

Л. ДМИТРИЕВ

**Солисты театра Ла Скала
о вокальном искусстве**

Диалоги о технике пения



Москва
2002

ББК 85.314
Д53

Общая редакция и вступительная статья А. Яковлевой

Дмитриев Л.Б.

Д 53 Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве: Диалоги о технике пения. — М., 2002. — 188 с., ил.
ISBN 5-8443-0003-3

Книга выдающегося педагога, доктора искусствоведения профессора Л.Б. Дмитриева (1917— 1986) посвящена раскрытию творческого кредо выдающихся мастеров вокального искусства — солистов Миланского театра Ла Скала. В нее вошли беседы по проблемам техники пения и другим актуальным вопросам певческой практики. Интервью были проведены в 60—80-х гг. прошедшего столетия. Книга адресована специалистам-музыкантам, певцам, педагогам, студентам, а также всем, интересующимся вокальным искусством.

ББК 85.314

ISBN 5-8443-0003-3

© Дмитриев Л.Б., 2002



ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

Автор данной работы - профессор, доктор искусствоведения Леонид Борисович Дмитриев. Он вошел в историю отечественной музыкальной культуры как крупнейший исследователь в области вокального искусства. Его фундаментальные труды по истории, теории и методике пения и поныне являются основополагающими¹. В ряду исследований профессора Л.Б. Дмитриева важное место занимает первое обобщение певческого практического опыта группы выдающихся певцов современности — солистов Миланского театра Ла Скала.

Вокальное искусство принадлежит к той области человеческой деятельности, успех которой во многом определяют индивидуальные особенности анатомо-физиологической структуры организма. Каждый человек может говорить и петь бытовым голосом, но обладание певческим голосом - особая способность. Тем более редко встречаются большие певческие голоса, способные исполнять оперный репертуар. Несомненно, что и сила, и красота певческого звучания могут значительно увеличиться под влиянием рационального педагогического воздействия, и все же они в основном всегда обусловлены особенностями анатомо-физиологической структуры организма. Каждый большой певец с оперным голосом - особая индивидуальность не только в смысле музыкально-исполнительского комплекса, но и в смысле структуры и функции своего голосового аппарата. Именно потому так индивидуальны те приспособления, которыми он достигает оперного звучания своего голоса, так индивидуальны внутренние ощущения, при помощи которых певцы контролируют правильность деятельности своего голосового аппарата.

Вопрос развития и профессионального приспособления голосового аппарата для оперной деятельности (так называемая постановка

¹ Научно-исследовательской деятельности ученого посвящена вступительная статья настоящей монографии.

голоса) до сих пор является камнем преткновения для многих молодых певцов. Хотя вокальная педагогика и накопила огромный арсенал приемов, вывела определенные принципы рационального воздействия на голосовой аппарат, они еще во многом противоречивы и не всегда научно обоснованы.

К сожалению, среди больших певцов редко находятся люди, склонные к аналитическому осмыслению своих ощущений, своей вокальной технологии, желающие и умеющие ее зафиксировать, увековечить, передать молодежи. Только редкие артисты оставили потомству свое певческое кредо, эстетические взгляды и убеждения, внутренние певческие ощущения и установки. Большинство книг, написанных певцами, носит, скорее, мемуарный характер, они интересны с точки зрения анализа творчества певца, истории вокального искусства, но почти не содержат сведений по технологии пения. Хорошо, если рядом с большим певцом находился преданный и наблюдательный ученик или концертмейстер, способный зафиксировать его технологию пения, методические принципы, как это сделал, например, К. Вайнштейн в отношении искусства К. Эверарди или С. Фучито, писавший о творчестве Э. Карузо. Однако чаще всего интереснейший материал о технике пения, об обращении с голосом, о певческих ощущениях и других моментах, составляющих вокальное кредо певца с мировым именем, пропадает и для науки, и для практики после его смерти.

