

*Джованни
Баттиста Ламперти*

ТЕХНИКА БЕЛЬКАНТО



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ
MUSIC
PLANET

ЛАНЬ

Джованни Баттиста ЛАМПЕРТИ

ТЕХНИКА БЕЛЬКАНТО

Перевод Н. А. Александровой

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР

Ламперти Д. Б.

Л 21 Техника бельканто: Учебное пособие / пер. Н. А. Александровой. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013. — 48 с.: ноты. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-1578-6 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-112-9 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-026-2 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Книга итальянского педагога Джованни Баттиста Ламперти (1839–1910) «Техника бельканто» представляет собой описание приемов и правил старой итальянской школы пения. В книге содержатся сведения о физиологии голоса, о правильном дыхании, артикуляции, технике пения, приводится характеристика различных голосов, даются практические советы певцам. Издание содержит рисунки и нотные примеры — вокальные упражнения.

Книга будет интересна педагогам по вокалу, учащимся, певцам.

ББК 85.314

Lamperti G. B.

Л 21 Bel canto technique: Textbook/ Translation by N. A. Alexandrova. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2013. — 48 pages: notes. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

The book of the Italian teacher Giovanni Battista Lamperti (1839–1910) “Bel canto technique” is the description of the techniques and the rules of the old Italian singing school. The book contains the information about the physiology of the voice, the inhale, the articulation, singing techniques. It gives the characteristics of different voices and practical advice for singers. The edition is accompanied by the drawings and score patterns that are vocal exercises.

The book will be interesting for vocal teachers, students and singers.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

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

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2013

СЕКРЕТЫ ПРЕКРАСНОГО ПЕНИЯ

Книга, которую вы, уважаемый читатель, держите в руках, — первое русское издание труда, созданного более столетия назад итальянским маэстро Джованни Баттиста Ламперти.

Bel canto в переводе с итальянского означает «прекрасное пение». Такое название получил стиль пения, сложившийся в Италии к середине XVII века и широко распространенный до первой половины XIX века, — это время назвали эпохой бельканто.

Появление бельканто связано с зарождением и развитием оперного жанра. После многовекового господства хорового пения стали утверждаться новые одноголосные формы вокальной музыки — арии, ариозо, — дававшие певцам-солистам богатые возможности для раскрытия индивидуальных возможностей голоса.

Для стиля бельканто характерны исключительная мелодическая связность — кантилена, обилие виртуозных эффектов, изящество и красота звучания.

С течением времени стиль претерпевал некоторые изменения. Однако на разных этапах развития итальянской оперы он сохранял свои типичные черты и оказывал глубокое влияние на формирование вокальных школ многих стран.

Раннее бельканто, или *canto spianato* (ровное пение), отличалось эмоциональностью, патетичностью исполнения, для него характерны выразительная кантилена, небольшие колоратурные украшения, усиливающие драматический эффект (оперы К. Монтеверди, Ф. Кавалли, М. А. Чести).

Классическое бельканто, или *canto fiorito* (расцвеченное пение), развивается с конца XVIII в. Это блестящий виртуозный стиль, в котором господствует колоратура, постепенно становящаяся самоцелью певцов. Превыше всего ценится техническое совершенство голоса — длительность дыхания, владение всеми видами колоратуры, мастерство филировки, блеск исполнения труднейших пассажей, умение импровизировать украшения. На первый план выходит демонстрация вокальных возможностей певцов, и музыка многих опер конца XVIII — начала XIX вв. теряет цельность, художественную значимость. Выдающиеся представители этого периода бельканто — А. Бернакки, А. Убери (Порпорино), Дж. Веллутти, К. Габриелли, А. Каталани, А. Нодзари.

Новый период развития бельканто связан с творчеством Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, оперы которых потребовали от певцов, наряду с совершенной техникой кантилены и колоратуры бельканто, мастерства в передаче чувств персонажей. Этот период выдвинул плеяду выдающихся певиц и певцов, показавших феноменальные возможности владения голосом. Среди них Дж. Паста, сестры Гризи, Дж. Рубини, Л. Лаблаш.

С появлением опер Дж. Верди связан конец классического бельканто. Исчезает заилие колоратуры, совсем не встречающейся в поздних операх Верди и произведениях Р. Леонкавалло, Дж. Пуччини, П. Масканьи. Кантилена сильно драматизируется

и обогащается психологическими нюансами. Повышаются требования к звучности голоса и насыщенному звучанию верхних нот. Термин «бельканто» начинает употребляться в современном его понимании.

В широком смысле под бельканто понимается кантиленность, мелодичность, красивое, певучее, звучное вокальное исполнение. Бельканто требует от певца кантилены, безукоризненной колоратуры, владения филировкой, динамическими и тембровыми нюансами, «инструментальной» ровности звучания.

Современные вокальные школы сохраняют и продолжают традиции бельканто. К мастерам бельканто можно отнести таких певцов, как Р. Тебальди, М. Каллас, Р. Скотто, Дж. Сазерленд, Л. Паваротти, П. Доминго.

Джованни Баттиста Ламперти (*Giovanni Battista Lamperti*, 1839–1910) — итальянский вокальный педагог. По одним сведениям, он сын и ученик Франческо Ламперти (1813–1892), еще более именитого итальянского маэстро. По другим — его однофамилец.

Джованни Баттиста родился в Милане, ребенком пел в хоре мальчиков Миланского кафедрального собора, затем учился в Миланской консерватории. Последние двадцать лет жизни работал в Германии — Дрездене и Берлине.

Ламперти опубликовал восемь томов сольфеджио и упражнений под названием «Школа пения» (*итал.* Scuola di Canto), а его ученик Уильям Эрл Браун собрал и издал высказывания Ламперти о музыке в книге «Вокальная мудрость: Максимы Джованни Баттиста Ламперти» (*англ.* Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti).

Среди учеников Ламперти были Эрнестина Шуман-Хейнк, Роберто Станьо, Марчелла Зембрих. Настоящую книгу «Техника бельканто» маэстро посвятил госпоже Зембрих, успехами которой особенно гордился. Польская певица, колоратурное сопрано Марчелла Зембрих (1858–1935) пользовалась широкой известностью в свое время, ее голос отличался большим диапазоном, выразительностью, а пение — красотой и блеском звука. Начав свою карьеру в Дрезденской опере, Зембрих затем с большим успехом пела в Лондоне, Париже, Америке, а также Петербурге и Москве.

В написании книги маэстро Ламперти помогал немецкий композитор Максимилиан Гейдрих (*Maximilian Heidrich*, 1864–1909), автор органного концерта, камерных сочинений. Одновременно с оригинальным немецким изданием книга вышла в свет в переводе на английский в Нью-Йорке в издательстве Ширмера в 1905 году.

Профессор Ламперти придерживается традиционного подхода обучению вокалу, принятому в старой итальянской школе. Первостепенное значение он придает правильному дыханию. Автор приводит сведения о физиологии голосового аппарата, дает упражнения на взятие тона, сглаживание переходов между регистрами, на развитие колоратуры, техники исполнения украшений, характеристику голосов, советы при работе над оперными ролями и камерным пением.

В небольшой по объему книге маэстро Ламперти содержится немало сведений, полезных певцам и сегодня.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Мне представляется излишним и бессмысленным добавлять еще один метод обучения пению к тем, что уже в изобилии имеются. Как бы то ни было, в течение многолетней педагогической деятельности я слишком часто становился свидетелем того, насколько мало внимания уделяется в наши дни индивидуальному подходу. Не существует абсолютно двух одинаковых людей, тем более двух одинаковых учеников. Стремление подогнать всех под одну мерку приносит немалый вред, особенно при обучении вокалу. Полагаю, что те из моих коллег, досконально владеющих секретами техники бельканто, кто часто сталкивался с подобным явлением, со мной согласятся. Тем не менее истинное вокальное искусство, даже в наше декадентское время, почти не утратило силы своего воздействия на чуткого слушателя. Это подтверждается все новыми успехами Марцеллы Зембрих и других певцов этой школы в противовес огромному числу «натуральных» певцов и сомнительных специалистов, в большей или меньшей степени наделенных голосовыми данными. Именно это обстоятельство, в частности, подталкивает меня к тому, чтобы собрать воедино плоды моего педагогического опыта в этой небольшой книге. Надеюсь, это принесет пользу как моим собственным ученикам, так и другим серьезным студентам-вокалистам. К этому позвольте прибавить, что данный метод выдержал испытание временем, и его история восходит к итальянским маэстро вокала Гаспаро Пакьяротти (*Gasparo Pacchierotti*, 1740–1821), Джованни Баттиста Веллутти (*Giovanni Battista Velluti*, 1781–1861) и другим.

Если сведения о вокальной технике, представленные на страницах этой книги, будут полезны широкому кругу любителей пения и послужат к тому, чтобы привлечь и сохранить многие таланты и поставить их на службу божественному искусству пения, это принесет автору живейшее удовлетворение.

Дж. Б. Ламперти
Дрезден, 1905

ОБЩИЕ НАБЛЮДЕНИЯ

Истинный метод пения находится в гармонии с законами человеческой природы и здоровья.

Главные требования к ученику

Голос, музыкальный талант, здоровье, способность к обучению и усвоению нового материала, прилежание и терпение.

Главные требования к учителю

Опыт, тонкий вокальный слух, дар интуиции и индивидуальный подход.

Вокальный аппарат можно вкратце представить как трубу с двойным язычком, которая приводится в движение диафрагмой и легкими. Голос образуется из проецирования воздушного потока на голосовые связки, что происходит с различной степенью напряжения. В голосообразовании участвуют три группы мышц, а именно: отвечающие за дыхание, отвечающие за голос, отвечающие за модификацию звука.

Для художественного пения необходим диафрагменный тип дыхания. Это единственный способ, при помощи которого певец может обеспечивать поступление достаточного объема воздуха из легких в голосовые органы спокойно, с минимальным усилием¹.

