со стороны кожных покровов. Как известно, распределение крови в человеческом теле регулируется не только центральным органом кровообращения, т. е. сердцем. При помощи особенных приспособлений любая часть человеческого тела может быть снабжена большим или меньшим количеством крови сообразно с ее физиологическими потребностями в данный момент.

Для этой цели служат так называемые сосудодвигательные нервные волокна (вазомоторы). Они действуют самостоятельно или от особых раздражений. При нормальных жизненных условиях вазомоторные нервы производят расширение кровеносных сосудов и связанный с этим большой прилив крови к данному органу, когда от него требуется особая работа {функция}. Между верхними дыхательными путями, в особенности между носом, с одной стороны, и кожей, с другой, существует внутренняя связь в том отношении, что когда при внезапном охлаждении кожи происходит сужение ее сосудов, в носу в то же время, наоборот, рефлекторным путем при помощи вазомоторных нервов происходит расширение сосудов. Такой прилив крови в носу вызывает чрезмерное отделение слизи, которая при этом изменяется качественно и количественно. В то время когда нормальная носовая слизь, обладая бактерицидными свойствами, защищает носовую полость от вызывающих воспаление микроорганизмов, качественно и количественно измененная слизь теряет свои защитные свойства, и тогда легко появляется воспаление слизистых оболочек носа, т. е. насморк.

Только что описанным путем происходят многие так называемые простудные заболевания.

Но не всякое охлаждение кожи вызывает насморк или вообще простуду. Часто замечается, что как раз при очень сильных охлаждениях всей кожи, как это случается при катании на коньках в большие морозы или от накладывания пузыря со льдом на отдельные части тела, или при применении охлаждающих ванн у тифозных больных с очень высокой температурой, простуда не появляется, несмотря на то, что кожа при этом бывает сильно охлаждена. С другой стороны, можно очень легко простудиться, если сидеть в самое жаркое лето у окна, когда на улице сильный ветер, или когда в чрезмерно переполненном вагоне открывают окна, в особенности с противоположных сторон (так называемый сквозняк), или когда из теплой постели наступают босыми ногами на холодный пол, или, наконец, когда после танцев из теплого и душного танцевального

зала выходят с обнаженными плечами в холодную комнату. Это на первый взгляд кажущееся противоречие объясняется очень просто: при сильном охлаждении всего тела происходит вначале сильное сужение кровеносных сосудов, за которым сейчас же следует реакция, т. е. расширение сосудов. Эта реакция и предохраняет от простуды и воспаления верхних дыхательных путей. При частичном же охлаждении тела большею частью не наступает вышеупомянутая реакция, и потому вероятность возникновения простудного заболевания увеличивается.

Понятно, что и здесь замечается индивидуальное различие: один простужается очень легко, а другой переносит без вреда всевозможные перемены температуры. При помощи тренировки можно так закалить свое тело, что упомянутая выше реакция, охраняющая от простуды, при всех условиях наступает быстро. Этого можно достигнуть целесообразным укреплением кожи при помощи охлаждающих ванн, холодных обтираний и обмываний.

Для предохранения от заболеваний верхних дыхательных путей большое значение имеет также целесообразная одежда. Человеческий организм обладает способностью сохранять в себе температуру около 37° независимо от колебаний количества тепла, вырабатывающегося в теле, и температуры внешнего воздуха. Такая постоянная температура поддерживается равномерным распределением крови в теле под влиянием нервной системы. Чем больше производится тепла, например под влиянием работы, тем больше крови течет «к периферическим частям тела и, соответственно этому теряется теплота. Такое же значение имеет потение, так как испарение на поверхности тела способствует большей потере тепла. В таких случаях одежда играет большую роль.

Всякая одежда в большей или меньшей степени не пропускает выделяемое телом тепло. Чем больше ткань содержит в себе воздуха, тем менее она проводит тепло последовательно, тем более она греет. К тому же одежда не должна задерживать испарение, а только его регулировать, а потому должна быть пористой и пропускать воздух.

Относительно защиты шеи от простуды ставится вопрос: следует ли еще кроме обыкновенного воротника носить кашне. Для большинства людей кашне не только излишне, но и вредно. К сожалению, есть такие изнеженные люди, которые не могут обойтись без него в суровую погоду, но они должны стремиться избавиться от такой дурной привычки. Для этого следует в начале теплого времени года каждое утро обтирать шею и грудь холодной водой. В случае, когда приходится выходить в холодную погоду после пения или после пребывания в теплом помещении, следует надеть лучше всего шелковый платок.

Необходимо также обращать особое внимание на состояние ног: холодные и влажные ноги часто вызывают вследствие потери тепла насморк, катар верхних дыхательных путей.

Противоположное состояние температуры тела, то есть разгорячение, может также причинить расстройство кровообращения в верхних дыхательных путях. Оно может наступить после приема горячей пищи и напитков: горячего супа, кофе и чая. Такое частое нагревание слизистой оболочки имеет своим последствием расслабление и расширение кровеносных сосудов с последовательным постоянным переполнением кровью шейных органов, служащее причиной возникновения упорных катаров.

К веществам, имеющим весьма вредное влияние на верхние дыхательные пути и, следовательно, и на певческий голос, следует отнести алкоголь и табак. Особенно вредны крепкие напитки с значительным содержанием спирта, как водка, ликеры, грог, пунш и т. п., так как они вызывают катар носоглотки, зева и гортани. Менее вредно пиво, в небольшом количестве, и легкие вина. Пользоваться винами, хотя с малым содержанием спирта, но действующими возбуждающе на весь организм, следовательно и на голос, нерационально, с одной стороны потому, что вслед за возбуждением наступает заметное угнетенное состояние (ослабление голоса), а с другой—это становится привычкой.

Продолжительное и чрезмерное курение вызывает сухость в горле, особенно у тех, кто уже страдает хроническим катаром зева или гортани.

О влиянии общего состояния здоровья на голос. До сих пор мы говорили о физиологических свойствах голоса. Теперь несколько слов о влиянии общего состояния здоровья на голос.

Под нервностью мы понимаем такое состояние здоровья, при котором данное лицо легко испытывает общую усталость или приходит быстро в состояние возбуждения от таких незначительных раздражений, на которые здоровый человек совсем не реагирует. Лица избирающие карьеру артистов, в особенности певцы или певицы, уже с первых дней начинают напрягать свои физические силы и нервы, чтобы по возможности сократить время обучения. Для этого им приходится потратить много сил и энергии. Но даже вполне законченные артисты, поющие на сцене, находятся постоянно в нервном возбуждении: приходится непрерывно упражняться, изучать новые роли, репетировать, не говоря уже о закулисных волнениях. Все эти обстоятельства действуют на нервную систему, вызывая общую слабость, выражающуюся в усталости и повышенной раздражительности. Иногда замечается скоро наступающая усталость даже после таких ролей, которые раньше с легкостью исполнялись. Это называют — «не быть в голосе» без видимых объективных причин. Здесь следует заметить, что, к сожалению, большинство певцов и певиц мало отдыхают даже летом.

Нервность нередко бывает у певцов, у певиц же чаще обнаруживается другое расстройство организма, а именно — малокровие. Причин для развития малокровия много: постоянные

волнения, недостаточный отдых и сон и другие, общие для всех женщин, причины способствуют образованию малокровия.

Малокровие влияет на голос различными путями. С одной стороны, как другие органы, так и гортань при малокровии получает мало питательных элементов, и потому гортанные мышцы теряют свою упругость и скоро устают, а с другой — малокровие и связанное с этим недостаточное питание влияет на мозг, вызывая угнетенное состояние и общую вялость. Наконец малокровие влечет за собой короткое дыхание, давление выдыхаемого воздуха на голосовые связки уменьшается, голос слабеет, певец не имеет возможности удержать его на должной высоте и силе, замечается детонирование.

Как следствие малокровия у певцов, в особенности при чрезмерном переутомлении голоса перед репетициями или публичными выступлениями — образование слизи в дыхательном горле и гортани, которая садится на голосовые связки в виде ложных узелков. Этому катаральному состоянию, в особенности у малокровных, во многом способствует дурная привычка разговаривать, спорить на открытом воздухе.

Заболевания легких или сердца вредно влияют на голос в двояком отношении: с одной стороны происходит застой крови в верхних дыхательных путях, а с другой — ослабевают дыхание.

Из физиологических явлений у женщин временное влияние на голос имеет менструальный период, вследствие прилива крови к верхним дыхательным путям. Другой физиологический период, так называемый климактерический, выражающийся главным образом в явлениях нервного и психического характера, обнаруживает также вредное влияние на голос.

СОВЕТЫ ПО ГИГИЕНЕ ГОЛОСА

Под гигиеной голоса понимаются все условия, имеющие благотворное влияние на голос. Важным условием для воспроизведения голоса вообще и певческого в особенности является правильное дыхание, поэтому необходимо обратить особое внимание на развитие тех органов, которые имеют влияние как непосредственно на дыхание, так и на общее состояние организма. В 1-м случае, т. е. непосредственно на дыхание, влияет развитие грудной клетки и всего дыхательного аппарата. Из всех родов спорта, положительно влияющих на дыхание, первое место занимает гребля. При ней происходит равномерная и постоянная работа мышц, одновременно с гимнастикой легких. Затем следует плавание, езда верхом, игра в теннис, катание на коньках. Там, где нет возможности заниматься спортом, приходится довольствоваться комнатными гимнастическими упражнениями в хорошо проветренном помещении. Ане-

мичные, слабые здоровьем, лица должны всегда начинать с легких комнатных упражнений.

Но раньше чем приступить к занятию одним из вышеупомянутых родов спорта, следует обратить внимание на состояние верхних дыхательных путей, в особенности на полость носа, зева, гортань, так как все эти органы находятся в непосредственной связи между собой и отклонение от нормы или заболевание одного из них отражается на соседних органах. Большею частью заболевания распространяются сверху вниз, т. е. начиная с полости носа, и потому состояние последней имеет большое значение для правильного дыхания. При затрудненном дыхании через нос вдыхаемый воздух попадает в неочищенном, ненагретом и неовлажненном состоянии в глотку, гортань и легкие, вызывая раздражение, катаральное состояние этих органов. Состояние носа отражается не только на дыхании, но и на качестве звука.

В гигиеническом отношении очень важно и здоровое состояние рта, главным образом зубов и десен, так как рот может служить очагом всевозможных инфекционных болезней и причиной часто повторяющихся воспалений ротовой полости и зева.