Опыт большого певца всегда интересен и поучителен. Воспользовавшись пребыванием в Москве прославленного Миланского театра Ла Скала, профессор Л.Б. Дмитриев проинтервьюировал по технологии пения группу ведущих его солистов. Это исследование он начал вести еще в Италии, будучи в Центре усовершенствования молодых оперных певцов при театре Ла Скала. Классическая техническая обработка голоса — сильная сторона итальянских певцов, позволяющая им до настоящего времени лидировать в мировом вокальном искусстве. Классическое воспитание голоса приводит всех певцов к единому эталону итальянского певческого звучания, к инструментальности голоса, что, в свою очередь, позволяет итальянским певцам исключительно слитно, как бы в едином тембре исполнять ансамбли. Этим искусством они доставили нам истинное наслаждение во время своих гастролей. Характерными и важными свойствами итальянского пения являются: тембровая насыщенность певческого тона, ровность тембра на всем диапазоне, свобода верхнего регистра, длительность дыхания, совершенство владения кантиленой, беглостью и другими вокально-техническими средствами. Именно на этих моментах, связанных с достижением правильного профессионального голосообразования, делался акцент в вокально-технологических интервью. Данные качества итальянского пения, отмеченные выше, связаны с исполнительским стилем итальянской школы пения, с интерпретацией итальянской музыки, с вокальной эстетикой, издавна бытующей в Италии. Итальянская публика воспринимает вокальную музыку только через вер-

но технически оформленный певческий звук. Вне этого для итальянцев нет искусства пения. Именно вокальная эстетика требует от певцов технического совершенства в голосообразовании и голосоведении, заставляет их всегда быть в отличной певческой форме. Звучание их голоса должно соответствовать лучшим эталонам итальянского пения.

Другие вокальные школы во все времена черпали из великой сокровищницы итальянского бельканто систему обработки певческого голоса, умение обращаться с ним применительно к особенностям своего языка, своей национальной музыки. В этом смысле итальянскую и русскую национальные школы пения соединяют давнишние связи. Многие лучшие русские певцы были учениками итальянских учителей или их учеников. Русские певцы умели взять у итальянцев их мастерство владения голосом, оставаясь при этом истинно национальными русскими певцами. Лучшие из них пели на одних подмостках с итальянцами, не уступая им в вокальном совершенстве. Отечественных педагогов и певцов не могут не интересовать мнения солистов театра Ла Скала об искусстве пения и вокальной технике. В составе солистов этого театра ряд артистов могут быть отнесены к лучшим певцам мира. Интересен взгляд каждого из них на весь комплекс проблем, связанных с воспитанием певца, и то, какими установками пользуется исполнитель, то есть каково его певческое кредо. Представляет интерес и сопоставление мнений различных певцов по отдельно взятому вопросу искусства пения. Интервью важно читать не только по порядку, одно за другим, составляя себе мнение о том, что думает каждый певец о пении, но и как партитуру, то есть сопоставляя мнения разных певцов по конкретному моменту вокальной техники. В заключении, завершающем интервью, дано обобщение взглядов солистов театра Ла Скала на различные проблемы, связанные с воспитанием певца, методикой работы над голосом, функционированием голосового аппарата в пении. Среди певцов, с которыми велись беседы, такие имена мирового значения, как Мирелла Френи, Николай Гяуров, Пьеро Каппуччили, Тоти Даль Монте, Джульетта Симионато и др.

Интервью протекали в свободной форме диалога и в зависимости от отзывчивости собеседника и стремления к контакту получились разными по полноте и объему. В них полностью сохранены форма диалога и те образные выражения, которыми пользовались в своих ответах певцы. Составитель намеренно оставляет без изменения и терминологию, принятую в обращении того периода (к примеру: «связки», а не «складки», перемодифицированные позднее), дабы по возможности достовернее сохранить основную сущность диалогов о пении.

Предваряет изложение бесед творческая биография их инициатора — доктора искусствоведения, профессора Л.Б. Дмитриева, которая позволит читателю представить, каким вокально-научным потенциалом обладал ученый.



ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ Л.Б. ДМИТРИЕВА (1917 — 1986)

Леонид Борисович Дмитриев родился в г. Коломне, в семье врача. Его отец, Борис Владимирович, работал в больнице Коломенского машиностроительного завода. Прекрасный специалист, наделенный от природы большими способностями, он имел очень широкий круг интересов: прекрасно знал литературу, как отечественную, так и зарубежную, увлекался театром. При его содействии и непосредственном активном участии силами детей и работников завода разучивались и ставились на сцене лучшие произведения мировой классики. Кроме того, Борис Владимирович любил и хорошо знал живопись, недурно писал пейзажи. Тягу и способности к живописи он передал своему младшему сыну Леониду.

Музыкальную одаренность Леонид Борисович унаследовал от матери Надежды Михайловны. Эта умная и тонкая женщина посвятила свою жизнь семье и воспитанию детей, но до последних дней сохранила искреннюю любовь к музыке. С живым интересом следила она за Конкурсом имени П.И. Чайковского в 1958 г., искренне радуясь успеху американского пианиста Вана Клиберна (Х.Л. Клайберн). А когда сын, играя дома на рояле, случайно нажимал не на ту клавишу, то из другой комнаты сразу же раздавался голос Надежды Михайловны:

— Ленечка, ведь там не *фа*, а *фа-диез*.

Влияние семьи, естественно, отразилось на стремлениях, интересах, настрое, душевных качествах будущего врача, педагога, музыканта, ученого.

Сыновья Дмитриевых пошли по стопам отца. Старший, Владимир Борисович, пройдя войну, долгое время работал в Московской клинической больнице. Младший, Леонид, блестяще окончив медицинс-

кий институт в 1941 г., был оставлен по состоянию зрения на работе в 5-й Советской больнице, которая начиная с 1942 г. была превращена в эвакогоспиталь. В этом госпитале врач-хирург Л.Б. Дмитриев проработал всю войну. За самоотверженный труд он был награжден орденом Отечественной войны и медалью «Сорок лет Великой Отечественной войны 1941-1945 гг.».

Незадолго до конца войны Л. Дмитриев поступил в аспирантуру Института физической культуры и занялся исследованиями в области лечебной гимнастики. Год спустя он продолжил аспирантские занятия в Институте морфологии Академии медицинских наук. Результатом пребывания в аспирантуре стала диссертация по нормальной анатомии, посвященная функциональной деятельности мозжечка. Но Леонид Борисович отказался от защиты, и его диссертация так и не увидела света.

Будучи аспирантом, Л. Дмитриев работал ассистентом кафедры нормальной анатомии 2-го Московского медицинского института. С этого времени начинается его углубленное изучение физиологии и функции голосового аппарата человека. Он пытается найти ответы на вопросы: почему в одной гортани легко формируется красивый профессиональный певческий голос и затрачивается гораздо меньше усилий на его развитие, а в другой весь процесс прохождения от начального этапа занятий до его завершения связан с преодолением различного рода трудностей? Почему одни певцы подвержены заболеваниям чаще, другие, напротив, выносливы, и их артистическая жизнь долговечна?

Интерес к этой области знаний пробудился у Леонида Борисовича давно и был не случаен. Обладая баритоном мягкого приятного тембра, исключительной музыкальностью и редкой артистичностью, он еще с 1940 г. начал заниматься пением в музыкальном училище им. Гнесиных, а затем совершенствовал свое вокальное мастерство в недавно открывшемся в Москве высшем музыкальном учебном заведении — Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (ГМПИ им. Гнесиных, ныне — Российская академия музыки) в классе М.Л. Львова. И здесь, наблюдая за развитием своего голоса, он уже с позиции врача задумывается над особенностями функционирования голосового аппарата. Чтобы яснее видеть картину, он заводит дневник занятий, фиксирует состояние голоса, следит за протеканием различных простудных заболеваний и в результате находит свой голосовой аппарат недостаточно целесообразно и благоприятно устроенным для успешного овладения певческой профессией. Этот факт утвердил Л. Дмитриева в мысли об актуальности раскрытия секретов живого вокального инструмента. Необходимо сказать, что музыкальная одаренность, артистичность и хороший голос обещали в будущем удачную певческую карьеру. Много лет спустя Леонид Борисович скажет, что его долго не покидало желание стать артистом.