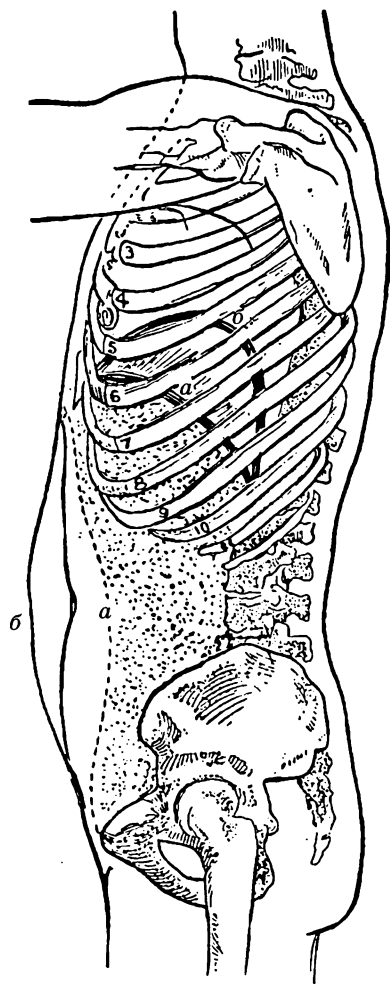


Схема действия диафрагмы:

а — вдох; б — выдох.

НАЧАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ

(Вокальная гимнастика)

Положение тела

Положение тела должно быть непринужденным и естественным. Вес тела следует перенести на правую ногу, выдвинутую немного вперед. Взгляд направлен вперед, перед собой, как при рассматривании картины. Поза абсолютно лишена напряжения. Выражение лица — спокойное и приятное, голова приподнята и держится прямо, не наклоняясь ни вперед, ни назад. Обращайте внимание прежде всего на то, чтобы не напрягать мышцы шеи и гортани, что совершенно излишне; положение тела должно быть непринужденным, простым и без напряжения. Плечи следует держать свободными, расправленными, слегка отведенными назад — так, чтобы грудная клетка была расправлена и грудь немного (но не чрезмерно) выступала вперед, давая свободу движениям. Приподнимать ее при этом не следует. На этой стадии занятий руки лучше держать свободно опущенными.

Дыхание

Прежде чем взять дыхание — что должно выполняться поначалу только ртом, а не носом, — рот следует открыть достаточно широко, настолько, чтобы расстояние между верхними и нижними зубами равнялось длине вашего указательного пальца (правильная апертура, рис. 2). Сделайте глубокий, но бесшумный вдох. Мы берем воздух из легких, но не с помощью легких².

Полости глотки (зева), груди и головы (рот, нос и др.) образуют сложносоставной резонатор голосового воздушного потока.

Воздух втягивается в форме шаровой массы, чтобы теперь выпускаться аккурратно и постепенно³. Итальянское выражение *filare il tuono*, что означает «тянуть

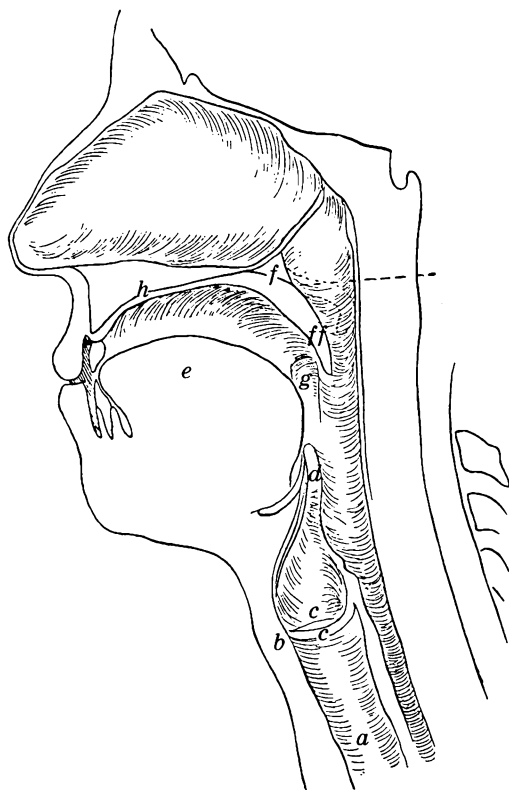


Рис. 2. Голосовые органы:

a — дыхательное горло (трахея); *b* — гортань (горло); *c* — голосовые связки и голосовая щель; *d* — надгортанник; *e* — язык; *f* — завеса неба (мягкое небо; заднее небо), с язычком; *g* — правая миндалина; *h* — твердое небо; пунктирной линией обозначено мягкое небо, поднимающееся при пении.

звук», наиболее точно характеризует необходимый режим выдоха, который должен протекать так же естественно и ненапряженно, как и предшествующий вдох. Пока ученик чувствует хоть какое-либо напряжение, значит, он еще не усвоил правильный метод дыхания. Понаблюдайте, сколько секунд длится вдох и выход, и постарайтесь постепенно увеличить это время. Когда вы достигли, соблюдая необходимую осторожность, некоторого прогресса, повторите упражнение несколько раз подряд, но не более десяти. Теперь снова постарайтесь удлинить время глубокого вдоха. В частности, паузу между вдохом и выдохом, когда вы задерживаете дыхание, нужно продлить настолько, насколько вы способны.

Действие звукообразования находится в «обратном движении» к взятию воздуха; тянущее движение диафрагмой идет параллельно с вдохом, тогда как толчковое движение мышц брюшного пресса противодействует этому (понаблюдайте за движением стенок мышц брюшного пресса), хотя оба состоят в причинно-следственной связи. Давление воздуха равномерно увеличивается по мере того, как берется все более высокий тон. При недостаточном давлении звуку не хватает устойчивости, опоры (итальянский термин *appoggio*, что означает «устойчивое давление воздуха на голосовые связки во время извлечения тона»). Более высокое давление при дыхании предполагает более глубокий вдох. Каждый звуковой тон должен иметь устойчивую опору! Голосовую точку опоры нужно четко отличать от точек резонанса, о которых шла речь выше.

Мы считаем целесообразным дать совет выполнять начальные упражнения на правильное дыхание, а затем на взятие тона, только под наблюдением педагога. Неправильные занятия на этой стадии могут принести много вреда, последствия которого сложно будет исправить в дальнейшем. Причина в том, что правильное дыхание и контроль за ним — это основа всего вокального образования. И, по-видимому, само собой разумеется, что во время занятий не следует допускать переутомления ученика.

Как только принципы правильного дыхания крепко усвоены и диафрагма работает так, как следует, можно переходить к следующему упражнению.

Атака звука и резонанс

Звуковые тоны, которые будут задействованы в этом упражнении, лежат в среднем регистре. Пусть ученик откроет рот так, как описано выше, возьмет дыхание и пропойет (с широко открытым горлом) слог «ла». Для начала следует взять тон, который

удается ему легче всего (например, ре или ми первой октавы — , и взять

его по громкости между *piano* и *forte*. Язык следует держать насколько возможно плоско, не выгибая его дугой вверх. Гласная «а» в слове «ла» должна звучать как гласная «а» в слове «папа» — протяжно и открыто⁴. Красота и сила звука зависят не только от правильной атаки (взятия звука), но и от резонирования его в груди и голове. Когда рот (и горло) широко открыт, звук должен выходить устойчивым, свободным и звучным, как звук скрипки или виолончели. Нужно чувствовать *appoggio* (точку опоры). Только тот голос, который имеет солидную опору, будет обладать полетностью и всегда будет хорошо слышен даже на *pianissimo*. Точка, куда следует направлять звуки среднего регистра, находится впереди твердого неба.

УПРАЖНЕНИЯ НА ВЗЯТИЕ ТОНА

Вокальные регистры определяются различными точками резонирования звука⁵. Тип дыхания всегда остается неизменным. Имеются три голосовых регистра, которые варьируются в соответствии с индивидуальными особенностями голоса, а именно грудной, медиум и головной регистры. Высокий, подвижный, гибкий женский голос определяется как

Колоратурное сопрано

И на него мы сейчас обратим наше внимание. Диатоническая мажорная гамма дает нам наилучший материал для практики, поскольку представляет трудность во взятии третьего, шестого и седьмого тона⁶.



Певица, будучи внимательна к своему голосу, должна смотреть в зеркало и наблюдать за тем, как она открывает рот, и следить за выражением лица, но при этом направлять звук в комнату, а не в стену.

Замечание для учителя. Учитель должен решить, с пения какого тона в среднем регистре следует начать урок. Ему не следует петь вместе с ученицей, а также аккомпанировать ей на фортепьяно, когда она поет. Как само собой разумеющееся, нужно пользоваться только хорошо настроенным инструментом. Только тогда, когда ученица чувствует себя неуверенно, учитель может подпевать ей и поддержать ее, аккомпанируя на фортепьяно в унисон. Также он должен показать ей правильное положение рта и дышать вместе с ней, хотя и не петь при этом. Следует отметить, какую важную роль в обучении пению имеет действие внушения. Нервное покашливание с целью прочистить горло между упражнениями следует категорически запретить. Особое внимание обращайте на то, как ученица открывает рот, на положение языка и выражение лица. Здесь подходит старое изречение: «Глаза — это зеркало души». Ученица также должна избегать слушать себя, когда поет, поскольку это приводит к тому, что напрягаются мышцы горла.

Связывание двух звуков (*legato*)

2. (!)

la la la la la la la и т. д.

(!)

Последующий звук должен быть тесно привязан к первому, как при игре на фортепьяно на *piano*, когда первый палец не должен отрываться от клавиши прежде, чем второй опустится на другую клавишу. Следовательно, не пойте два звука раздельно! Это упражнение следует петь только на *mf*, почти *piano*, и тщательно соблюдать правила, приведенные выше.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ УКРЕПЛЕНИЯ ВОКАЛЬНОЙ АТАКИ

1. Largo e marcato

Piano

la la la la la la la la

и т. д. до С
(включительно)

2.

la la la la la la la la la la la la la la la la la

3. Lento e marcato (!) Интонация

la la la la la la la la la la la la la la la la la

4.

la la la la la__ la__ la la la la la__ la__

la la la la la__ la__ la la la la la__ la__

В приведенных выше примерах обратите внимание на строгое *legato* — плавный, непрерывный переход от одного тона к другому. Дыхание не должно прерываться, его не следует брать между двумя тонами, оно должно течь ровно, как будто поется один тон. В заключение каждого упражнения или фразы в легких должно оставаться некоторое количество воздуха. Заканчивать какой-либо пассаж с полностью опустошенными легкими — привычка порочная и вредная. Помните, что немалая часть художественного эффекта, к которому стремится певец, зависит от правильной концовки. Завершая пение, певец должен находиться в таком физическом состоянии, как будто он намеревается продолжать петь. Мы уже отметили вкратце, что при переходе от низких тонов к высоким дыхание должно протекать в противоположном направлении: чем выше тоны, тем глубже дыхание!