Гигиена самого голоса требует, чтобы при заболевании голосового аппарата прекратить всякое пение и продолжительные разговоры. При простом насморке появляется носовой оттенок голоса, и тембр меняется, причем слизистая оболочка глубоких, частей большей частью также воспаляется. Еще более вредно* петь при воспалении бронхов, дыхательного горла, и в особенности гортани.

У женщин во время менструального периода голос несколько слабеет и быстрее утомляется. В таком состоянии необходимо воздержаться от пения.

Как все занятия, связанные с усиленной мышечной работой, так и артистическая деятельность певца или драматического артиста требует хорошего подкрепляющего питания. На отсутствие аппетита и на дурное пищеварение необходимо обращать особое внимание. Давно установлен факт, что разговор и пение непосредственно после еды затруднительны, так как кроме механического воздействия полного желудка на дыхание, акт пищеварения требует прилива крови к пищеварительным органам, и этим понижается жизнедеятельность произвольных мышц: гортани. Однако прием небольших количеств пищи за несколько часов до пения вреда не приносит и даже у некоторых артистов становится привычкой.

Чтобы удержать выработанный певческий голос на должной высоте и силе, необходимо выполнять постоянные целесообразные упражнения, согласующиеся с природными качествами и силой голосового аппарата. И потому вопрос, сколько времени, певец должен ежедневно упражняться без вреда для голоса, не может быть решен для всех одинаково. Но одно бесспорно —

пение становится вредным, и необходимо сейчас же прекратить его, когда появляется чувство утомления и, в особенности, боль в горле. В общем, не следует продолжать ежедневные упражнения более одного — полутора часов по 20—25 минут каждый сеанс.

Часто возникает еще один вопрос—в каком возрасте можно начинать петь? О технической обработке голоса и художественном систематическом обучении пению в детском возрасте не может быть и речи, когда голосовой аппарат еще находится в периоде становления. Но предположение о том, что легкие музыкальные упражнения могут оказаться утомительными и вредными для детского организма, ни на чем не основано. "Напротив, воспитание голоса с 8—9-летнего возраста с целью развития слуха и дыхания может даже считаться полезным. В таком раннем возрасте поддаются более легко исправлению носовые и горловые недочеты голоса и все недостатки тембра благодаря легкости и подвижности отдельных частей голосового аппарата. Для детского пения следует выбирать небольшие песенки, написанные на среднем участке диапазона. Таким образом, задача преподавателя должна сводиться к развитию музыкальных способностей ребенка, но никак не к стремлению' сделать из него певца. Безусловно вредно пение во время перемены голоса (период мутации) у мальчиков в возрасте от 15—17 лет, а у девочек от 13—15 лет,¹ так как в этом периоде гортань претерпевает важные изменения, выражающиеся в удлинении голосовых связок и изменении всех размеров гортани.

Только по окончании мутации можно приступить к технической обработке голоса, когда состояние гортани, грудной клетки, дыхательного и пищеварительного органов и кровообращения вполне нормально, и все эти органы сформировались для систематического обучения художественному пению. Высказываемая мысль о том, что чем позже начнется обучение пению, тем труднее голос поддастся усовершенствованию, опровергается фактами из истории вокального искусства.

Две в свое время знаменитые певицы Куза (драматическое сопрано) и Тетраццини (колоратурное сопрано), из которых одна русская, а другая — итальянка, начали обучаться пению и публично выступать в довольно зрелом возрасте и в самое короткое время достигли блестящих успехов. Первая сразу заняла вы дающееся положение в русской опере, а вторая за один театральный сезон из второстепенной певицы превратилась в примадонну итальянской оперы и впоследствии приобрела славу знаменитой колоратурной певицы.

Что касается вопроса, до какого возраста певец или певица могут сохранить свой голос и продолжать успешно петь, то он

¹ Многими авторами высказывается и противоположная точка зрения. (См., напр.: Е. М а л и н и н а. Вокальное воспитание детей.) — *Ред.*

решается в зависимости от равных причин: от хорошей школы, умения владеть своим голосом, от общего состояния здоровья, от соблюдения предписаний гигиены, от образа жизни.

«Предположение, сделанное о том, что низкие голоса, как, например, басы, дольше сохраняются, ничем не подтверждается. Всем известно, что такие выдающиеся голоса, как у знаменитого тенора Мазини и не менее знаменитой певицы Патти, сохранились до преклонного возраста. Такие примеры можно приумножить. Ослабление певческого голоса раньше всего начинается и замечается на медиуме». Я привожу здесь полностью замечание М. С. Жирмунского, так как действительно необычайно твердо укрепилось мнение, будто бы чем выше голос, тем он легче и быстрее спадает, между тем как в действительности интенсивность звука падает именно на медиуме (середине) голоса по достижении поющим известного возраста.

ПЕВЧЕСКОЕ ДЫХАНИЕ

Дыхание — фундамент пения, все зиждется на нем. Кто умеет правильно дышать — тот умеет петь. Поэтому прежде всего учитель должен научить ученика правильно дышать. Я не буду здесь перечислять различные способы дыхания, объяснять их положительные и отрицательные стороны, а остановлюсь лишь на одном из них — на нижнереберно-диафрагматическом, как на типе единственно пригодном для пения. Развивайте его, не забывая, что это наиболее естественный вид дыхания вообще. Каждый желающий усовершенствовать свое дыхание, будучи даже очень занятым человеком, найдет в течение дня несколько минут свободного времени для выполнения соответствующих упражнений. Во время обучения пению главным путеводителем должна быть природа; проверяйте каждый шаг ваших занятий, пусть учитель объяснит все, что вам не ясно. Убеждайтесь, не противоречит ли что-нибудь вашим природным данным, иначе вам грозит безусловная порча голоса, а подчас и полная потеря его.

Нетрудно убедиться, что нижнереберно-диафрагматическим способом может дышать каждый человек. Для этого надо лечь па спину, и вы увидите, как равномерно подымается и опускается верхняя часть живота. Каждый вечер, ложась спать, дышите минут 5—10 следующим образом. Воздух втягивайте обязательно носом медленно, без шума, задержите его на секунду или две, и затем считайте шепотом: «двадцать один, двадцать два, двадцать три» и т. д. Воздух постепенно будет выходить из легких плавно и без толчков, конечно, лишь при совершенно равномерном счете. Я нарочно рекомендую считать 21, 22, 23, так как время, затрачиваемое на произношение этих цифр, легче приравнять к 1 секунде. Однозначные цифры

произносятся быстрее. Не переутомляйтесь чрезмерными упражнениями, будьте осмотрительны. Утомленное дыхание вызывает дрожание звука. Никогда не работайте над развитием дыхания на полный желудок. Помните: певец не должен петь ранее 3—4 часов после приема пищи. К сожалению, у многих певцов встречается к этому удивительно пренебрежительное отношение, в результате чего впоследствии появляется «качание» звука.

Занимайтесь развитием дыхания также по утрам и среди дня, для чего следует встать, прочно опираясь на обе ноги, приподнять немного грудную клетку и голову (что называется принять молодцеватый вид) и набирать воздух через нос, но отнюдь не чрезмерно, не напрягая слишком дыхательных мышц. Затем задержите слегка воздух и шепотом считайте, что развивает равномерный замедленный выдох.

Старайтесь не затягивать себя туго ремнем или кушаком, дайте свободно работать диафрагме. Современную женскую моду можно приветствовать, поскольку она освободила тело женщины от корсета, так пагубно влиявшего на диафрагматический способ дыхания. Старайтесь быть больше на воздухе, развивайте ваше дыхание прогулками, спортом. Помните, какими бы прекрасными голосовыми средствами вы ни обладали, без умения владеть и распоряжаться своим дыханием блестящих результатов никогда не достигнете. Помимо чисто физиологического способа развития дыхания, необходимо ежедневно во время упражнений голоса петь возможно медленно, насколько» это, конечно, позволяют индивидуальные качества каждого.

обыкновенную гамму со счетом на 4/4. Первоначально можно брать дыхание через 2 такта и по мере развития дыхания через 4. Звук должен быть ровным, без малейших колебаний. Представьте себе игру на виолончели, легатируйте (связывайте) все ноты, но без *portamento* (переноса голоса с одной ноты на другую). Пойте по общепринятому способу: кверху усиливая звук (*crescendo*) и книзу постепенно ослабляя его (*diminuendo*), не доходя, однако, до предельных нот вашего диапазона.

Упражнение поется в возможно медленном темпе, заставляя усиленно работать диафрагму, поддерживая ровный звук и экономя выдыхаемый воздух. Я преднамеренно нигде не говорю о легких, так как певец не должен о них помнить и не дышать грудью, некрасиво подымая верхнюю ее часть. При упражнениях не старайтесь выдохнуть весь запас воздуха — всегда оставляйте некоторое его количество. Помните также, что при высоких тонах никогда не рекомендуется набирать воздух с избытком. Глубоко заблуждается тот, кто думает, что нота верхнего регистра требует большего количества воздуха. Все заключается в умении подойти к высокой ноте, тем более если она имеется в природных данных певца. Старайтесь, по воз-

возможности, набирать воздух носом,¹ так как дышать ртом само по себе крайне вредно. Жаркая, душная атмосфера зрительного зала сушит нёбо. Верно и метко сравнивал знаменитый итальянский профессор Фр. Ламперти дыхание во время пения с дыханием пловца. Здесь та же манера дышать носом² и необходимость задерживать дыхание. Когда ученик овладеет в полной мере управлением органами дыхания, все же он не должен оставлять упражнений, способствующих их дальнейшему развитию. Пусть всегда наряду с другими произведениями репертуара у него будут романсы или арии, требующие исполнения на широком дыхании. Это станет его ежедневным упражнением для развития диафрагмы. Как только падает интенсивность дыхания, когда оно ослабевает, — ухудшается звук и голос теряет свою полетность и легкость. Есть примитивный, но верный способ проверки плавности выдыхаемого воздуха. Поднесите зажженную свечу к вашему рту во время фонации. Пламя свечи во время издавания звука не должно испытывать ни малейшего колебания.