Окончив в 1950 г. Институт им. Гнесиных с квалификацией певца и педагога, он поступает в аспирантуру. Предметом исследования уче-

ного становится дальнейшее изучение специфики певческого голоса человека. Основной методикой помимо опросов служат рентгенологические исследования, дающие объективную картину состояния органов голосового аппарата во время пения, речи и покоя. Цель этого исследования — изучить положение гортани у различных типов голосов во время пения. До Л.Б. Дмитриева на этот вопрос, имеющий чрезвычайно важное значение при воспитании певца, никто не мог дать рационального, правильного ответа.

Рентгенологическим методом была обследована большая группа профессиональных артистов, включая ведущих солистов Большого театра, известных концертных певцов, исполнителей, приезжающих на гастроли, а также ряд студентов Института им. Гнесиных и Московской консерватории — всего более 50 человек. Среди вокалистов были такие известные имена, как Г. Гаспарян, З. Долуханова, Е. Шуйская, Н. Шпиллер, Н. Клягина, Е. Грибова, С. Панова, Е. Вербицкая, Е. Белов, И. Петров, Е. Иванов, В. Отделенов, И. Богданов, А. Орфенов, А. Большаков, Т. Янко, болгарский певец Никола Николов и др. С каждого певца делалось 12—15 моментальных рентгеновских снимков, фиксировавших состояние гортани и надставной трубки (ротоглоточного канала) в трех положениях: покое, речи и пении. В эксперименте приняли участие и певцы, еще не достигшие профессионализма в процессе обучения.

Исследование подтвердило, что для успешного развития голоса положение гортани в пении — вопрос первостепенной важности. Ее установка в процессе пения непременно связана с акустическими явлениями. При правильно найденной позиции гортани значительно облегчается работа голосовых мышц, что дает возможность полностью проявиться всем вокальным качествам голоса. Было установлено, что позиция гортани в пении определяется необходимостью для каждого типа голоса иметь надставную трубку определенной длины. Только при соответствующих размерах надставных полостей голос обретает характерное каждому типу звучание, и голосовая щель производит свою работу наиболее свободно. Подчеркивалось также, что педагог при постановке голоса прежде всего должен отталкиваться именно от ощущения свободы функционирования гортани при наилучших качествах звучания голоса, а не от предвзятого мнения о необходимости удерживать ее низко или высоко. Исследование показало, что положение гортани при высококачественном пении может быть как ниже, так и выше покойного положения и что это прежде всего определяется необходимостью достичь при пении характерной для данного типа голоса длины ротоглоточного канала, которой от природы в состоянии покоя, как правило, обычно не бывает. Практически важно, найдя оптимальную для певца позицию гортани, вести дальнейшие занятия так, чтобы она как на всех гласных, так и на протяжении всего диапазона не уходила от этого положения. Чтобы звук не менял своего наилучшего качества, следует плавно подавать дыхание и научиться ловко артикулировать. Установку рациональ-

но правильного положения гортани можно вести как с привлечением сознания ученика к этому моменту, так и без него, то есть опосредованно, применяя различные способы воздействия (фонетический метод, соответствующий музыкальный материал и т.д.).

Диссертация на соискание ученой степени кандидата медицинских наук «Рентгенологическое исследование строения и приспособления голосового аппарата у певцов» была успешно защищена в 1957 г. С этого началась многолетняя педагогическая и научная деятельность Леонида Борисовича, посвященная таким проблемам, как объективизация процесса голосообразования, взаимосвязь науки и искусства, просветительская работа среди певцов и вокальных педагогов. Значение диссертации для широкопрофильной практики трудно переоценить. В одном из отзывов, написанном заведующим кафедрой рентгенологии и радиологии 2-го Московского медицинского института профессором В.А. Дьяченко, так определен вклад, внесенный Л. Дмитриевым не только в вокальную педагогику, но и в медицину: «Исследование, проведенное Л. Б. Дмитриевым, показывает широкие возможности рентгеновского метода, еще весьма мало использованного для изучения работы голосового аппарата при пении. Возможность видеть строение и приспособление гортани в момент естественного пения делает исключительным его значение для изучения физиологии певческого голосообразования. Используя метод моментальных рентгеновских снимков, автор собрал обширный материал (700 рентгенограмм, сделанных с 52 певцов), в котором отражено строение и приспособление голосового аппарата у большой группы выдающихся певцов.