РАЗВИТИЕ ГОЛОСА И ВЫРАВНИВАНИЕ РЕГИСТРОВ

(Ср. «Размышления о смене регистра», стр. 29)

1. (a) **Moderato** (!) , (!) (b) (!) , (!)

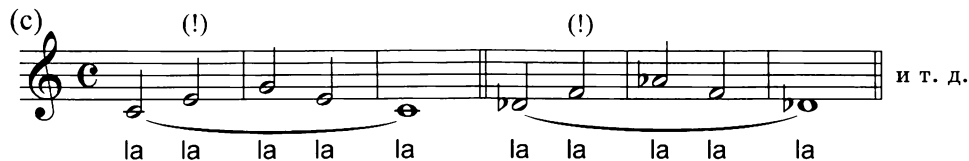
la la la la la la la la la la

Восходящие тоны *c — e — g — c* (*до — ми — соль — до*) в упражнении «а» должны исполняться *legato*. Учитель может пропеть для ученицы, показав пример, но он никогда не должен петь вместе с ней.

После *c2* (*до* второй октавы) возьмите короткий вдох и возвращайтесь в манере *portamento* к нижнему *до* — первой октавы, *c1*. Длительность ноты, после которой берется дыхание (в данном случае *до* второй октавы), будет слегка укорочена, но таким образом, что это незаметно для слушателя. Когда берется дыхание, рот не следует держать закрытым. Ученик, обладающий большим запасом дыхания, может пропеть все упражнение на одном дыхании. Прежде всего следите за тем, чтобы положение рта было правильным и чтобы он естественным образом был готов взять каждую последующую высокую ноту.

На высоком *ре-бемоль* (упражнение b) обычно происходит смена регистра⁷. Здесь начинается головной голос, который называется так потому, что точка резонирования чувствуется в голове. Дайте ученику задание попытаться пропеть *ре-бемоль — фа — ля-бемоль — ре-бемоль*. На верхнем *ре-бемоль* нижняя челюсть должна опуститься ниже, чем при пении в среднем регистре, резонирование тона должно отчетливо чувствоваться в верхушке головы, в передней ее части, но не в области лба и не на затылке. Чтобы местонахождение этой точки стало понятнее, дайте ученице задание пропеть верхнее *ре-бемоль* на слоге «ли» с короткой паузой, прежде чем взять головной тон. Рот будет открыт слегка округленно, гласная затемнена и приближается к «о». В первой части упражнения ни в коем случае не следует подменять *legato* «переездом» от одного тона к другому.

Н.В. Если скачок на четвертую ноту делает упражнение слишком трудным — особенно для учениц со слабым средним регистром и коротким дыханием — можно предварительно исполнить следующее упражнение:



Для верного связного пения, бесшумного дыхания и в дальнейшем правильного выравнивания регистров послужит следующее упражнение:



Lento ed espressivo

2. N.B. (!) (!) (!) (!) (!) (!)

Продолжать по следующим ступеням.

Продолжайте секвенцию по восходящей.

Н.В. На этой стадии мы обратим наше внимание на правильную манеру брать дыхание. Никогда не берите дыхание перед тактовой чертой, лучше это делать после первой, сильной доли такта.

Верхнее до второй октавы, отмеченное фермой, нужно взять плавно и дать ему утихнуть к *си*. Смена регистра происходит на *до-диез* второй октавы. Исполняя эти упражнения, никогда не следует достигать окончательного предела вокального диапазона. Предполагается, что самый верхний тон — это *фа* второй октавы, да и то брать его в каждом случае не является необходимым правилом.

Некоторые начинающие певицы находят следующее упражнение более трудным, чем предыдущее, особенно если дыхание еще не подчиняется полному контролю. В таких случаях следует пропустить это упражнение и перейти к следующему.

3. Moderato

N.B.

la la _____ la la _____ до F (включит.)

N.B. Здесь не забудьте обратить внимание на смену регистров! (Хотя для некоторых голосов она может происходить на ре второй октавы.)

Не забывайте, что дыхание и звукообразование находятся в «противоположном движении». Когда педагог поет, ученик должен приложить ладонь к месту солнечного сплетения и почувствовать, как работает «воздушный пресс».

В последнем упражнении головной тон будет звучать более легко, если помочь ему небольшим дополнительным давлением, также позволительно протянуть немного воздуха через нос. Как мы уже отметили выше, резонанс должен чувствоваться вверху головы, примерно в том месте, где теменная кость соединяется с лобной (лобно-теменной шов).

Следующее замечание в высшей степени важно, и ученица должна уделить этому моменту серьезное внимание. Очень вредной и грубой ошибкой является резкое обрывание звука в конце пения. Так происходит, когда у певицы не остается дыхания в запасе и не получается в заключение пения сохранить позу со слегка приоткрытым ртом. Как постоянное напоминание об этой возможной ошибке мы используем такой прием: к полновесной ноте, заканчивающей мелодию, прилагаем маленькую нотку, с тем чтобы безошибочно обозначить правильное время для окончания звука.

la la _____ x

4. Andante

la _____ (!) (!) _____ x

Упражнение 4 надо петь на одном дыхании. Тоны головного регистра отмечены квадратными нотами. Насколько высоко вверх может пойти прогрессирующее транспонирование, зависит от мастерства певицы и качества звука, но редко, когда выше чем *ми-бемоль*. Обратите внимание на ноты, отмеченные восклицательным знаком, — здесь надо особенно следить за чистотой интонации!

БЕГЛОСТЬ ГОЛОСА (КОЛОРАТУРА)

Важная задача — тренировать гибкость голоса. Даже непослушные и тяжелые от природы голоса непременно выиграют от такой тренировки, приобретя сочность, мягкость, красоту. Если певица упражняется недостаточно, то колоратурные пассажи у нее часто смазываются или исполняются рывками (по-итальянски это называется *cavallina*, что означает «чехарда»). Каждый отдельный тон должен звучать полно и кругло. Это, однако, может произойти только в том случае, если исполнение певицы объединяет в себе приемы *legato* и *détaché* — когда ее пение одновременно и хорошо опертое, и легкое. Тип дыхания остается неизменным; даже при исполнении самых быстрых пассажей не должно быть заметного изменения в позе тела. Вышеописанный тип пения наиболее точно можно определить как *sostenuto* (итал. — сдержанно), стиль, который исключает из пения так называемые «блеющие» тоны. Колоратурные пассажи должны быть спеты очень ровно и ритмично, в точно отведенное им время, и ни в коем случае не быстрее, а, напротив, чуть медленнее⁸.

Если у ученицы нет природного дара, не стоит тратить время на освоение колоратуры.

1. (a) **Moderato** (!) (!) (!)

p più mosso

Прежде чем начать заниматься вышеприведенным упражнением, необходимо установить правильную интонацию в пении трудных интервалов. Тренируйте их с преднамеренным подчеркиванием (акцентом). При пении оставшихся нот берите их с оглядкой на первую ноту, тонику, которая отмечена знаком Φ , понимайте их соотношения. Представьте себе нижнее до как точку покоя, откуда последующие тоны расходятся, как постоянно расширяющиеся круги, или представьте себе, как мяч отскакивает от пола с каждым разом все выше и выше. Не надо петь *legato*! Следующее упражнение должно исполняться *sostenuto*!

(b)

Верхнее *соль* образует точку отправления, откуда берутся остальные тоны. Первая часть упражнения подготовительная; вторая часть должна исполняться на *piano*.

2. Moderato

N.B.

3.

la

rit.

до F

This musical exercise is in 2/4 time. The vocal line begins with a melisma on the syllable 'la', consisting of a series of eighth-note runs. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with eighth notes and rests in the left hand. The exercise concludes with a 'rit.' (ritardando) marking and a final note on 'до F'.

4. Allegretto

la

This exercise is in common time (C). The tempo is marked 'Allegretto'. The vocal line starts with a melisma on 'la' followed by a series of eighth-note runs. The piano accompaniment consists of a simple harmonic pattern in the right hand and a bass line with eighth notes and rests in the left hand.

5. Moderato

la

This exercise is in 2/4 time with a 'Moderato' tempo. The vocal line features a melisma on 'la' followed by several triplet eighth-note runs. The piano accompaniment includes a bass line with eighth notes and rests in the left hand, and a right hand with chords and eighth notes.

This block continues the musical exercise from the previous section. The vocal line continues with eighth-note runs and a melisma. The piano accompaniment maintains its harmonic support with chords and eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Moderato

5.

la

6.

Allegro vivace

la

Н.В. Если у певицы достаточный запас дыхания, то можно не обращать внимания на пометки, где брать дыхание.

ТРЕЛЬ

Искусство повторять два соседних тона, быстро чередуя их, предполагает природный дар. Если же такого дара нет, то эту технику можно приобрести только очень постепенно, с помощью огромного прилежания и упорства. Акцент приходится на главную ноту, добавочная нота легко следует за ней. Упражнения в трели отлично влияют на чистоту интонации. Поначалу пойте упражнения медленно, но всегда очень ровно, ритмично; не пытайтесь петь *accelerando*, прежде чем вами не будет достигнут некоторый навык исполнения трели. Не всякий голос подходит для исполнения этого украшения: тяжелым голосам бессмысленные упражнения в трели могут даже навредить. Когда поете трель, начинайте с главной с точки зрения гармонии ноты.

Подготовка и ускорение трели

(Интонация!)

(a) **Moderato**

(b) **Andante**

Трель без подготовки

Presto

(c)

а

Группетто

Allegretto

la

la

Хроматические гаммы

(Чистая интонация!)

1. Moderato

First exercise, Moderato. The score is in C major, 4/4 time. The right hand plays a chromatic scale starting on G4 (labeled 'la'), ascending and then descending. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. The tempo is marked Moderato.