Часто ученики задают вопрос: «Где здесь дышать?» При пении вокализов или упражнений по сольфеджио такие сомнения возникают редко, так как помимо пауз, где, конечно, всякому известно, что можно возобновить запас воздуха, места дыхания обыкновенно показаны в виде запятых, поставленных над верхней линейкой. Полезно помнить, что в ущерб возможности взять полное дыхание, никогда не следует растягивать музыкальные фразы. Держите их в строгом ритме и пользуйтесь каждым случаем, чтобы возобновить количество воздуха. При пении романсов и арий часто возникают трудности, так как далеко не каждый композитор считается с поэтическим текстом, положенным им на музыку. Нужно быть очень осторожным и стараться прежде всего неуместно взятым дыханием не исказить логику фразы. Помните, что прежде всего аудитория требует слова, она хочет знать, о чем повествует певец. При подобных затруднениях старайтесь продекламировать данное место, прочесть его громко — и вам станет вполне ясен вопрос — где удобнее взять дыхание. Конечно, нельзя дышать посреди слов, что само собой понятно, так как и в разговорной речи никто не дышит посреди слова. Обратите внимание, как жало певцов умеет произносить во время пения такие возгласы, как: «Ах», «Эх», «Ох»! Они их просто поют, но самого вздоха, как того требует логика, вы не слышите. А почему? Да просто потому, что недостаточно владеют дыханием. А умение хохотать — с каким трудом приходится большинству учащихся

¹ Я говорю «старайтесь» так как часто во время исполнения нет времени, чтобы взять дыхание через нос, и, конечно, певец обычно возобновляет запас воздуха ртом. Да и постоянное дыхание носом будет невероятно тяжело.

² Обычно пловцы берут дыхание через рот и нос одновременно.— *Ред.*

и даже артистов добиваться умения смеяться, где этого требует роль!

В заключение того, что я хотел сказать о дыхании, могу повторить и особо подчеркнуть: заставляйте ученика дышать возможно реже, увеличивайте способность петь кантилену, так как в ней заложено настоящее искусство пения. Умея владеть кантиленой, т. е. широким пением, ученик всегда сможет пропеть короткие, отрывочные фразы. Приучив же себя к частому возобновлению дыхания, он потеряет кантилену.

ПОСТАНОВКА ЗВУКА

Начиная этот раздел, я невольно должен сделать маленькое отступление и отвлечь внимание читателя несколько в сторону. О постановке голоса уже столько писалось, столько говорилось. Придумывались разнообразные способы и методы, однако нельзя утверждать, что в результате их использования: у нас очень много певцов, сумевших сохранить его до седых волос, поющих свободно и легко. Часто мы наблюдаем случаи ранней потери голоса исключительно из-за применения преподавателем пения одного шаблона ко всем своим ученикам. Только с годами ошибка эта приносит свои горькие плоды, и ученик видит на себе результаты неверной постановки голоса. Как осторожен должен быть учитель с молодыми, но не ярко выраженными голосами! Ведь неизвестно, куда пойдет голос под влиянием упражнений. Нельзя в таком случае разделять голоса по графикам и применять к ним один и тот же трафарет, это очень опасно. Вот почему необходимо, чтобы при неярко выраженных голосах учитель подходил с возможной осторожностью к ученику и старался всеми силами, даже с помощью опытного врача-ларинголога, облегчить себе задачу преподавания путем исследования гортани поющего. Иногда бывает до крайности, трудно, а подчас и невозможно сразу определить род голоса. Часто и ларингоскопическое исследование не ведет к цели. Приходится тогда руководствоваться исключительно слухом и характерными нотами, т. е. оценивать слабость и звучность отдельных тонов. Можно вспомнить яркие примеры неправильного определения голосов опытными профессорами. Тенор Марио проходил школу пения как баритон. Известный французский баритон Фор, неоднократно приезжавший к нам, учился как бас. Возможно, что многим известен факт перехода Баттистини с теноровых партий на баритоновые. Весьма интересный случай рассказывал мой профессор И. П. Прянишников.¹

¹ П р я н и ш н и к о в Ипполит Петрович. Известный певец-баритон конца XIX века. Впоследствии выдающийся преподаватель пения, давший многих первоклассных певцов и певиц сценам Москвы, Ленинграда и др. городов. Прянишников был первым певцом на нашей оперной сцене с законченной итальянской школой, ученик знаменитого певца Варези.

«Был я проездом в Одессе. Читаю афишу. В Большом городском театре идет «Риголетто», причем очень известный итальянский баритон Х исполняет партию герцога. Первое, что мне пришло в голову — это опечатка. Однако на спектакль я пошел, и каково было мое удивление, когда партию герцога он: действительно пел и спел великолепно. На следующий день я отправился в гостиницу, где проживал этот певец, так как мы были знакомы, и попросил объяснить причину перемены голоса. Певец сказал: „Да, представьте себе, два года тому назад голос вдруг стал повышаться, и вот вчера вы меня слышали поющим теноровую партию"...» Факт этот особенно интересен, потому что артисту было тогда 42 года. Подобный же случай был с известным тенором Ж- Решке, начавшим оперную карьеру баритоном и перешедшим затем на теноровые партии, но в гораздо более молодом возрасте (около 28 лет).

Диапазон далеко не всегда может быть показателем рода голоса, так как часто баритон свободно держится на басовых или же теноровых нотах. Но и в том и другом случае вы различите типичные тоны голоса и сможете судить по яркости и силе отдельных, характерных звуков, с каким голосом имеете дело.

Как бы ни доверял учащийся своему учителю, он должен немедленно сказать педагогу, если почувствует трудность, тяжесть при пении или же у него появятся симптомы утомления: сипота и хрипота голоса, боль в горле и т. п. К сожалению, довольно часто приходится слышать о желании учителя расширить диапазон голоса. Это очень пагубное намерение, ведущее только к расстройству голосового аппарата. Чувство известного напряжения в горле безошибочно указывает на какой-то недочет манеры давать звук, а чаще всего на употребление тонов неподходящего регистра. Напряжение горла большей частью появляется от напряжения мышц гортани. Даже во время пения нот среднего регистра всегда будет чувствоваться эта неловкость и отражаться на чистоте и красоте тона. Единственный способ отделаться от подобной неправильной манеры — это упражнение нот среднего регистра на piano и моментальное прекращение пения, как только появятся первые признаки утомления и перенапряжения горла. Главный секрет старой итальянской школы заключался не в каких-то особенных приемах или сверхъестественных познаниях прежних маэстро, а в том, что условия жизни позволяли профессорам работать с учениками над усовершенствованием голоса по 8—10 лет и достигать идеального владения им к моменту первого выступления перед публикой. В современной же обстановке, естественно каждый ученик стремится как можно скорее использовать свой голос. А отсюда поспешность занятий, недоученность и сравнительно ранняя потеря голоса. Важно получить первоначальную правильную постановку голоса, которая может послужить

основанием для всей дальнейшей работы во время артистической деятельности.

Подчас становится грустно и больно за нашу молодежь, когда видишь, как начинающие певцы бегают от одного преподавателя к другому, часто сбивая себя с толку. Нередко их постигает разочарование и упадок интереса к занятиям, особенно если не посчастливилось в выборе и они попадают в руки неопытного педагога, лишенного какой-либо школы, возможно прекрасного певца, но плохого профессора. Всемирно известный тенор Мазини, на склоне своих лет в 1909—1910 гг., имел полное мужество сказать мне при случайной встрече в Неаполе: «Многие обращаются ко мне с просьбой давать им уроки «пения. Какой же я профессор? Я всегда пел, но никогда не знал, как я пел». Другой пример: также не менее известный итальянский баритон К., проживавший в те годы в Риме, славился порчею голосов своих учеников.

Читая и изучая различные рекомендуемые способы, иногда совершенно затемняющие голову ученика, все равно самостоятельно, без помощи учителя, лично прошедшего основательную, долголетнюю школу — никто и никогда не сможет мало-мальски помочь себе. Самоучителей пения не может быть. Здесь нужно особо одаренное от природы ухо преподавателя, способное различать мельчайшие оттенки и дефекты звукообразования. Ни один певец себя не слышит в полной мере, не знает своего голоса. Этим объясняется, почему иногда люди с некрасивыми полосами хотят брать уроки пения и рассчитывают на карьеру певца. А поэтому, прежде чем решить вопрос о выборе своей профессии, посоветуйтесь с лицом, внушающим вам доверие, чтобы не терять напрасно драгоценное время. К сожалению, встречаются преподаватели пения, приходящие в восторг от самых заурядных голосов. Это лица, представляющие большую опасность для начинающих. Прислушайтесь потому к мнению посторонних лиц, старайтесь извлекать пользу из их замечаний. Таким образом, вы всегда будете совершенствоваться. Ибо тот, кто составил о себе мнение как о певце, который более не должен работать над своим голосом (я не говорю учиться), уже благодаря одному такому признанию остановится в своих успехах, скажу больше — пойдет назад.

Вернемся к постановке звука, к овладению и развитию учеником способности направлять струю выдыхаемого воздуха к основанию верхних резцов, иначе говоря, — «в маску». При правильной атаке звука, т. е. именно к основанию верхних резцов, ученик почувствует легкую, теплую струю на обратной стороне мизинца, поставленного в рот ногтем к верхним резцам. Звук только тогда будет металлическим, чистым и красивым, когда он опирается в маску, т. е. при условии, что выдыхаемый воздух свободно проходит через голосовую щель и упирается в основание верхних резцов.

Этот простой способ проверки правильно направленной: струи воздуха «в маску», путем поставленного в рот мизинца, а равно, как совет ощущения положения гортани «как бы при зевании», рекомендовал всегда своим ученикам И. П. Прянишников. Всякую теорию и способ можно, конечно, оспаривать и критиковать, но при этом необходимо прежде всего» учитывать положительные или отрицательные результаты работы профессора пения. В данном случае не может быть двух мнений; И. П. Прянишников за свою 25-летнюю педагогическую деятельность дал нашей оперной сцене и концертной: эстраде многих первоклассных певцов, понявших и унаследовавших его приемы постановки голоса. Правда, и в его методах были не всегда верные указания по отношению к некоторым индивидуальным голосам. По все же ценность преподавания зависит всегда от возможно простого объяснения приемов. А в этом была неотъемлемая заслуга И. П. Прянишникова. Будучи сам прекрасным певцом, воспитанным на традициях, итальянской школы, он в полной мере постиг ее и просто излагал ее методы своим ученикам. Напрасно некоторые преподаватели стараются, чтобы ученик во время пения точно знал, какая мышца гортани принимает участие в момент извлечения звука. От этого ни один певец не будет лучше петь. Наоборот, надо отвлекать мысли от физиологических явлений, протекающих во время издавания звука, только тогда пение становится свободным.