Настоящий труд является первой отечественной работой по исследованию голосового аппарата у певцов рентгеновским методом. Естественное положение певца, отказ от применения контрастных веществ и отметчиков, снимки во время пения хорошо заученных произведений позволили автору фиксировать, несомненно, типические певческие приспособления голосовых органов. (...) Такой подход к исследованию и его полнота позволили автору выявить приспособления, характерные для правильно поставленного певческого голоса, провести ряд физиолого-акустических параллелей и сделать педагогические заключения для воспитания певческого голоса. (...) Такой материал в отечественной литературе приводится впервые...»

В заключение профессор Дьяченко констатирует: «Диссертация представляет большой интерес как для певцов и вокальных педагогов, так и для физиологов и рентгенологов».

С 1954 г. Леонид Борисович начинает преподавать в ГМПИ им. Гнесиных. И здесь его исследовательский интерес направлен на воссоединение науки о голосе с практическим ее применением. Он читает курсы лекций по профилирующим дисциплинам — это созданные им «Основы вокальной методики», «Фонетика, фониатрия и гигиена голо-

са певца», — разрабатывает курс «История вокальной педагогики». Его деятельность с самых первых лет работы в институте обширна и многогранна. Кроме чтения лекций, руководства диссертационными работами аспирантов, Леонид Борисович ведет класс сольного пения, много ездит по стране, оказывая методическую помощь вокальным кафедрам музыкальных вузов, проводит научные семинары, курсы повышения квалификации. И везде, куда бы он ни приезжал, ученый старался поддержать молодые ростки тяги к исследованиям, зародившиеся у тех, кто стремился к научному осознанию процесса воспитания певца.

Продолжая изыскания в области истории, теории и методики вокального искусства, Л. Б. Дмитриев создает программу и пишет уникальный по своему содержанию учебник «Основы вокальной методики» объемом 42,5 печатных листа¹. Этот курс практически без изменений читается и по настоящее время. Данный учебник был защищен профессором Дмитриевым в качестве докторской диссертации, и автору присвоена ученая степень «доктор искусствоведения».

Как врач, певец и педагог, Л. Б. Дмитриев имел возможность изучать пение всесторонне — в физиологическом, акустическом и методическом аспектах. В предисловии к учебнику он так определил его читательский адрес и назначение: «Задача книги — расширить кругозор молодых педагогов и обучающихся пению, дать им необходимые теоретические сведения, на основе которых они могли бы более верно оценивать явления, связанные с голосообразованием, развитием голоса, с формированием певца. Книга должна, по мысли автора, приучать молодых певцов и педагогов к логике мышления на основе определенного минимума основных знаний. Она должна учить верному подходу к воспитанию голоса, а не давать готовую рецептуру. Усвоение научных сведений о голосе и работе голосового аппарата, как и данных об общих закономерностях работы организма человека, является совершенно необходимым, чтобы обоснованно разбирать методические вопросы. Эти знания дают те отправные позиции, с которых становится возможной объективная оценка различных явлений, связанных с голосообразованием»².

Более двадцати лет читая курс «Основы вокальной методики» в Московской консерватории, считаю своим долгом отметить, что только глубокая эрудиция, высочайшая культура и педагогический талант позволяли ему излагать самые сложные проблемы языком, доступным для понимания широкой аудитории, но не искажающим основ научных знаний.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что с выходом в свет этой книги педагоги, певцы, любители и поклонники певческого искусства впервые получили материалы, отражающие не только историю отечественного вокального искусства от истоков до нынешнего времени, но и обобщение объективных научных данных, раскрывающих феномен такого

¹ 2-е изд. (посмертное). — М.: Музыка, 1996; 3-е изд. — М.: Музыка, 2000.

² Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. — М., 1968. — С. 3.

сложного живого инструмента, как человеческий голос; научное объяснение певческого процесса голосообразования с изложением *основ вокальной методики* (курсив мой. — А.Я.), руководствуясь которыми, молодые педагоги и исполнители могли найти ответы на животрепещущие вопросы вокальной практики. Слово «основы» в названии книги не случайно. Каждый педагог и каждый певец правомерно и логично ориентируются в первую очередь на свой личный творческий опыт. «Основы» — это те объективные сведения, которые получили свое разрешение в результате научных исследований и остаются основополагающими при множественности и разнообразии индивидуальных вокальных методик. Смело можно сказать, что с появлением этого уникального труда значительно сократилось число вокально неграмотных специалистов как среди преподающих, так и продолжающих артистическую деятельность певцов, а собранный в книге и проанализированный на научной основе обширный материал позволяет ликвидировать пробел в этой области музыкального искусства.

Еще до выхода в свет учебника «Основы вокальной методики» профессор Дмитриев создает наглядное пособие «Голосовой аппарат певца», ныне ставшее библиографической редкостью. В предисловии к нему Леонид Борисович написал: «Перед автором была поставлена задача составить анатомический атлас, рассказывающий о строении голосового аппарата человека с показом некоторых физиологических приспособлений при речи и пении. Атлас рассчитан на широкий круг певцов и вокальных педагогов, желающих познакомиться со строением и функцией голосового аппарата *без изучения специальных медицинских руководств по анатомии и физиологии* (курсив мой. — А. Я.).

Атлас состоит из 24 таблиц, иллюстрирующих строение и функционирование голосового аппарата в речи и пении. Каждая таблица снабжена соответствующими пояснениями. Кроме того, отдельно прилагается методическая записка, в доступной форме излагающая содержание таблиц.

Следует отметить, что «Голосовой аппарат певца» ни в коей мере не может заменить медицинский анатомический атлас и не отвечает требованиям читателя-врача. *Это специальное руководство для вокалистов, как по составу и манере изложения разделов, так и по расположению материала принципиально отличающееся от обычных анатомических атласов* (курсив мой. — А. Я.).

При сопоставлении этих двух фундаментальных трудов можно выделить основную тему и цель их создания: *певческий голос*; ему посвящено и подчинено все — форма изложения, выделение и акцентировка на специальные проблемы, возникающие в педагогической практике и певческом исполнительстве. Все это делает обе работы крайне актуальными и практически ценными по сей день. В них обсуждаются новейшие на тот момент исследования в области голосообразования, дается их объективная оценка. К примеру, только что выдвинутая французским ученым

Р. Юссоном новая теория фонации находит свое толкование в вышедшем атласе «Голосовой аппарат певца». Позднее, в 1968 г., в книге «Основы вокальной методики» в разделе «Теории голосообразования» Леонид Борисович, сам переведший книгу Р. Юссона «Певческий голос» и лично переписывающийся с ее автором, прозорливо рассматривает все «за» и «против» как миоэластической, так и новейшей нейроронаксической теорий фонации. Он к этому времени успевает исследовать, изучить, обобщить и сделать выводы, которые только лишь через десятилетия в новых исследованиях ученых подтвердят его предвидение.

Леонид Борисович стал инициатором организации Лаборатории физиологии фонации и вокальной методики в ГМПИ им. Гнесиных, взяв на себя научное руководство и разработку центральных линий ее исследований. Так, в лаборатории проводились работы по изучению процесса голосообразования во всех его аспектах (функционирование певческого дыхания, состояния гортани, деятельности артикуляционного аппарата и т. п.), по обобщению позитивного опыта результативных вокальных педагогов, по созданию учебно-методических пособий и сборников трудов, по фиксации взглядов выдающихся певцов на процесс голосообразования, развитие голоса и воспитание необходимых для успешной певческой деятельности качеств.