2. Allegretto

Second exercise, Allegretto. The score is in C major, 4/4 time. The right hand plays a chromatic scale starting on G4 (labeled 'la'), ascending and then descending. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. The tempo is marked Allegretto.

3. Vivace

Third exercise, Vivace. The score is in C major, 4/4 time. The right hand plays a chromatic scale starting on G4 (labeled 'la'), ascending and then descending. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. The tempo is marked Vivace.

4.

Allegro

la

НЕ СВЯЗАННЫЕ НОТЫ: СТАККАТО

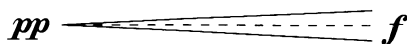
К изучению пения на *staccato* следует подходить очень осторожно. По контрасту с предшествующим *marcato* звуки исполняются коротко, что обозначается точками или короткими черточками над нотами. Если ученица не проявляет природной способности к этому вокальному стилю, то пение на *staccato* не следует практиковать слишком часто, поскольку оно может легко навредить голосу. Прежде всего в действие должен вступать головной резонатор. Легкое дополнительное давление, но без ненужного расхода воздуха, заставляет тон зазвучать легко. Ноты, помеченные точками *staccato*, звучат в половину своей длительности, ноты, отмеченные черточками в виде клинышков, звучат в четверть своей длительности.

Allegretto **Staccatissimo (martellato)**

The musical score consists of two systems. The first system is labeled **Allegretto** and the second **Staccatissimo (martellato)**. The voice part (treble clef) begins with a half note 'a' followed by a series of eighth notes, each with a staccato mark (a dot above the note). The piano accompaniment (grand staff) provides harmonic support with chords and single notes, some marked with staccato. The key signature has one flat (B-flat).

ЗАДЕРЖАННЫЕ НОТЫ И MESSA DI VOCE

Только когда голос приобрел уверенную подвижность и легкость, ученице следует начинать изучение задержанных нот вместе с приемом *Messa di Voce*, что означает долгое, ровное *crescendo* и *decrescendo* — управление силой и громкостью звука в пределах одного тона. Упражняйтесь строго ритмично, ровно, на гласной «а», начиная от самого *piano* и давая тону постепенно налиться, дорасти до *forte*. Следите за тем, чтобы сила громкости нарастала постепенно, плавно, чтобы не было прерываний или резких скачков:



Не так: Тем более не так: Или так:

Если до сих пор нашей целью было вынести звук настолько далеко, насколько это возможно, то теперь мы должны принести его обратно в глотку. Диафрагма должна работать легко и эластично, выпуская поток воздуха нежно, аккуратно. *Messa di Voce* производится исключительно с помощью контроля над дыханием. Филирование звука (*filare la voce*) — очень трудный прием, с ним надо обращаться с исключительной осмотрительностью и не практиковать преждевременно. При исполнении *decrescendo* давление воздуха уменьшается очень постепенно и ровно, таким образом:



Всегда представляйте себе звучание скрипки. Образно говоря, *piano* — это не тень *forte*, а его дочь. *Piano* должно слетать с губ легко; отсюда выражение *cantare a fior di labbra* (*umal.* — «петь на краю губ»).

В заключение пения дыхание не должно обрываться, оно должно быть надлежащим образом закончено и обработано. Более того, певец должен быть в состоянии удержать звук на протяжении 18–20 секунд.

Lento

и т. д.

PORTAMENTO

Portamento (от *итал.* portare — нести) означает плавный, мягкий перенос (не перетягивание) голоса от одного тона к другому. При исполнении этого приема второй тон лишь предчувствуется на слух в конце первого тона. Иными словами, голос описывает дугу вверх или вниз, тогда как опора (*appoggio*) остается нетронутой.



Когда голос и дыхание идут в одном направлении и точка опоры потеряна, в результате получается неловкое протягивание тона или, если поют медленнее, долгое завывание,

очень распространенная ошибка. Не следует петь таким образом: .

Прием, противоположный к *portamento* (которое добавляет много очарования к вокальному стилю, — только если им не злоупотреблять), — это прямая атака верхнего или нижнего тона (*di slancio*, или *di posto* — *итал.* [атака] импульса или места).

Специальные упражнения на овладение приемом *portamento* здесь не требуются, поскольку сольфеджио и вокализы дают достаточную возможность для практики в исполнении *portamento* и вверх, и вниз согласно лигам *legato*. Чем шире интервал, тем сложнее исполнение. Для правильного употребления этого вокального приема необходим тонкий вкус.

Замечание для учителя. Если ученица обладает способностями, то других упражнений больше не требуется. На самом деле первостепенное значение имеют на сами упражнения и их содержание, а то, как они исполняются и применяются. Бесполезное утомление и упадок духа не могут привести к успехам в обучении.

ЖЕНСКИЕ ГОЛОСА

Колоратурное сопрано



Драматическое сопрано (или высокое меццо-сопрано)



Меццо-сопрано, его также называют драматическим сопрано, это менее гибкий женский голос с развитым грудным регистром и средним диапазоном. Курс обучения почти такой же, как и для колоратурного сопрано: начинать надо с развития среднего регистра, добавляя затем постепенно более высокие и более низкие ноты. Сколько упражнений должно быть выполнено, зависит целиком и полностью от характера голоса ученицы и от ее таланта.

РАЗМЫШЛЕНИЯ О СМЕНЕ РЕГИСТРА

Когда доводится услышать некогда прекрасный голос по прошествии нескольких лет, то нередко приходится удивляться тому, насколько он потерял в своей звучности и сочности. Отчетливо слышны переходы регистра; голос склонен ломаться, больше не отвечает художественным задачам. Причину обычно можно отыскать в неверном развитии и обращении с голосом. Например, если грудной регистр неестественно форсируется, то голос будет страдать, это очевидно. Природный голос нельзя определять исключительно по его диапазону, следует учитывать и его тембр. Что касается правильного использования регистров, здесь сложно сформулировать общие правила. Например, есть женские голоса, у которых регистры сглажены естественным образом. Это означает, что беспристрастный слушатель едва ли заметит переход от одного регистра к другому. В тех случаях, когда это не так, учитель должен продолжать занятия с ученицей до тех пор, пока она не научится плавно сглаживать переходы между регистрами. Впрочем, если ухо не способно различить разницу в звучании разных тонов, это говорит о том, что у ученицы природный талант с изъяном. Ноты, близкие к границе регистров, всегда должны браться с особой осторожностью. Пропойте *ми-фа-соль* медленно, на «ла». Когда грудной голос (меццо-сопрано) переходит в средний регистр, характер тембра звука должен естественным образом измениться, при этом объем голоса и общее впечатление от звука должны оставаться неизменными. Другими словами, тоны должны быть так гладко подобраны друг к другу, чтобы баланс звука держался на один уровень от самого нижнего и самого высокого тона гаммы. Даже выдающиеся певцы часто поют нечистые, плоские звуки в конце пассажа, восходящего из нижнего регистра. Это происходит от слабости диафрагмы, которая не в состоянии поддержать звук полным давлением. Без сомнения, большая часть трудностей, связанных со сменой регистра, так же как неровный звук в пределах одного регистра, происходят от неправильного дыхания. При смене регистров дыхание должно быть особенно спокойным и легким. Если это так, и тело находится в нормальном положении, а рот и глотка открыты должным образом, певец или певица не будет испытывать сложности при переходе из одного регистра в другой. Забавно, но есть еще такие учителя, которые просто транспонируют упражнения сольфеджио в удобный регистр, вместо того чтобы работать, учитывая должную разницу в регистрах для разных голосов. В таких случаях не приходится удивляться, когда слышишь дефекты пения, которых можно избежать, если развивать голос естественно. Таким образом, прежде всего учитесь правильно дышать!

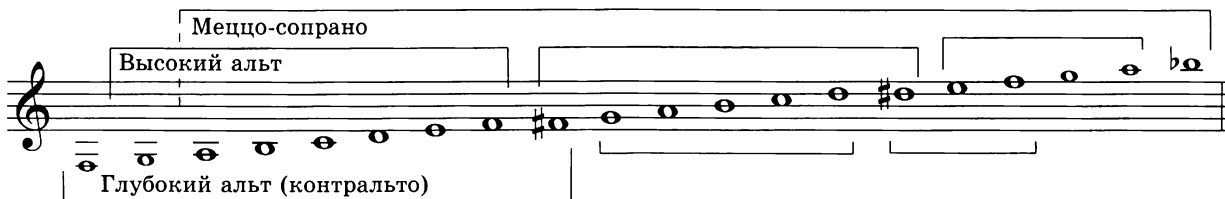
В следующих упражнениях следует переходить к сольфеджированию. Чтобы усвоить правильное произношение гласных, при пении на «до, ре, ми, фа, соль, ля, си» всегда учитывайте следующие правила:

1. При пении гласных «а», «е», «и» открывайте рот на ширину пальца.
2. При пении гласной «о» только слегка скругляйте губы.
3. При исполнении гласных «е» и «и» в среднем регистре они должны чувствоваться вблизи передней стенки твердого нёба; звуки головного регистра должны ощущаться благодаря их вибрации вверху черепа, ближе к переду.
4. Согласную «с» в «соль» и «си» произносите отчетливо, остро.
5. Две последовательных согласных, появляющихся в случае, когда одна заканчивает слог, а другая начинает, должны петься отдельно, например, «соль», «ля», а не «солля».

Тип голоса, который становится все более и более редок, это контральто, или альт. То, что сегодня понимается под альтом, раньше классифицировалось как глубокое меццо-сопрано. Современный оперный репертуар редко предоставляет возможность для участия истинного глубокого альты; и современные композиторы, хотя они и могут писать для этого голоса, обращают мало внимания на его диапазон и особенности. Стало быть неудивительно, что наши альты постепенно превращаются в меццо-сопрано!

Ради краткости мы опишем оба эти типа голоса — высокий и низкий альт — под общим заголовком.