К сожалению, у нас на севере часто встречаются голоса с горловым оттенком. Я оттеняю это отрицательное свойство как особенно трудноисправимое. «Носовые» и «зубные» звуки большей частью легко устранимы. Стоит приучить ученика шире раскрывать рот, и «зубной» звук пропадает. При «носовом» звуке можно заставить ученика зажимать пальцами нос, чтобы он сам убедился в наличии этого дефекта. С устранением горлового звука, напротив, часто приходится возиться очень долго. В Италии сравнительно редко встречаются певцы, поющие гортанным звуком. Жаркий климат, солнце с детства приучают итальянцев не бояться простуды, петь, открывая полностью зев. У нас же, наоборот, сама природа с ее суровым климатом, сыростью, морозом заставляет, непроизвольно держать рот закрытым и сжимать гортань как бы из-за боязни проникновения холодного воздуха.

Во время издавания звука сохраняйте ощущение как бы при зевании.¹ Не сжимайте неестественно рта — это может вызвать ненужное напряжение мускулов шеи. При подобном пении на высоких тонах вы рискуете испортить и даже потерять их. Открывая рот, расширяйте зев и не «бели́те звук», т. е. не

¹ Рекомендация «зевка» должна применяться индивидуально. Она не принесет пользы певцам с «далеким переуглубленным звуком.— *Ред.*

давайте вылетать ему в открытый рот, не уперевав предварительно «в маску». Чтобы легче уяснить себе способ направить звук «в маску», старайтесь пропеть отдельные гласные а, е, а, о, у, прибавив к ним согласный л, т. е.: *ла, ле, ли, ло, лу*, причем акцентируйте, утрируйте произношение сильным движением языка от корня верхних резцов книзу. Вы обратите внимание, что один из гласных звуков вам удастся легче направить «в маску», он сам по себе выдвигается вперед более других.¹ Возьмите его за образец и старайтесь постепенно, при помощи упражнений, удерживать эту позицию на других гласных. Вся суть постановки голоса заключается в умении направить звук «в маску» и удержать его там, уперевав у корня верхних резцов.

Выдвижению звука также поможет общепринятый метод произношения слогов *ма, ме, ми, мо, му*, — но только путем действительного мычания, т. е. продолжительного концентрирования звука *м*, в маске, и затем последующего произношения гласного. Но все эти способы применять лишь при содействии преподавателя, так как они требуют большого внимания как со стороны ученика, так и со стороны учителя.

Звук «в маске» настолько ярко должен быть выражен, чтобы его можно было, что называется, «видеть», как он бьет в корень верхних резцов. Чем дальше будет отодвигаться точка упора в твердое нёбо, тем менее блестящим будет сам по себе характер звука — тем глуше будет голос, тем будет большая возможность посадить звук на горло.

ЧТО ТАКОЕ «МАСКА»?

Несмотря на ясность выражения слова «маска», я все же считаю необходимым более подробно остановиться на объяснении этого термина, тем более что он имеет чисто техническое значение и в анатомии и физиологии не встречается. Учащиеся часто слышат выражение: «Надо направить звук «в маску», но точно не знают место упора звука. Некоторые преподаватели пения сами не совсем точно уяснили себе «маску» и подчас грешат в отношении точки настоящего упора звука.

Вокруг термина «маска» разгоралось всегда немало споров. Доказывалась абсурдность заставлять ученика направлять звук в какое-то определенное одно место полости рта; высказывались соображения, что невозможно рассматривать звук голоса как нечто, поддающееся нашей воле. Конечно, при непоставленном голосе, при неумении им владеть не может быть и

¹ Полезны также слоги *да, ма* и др., но обязательно петь *нна, дда, мма*. На одну гласную без прибавления указанных согласных упражнений не пойте. Также совершенно недопустимо петь вокализы сольмизируя. Это безусловно вредно, так как мысль поющего направлена на правильное название нот, а не на качество звука. Да и само произношение нот будет деланным — неестественным — *Ф. В.*

речи о возможности правильно направить звук. Но владение голосом и составляет искусство пения—делать своим голосом что угодно, уметь направить струю выдыхаемого воздуха так, чтобы добиться полной звучности, оперев голос «в маску». Настоящее *arroggio* (опора) в представлении итальянских педагогов есть только «маска» и ничего более, а преподаватели, уверяющие, что *arroggio* есть грудной упор, сбивают учеников и часто загоняют им звук в грудь, делая голоса незвучными, тяжелыми, глухими.

Arroggiare la voce — значит поддерживать звук. Выдерживать же звук возможно лишь оперев его в какое-то одно, определенное место. И итальянская школа дает нам, это место, это апподжо исключительно «в маске».

Струя выдыхаемого воздуха, встречая на своем пути голосовые связки, приводит их в колебательное движение, и образуемый таким образом звук, попадая далее в область зева, носа и рта, получает свою настоящую окраску, тембр. Подробно останавливаясь на том, каким образом и под влиянием каких причин голос получает свой тембр, я здесь не стану, так как это разобрано в первой части книги. Скажу только, что в красоте тембра — 90 процентов успеха певца. Нужно стараться, чтобы правильной постановкой звука возможно исправить недочеты голоса, улучшить его качество.

Итак, струя воздуха или уже звук, окрашенный резонаторами, попадает в полость рта, где и должен получить известную определенную опору. Прорываясь свободно в открытый рот без опоры, звук будет крикливым, так называемым «белым». Упираясь же слишком глубоко в твердое нёбо, он будет глухим. А потому нужно приучить ученика направлять струю выдыхаемого воздуха в твердое нёбо, но только к самому краю передних верхних резцов. Только такой звук всегда будет чистым, звонким и легким. Таким образом, звук «в маске» означает, что струя воздуха направлена поющим в самую переднюю часть твердого нёба, к краю верхних передних резцов. В этом умении направить звук и удерживать его там во время пения заключается искусство правильной постановки голоса. Некоторые преподаватели советуют при высоких тонах головного регистра отодвигать точку упора звука от края верхних резцов глубже в направлении мягкого нёба. Польза от подобных советов сомнительна, так как при этом звук получается на верхах тусклым. От перевода места упора глубже чувствуется, как певец «опрокидывает» его назад, заглушает свои головные тоны. На протяжении всего диапазона певец должен стараться выдвигать звук по возможности вперед, тем более это относится к тонам верхнего регистра, где звук сам по себе будет стараться отодвигаться от маски в твердое нёбо. И если ученик по совету учителя будет переводить место опоры звука от края верхних резцов вглубь, то тем самым он еще более затемнит

свой голос. То же явление ускользания звука из «маски» учащийся почувствует и при 2-й части филирования звука, при *decrescendo*, когда ему необходимо будет во все время затихания звука выдвигать его и держать у края верхних резцов.

При достижении учеником некоторых успехов в пении, т. е. при переходе к изучению арий и романсов, необычайно помогает выдвиганию звука «в маску» сильно утрированное произношение слов. Старайтесь, чтобы каждый гласный и согласный звук был ясно слышен. Это поможет улучшению дикции и, как уже было сказано, будет выдвигать звук «в маску». Некоторые профессора пения рекомендуют ученикам следить за тем, чтобы во время пения гортань занимала положение ниже нормального, другие же наоборот говорят, что гортань должна занимать положение выше нормального. Я не разделяю подобных советов, так как желательнее отвлечь внимание ученика от всего того, что касается гортани. При концентрировании мысли учащихся на горле можно легко вызвать излишнее напряжение мышц гортани, что повлечет за собой гортанный звук. Если же ученик усвоит естественное звукоизвлечение, как бы при зевании, то гортань сама по себе займет надлежащее положение.

Каждый поющий легко может убедиться, что гортань никогда не будет занимать один постоянный уровень, и как бы певец ни старался ее удержать в одном и том же положении, все равно он заметит, что гортань то опускается, то подымается в точном соответствии с регистрами голоса. Эти-то регистры и переходные ноты — самое больное место всех певцов, а поэтому я еще раз напоминаю — не забывайте совета опытного врача-ларинголога. Он может быть уже тем полезен, что, если и не скажет преподавателю пения, как и что надо делать для достижения тех или иных успехов ученика, то во всяком случае всегда укажет на то, чего делать нельзя. Если преподаватель пожелает форсировать какой-нибудь регистр, то этим самым он уже нанесет вред голосу. Вот почему никогда не следует подгонять гортани певцов даже с одинаковыми голосами под один трафарет (понижать или повышать). Известный французский тенор Д., знаменитый своими открытыми грудными верхами, послужил, к сожалению, причиной гибели многих теноров с хорошими голосами, желавших подражать ему и испортивших себе голоса благодаря манере давать открытые звуки верхнего регистра.

ВЫРАВНИВАНИЕ РЕГИСТРОВ

Подробно останавливаться на регистрах и диапазонах голосов я здесь не стану, так как об этом уже говорилось, а на рис. 7 показаны объемы голосов и переходные ноты регистров. Хотелось бы сказать несколько слов о столь важном вопросе,

как «выравнивание» регистров, так как только по незаметным переходным тонам различных регистров узнается хорошая школа. Все старания преподавателя должны быть направлены к сглаживанию перехода от одного регистра к другому.

Недопустимо петь две рядом стоящие ноты разных регистров так, что одна из них исполняется совершенно открытым, другая же — закрытым звуком. При нисходящем движении более низкая нота обязательно должна быть пропета смешанным звуком, т. е. полуоткрытым, для чего ученик должен в совершенстве овладеть техникой открывать и закрывать любую ноту. Часто для достижения какого-нибудь эффекта приходится открывать ноту, по правилам обыкновенно исполняемую прикрытой; злоупотреблять подобными отступлениями не следует, так как это дурно влияет на состояние голоса.

У певцов выравнивание регистров происходит гораздо легче, чем у певиц. У последних особенно труден переход из грудного регистра в смешанный, и надо быть очень осторожным, чтобы ненужным расширением грудного регистра не нанести вреда женскому голосу. При переходе из одного регистра в другой надо стараться облегчить характер грудного звука, чтобы сделать этот переход незаметным, для чего также необходимо овладеть манерой пения крайних нот обоих регистров разными звуками (грудными или смешанными).