За время педагогической и научно-исследовательской работы в институте Леонид Борисович осуществил ряд экспериментальных работ, написал большое количество статей, монографий и учебно-методических пособий, посвященных актуальным вопросам вокальной педагогики и певческому голосу. Список только самых крупных и значительных его научных трудов включает свыше 60 названий.

Ученый вел изыскания в следующих направлениях: обобщение опыта ведущих вокальных педагогов; изучение и фиксация практики выдающихся певцов; исследование работы голосового аппарата физиологическими и акустическими методами; разработка вопросов, связанных со значением индивидуально-психологических особенностей личности и многие другие сложнейшие методические проблемы.

Особо следует отметить те работы и исследования, в которых профессор был первопроходцем:

1) массовое рентгенологическое исследование работы голосового аппарата у профессиональных певцов, позволившее сделать ряд важнейших практических выводов и в дальнейшем применять их в вокальной педагогике и исполнительской практике;

2) атлас «Голосовой аппарат певца» — первое учебное пособие подобного рода, показывающее строение и функцию голосового аппарата, сопровождающееся пояснительным текстом;

3) «Основы вокальной методики» — первый учебник, вполне оригинальный и энциклопедический по содержанию;

4) первый учебный рентгенофильм «Работа гортани в пении»;

5) первое обобщение опыта известного вокального педагога, профессора Киевской консерватории М.Э. Донец-Тессейр, воплощенное в виде брошюры «В классе профессора М.Э. Донец-Тессейр» с приложением двух граммофонных пластинок с записью уроков педагога «Уроки М.Э. Донец-Тессейр» — озвученного пособия для студентов-вокалистов. Первая пластинка посвящена занятиям со студентами начальных курсов, вторая — занятиям со старшекурсниками. До сих пор это единственное исследование, увидевшее свет не только в описательном, но и звуковом виде;

6) обобщение практического певческого опыта группы выдающихся современных певцов — солистов Миланского театра Ла Скала. Это беседы вокально-технологической тематики, содержащие широкий спектр вопросов и ответов по самым животрепещущим проблемам техники голосообразования и исполнительского мастерства. Как было отмечено выше, среди собеседников Л.Б. Дмитриева — Мирелла Френи, Николай Гяуров, Пьеро Каппуччилли, Иво Винко, Паоло Монтарсоло, Фьоренца Коссотто, Джульетта Симионато, а также Тотти Даль Монте, Магда Оливьеро и целый ряд других виднейших представителей мировой оперной сцены. К сожалению, эти уникальные документы при жизни Леонида Борисовича не дошли до широкого круга читателей;

7) сборники трудов «Вопросы вокальной педагогики», ставшие со временем периодическим изданием. Л. Б. Дмитриев был инициатором этого издания, под его редакцией и при непосредственном авторском участии вышли 1, 5, 6-й выпуски. Эти сборники всегда вызывали живой интерес и отклики как певцов и педагогов, так и поклонников вокального искусства. Круг рассматриваемых в них вопросов всегда был обширен и актуален. Большое место отводилось обобщению позитивного педагогического метода как отечественного, так и зарубежного. В частности, после поездки Л. Б. Дмитриева в Центр усовершенствования молодых певцов при Миланском театре Ла Скала появился ряд его публикаций о методических принципах профессоров Дж. Барра, И. Коррадетти, Р. Карозио.

Леонид Борисович был не только ведущим ученым в области физиологии, истории и теории вокального искусства, но и педагогом-практиком, обладавшим большим опытом работы. В классе Л. Б. Дмитриева учеников, как правило, было немного, хотя с практической педагогикой он не расставался никогда.

«...Влияние личности воспитателя на молодую душу составляет ту воспитательную силу, которую нельзя заменить ни учебниками, ни моральными сентенциями, ни системой наказаний и поощрений» (К.Д. Ушинский). Это высказывание виднейшего отечественного педагога созвучно всей творческой деятельности Леонида Борисовича не только в педагогике, но и научных изысканиях, и в общении с людьми разного возраста и уровня знаний.