НИЗКИЕ ЖЕНСКИЕ ГОЛОСА



Красота низкого голоса лежит в грудном регистре, с развития которого певице и следует начинать, а затем переходить к среднему и головному регистрам. У низких голосов средний регистр слабый, и его правильное развитие требует особенной заботы. Низкие и высокие пограничные тоны не следует добавлять слишком рано. Поначалу главным резонатором будет служить грудной резонатор при хорошо открытой глотке. Альт-овый голос без достаточной точки опоры (*appoggio*) не обладает полётностью, и звучит глухо и пусто. (Ср. «Атака звука и резонанс», стр. 8.) К развитию высоких нот подходите с исключительной осторожностью. Когда грудной голос принуждают петь слишком высоко, головной голос теряет свою сочность и полётность. Как много прекрасных альт-овых голосов были разрушены — сломались — из-за этого неестественного метода! Диаграмма, приведенная выше, довольно точно показывает отношения между разными регистрами. В том случае, если у глубокого альт-а нет прирожденной способности к колоратуре, не пытайтесь без особой необходимости стремиться к ее появлению, поскольку такая бессмысленная практика легко может привести к форсированию голоса и его дрожанию. Немного иначе обстоит дело с высоким альт-ом, у которого часто есть природный дар к колоратуре, именно поэтому его называют «колоратурный альт» в противоположность «драматическому альту».

Певицы-альты нередко склонны произносить «а» как «о» — недостаток, с которым следует бороться с самых первых упражнений на атаку.

В общем и целом следует соблюдать правила, приведенные выше.

После должной подготовки (положение тела, дыхание, атака) следует заниматься упражнениями, аналогичными упражнениям для сопрано.

МУЖСКИЕ ГОЛОСА

По причинам, вызванным анатомией (более крупная глотка и более длинные голосовые связки), мужские голоса звучат на октаву ниже женских. После мутации голоса мальчиков (которые напоминают женские голоса) становятся высокими или низкими мужскими голосами.

Высокие мужские голоса:

Тенор (героический, лирический, легкий).

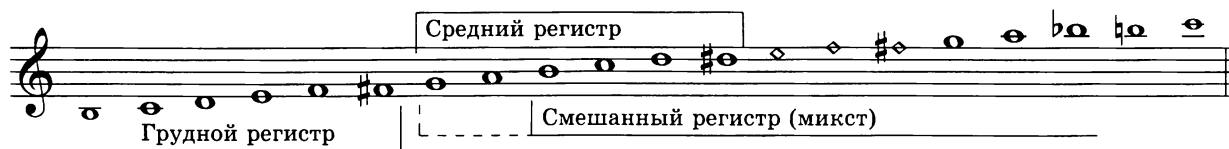
Низкие мужские голоса:

Баритон (бас-баритон и тенор-баритон).

Бас (низкий и высокий, последний также называется *buffo*).

Один из видов голосов, а именно подлинный баритон (который не следует путать с высоким басом), постепенно исчезает в силу определенных причин. В качестве типичного баритона можно привести Джорджо Ронкони (1810–1890), для которого Доницетти писал оперные партии. Так же и легкие теноры постепенно вытесняются героическими тенорами.

Помимо уже названных регистров (грудной, средний, и головной), мужские голоса обладают четвертым, который, по сути своей, отличается от женского голоса, а именно, «смешанный голос», «микст» (от *франц.* — *voix mixte*), неверно называемый фальцетом. И тот самый факт, что развитие, разработка этого регистра отрицались, может служить объяснением, главной причиной того, почему у нас так мало выдающихся теноров и что артисты, наделенные большой силой голоса, часто ошибочно принимают количество звука за его качество. Как мало таких певцов, которые могут петь в «половину дыхания»; как мало тех, кто знает, как задействовать *messa di voce* или эффективное, оживленное *piano!* И нельзя ли это объяснить неправильными методами дыхания?



Правильное развитие тенорового голоса требует большого опыта и представляет собой самую сложную задачу для учителя пения. На тонах *си*, *до*, *ре* и *ре-диез* головной резонатор смешивается с грудным голосом, который идет снизу⁹, так что певец поет с наполовину грудным резонатором. Главная цель — плавно соединить средний регистр с так называемым *voix mixte*, основная задача — добиться того, чтобы все ноты гаммы, от нижней до верхней, звучали ровно.

Мы начинаем так же, как и с сопрано, — с развития среднего регистра, что является единственно возможной базой для получения здорового и естественного звучания

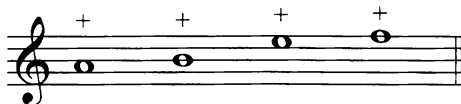
в высоком регистре. Пусть ученик пропоет низкую ноту «ре» на слоге «ла», но не задерживает ее, и дойдет до *соль* следующим образом:



На этой ноте должны начинаться упражнения голосовой атаки. Следует заново осмыслить то, что мы ранее говорили о правильном дыхании. На самом деле вышеприведенные правила дыхания должны соблюдаться тенором еще строже; идеальное управление дыханием намного важнее для этого вида голоса, чем для любого другого. В конечном итоге что есть Песня? Это развитая Речь, дыхание при которой протекает спокойно и размеренно. Точка резонирования для среднего голоса — твердое нёбо, для головных нот — верхушка головы, ближе ко лбу. Но если головные тоны будут вибрировать прямо в лобной части, то звук приобретет металлический оттенок. Пойте на *mezzo voce* (вполголоса) и старайтесь не форсировать средний регистр. Думая о красоте звука, мы должны теперь (к сожалению, не как в ушедшие времена) стремиться подражать идеальному звуку скрипки или виолончели; тогда как раньше скрипачи и виолончелисты стремились к тому, чтобы подражать голосам великих певцов. Звук тенорового голоса должен напоминать высокие ноты виолончели. Необходимо вспомнить то, что уже было нами сказано о голосовой атаке. Возможны следующие ошибки (которые не должны возникать, если звукообразование и дыхание правильные, а положение тела верное):

1. Недостаточный грудной резонанс дает плоский звук, не обладающий полётностью; голос кажется зависает в воздухе.
2. Если горло открывается слишком широко, то звук получается пустой.
3. Жесткость мышц горла приводит к «задушенному» звуку.
4. Если язык держать неправильно, звук получается гортанный.
5. Если гортань держать слишком высоко, то глотка чрезмерно сокращается и в результате получается так называемый горловой звук.
6. Слишком сильный носовой резонанс делает звук носовым (неверная точка резонанса, маска нёба не поднята!).
7. Если открывать рот недостаточно широко, то получается «зубной» звук от зубного резонирования.
8. Слабость гортанных мышц и голосовых связок может привести к тремоло — дрожанию. Следовательно, нужно щадить голос и не петь в полную силу.

Когда приобретена хорошая опора звука (*appoggio*), и голос звучит, к удовлетворению учителя, то можно переходить к следующим упражнениям; пойте их поначалу на слоге «ла», потом на слоге «ле» («е» — узкое, не широкое). Самые сложные ноты для тенорового голоса следующие:



ля, си и ми, фа. Всегда, когда они встречаются, уделяйте им особое внимание.

Курс обучения такой же, как и для сопрано, только упражнения на трель можно опустить. Мы считаем, что это недостойное украшение для мужского голоса, и откло-

нием его применение с точки зрения музыкальной эстетики. Все наши соображения по поводу курса обучения сопрано остаются в силе.

1. Largo

la la la la la la la la la

2.

la la la la

3. Moderato

la до F# (включит.)

4.

la до G (включит.)

5. **Lento**

la la la

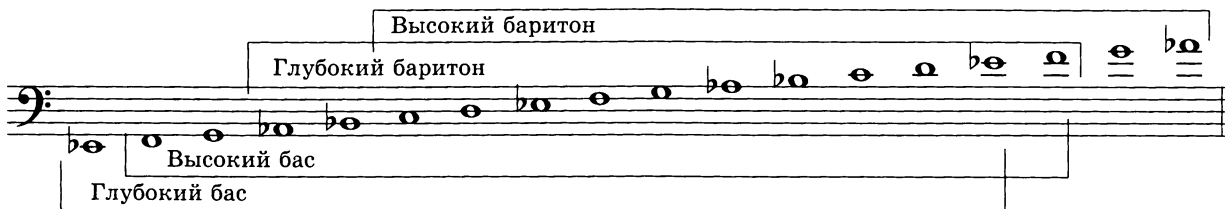
6. **Poco allegretto**

la

В конечном итоге мы должны отметить, что все противоречия и споры, касающиеся развития тенорового голоса, как правило, совершенно бесполезны по той простой причине, что при всем естественном и правильном развитии, нельзя получить от голоса больше, чем позволяют его анатомические природные данные и кондиции. Не существует такого метода, с помощью которого обычный голос можно было бы превратить в выдающийся, поскольку это будет неестественно — против природы. В чем тогда, стало быть, главная задача учителя пения? Давайте прибегнем к итальянским определениям: *posare (appoggiare)*, *sviluppare*, *eguagliare la voce* — что означает «поставить», «развить», и «выровнять» голос. Именно эти три вещи являются и всегда будут такими оставаться — фундаментальными принципами техники бельканто. И всякий, кто обучается пению, должен следовать правильным методам и, по меньшей мере, развивать мышцы, задействованные в пении. Последнее также очень настоятельно рекомендуется из соображений укрепления здоровья, в частности, для тех, у кого слабые легкие.

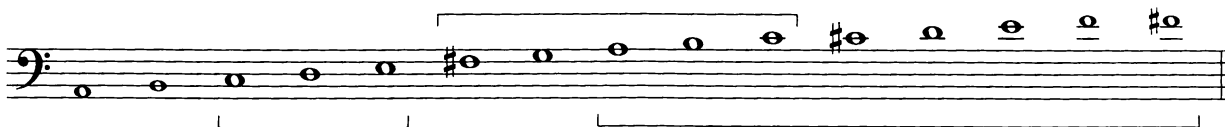
Оставшиеся типы голоса, баритон и бас, мы объединим под общим заголовком.

НИЗКИЕ МУЖСКИЕ ГОЛОСА



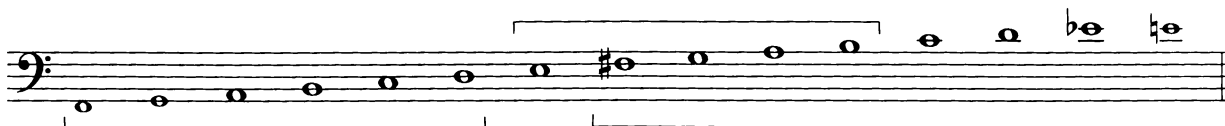
Приведенная выше диаграмма показывает обычный диапазон этих голосов.