Каждый опытный преподаватель должен знать, как ставить голос своему ученику или ученице, чтобы несвоевременным прикрытием нот или же искусственным расширением грудного диапазона у женщин не испортить его. Не надо ни форсировать звука, ни стараться давать слишком много голоса. Это в большой мере общий недостаток русских певцов. И лично мне неоднократно приходилось слышать в Италии следующее мнение компетентных лиц. о пении русских певцов: «Удивительно, как вы, русские, любите давать много звука»,— говорили они. По этому не забывайте, что главное искусство заключается в контрастировании силы голоса: старайтесь с помощью воздушного *piano* достигать эффектов, не забывая, конечно, и *forte*, но не кричите, не форсируйте звук. Помните итальянскую поговорку: «Нужно петь процентами своего голоса, не пользуясь капиталом!». А чтобы овладеть этим вполне, нужно выработать филировку звука, а также совершенное *piano* и *mezza voce*, что составит тему последующих глав.

ФИЛИРОВКА ЗВУКА

В филировке звука, в умении равномерно усиливать и ослаблять его силу кроется главное искусство пения. Кто умеет хорошо филировать, тот умеет петь. Но подходить к занятиям филировкой нужно с большой осторожностью, и не ранее, чем

ученик овладеет в совершенстве умением удерживать звук в маске. Только тогда можно перейти к филированию звука и продолжать эту работу каждый день. Филировка настолько важна, что ею надо заниматься всегда, хотя бы 5—10 минут ежедневно, но зато с полным вниманием.

Что такое филировка? На итальянском языке *Shage la voce* значит усиливать и ослаблять постепенно голос. Итальянцы относят филировку звука к умению певцов выдерживать звук,, они даже говорят: *la messa di voce, o suono Filate*», т. е. выдерживание звука или его филировка. Таким образом, выдерживание звука, или его филировка, есть не что иное, как соединение *crescendo* и *decrescendo*, т. е. усиление и ослабление звука,, выдержанного на одном дыхании.

К упражнениям по филированию нужно подходить, разделив предварительно упражнения на две части, из коих первая особых трудностей не составит, в то время как вторая часть потребует большей работы над ее усовершенствованием, конечно, в зависимости от индивидуальных способностей учащегося. Филировку надо начинать всегда на самых удобных средних тонах, постепенно расширяя по мере успехов, захватывая ноты верхнего и нижнего регистров. Разберем первую часть,, т. е. равномерное усиление звука (*crescendo*). Наберите воздух через нос. Медленно, равномерно и, как говорилось уже выше, не переполняя слишком легких, задержите дыхание, сделайте совершенно слабую атаку звука, понемногу усиливая тон и придавая ему постепенно широкий и полный характер. Увеличивайте напор выдыхаемого воздуха к основанию верхних резцов и, доведя звук без форсировки до *forte*,— оборвите. Во время подобных упражнений зев по мере нарастания звука все более раскрывается и пропускает увеличивающуюся выдыхаемую струю воздуха. Таким образом, ширина зева способствует объему звуковой волны, напор же выдыхаемой струи воздуха — силе звука. Переходя ко второй части упражнения, т. е. к *decrescendo*, к ослаблению звука, мы видим совершенно обратное явление. Ученик атакует звук *forte* и, ослабляя постепенно интенсивность напора выдыхаемого воздуха, переводит звук на головной, делает его совершенно легким, воздушным. Струя воздуха неизменно должна держаться у основания верхних резцов. Не бойтесь этого легкого звука. Это не фальцет, это именно тот характер звука, которым так широко пользуются итальянцы. О нем я подробно скажу в следующем разделе («*Mezza voce*»). Таким образом, когда ученик достиг умения выдерживать звук на *crescendo* и *decrescendo*, остается соединить две фазы и одно целое, что и составит упражнение полной филировки звука. К филировке нужно приучить себя на всех гласных, начиная с наиболее легкого из них, внимательно следя за равномерностью усиления и ослабления звука. Полезно во время занятий филировкой, особенно первое время, отсчитывать

удары метронома, доводя постепенно по мере успешности замедленность метронома до 40 на четверть, при счете на 4/4, как:

это советовал Б. Карелли.

В заключение должен еще раз напомнить, что к филировке можно допустить ученика или ученицу лишь после полного овладения и дыханием и выработанной привычкой направлять звук «в маску». Преподаватели, приступающие к упражнениям по филировке, чуть ли не с первых уроков делают большую ошибку, так как кроме дрожания звука, которое не замедлит явиться, они ничего не достигнут.

MEZZA VOCE

Mezza voce, что в буквальном переводе означает «вполголоса», составляет одно из самых чарующих украшений пения. Некоторые преподаватели не делают различия между *pianissimo* и *mezza voce*. В итальянской школе эти понятия совершенно-разнородные. В то время, когда звук на *piano* и *pianissimo* должен сохранить в себе все качества и характер обыкновенного *forte*, — звук при *mezza voce* существенно меняется. Он становится до крайности воздушным, легким, почти теряя свой грудной характер. В нем преобладает головное звучание. Но это не фальцет. Если кто слышал знаменитого баритона Баттистини, то вероятно припомнит его чарующие, чисто теноровые звуки, голоса (в исполнении арии Ренато из оперы «Бал-маскарад»), особенно в верхнем регистре. Вот пример настоящего *mezza voce*! Достигается этот характер звука путем отбрасывания грудного оттенка, причем чисто головной, воздушный звук направляется «в маску». В то время как усовершенствоваться в воспроизведении подобного рода звуков не трудно, освоить пение тех же нот *pianissimo* бывает очень сложно. Для выработки *mezza voce* крайне полезно приведенное ниже упражнение, которое давала своим ученикам знаменитая Маркези, с повторением: первый раз *forte*, второй раз, немедленно возобновив дыхание (после 1-й ноты 3-го такта) — *mezza voce*. В этом повторении вся польза упражнения. Надо уметь после *forte*, т. е. после нормального полного грудного звука, легким, воздушным головным голосом повторить ту же фразу *mezza voce*. И такой правильный звук всегда-будет слышен в самых отдаленных уголках театра.



Пойте это упражнение каждый день, во всех тонах вашего диапазона и вы увидите, как оно полезно для голоса. Достиг-

эдув совершенства в пении *mezza voce* на малом арпеджио, перейдите к подобному же исполнению большого арпеджио, авторство которого приписывается Россини. В этом упражнении заключается двойная польза: выработка *mezza voce* и полное овладение верхами диапазона благодаря удивительно удобным интервалам.



Необходимо иметь, в виду разницу темпа при исполнении этих двух упражнений. В то время как упражнение на малое арпеджио поется оба раза совершенно медленно, следующее упражнение поется в первой его части, т. е. при *forte*, медленно, обращая внимание на подготовку позиции гортани для ноты, 'предшествующей высокой (в приведенном нотном примере — *ми*), во второй же части упражнения темп ускоряется, и оно поется быстрым, воздушным *mezza voce*.

Вышеприведенным методом формировать *mezza voce* широко пользовался при обучении своих учеников известный итальянский баритон Варези, для которого Верди написал партию Риголетто в одноименной опере. Этот способ практиковался всегда и профессором Карелли, а у нас И. П. Прянишниковым, унаследовавшим манеру этого *mezza voce* от Варези, с которым он работал в молодости. Умелое и своевременное применение *mezza voce*¹ необыкновенно украшает и разнообразит пение. Остается пожалеть, что наши русские певцы так редко к нему прибегают, имея на то полную возможность широко использовать его при исполнении особо нежных лирических мест.

Познакомив читателя с особенностями *mezza voce*, я надеюсь, что в общих чертах колорит звука стал ясен, но, конечно, для овладения оттенками голоса необходима помощь опытного учителя. Упомянув выше, что в итальянской школе делается существенное различие между *mezza voce* и *pianissimo*, я скажу несколько слов об исполнении *piano* и *pianissimo*, так как нежный характер звука *mezza voce* не всегда подходит к исполняемому тексту и может в значительной степени исказить колорит слов.

Возьмем для примера всем известный монолог Мазепы из оперы Чайковского.

Начало монолога: «Тиха украинская ночь. Прозрачно небо, звезды блещут»... естественно, должно быть спето в манере

¹ Особенно умение пользоваться *mezza voce* ценно для баритонов, так как в природе этого голоса лежит способность давать теноровые звуки.—Ф. В.

mezza voce. Сами слова говорят о необходимости дать прозрачный легкий звук, в то время как, следуя дальше за текстом, мы читаем: «И летней теплой ночи тьма — душна как черная тюрьма».

Тут ясно, что *mezza voce* совершенно не подходит. Для выражения мрачного сравнения с черной тюрьмой необходимо применить *pianissimo*. Возьмем другой очень яркий пример преимущества *mezza voce* перед обыкновенным *pianissimo* — романс Демона «На воздушном океане». Сами слова говорят о придании какой-то особенной воздушности исполнению, а потому это ариозо в значительной мере выигрывает при пении его *mezza voce*. Из приведенных выше примеров вытекает, что артисту-певцу необходимо владеть как той, так и другой манерой звукоизвлечения. На *piano* и *pianissimo* характер звука остается совершенно таким же, как на *forte*. Если можно так выразиться, *piano* — тихое *forte*, между ними нет никакой разницы в тембре и делается оно исключительно силой напора выдыхаемого воздуха, причем количество вдыхаемого воздуха совершенно не отличается от запаса нужного для исполнения *forte*.

ОБ УКРАШЕНИИ МЕЛОДИИ В ПЕНИИ

Ознакомив читателя с *mezza voce* и филировкой звука, я должен коснуться исполнения разных украшений мелодии, встречаемых в вокальной литературе. Современные композиторы все чаще и чаще начинают совершенно забывать колоратурные украшения и все более культивируют речитативное пение.

Колоратура получила свое начало в Италии и развилась в XVII, а в особенности в XVIII веке. Даже в первой половине XIX века мы видим еще очень многих композиторов, применяющих в своих произведениях колоратуру.

Что такое колоратура? Колоратура — украшение вокальной партии пассажами, руладами, трелью и прочими приемами, дающими возможность певцу или певице показать свою технику, легкость и блеск голоса. Колоратура большей частью бывает природным даром и свойственна легким голосам, как сопрано, обладающим большей подвижностью голоса, чем силой. Но выработка колоратуры полезна во всех случаях, так как она делает голос гибким и подвижным. Перед выработкой колоратуры не нужно останавливаться даже обладателям более тяжелых голосов, ибо всякий голос полезно сделать подвижным. Подходить к разработке колоратуры следует весьма осторожно, для чего необходимо начать подготовку с исполнения обыкновенных гамм, обращая главное внимание на правильную, точную интонацию.

Правильная, чистая интонация — большое место многих певцов, а потому необходимо тщательно следить за ней с первых же уроков. Никогда не следует подыгрывать ученику на рояле — пусть голос его самостоятельно привыкает находить нужный интервал! Учитесь чисто петь хроматические гаммы, что очень важно. Первоначальные упражнения в пении гамм должны вестись в очень медленном темпе, отчетливо и чисто, с выделением каждой ноты. Но указание «выделять» ноты ученик не должен понимать как требование отрывистого исполнения. Пение всей гаммы должно вестись прежде всего связно (*legato*). По достижении известных успехов темп исполнения может постепенно ускоряться. Таким образом развивается подвижность голоса.

Трель. Под трелью подразумевают быстрое чередование двух соседних нот, отстоящих на малую или большую секунду. Одну из нот называют основной, другую — вспомогательной. В исполнении трели голосом получается впечатление (конечно, очень отдаленное) дрожания звука. Некоторые певицы, не обладающие природной трелью, добиваются упорными упражнениями гортани способности вызвать нечто вроде дрожания звука, отдаленно напоминающего трель. Заниматься разработкой природной трели нужно очень осторожно и лишь тогда, когда совершенно закончена постановка голоса, чтобы несвоевременными занятиями не сбить правильной позиции звука. Легче всего при упражнениях в трели взять себе за образец занятия филировкой, выполняя те же *crescendo* и *decrescendo*.



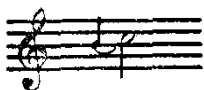
В заключение могу дать убежденный совет певицам, в том числе и обладающим природной трелью. Постоянно работайте над ней, так как часто замечались случаи потери чистоты исполнения исключительно из-за утраты практики в упражнениях на трель.

Форшлаг -это мелизм в виде маленькой нотки, поставленной перед основной нотой мелодии: Поется эта нотка очень скоро (короткий форшлаг), большей частью восьмой или шестнадцатой, и выполняется таким образом, что главное ударение падает на основную ноту. Маленькая нотка форшлага обычно отнимает только минимальную длительность предшествующей ноты, между тем как долгий форшлаг, который изображается также маленькой, но не перечеркнутой ноткой, занимает половину **достоинства той** ноты, перед которой он поставлен. Встречаются **форшлаг** и в виде нескольких коротких звуков. Приведу примеры:

пишется:



пишется:



исполняется: ИЛИ

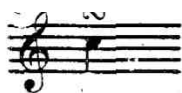


исполняется:



Группетто — мелодическое украшение, состоящее из 4 или 5 нот. Группетто представляет собой чередование основного звука с верхним и нижним вспомогательными. Знак группетто ставится над главной нотой или после нее. В первом случае (из 4 нот) начинается с верхней вспомогательной, во 2-м (из 5) — начинается с основной ноты. Если, над или под группетто стоит знак альтерации, то соответственно повышается или понижается верхний или нижний вспомогательный звук.

пишется:



пишется:

пишется:



пишется:



исполняется:



и
ИЛИ

исполняется: ИЛИ

исполняется:



исполняется:



исполняется:



Мордентом называется мелизм, который состоит из короткого вспомогательного звука, помещенного между дважды взятым основным. Различают верхний (неперечеркнутый) и нижний (перечеркнутый) морденты. Применяется также двойной мордент. Мордент почти всегда исполняется за счет основного звука, над нотой которого стоит его знак.

Необходимо обратить особое внимание на легкость, «воздушность» исполнения мордентов.

Заканчивая этот раздел, хочется указать еще на разные способы связывания нот между собой. Останавливаться под-

пишется:



исполняется:



пишется:



исполняется:



пишется:



исполняете;



робно на пении *staccato* я не буду. *Staccato* исполняется коротко, отрывисто, как бы отделяя небольшой паузой каждую ноту.

Остается сказать о *legato* и *portamento* как о двух главных штрихах, составляющих основу пения. Их ни в коем случае не следует смешивать между собой. Всякое пение должно быть, как правило, *legato*, все отдельные рядом стоящие ноты связываются между собой. Если нет *legato*, связанности, то нет и самого пения. Точное исполнение *legato* ученик легче всего усваивает непосредственно с голоса своего учителя. *Portamento* означает в переводе с итальянского — перенос (голоса). Выполняется оно таким образом, чтобы промежуточные тоны не были слышны. Нужно принять за правило, что *portamento* кверху — делается *crescendo* и, наоборот, при переносе голоса сверху вниз — *portamento* поется *decrescendo*.

Пользоваться *portamento* нужно очень умело и осторожно, никогда не затягивая слишком темпа для переноса голоса, чтобы не получалось подвывания или же «въезжания» на ноту. Нельзя злоупотреблять частыми *portamento*, принимая во внимание, что оно подходит для выражения главным образом нежных и грустных чувств. Пользоваться им надо очень осмотрительно, точно согласуя с текстом.

Прежде чем окончить этот раздел, я хочу еще раз обратить внимание учащихся и молодых певцов на то, что все перечисленные украшения мелодии, а равно и все относящееся к *mezza voce* и филировке, допустимы лишь в самом совершенном исполнении, при достижении полного умения владеть голосом, когда можно рассчитывать на легкое и непринужденное выполнение всех перечисленных украшений.

ВЫСОКИЕ НОТЫ

В заключение должен сказать о манере брать верхние ноты. Хорошим примером могут быть для нас итальянские певцы, для которых почти не существует трудностей в преодолении высоких нот. Ученик должен усвоить, что подобно тому как для вы-

сокого прыжка гимнасту существует трамплин, во время пения имеется подготовительная нота, стоящая перед высокой. На нее должно быть обращено все внимание поющего. Эта нота и должна стать своеобразным трамплином для последующей — высокой. Читателю может показаться, что я повторяюсь, так как уже ранее говорил о подходе к высоким нотам, но я считаю этот вопрос очень важным. Так мало приходится слышать певцов, действительно умеющих владеть своими верхами, и потому хочется обстоятельно растолковать, объяснить манеру пения этих нот. Часто встречается высокая нота, поставленная непосредственно после паузы, и ее приходится брать специальной атакой звука. В таких случаях старайтесь удержать позицию гортани предшествующей ноты и при возобновлении дыхания на паузе не забывайте позиции, не теряйте ее. Атакуйте звук на том же ощущении, и высокая нота не должна составить трудности. Поясню примером сказанное:



В первой фразе обратите все внимание на *ми*², во второй удержите то широкое положение гортани, которое было при пении *фа*¹, возобновите дыхание, не меняя позиции и атакуйте *соль*².

Существуют преподаватели пения, которые, основываясь на каких-то научных изысканиях, объясняют ученикам, что на тонах головного регистра, т. е. при пении высоких нот, следует гортань поднимать выше своего нормального положения. Такие «истины» могут проповедовать своим ученикам педагоги, основывающие свои методы исключительно на теоретических посылах и совершенно не обращающие внимания на природные данные. Последователи и воспитанники старой итальянской школы никогда не будут в чем-либо подобном уверять своих учеников. Интересно в противовес подобным теориям привести пример, доказывающий обратное. В воспоминаниях о методах преподавания пения своего отца, известного в свое время Ферни-Джиральдони, давшего нам таких певиц и певцов, как М. И. Фигнер, Долина, Черкасская, Евг. Джиральдони и др., Марио Джи-ральдони рассказывал: «Мне вспоминается случай из времен моего студенчества в Милане. Мой отец, певший 40 лет на сцене и всю свою жизнь занимавшийся изучением всех факторов, участвующих в пении, обратился однажды к Таманьо¹ с просьбой дать ему самую высокую ноту, причем сам нажал ему пальцем гортань. Таманьо дал такую ноту, какую мог дать только он, и в тот же момент гортань его опустилась до начала

¹ Ф. Таманьо — знаменитый итальянский драматический тенор — Ф. В.

грудной клетки. «Этот факт является доказательством моей теории,— говорил отец,— и я удивляюсь, как многие преподаватели советуют как раз противоположное, т.е. поднимать гортань выше нормального положения, по мере повышения звука». К сожалению, такие ложные теории живут и в наши дни, имея и теперь еще своих последователей.

«ЗАКРЫТЫЕ» ЗВУКИ¹

Хочется обратить особое внимание читателя на то, что из-за неверной трактовки выражения «закрытый» звук у нас гибло и продолжает гибнуть много хороших голосов. Термин «закрытый звук» сделался ходовым выражением певцов и певиц учащих и учащихся, но самый смысл его остается для многих до сего времени непонятным. Вот почему приходится часто слышать певцов с хорошо поставленным средним регистром и с «опрокинутыми назад», заглушёнными верхними тонами. Учащийся, слыша требование преподавателя «закрыть ноту» и следуя его совету передвинуть точку опоры звука глубже в твердое нёбо, начинает глушить голос, зажимает его, делая тусклым, тяжелым и часто горловым. У итальянцев существует также выражение «suono chiuso» в отличие от «suono aperto», но это не мешает им иметь звонкие, блестящие верхи. В чем же дело?

Разберем выражение «закрытый звук» (suono chiuso) и посмотрим, что происходит при этом явлении в гортани певца. Мы уже знаем, что певец, издавая ряд звуков восходящей гаммы, начинает ощущать в гортани на известной ноте некоторую неловкость, что заставляет его брать последующую ноту видоизмененной манерой. Это новое ощущение и есть то, что принято называть переменной регистра. Поющий спел целый ряд восходящих звуков грудного регистра с помощью своих «истинных» голосовых связок — вибрировавших совершенно свободно, самостоятельно и давших на всем протяжении ровный, «открытый» звук (suono aperto). Но вот тон повышается. Истинные голосовые связки должны измениться, и им на помощь приходят «ложные голосовые связки», лежащие над ними. Напрягаясь, они нажимают сверху на «истинные» голосовые связки и частично закрывают и тем суживают их, оставляя вибрировать только внутренний край, отчего получается более высокий, так называемый закрытый звук. Но это всего лишь научное предположение, так как медицине еще не удалось точно исследовать гортань певца, во время воспроизведения самых высоких тонов.² Но во всяком случае передвигать точку упора звука на-

¹ Автор пользуется термином «закрытый», как соответствующим точному переводу с итальянского (chiuso). В настоящее время вокальные педагоги чаще это же понятие выражают словом «прикрытый». — *Ред.*

² Рентгено съемки известных певцов Л. Б. Дмитриевым в значительной степени пролили свет на эту неисследованную область. — *Ред.*

зад к твердому небу не рекомендуется. Это может привести к заглушению верхних нот.