Баритон считается типичным мужским голосом. Само его название это обнаруживает — *barytonos* означает (в переводе с греческого) «низкозвучающий». Мы уже отметили, что диапазон этого типа голоса постепенное понижается. Его обычный диапазон — от *ля* большой октавы до *фа-диез* первой.



Вокализируя тоны *до*, *ре*, *ми*, пойте их широко, но не на широкой «а». Средний регистр начинается на *фа-диез*, держите глотку широко раскрытой. Верхнее *ми* — граница головного регистра; начиная примерно с *до* первой октавы наполовину грудной резонанс усиливается головным резонатором. Смена регистра должна готовиться заранее, переход должен быть ровным. Хорошая опора голоса (*appoggio*), в особенности если сначала был развит грудной регистр, обеспечивает сильные верхние ноты. Верхнее *ми* первой октавы должно звучать широко, но достаточно сумрачно.

Развитие высокого баса не требует особенных замечаний.



Тоны среднего регистра должны петься открытым, немного округленным «а».

Глубокий (низкий) бас (*basso profundo*) отличается от высокого баса так же, как низкий альт отличается от высокого альты, большей шириной и звучностью нижних тонов. Будьте очень осторожны и не форсируйте средний регистр на высоких нотах. Заставить звучать самые нижние тоны трудно, и это утомляет голос. По этой причине средний регистр следует развивать очень аккуратно и осторожно.

ТЕХНИКА РЕЧИ И ПЕНИЯ

Речь и песня редко идут рука об руку. Итальянский язык — главное исключение из этого правила, он является одним из лучших языков, приспособленных для художественного пения благодаря изобилию в нем гласных и отсутствию избытка свистящих согласных. Большинство итальянцев естественным образом произносят гласную «а» правильно, тогда как представителям других национальностей приходится специально работать над ней; англичане, например, часто затевают «а», приближая ее к «э» или «о». Нас, однако, сейчас более интересует немецкий язык. Гласные «и» и «ю» трудно петь на высоких нотах. Но мы не будем предлагать певцам и певицам облегчить себе задачу, выпевая эти гласные неточно или заменяя их другими, более благозвучными гласными — мы предполагаем, что у них все же хватает мастерства, чтобы спеть эти гласные на высоких нотах. Произношение гласных было достаточно отработано на сольфеджио и вокализах, у нас нет необходимости останавливаться на них подробнее; необходимой предпосылкой для пения является чистое произношение, без примеси диалектов, и с четкой артикуляцией.

Мы переходим к дифтонгам немецкого языка, которые произносятся следующим образом:

«ai» и «ei» — «ай»

«äu» и «eu» — «ой»

«au» — «ау»

Первую гласную следует протянуть как можно дольше, а вторую спеть коротко.

Произношение согласных представляет большую сложность, чем произношение гласных. Согласные звуки бывают вокальными и невокальными. Вокальные носовые согласные (*m*, *n*, *ng*) не требуют особых замечаний. По поводу правильного произношения «*g*» в конце слова или слога мнения расходятся. В словах «*König*» и «*heilig*» предпочтительно мягкое звучание «*g*» как «х»; с другой стороны, в словах «*weg*», «*sag*» последняя буква произносится как «к», хотя мы произносим «вехгеноммен», а не «векгеноммен» в слове «*weggenommen*», где подряд идут две «*g*». Согласные «*h*» и «*ch*» в немецком особенны, то, как они произносятся, всем известно¹⁰. Куда более неблагоприятны для вокального искусства многочисленные двоянные согласные и сочетания согласных. Акцент всегда падает на гласную, например, следует произносить «*Hi-mmel*», а не «*Him-mel*». Там, где не возникает двусмысленности, последняя и первая согласная соседних слогов могут произноситься вместе, например, «*im milden Mondlicht*», но следует произносить различно «*in Nacht*» и «*in Acht*». Некоторые предложения так загромождены обилием согласных, как будто чтобы специально помешать свободной артикуляции. Лучший способ преодолеть такие трудные, сложносоставные словосочетания, это попытаться прочесть все предложение как одно слово, задерживаться на гласных, и скользить по согласным, но так, чтобы они оставались разборчивыми. В исключительно эмоциональных эпизодах голос иногда намеренно переходит на речь, как в том случае, когда Фиделио восклицает в сцене в подземной тюрьме: «*Töt' erst sein Weib!*» («Убей сперва его жену!»). То же самое происходит в песнях и балладах или в любых других пассажах, декламируемых с остротой и страстью.

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ПО ПОВОДУ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ

Никто до сих пор не утверждал, что нашел единственно верный способ интерпретации музыки. Однако предпринимались попытки — особенно в последнее время, взяв за основу интерпретации, вдохновленные музыкальным чувством и утонченным вкусом, вывести правила универсального применения.

Среди достойных трудов на эту тему мы можем порекомендовать книгу Люсси «Искусство музыкальной интерпретации» («*Kunst des musikalischen Vortrags*», *Lussy*), вышедшую в издательстве *Leuckart* в Лейпциге — сочинение, стимулирующее появление независимого суждения о музыке, которую слушаешь. Впрочем, природный талант должен быть дополнен другим даром — художественным вкусом, который наиболее ясно проявляется в динамике (силе тона) и верном темпе (чувстве времени). Сочинения старых времен зачастую играют в слишком быстром темпе; еще в 1752 году Кванц (*Quantz*) сделал такое наблюдение в своей работе-эссе «Игра на немецкой флейте». При исполнении произведений старых мастеров, где редко встречаются обозначения темпа, особенно следует остерегаться слишком скорого *allegro*. Многие были написаны об украшениях в сочинениях тех времен, но многочисленные вопросы, возникающие в этой связи, так и не были разрешены. Здесь скорее придет на помощь художественный вкус, нежели интересные исторические дискуссии. Многие из старинных вокальных красот, например, некоторые виды трели, и быстрая репетиция одного тона (ср. Каччини, *Caccini*, 1602) совершенно устарели.

Правильная расстановка музыкальных акцентов зависит, во-первых, от ритмического построения фразы и, во-вторых, от акцента тона и акцента в слове. Здесь вступает в силу общая музыкальная теория, понятия сильной и слабой доли, консонанса и диссонанса, музыкального размера. Для достижения хорошего стиля огромную важность имеет искусство правильной фразировки. Фразировка — это своего рода музыкальная пунктуация, которая часто совпадает с логическим построением предложений, слов. Оттенки, или музыкальные нюансы фразы, зависят от темпа и общего характера сочинения. Хотя предложения, части фразы не должны разрываться на куски бездумным дыханием, все же бывают случаи, когда артисту приходится брать дыхание перед словом. Не позволительно отделять союз «и» от последующей за ним части предложения, которую этот союз присоединяет к предыдущей части предложения; дыхание нужно брать перед союзом «и».

В речитативе (от *итал.* *recitare* — повествовать) пение наиболее тесно приближается к обычной речи. Основное требование к этому вокальному стилю заключается в том, что воображение артиста должно загореться от предложенной ситуации. Одна из разновидностей речитатива, так называемый *recitativo secco* (сухой речитатив), с весьма схематичным аккордовым аккомпанементом, раньше применялась для того, чтобы ускорить ход драматического действия в опере и как средство соединения главных номеров в опере, или для того, чтобы добавить эпический (повествовательный) элемент

в музыкальную форму, или, как более частный случай, чтобы объяснить происходящие явления. Он представляет собой текст, выдержанный в легком и непринужденном стиле обычной разговорной речи. Речитатив прошел большой путь развития, эволюции — начиная от простой музыкальной формы до речитативов Верди и тем более до речитативного стиля Рихарда Вагнера, у которого музыкальные и словесные акценты совпадают и растворяются друг в друге в манере, прежде неизвестной. В вагнеровских драмах вокальная партия вплетена в симфоническую ткань, и только певцы с исключительно мастерским владением голосом могут удовлетворить требованиям музыкальной декламации.

Сам Рихард Вагнер писал о вокальной технике следующее: «Очевидно, что никакие другие уроки не требуют от ученика такого усердного внимания, как уроки пения. Если стремиться к истинно верному развитию голоса — в частности, в Германии, находящейся под господством немецкого языка, то уроки пения представляют собой наисложнейшую практику, требующую постоянного бдительного наблюдения за малейшими деталями и неустанного терпения. В то время как школа игры на различных музыкальных инструментах имеет прочную базу — принципы игры могут быть усвоены студентом в соответствии с утвержденными правилами, и их может преподавать любой хорошо обученный исполнитель на данном инструменте, то техника вокального искусства до сих пор является нерешенной проблемой. Достаточным свидетельством данной трудности является хотя бы наше наблюдение того факта, что преподавание теории пения в Немецкой консерватории не имеет подлинного успеха»¹¹.

После овладения наиболее сложными вокальными экзерсисами ученик может начинать изучать легкие арии, например:

Для колоратурного сопрано: «Сомнамбула» (Беллини), «Свадьба Фигаро» (Моцарт)

Для драматического сопрано: «Отелло», «Семирамида» (Россини)

Меццо-сопрано и высокий альт: «Фаворитка», «Дон Себастьян» (Доницетти)

Низкий альт: «Итальянка в Алжире» (Россини)

Легкий тенор: «Пуритане» (Беллини)

Лирический тенор: «Лючия де Ламмермур» (Доницетти)

Драматический тенор: «Полиевкт» (Доницетти), «Пророк» (Мейербер)

Баритон: «Мария де Роган» (Доницетти) и «Севильский цирюльник» (Россини)

Высокий бас: «Семирамида» (Россини)

Низкий бас: «Роберт-Дьявол» (Мейербер)

Изучение этих арий нужно рассматривать как упражнения и исполнять их на итальянском языке; к более сложным языкам следует переходить позднее. Первый шаг — это установить, какое главное настроение в арии следует передать, и в соответствии с ним определить темп и стиль исполнения. Певец должен ясно понимать, что выражают слова, прежде чем взяться за серьезное изучение мелодии. То, что поэт и композитор чувствовали, создавая свое произведение, должен чувствовать (или, что еще лучше, заново воссоздавать) певец. Исполнительская интерпретация может претендовать на совершенство только в том случае, если на передний план выдвинуты музыкальная и поэтическая концепция произведения; только в том случае, если слушатель в восторге от произведенного впечатления забывает о его исполнителе. Должны быть установлены дыхание и фразировка и тщательно отмечены все выразительные штрихи.