Напротив, с повышением тона следует выдвигать звук как можно более вперед, ибо только тогда верхние тоны будут легки, звонки и блестящи.

ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОБ УСПЕШНОСТИ ЗАНЯТИЙ Я буду считать свою задачу выполненной, если читателю хотя немного станет ясным, что вся суть настоящего итальянского *bel canto* заключается в необычайной простоте приемов, в совершенно ясных, понятных методах обучения. Подчас становится жутко, когда приходится слышать о разных измышленных подходах к изучению пения, способных только совершенно сбить с толку ученика. Все искусство преподавания заключается в том, чтобы ученик почувствовал всю простоту приемов, всю близость учения и предлагаемых упражнений к природе своего голоса. Не должно быть никакого утомления, ни малейшей форсировки природных данных. Только в таком случае учение даст хорошие плоды и оградит певца от разочарований.

Когда вы постигнете вполне все приемы и выйдете на путь артиста, всегда бережно обращайтесь с голосом. К сожалению, у очень многих русских певцов часто замечалось пренебрежительное отношение к голосовому аппарату. Следите, чтобы рояль при занятиях и вообще при пении с аккомпанементом был настроен в соответствии с камертоном. Неправильный строй приносит вред голосу, ибо заставляет связки и органы гортани принимать положения, не соответствующие правильному тону. Известный итальянский тенор Ансельми имел хорошую привычку держать постоянно в кармане камертон для проверки перед пением правильного строя инструмента, под аккомпанемент которого он пел впервые.

Работайте над голосом всегда, но никогда не переутомляйте его. Лишь для очень выносливых голосов допустимы полтора часа ежедневных занятий, конечно с перерывами. Очень полезно заниматься несколько раз в день по 20—25 минут. Ничто не бывает так трудно, а иногда и совершенно невозможно восстановить, как утерянную свежесть голоса. Не увлекайтесь пением на высоких нотах, это очень вредно — они выиграют в силе, но красота, звучность, а главное легкость их могут исчезнуть. Берите их в быстрых пассажах, а главное — не старайтесь их выкрикивать. Крик ничего, кроме вреда не приносит, особенно в пении, где очень легко надорвать голос. Не стремитесь также с помощью сильного напряжения верхних тонов расширить диапазон, ибо вы при этом многим рискуете.

Часто встречается очень дурная манера заставлять ученика густить голос. Это очень задерживает успехи, а кроме того

делает пение невероятно тяжелым. Нужно наоборот стараться возможно облегчить звук, сделать его полет свободным. Сгущение звука иногда происходит совершенно произвольно, если ученик или ученица имитируют голос преподавателя. Хорошо, если одинаковые голоса и у ученика и у преподавателя, но и в этом случае опасна имитация звука, что часто приводит к неестественности звукообразования. Почти все знаменитые профессора пения XIX века мужчины — А. Бусты, Фр. Ламперти, М. Гарсиа, Ф. Джиральдони, Б. Карелли,— что не мешало им воспитать, однако, целую плеяду известных певиц, отличавшихся прежде всего удивительной легкостью пения. Природный, сырой звук голоса, правда, может оказаться недостаточно мягким, красивым— цель и назначение школы исправить, округлить его, придать ему возможную красивую окраску, но прежде всего оставаясь в пределах природы. Если нет природной густоты звука, нужно быть очень осмотрительным, чтобы не испортить голоса утрированной массивностью. Вскоре ученик или ученица ощутят тяжесть в пении, особенно на высоких нотах, а через несколько лет они их потеряют. Я могу привести примеры, когда баритоны в начале учения с чисто теноровыми, светлыми голосами теряли впоследствии верхи и в сравнительно нестаром для певца возрасте и переходили на низкие партии чуть ли не басового характера исключительно из-за неправильных занятий, из-за пагубной манеры густить звук в верхнем регистре.

Одной из причин дурной привычки густить звук является часто встречающееся желание петь так называемым широким звуком. Не у каждого певца заложен в природе широкий, массивный звук и, стараясь создать его во что бы то ни стало, преподаватель рекомендует увеличить «грудной упор» — даже заставляет держать во время пения руку на груди, чтобы почувствовать ее резонанцию. От таких советов очень часто учащийся начинает загонять свой голос в грудь, он делает не грудной «упор», а грудной «напор», тяжелит и густит звук. И если бы он проникся сознанием и избрал иной путь развития своих природных данных на легком звуке, упирая его «в маску», то такая манера была бы верным залогом долголетия его голоса и пения чистым, тонким, а не глухим и тяжелым звуком. Природный, тонкий звук нельзя переделать без ущерба для органа на широкий, густой. Печальная участь большей частью постигает лиц, не обладающих от природы большими голосами. В погоне за желанием увеличить, расширить свой звук они думают с помощью огрубления, уширения звука увеличить его силу, но они жестоко ошибаются. Правильной постановкой голоса важно сделать его звучным, достигнуть наибольшей металличности тона, и такой характер звука всегда будет лучше слышен в зале, чем матовый, глухой, хотя бы и широкий. В ансамблях и при пении под оркестр ни одна группа голосов или

инструментов не покроем чистого, звонкого голоса, хотя бы и с гонким звуком.

Заканчивая этот раздел, я не могу умолчать о системе ежедневных упражнений, а также занятиях с подвинутыми учениками и уже готовыми певцами. Для первоначальной работы по постановке голоса я особенно рекомендую пение элементарных упражнений М. Маркези и вторую книгу Б. Карелли «L'arte-bel canto italiano». Указать ученику, какие именно из этих упражнений особенно полезны, дело каждого учителя. Пение малого и большого арпеджио, о которых я уже говорил, а также* филировка звука, обязательны в качестве каждодневных упражнений.

Можно рекомендовать вокализы и сольфеджио Конконе, Панофки, Гарсиа, Ламперти и Бусты. При этом полезно помнить слова Ламперти: «Ученик должен петь много вокализов и мало сольфеджий». По достижении успехов ученику можно дать для изучения «Практическую школу пения» Н. Ваккаи — это будет подготовкой к пению арий и романсов, причем ученик должен по возможности петь эти упражнения на итальянском языке. Я говорю — по возможности, так как далеко не каждый учитель владеет итальянским языком, хотя бы настолько, чтобы показать красивое произношение, а главное сделать перевод, так как естественно необходимо, чтобы ученики понимали смысл каждого слова.

По окончании Школы Ваккаи можно перевести учащегося на классический репертуар, основанный на широкой кантилене. Здесь опять-таки особенно полезно разучивание произведений на итальянском языке. Сама природа этого языка благодаря обилию гласных, настолько удобна для пения, так выдвигает звук вперед «в маску», что не может быть никакого сомнения в значительных успехах ученика.

Хочется посоветовать учащимся, молодым начинающим артистам и певцам: никогда не будьте довольны собой. Относитесь по возможности критически к себе и не переставая работайте над достижением идеального умения владеть голосом. В тот момент, когда у вас появится мысль, что вы прекрасный певец, или певица, и вы перестанете работать, ваши успехи не только приостановятся, но и поведут вас шаг за шагом назад.

ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕНИЯ

Певец всегда должен помнить, что на концертной эстраде или в опере каждое малейшее движение фигуры, его мимика лица, жесты рук заметны зрителю. Как бы ни был хорош голос певца, но его внешность, фанеры, умение держаться на эстраде, выход — всегда будут оказывать влияние на публику и способствовать успеху. У некоторых певцов есть привычка

выходить со строгим, недовольным видом. Старайтесь избегать этого. Ничто так не портит настроение, как мрачное, неприветливое выражение лица артиста. Помните, что публика пришла в концерт развлечься и отдохнуть.

Романсы и арии следует петь наизусть. Ноты можно иметь в руках, так как они удерживают певца от ненужных жестов. Певец должен весь проникнуться исполняемым, он должен перевоплотиться в героя. Старайтесь прежде всего ясно фразировать, чтобы был слышен каждый звук. Как я говорил выше, произношение следует утрировать. Обращайте особенное внимание на резкое подчеркивание в словах окончаний. Это помотает улучшить дикцию. Не забывайте, что особенно интересны и ценны «певцы-декламаторы». В иностранной музыкальной литературе есть весьма удачное выражение «сказать романс».¹ Но, увлекаясь передачей, никогда не забывайте ритма. Помните, что ритм — душа музыки и лишенное ритмичности пение осложнит работу аккомпаниатору, а оркестр не в состоянии будет следовать за вами. Обращайте внимание на все указания композитора, но не забывайте и поэта. Часто встречаются две одинаковые музыкальные фразы, поставленные рядом. Никогда не пойте их в одной и той же динамике. Это будет скучно. Одну из них нужно спеть либо *forte*, либо *piano*, смотря по смыслу. Выражение вашего лица всегда должно соответствовать тому, что вы исполняете. Если вы окончили петь арию или романс, полный драматических, грустных переживаний, то уходите с эстрады с соответствующим лицом. Вернуться на аплодисменты вы можете уже с улыбкой, с приветливым выражением лица. Неприятно видеть сияющее радостью от аплодисментов лицо исполнителя, в секунду позабывшего все, о чем он только что пел.

Если у вас от природы сильный голос, не старайтесь удивлять слушателей его мощью. Напротив, стремитесь достигать эффектов при помощи воздушного *pianissimo* и *mezza voce*. Это оказывает гораздо большее воздействие на понимающую, чуткую аудиторию. Пение никогда не должно быть однообразным, потому необходимо постоянное чередование *piano* и *forte*. Если вам случится петь в тяжелых условиях резонанса, при неблагоприятной акустике, никогда не форсируйте звука. Плохой резонанс от форсировки звука не изменится к лучшему. Нужно увеличить только звучность голоса, стараться как можно более направить звук «в маску». Это единственное средство преодоления дурной акустики. Артисту-певцу нужно считаться с плохим резонансом. Как ни шагнуло вперед строительное искусство, но новые концертные залы, а особенно театры с плохой акустикой - еще не редкость. Интересным примером прекрас-

¹ Русские исполнители былин и исторических песен тоже «сказывали» песню (отсюда и сказитель). — *Ред.*

ной акустики может **служить** театр «Сан-Карло» в Неаполе, выстроенный в 1737 году архитекторами А. Медано и А. Карасале. Несмотря на большие размеры этого театра, знаменитый тенор Гайар во время исполнения им арии Васко да Гама, в опере «Африканка» **Мейербера**, уходил в глубь сцены и, несмотря на исполнение всей арии чистейшим *mezza voce*, каждая фраза, каждый звук были слышны в самых отдаленных местах театра.