Ариозо и песня предъявляют еще более высокие требования к артистической состоятельности.

Эффективное исполнение современной немецкой песни, в частности, предполагает большое техническое мастерство и силу интерпретации не только за счет полноценной характеристики и горячности стиля, но также с чисто музыкальной точки зрения¹². Сильная декламация не может в конечном счете компенсировать некачественное звукообразование и плохо интонированные мелодические линии. Если бы дело обстояло наоборот, то как это было бы печально для вокального искусства! Поле для свежих триумфов оно нашло бы в концертном зале, оторванном от существующих условий драматической сцены.

Итак, как следует изучать песню? Внимательно прочитайте слова песни и, подумав, сделайте пометки к ее содержанию. Затем медленно проиграйте мелодию. Надо внимательно вслушаться в особо трудные интервалы. Хорошим планом будет постепенный переход от декламации к пению. На этой стадии песня предстает в воображении ученика в туманных контурах. Когда все выразительные штрихи помечены и обдуманы, форма песни становится все более ясной, и, когда добавляется аккомпанемент, она обретает подлинный цвет и хорошо обрисованную форму. После упорного пропевания трудных, не поддающихся пассажей снова и снова (с необходимой между повторами паузой), в исполнении появляются определенность и уверенность. И в конечном итоге то, что мы выучили, необходимо запомнить наизусть. Певец не обязан в точности, без малейших отклонений и вариантов, следовать всем указаниям композитора; возьмите, к примеру, пассаж в песне «Два гренадера» Шумана — «*So will ich liegen und horchen still, wie eine Schildwach' im Grabe*», для которого композитором указано *forte*. Но такие случаи носят характер исключения; как правило, предписания автора должны исполняться учеником по возможности точно.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О РАБОТЕ НАД РОЛЯМИ

Разноплановость, которая требуется сегодня от наших современных певцов, до некоторой степени исключает для них возможность добиться действительно выдающихся достижений в каком-либо одном направлении. Сколько усердия и энергии требуется для того, чтобы только освоить репертуар придворного театра! Раньше дело обстояло иначе; певец пел лишь некоторые роли, а именно те, которые ему подходили. Сегодня может такое случиться, что один вечер колоратурное сопрано поет Розину, на другой — Миньону, а на третий — одну из Валькирий. Это не просто легкомысленно, это грешит против духа искусства. Хорошо оснащенные театры должны строго разграничивать различные амплуа, специализации на том или ином характере, и беречь голоса. Нехватки в вокальных талантах нет, но условия современного искусства неблагоприятны для методичного развития. Певец посвящает учению недостаточное количество времени, начинает свою сценическую карьеру незрелым, и очень редко случается, когда он «дорастает» до великих ролей. И, кроме того, налицо всеобщее процветание, культ посредственности, это имеет место в музыкальных школах любого уровня — посмотрите, как они осаждают дверь директора!

Многие в высшей степени многообещающие таланты падают жертвой в этом состязании и предпочитают частную жизнь этой суете. Но давайте вернемся к нашей теме. Как следует работать над оперной ролью? Каждый, кто собирается стать оперным певцом, должен рано познакомиться со сценой. После того как он окончит курс обучения вокалу, либо одновременно с уроками вокала, он должен изучить элементы мимического искусства и брать уроки актерского мастерства. При работе над ролью важно понять ее драматическую составляющую, чтобы верно передать характер персонажа. Прежде всего следует подвергнуть тщательному анализу и внимательному изучению вершину действия, кульминацию, поскольку все вторичные ситуации вытекают из кульминации. Слишком упорные занятия утомляют голос; лучше просто легко намечать звуковые тоны. В прошлые времена певцы менее расточительно относились к своему голосовому материалу, чем сейчас; наименее важные фрагменты и пассажи лишь намечались, для того чтобы в ответственные моменты можно было петь в полную силу. На самом деле такой стиль наиболее соответствует природе; ведь никто в обычной жизни не говорит патетично на повышенном тоне. Как бы то ни было, если начинающие занимаются на *mezzo voce*, это их утомляет. Самое главное — научиться работать головой, не изнашивая голос. Большое преимущество имеет тот, кто знает, как учиться и не утомляться. Насвистывание мелодии сушит горло. Напевать (мычать) мелодию на октаву ниже или для удобства транспонировать ее в другую тональность — не очень хорошая идея. Некоторые современные дирижеры утомляют певцов тем, что слишком строго следуют темпу произведения. Великий артист достигает большего эффекта в том, что называется «*tempo rubato*», то есть в свободном исполнении, особенно в итальянской музыке. Хотя Паста пела Норму следуя указаниям Беллини, Малибран первая произвела

настоящее впечатление известным терцетом «*Oh! di qual sei tu vittima*», и это следуя своим собственным намерениям, не связанным с намерениями композитора. Частые занятия более полезны, нежели долгие утомительные репетиции. Певец должен воспринять, впитать в себя характер роли и заниматься перед зеркалом: держите голову холодной, а сердце горячим! Часто уделяют слишком большое внимание механической работе рук, в ущерб выражению глаз, «зеркалу души». Отчетливое произношение, подчеркнутая декламация и поразительное перевоплощение в исполняемого персонажа — самые важные необходимые составляющие современной музыкальной драмы. Не просто бурление крови и вульгарные разглагольствования, а, превыше всего, глубокое чувство!¹³ В таких условиях, когда все творческие ресурсы артиста задействованы и находятся в напряжении, не остается времени для того, чтобы устранять дефекты вокальной техники, теперь певец должен подавать — в свете драматического действия на сцене — то, чем он уже овладел. Красивый голос, лишенный эмоциональной силы, словно красивая женщина, не наделенная умом.

УХОД ЗА ГОЛОСОМ. ГИГИЕНА

Если вы хотите сохранить свой голос свежим и сильным, не требуйте от него больше, нежели он может дать!

Естественный метод обучения вокалу укрепляет тело и голосовой аппарат. Теперь сам певец должен проявлять осторожность и избегать всего, что может повредить голосу. Сильному, хорошо натренированному голосовому аппарату не повредит, как многие ошибочно думают, музыка Вагнера; фатальная ошибка состоит скорее в том, что незрелые артисты берут на себя наиболее трудные задачи, прежде чем у них появятся необходимые для этого возможности. Даже певец с небольшим голосом, принужденный ограничивать себя небольшим выбором ролей, должен подбирать их для себя с умом. Слишком большое количество исполняемых песен, как мы отметили раньше, вредит. Кроме того, следует соблюдать особые гигиенические предписания. Мы обращаемся к уже упомянутой ранее книге доктора Мандля (немецкое название «*Gesundheitslehre der Stimme*» — «Учение о здоровье голоса»), в которой даются наилучшие советы и принимаются во внимание даже незначительные недомогания. Недостаток места не позволяет нам входить во все подробности. Мы предостерегаем певца от чрезмерно громкого говорения, не вызванного необходимостью, особенно в наиболее важных ролях. Не следует петь вскоре после принятия пищи; также не полезно есть слишком много масла и другой жирной еды. Мы уже советовали, что упражняться надо с умеренностью, давая голосу частые передышки. Что еще можно порекомендовать певцу? Вести хорошо упорядоченную жизнь, избегая всего, что может нежелательным образом повлиять на систему голосового аппарата. По той же причине, следует совершенно прекратить пение во время недомоганий и дать голосу отдохнуть. Более всего избегайте внезапных перепадов температуры, что может легко привести к катару, неприятные последствия которого не должны недооцениваться певцом любого рода. С другой стороны, нежить себя и нянчиться с собой — значит открыть верную дорогу для болезней; скорее, следует искать убежище в закаливании своего организма. К очевидным разумным предосторожностям относятся также советы дышать через нос на открытом воздухе и избегать видов спорта и удовольствий, которые слишком разогревают тело.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы постарались в сжатой форме представить ученику-вокалисту фундаментальные принципы техники бельканто. В заключение остается сделать несколько общих наблюдений. В каком возрасте лучше всего начинать обучение и как долго оно должно продолжаться? Ни на один вопрос нельзя ответить сразу, поскольку требуется учитывать все второстепенные обстоятельства. Молодой человек должен начинать обучение пению тогда, когда его голос полностью развит, после достижения, скажем, 20-летнего возраста. Что касается женского голоса, здесь нет причины (исключая возможные случаи задержки физического развития), которая бы препятствовала тому, чтобы начинать обучение как можно раньше, скажем, в 16–17 лет. В прошлом было традицией учиться пению по меньшей мере четыре-пять лет, даже в Италии — стране, где сама речь музыкальна. Теперь думают, что чем короче курс обучения, тем лучше, и последствия этого очевидны. Идеалом должно быть только совершенное развитие. Отбросьте высокие мечты и глупые иллюзии, которые в итоге приводят к разочарованию! Хорошее образование — тщательная умственная тренировка — поможет артисту во всех случаях его будущей карьеры и докажет, что является большим преимуществом. И все, кто страдает анемией, все, у кого слабые легкие или сердце, должны заниматься вокальной гимнастикой по меньшей мере от четырех до шести месяцев под наблюдением учителя; поскольку упражнения на глубокое дыхание, необходимые для вокального искусства, не только расширяют грудную клетку и укрепляют грудные мышцы и легочную ткань, но также улучшают, в частности, циркуляцию крови, работу сердца и обмен веществ. (Эти последние замечания в особенности адресованы молодым женщинам слабой конституции.) Когда мы вели речь о вокальном исполнительстве, искусстве интерпретации, мы подчеркнули ценность знаний общей теории музыки, включая знание интервалов. Владение игрой на фортепьяно не является абсолютно необходимым, но дает певцу большое преимущество, поскольку в этом случае он не будет в постоянной зависимости от аккомпаниатора. Но серьезное обучение игре на фортепьяно, наряду с напряженными занятиями вокалом, станет слишком большой нагрузкой для организма; либо одни занятия, либо другие, надо выбирать! Человеческий голос — самый ценный и наиболее деликатный из музыкальных инструментов. Только певец с хорошей техникой может наделить его сдержанной силой и выразительностью. Всего лишь короткие фразы из удачных звуков — и какая при этом разница в производимом эффекте между законченным артистом и посредственностью! Певец, который однажды прошел отличное обучение и полностью овладел голосом, сохранит это бесценное сокровище до солидного возраста. Какая богатая награда за несколько лет чуткого и прилежного обучения, усиленного упорядоченным образом жизни! Так что оставим искусственные приемы и безрассудное теоретизирование, давайте вернемся к простому, натуральному методу!

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В своей книге «Гигиена голоса» проф. Мандль пишет (стр. 14, 2): «Если применяется брюшной (диафрагменный) тип дыхания, то из груди не исходит напряжения по направлению к голосовому аппарату... Спокойное, аккуратное дыхание не приводит в движение ни гортань, ни глотку; они остаются в спокойном положении. Таким образом, после вдоха голосовой аппарат находится в положении, позволяющем правильно, без всяких помех, которые могли быть вызваны предшествующими сокращениями, производить медленное выпускание воздуха. Воздух берется легко через широко открытую голосовую щель...» Стр. 17, 5: «Певческие голоса гораздо лучше и дольше сохранялись, если вокальное обучение велось согласно методу старой итальянской школы, который преподавали Рубини, Порпора и другие, нежели согласно нашим современным методикам, которые учат (или, по крайней мере, допускают) ключичное дыхание. И те педагоги, которые отдают предпочтение диафрагменному типу дыханию, также показывают лучшие результаты».

² Главная дыхательная мышца — это диафрагма, мышечная перегородка, отделяющая органы в грудной клетке (легкие, сердце) от органов брюшной полости (печень, желудок и др.). Она прикрепляется к позвоночнику, нижним ребрам и передней внутренней стенке брюшной полости и поднимается в форме купола до высоты четвертого ребра. Процесс дыхания протекает следующим образом: мышечная ткань диафрагмы сокращается, притягивая купол диафрагмы вниз и формируя в полости легких над собой разреженное воздушное пространство, которое пассивно заполняется воздухом, чтобы противодействовать атмосферному давлению. Это вдох.

В силу своей собственной эластичности (и по той причине, что от расширенной грудной клетки исходит давление) легкие теперь стремятся к сокращению, вызывая, таким образом небольшое тянущее движение в сторону подавленного купола диафрагмы; более того, сжатые органы брюшной полости находятся в состоянии напряжения и стремятся к расслаблению, благодаря давлению растянутых мышечных стенок брюшного пресса и таза; и это двойное давление сверху и снизу подталкивает купол диафрагмы на высоту четвертого ребра. Это выдох.

Нет необходимости разъяснять тот очевидный факт, что диафрагма является основной и главной дыхательной мышцей (при ее повреждении дыхание прекратится и наступит смерть) и что выдох производится главным образом за счет мышц брюшного пресса. Также имеются так называемые вспомогательные дыхательные мышцы, находящиеся на шее, спине и грудной клетке, которые могут помочь осуществить замедленное дыхание, но которые никогда не смогут заменить основную функцию диафрагмы. Это доказывает, что нельзя резко разделять тип дыхания на грудной и брюшной, как это делалось раньше. Стало быть, наше первоначальное усилие следует направить на укрепление диафрагменного дыхания, и это можно достичь только систематическим развитием мышц брюшного пресса. Диафрагма должна иметь свободу движений в области от пупка до грудной клетки, и ничто не должно ограничивать эту свободу. Одежда должна подбираться таким образом, чтобы быть удобной и отвечать этому правилу.

³ Прославленный маэстро пения Веллутти однажды предостерег одного священнослужителя от отрывистого стиля речи, поскольку таковой вскоре приведет к охриплости. Все те, чья профессиональная деятельность связана с речью, например, военные, педагоги, должны научиться тому, чтобы говорить естественно, а именно говорить на удобной, правильной высоте звука и, более того, научиться брать дыхание бесшумно и глубоко, и никогда не перенапрягать голос.

⁴ В этом самом первом упражнении проявятся индивидуальные различия между начинающими певцами. Певческие способности и будущие успехи очень во многом зависят от формы рта и размера языка. Маловероятно, что обладатель широкого плоского рта когда-либо сможет научиться петь на *piano*. Мы сомневаемся, что форсированная тренировка языка (по примеру того, как это делается при игре на духовых инструментах) приведет к успеху. Когда кончик языка скручивается, то этот дефект почти неисправим, он всегда влечет за собой проблемы. В иных случаях лучше начинать обучение пению на слоге «ле», что подготовит к пению на гласной «а» с нормальным положением языка. Следите, чтобы гортань (которая несет голосовые связки) не поднималась неестественно высоко во время пения, иначе звук будет «горловым» из-за сужения голосовой трубки. Механические и грамматические ошибки речи нужно исправлять. Вредный «удар голосовой щелью» не должен применяться при атаке звука ни под каким предлогом; он разрушает голос, и его нужно целиком и полностью избегать, несмотря на то что этот прием дает уверенное взятие звука.

⁵ Чтобы определить естественные регистры любого голоса, требуется опыт и острый вокальный слух учителя. В этой области, в частности, совершается много ошибок. Способность брать высокие ноты представляет собой ценное качество. Некоторые певицы — колоратурное сопрано — не владеют развитым грудным регистром.

⁶ Третью ступень в минорной гамме взять легче, чем третью ступень в мажорной, о чем свидетельствует преобладание минора в народной музыке.

⁷ Иногда смена регистра происходит на *ре* или *ми-бемоль* второй октавы, это зависит от индивидуального характера голоса.

⁸ Избегайте того, чтобы отбивать такт головой, руками, ногами.

⁹ У легких теноров граница *voix mixte* часто начинается еще ниже.

¹⁰ Для студентов, не знакомых с немецким, объяснение все же желательно: твердое, или гортанное «*ch*» напоминает по звуку откашливание; мягкое, или нёбное, «*ch*» получается, если язык находится в таком же положении, как при произнесении гласной «е», и затем с сохранением этого положения делается вдох-полушепот «хе» между языком и твердым небом.

¹¹ Собрание сочинений, т. 8, стр. 199.

¹² Мы хотим предостеречь учеников от слишком большого количества исполняемых песен в начале обучения, поскольку слишком ограниченный диапазон в песнях и бесконечные повторения тона утомляют голос. Особенно это замечание относится к колоратурному сопрано.

¹³ «Придыхание» признается ценным техническим приемом для повышения интенсивности эмоциональной экспрессии, особенно при пении на итальянском.

СОДЕРЖАНИЕ

Секреты прекрасного пения.....	3
Предисловие	5
Общие наблюдения.....	6
Начальное обучение	7
Положение тела	7
Дыхание	7
Атака звука и резонанс	8
Упражнения на взятие тона	9
Колоратурное сопрано	9
Связывание двух звуков (<i>legato</i>)	10
Упражнения для укрепления вокальной атаки.....	11
Развитие голоса и выравнивание регистров.....	13
Беглость голоса (Колоратура).....	17
Трель	21
Подготовка и ускорение трели	21
Трель без подготовки	22
Группетто	22
Хроматические гаммы	23
Не связанные ноты: стаккато.....	25
Задержанные ноты и <i>Messa di Voce</i>	26
<i>Portamento</i>	27
Женские голоса	28
Колоратурное сопрано	28
Драматическое сопрано (или высокое меццо-сопрано)	28
Размышления о смене регистра.....	29
Низкие женские голоса.....	31
Мужские голоса	32
Низкие мужские голоса	36
Техника речи и пения	37
Некоторые замечания по поводу музыкального стиля	38
Несколько слов о работе над ролями	41
Уход за голосом. Гигиена	43
Заключение	44
Примечания	45

Джованни Баттиста ЛАМПЕРТИ

**ТЕХНИКА
БЕЛЬКАНТО**

Перевод Н. А. Александровой

Учебное пособие

Giovanni Battista LAMPERTI

**BEL CANTO
TECHNIQUE**

Translation by N. A. Alexandrova

Textbook

12 +

Координатор проекта *А. В. Петерсон*
Зав. балетной редакцией *Н. А. Александрова*
Фотограф *А. В. Андреев*
Верстка *Д. А. Петров*
Корректоры *Т. Ю. Данилова, Е. В. Тарасова*

ЛР № 065466 от 21.10.97

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

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

www.m-planet.ru

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;
planmuz@lanbook.ru; apeterson@mail.ru

Издательство «ЛАНЬ»

lan@lanbook.ru

www.lanbook.com

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

**ГДЕ КУПИТЬ
ДЛЯ ОРГАНИЗАЦИЙ:**

*Для того чтобы заказать необходимые Вам книги, достаточно обратиться
в любую из торговых компаний Издательского Дома «ЛАНЬ»:*

по России и зарубежью

«ЛАНЬ-ТРЕЙД». 192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13
тел.: (812) 412-85-78, 412-14-45, 412-85-82; тел./факс: (812) 412-54-93
e-mail: trade@lanbook.ru; ICQ: 446-869-967
www.lanpbl.spb.ru/price.htm

в Москве и в Московской области

«ЛАНЬ-ПРЕСС». 109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, д. 6/19
тел.: (499) 178-65-85; e-mail: lanpress@lanbook.ru

в Краснодаре и в Краснодарском крае

«ЛАНЬ-ЮГ». 350072, Краснодар, ул. Жлобы, д. 1/1
тел.: (861) 274-10-35; e-mail: lankrd98@mail.ru

ДЛЯ РОЗНИЧНЫХ ПОКУПАТЕЛЕЙ:

интернет-магазины:

Издательство «Лань»: <http://www.lanbook.com>

«Сова»: <http://www.symplex.ru>; «Ozon.ru»: <http://www.ozon.ru>

«Библион»: <http://www.biblion.ru>

Подписано в печать 03.09.13.

Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108^{1/16}.
Печать офсетная. Усл. п. л. 5,04. Тираж 2000 экз.

Заказ № 1836.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие «Правда Севера».
163002, г. Архангельск, пр. Новгородский, д. 32.
Тел./факс (8182) 64-14-54; www.ippps.ru