В произведениях современных композиторов, музыка большей частью тесно связана с текстом, и таким образом драматическое выражение совпадает с фразировкой, чем облегчаются исполнительские задачи певца. Не всегда это можно сказать про оперы и произведения итальянских композиторов более отдаленных времен, где часто музыка представляет собою полный контраст с текстом. В таких случаях певец должен основательно продумать оттенки фразировки, чтобы возможно ярче выдвинуть драматизм положения, так как музыкальная фраза этого впечатления слушателям не дает. Исполнитель должен в совершенстве владеть разными оттенками звуков, чтобы уметь открыть или же напротив совершенно закрыть его, сделать мрачным, сомбрированным, или же сделать светлым, нежным (*mezza voce*), слабым, тихим (*sotto voce*). Все эти оттенки необходимы при художественном пении, и по ним вы узнаете настоящего тонкого артиста с хорошей школой.

Многие из начинающих **певиц** и певцов часто спрашивают, куда лучше смотреть с эстрады во время исполнения. В опере этот вопрос не возникает, так как артист отвлечен игрой, да кроме того свет рамп и темный зал способствуют тому, что внимание певца не отвлекается публикой. С концертной эстрады смотрите всегда поверх голов слушателей. Если вы начинающий оперный певец, то тут помимо всего прочего вы не должны настолько увлекаться ролью, чтобы терять самообладание. Каждый ваш шаг, жест, мимика лица, костюм и грим должны быть строго продуманы. Работая над ролью, старайтесь изучить героя в мельчайших подробностях по справочникам, книгам, картинам известных художников.

Читайте и развивайте себя насколько возможно. Если вы обладаете даром рисования — пробуйте зарисовать черты лица героя, каким он представляется на основании прочитанного. Это очень интересно и помогает гримеру. Известный бас Ф. И. Стравинский (отец "композитора И. Ф. Стравинского) оставил после своей смерти целый альбом художественных изображений оперных героев. Гримами Стравинского пользовался для некоторых своих ролей и Ф. И. Шаляпин, что ясно видно из сопоставления фотографических изображений сценических образов этих двух певцов.

После утомительного **спектакля** на следующий день полезно дать полный отдых как **голосу**, так и всему организму.

Во время болезни горла, даже при обыкновенном насморке не пойте. Сразу после пения не выходите на воздух, особенно* в мороз или в сырую погоду. Усвойте себе хорошую привычку—в холодное время года перед выходом на улицу выпить немного воды комнатной температуры. Это охладит стенки гортани.

Если вы любите искусство, берегите свой голосовой аппарат и всячески избегайте переутомления голосовых связок. Ничто так пагубно не сказывается на карьере певца, как утраченная свежесть голоса. Если вы чувствуете общую физическую усталость, не пойте, так как утомление прежде всего сказывается на голосе. При переутомлении организма насилие над голосом вредно. Старайтесь не петь в помещениях с дурной акустикой, в комнатах, где курят, особенно после поздних обедов или ужинов. Это также пагубно для голоса. Избегайте курить непосредственно до или после пения.

У нас нередко удивляются легкости, с которой поют итальянские певцы, их чистым, звонким голосам. Если бы поклонники итальянских артистов посмотрели на ту удивительную доходящую до самозабвения заботу о своем голосе, то им стало бы ясно, что значит беречь такой нежный орган, как гортань. Только самым бережливым отношением к своему голосу можно» сохранить его до глубокой старости и заставить удивляться¹ аудиторию чистому, звонкому тембру и легкости пения.

О ПРОИЗНОШЕНИИ НЕКОТОРЫХ ИТАЛЬЯНСКИХ СЛОВ

Гласных букв в итальянском языке пять: *a, e, i, o, u*. Для нас, русских, произношение этих гласных особой трудности не представляет, так как почти все они имеют тот же широкий, полный звук, как и в русском языке.

A поется подобно широкому русскому *a*, *e* имеет двоякое произношение: закрытое (*chiuso*) и открытое (*aperto*). В первом случае оно приближается к русскому *э_v* во втором к *e*, но только более закругленному. Следует помнить, что такое *e_v* как в словах «есть», «ель», «дело», в итальянском вообще не встречается. В слове *esempio* (пример) произносится — *э*; *se-colo* (век) — *e*.

I имеет также двоякое произношение, среднее между русским *ы* и *и*, например: *di* (день), *diletto* (любимый); *i* как русское *и* в слове *mio* (мой) и др.

Иногда звук *i* совсем как бы пропадает, как например в словах *cielo* (небо), *gioia* (радость)—произносится: *чело_v джоя*.

O и *u* произносятся, как аналогичные русские звуки.

При пении согласных нужно обращать особенное внимание на четкое произношение двойных согласных *diletto* (любимый),.

bello (красиво), bellezza (красота) и ebbrezza (опьянение) и, наоборот, не удваивать их там, где не надо, как например в слове diletto не удваивать *l*, а только /; в слове dolore (скорбь) не удваивать /. По неправильности подобного произношения двойных согласных итальянцы сразу узнают чужестранца, как правильно и красиво ни было бы его прочее произношение.

C произносится: 1) перед гласными *a*, *o*, *u* и перед согласными как *к*: cavallo (лошадь), colonna (столб, колонна), cru-dele (жестокий); 2) перед гласными *e* и *i* как русское *ч*: cedere (уступать), signo (лебедь); *ce* перед *e* и *i* как *чч*: accendere (зажигать), accidente (случайность); 3) как *к* перед гласными *я* и /, если между гласными и *c* пишется буква *h*. Например: chiudere (закрывать).

G — произносится как русское *г*, перед *a*, *o*, *u* и перед согласными: galleria (галерея), gola (горло), guastare (портить), grande (большой); перед *e* и *i* произносится как очень мягкое *дж*: gentile (любезный, милый), giorno (день) произносятся — *джвнтиле*, *джорно*; *gg*— перед *e* и *i*, как *ддж*-.oggetto (предмет, вещь), oggi (сегодня).

Я —совершенно беззвучное: hanno (они имеют) произносится: анно.

B, *d*, *f*, *l*, *m*, *n*, *g*, *p*, *t* произносятся, как соответствующие звуки в русском языке, *k* произносится, как *к*.

5, поставленное в начале слова и перед согласными, произносится очень резко, как *ее*: sereno (чистый) и, напротив, в середине слова очень мягко, как *з*: rosa (роза). *See* и *sci* произносится как *ше*, *ши*: scelto (избранный), scienza (наука).

Z как *ц* и как *дз*: например, zia (тетя) и zero (нуль).

Я специально остановился на итальянском произношении, потому что считаю совершенно необходимым для успехов постановки звука, возможно больше давать ученикам петть по-итальянски. Тем более, что благодаря сходству звуков, русские сравнительно легко выучиваются итальянскому языку.

НЕКОТОРЫЕ
ОБЩЕПРИНЯТЫЕ ИТАЛЬЯНСКИЕ
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВЫРАЖЕНИЯ

Accelerando — ускоряя	Impetuoso — бурно, быстро, порывисто
Adagio — медленно	Largo — широко, очень медленно
Ad libitum — по желанию	Lirghetto — несколько скорее, чем largo
Affettuoso — томно, страстно, порывисто	Legato — связно
Allegro поp trope, allegretto — не очень скоро	Leggiero, leggieramente — легко, нежно
Allegro — скоро, живо	Lento — медленно
Allegro con spirit — с оживлением	L'istesso tempo — в том же темпе* указывая на первоначальное исполнение, уничтожая предшествующее обозначение
Allegro con foci — с огнем	Marcato — с ударением
Allegro assai — несколько быстрее allegro	Meno — менее
Allegro animato — с воодушевлением	Molto — очень
Allegro brillante — блестяще	Mosso (con moto) — с оживлением (с движением)
Allegro risoluto — решительно	Morendo — затихая
Andante — с умеренной скоростью	Obligate — обязательный, необходимый
Andantino — несколько скорее andante	Passionato (con passione) — страстно (со страстью)
Appassionato — страстно	Patetico — взволнованно, патетично
A piacere — по желанию	Pastorale — пасторальный
Arpeggio — исполнение звуков в разбивку	Pesante — тяжело
Calando — уменьшая силу звука, затихая	Piano — тихо
Cantabile — певуче	Pianissimo — очень тихо
Capriccioso — своенравно, капризно, игриво	Piu — более
Comodo или comodo — покойно, удобно	Poco — мало
Crescendo — усиливая звук	Poco a poco — постепенно, мало- помалу
Decrescendo, diminuendo — уменьшая силу звука	Portamento — перенос (звука)
Dolce — нежно	Possibile — возможно
Energico — энергично	Presto — быстро
Espressivo — с выражением, ярко	Prestissimo — очень быстро
Forte — громко, сильно	Rallentando — замедляя
Fortissimo — очень громко, чрезвычайно сильно	Rapido — очень скоро, стремительно
Grave — тяжело, величественно, строго	Replica — повторение
Grazioso — грациозно	Ritardando — задерживая
	Ritenuto — задерживая

Rubato — не совсем ритмически точное исполнение	Staccato — отрывисто	Stretto, stringendo — ускоряя
Scherzando — шутя	Tanto — очень	Tenuto — выдерживая
Secondo — второй	Tranquillo — спокойно	Troppo — слишком
Segno — знак	Vivo, vivace — живо, оживленно	Vivacissimo — необычайно живо
Semplice — просто	Volta — раз	1 volta — первый раз
Sempre — всегда	2 volta — второй раз	Volti — переверни
Senza — без	Volti subito (V. s.) — переверни скорее	
Sentimento — чувство		
Simile — похоже, аналогично		
Sino — до		
Smorzando — умеряя силу звука, замирая		
Sostenuto — задерживая		
Sotto voce — вполголоса		