Самое замечательное свойство личности Л. Б. Дмитриева заключалось в том, что и в исследовательских трудах, и на лекциях, и в докладах, и на занятиях с учениками и аспирантами он не поучал, а доверительно, чрезвычайно интересно и увлекательно вел беседы, в которых труднейшие проблемы вокального искусства раскрывались ясно и просто. Он говорил своим воспитанникам:

— Существует два языка. Один из них — наукообразный, в котором за нагромождениями сложных терминов ничего уловить и понять невозможно. Писать и высказываться надо предельно понятно, последовательно проводить мысли, вычленив и подчеркивая основное.

Его любимым выражением было: «Все должно быть разложено, словно по полочкам», — то есть мысли, которые предлагаются вниманию читателя или слушателя, обязаны быть четко выстроены и упорядочены. Ярким тому примером служат труды Леонида Борисовича.

Класс сольного пения профессора Дмитриева, как правило, состоял из трех-четырех студентов. Атмосфера занятий была самой дружественной и демократичной, а в классе всегда царила музыка. Аккомпанемент учителя побуждал желание петь, настолько красиво и мягко было звучание фортепиано. Он редко аккомпанировал сам, хотя в домашней обстановке удивительно тонко играл произведения Ф. Шопена, особо любимого им.

Замечания на уроках делались спокойным тоном. Иногда они сопровождались показом. До последних дней у Леонида Борисовича сохранился баритон бархатного приятного тембра. И, несмотря на обширные знания в области воспитания певческого голоса, он преподавал просто и естественно, никогда не прибегая к сложным научным терминам. В классе со студентами занимался педагог-практик, обладающий величайшей информацией о закономерностях развития голоса. Несведущие о стиле его работы с учениками, побывав на уроке, удивлялись, что ученый так понятно, обыкновенно», как и многие другие педагоги, занимается с певцами.

Воспитанники Л. Б. Дмитриева работают солистами оперных театров, концертных организаций, ведут активную педагогическую деятельность. Среди них — Ю. Белокрынкин, лауреат конкурсов, солист Московской филармонии; Ю. Хабаров — солист Москонцерта; А. Панчешный — солист Московской филармонии, В. Почапский — солист Большого театра России и многие другие.

Особо следует сказать о научной школе, созданной Л. Б. Дмитриевым. Под его руководством написано 17 кандидатских и одна докторская диссертации. Из них 14, включая докторскую, были успешно защищены при жизни профессора. Тематика диссертационных исследований характеризовала широту и глубину информационной ориентации, исключительной эрудиции ученого в самых различных областях музыкальных знаний.

Обширна и многогранна была научно-популяризаторская и общественная деятельность профессора Дмитриева. В числе его заслуг — составление и редактирование сборников материалов ежегодных всероссийских научно-методических вокальных конференций, которые он возглавлял на протяжении почти двух десятилетий. Эти конференции проводились накануне Всероссийских смотров вокалистов — выпускников музыкальных вузов и отражали научную работу кафедр сольного пения в этих учебных заведениях. Леонид Борисович не только готовил к публикации материалы конференций, но и помогал оформлять доклады, направлял тематику актуальных исследований, составлял программу заседаний. Ежегодно издаваемые сборники делали материалы конференций и опыт вокальных кафедр достоянием самого широкого круга педагогов. Профессор Дмитриев неизменно принимал в вокальных форумах самое деятельное участие, выступая порой не с одним, а двумя докладами. Новейшие достижения в области вокального искусства, изученные им во время зарубежных командировок, предоставлялись вниманию широкого круга слушателей и читателей.

На протяжении почти двадцати лет Леонид Борисович руководил научно-методической секцией вокально-творческого кабинета имени великой русской певицы А.В. Неждановой. Заседания секции проходили регулярно, на них приглашались педагоги-вокалисты музыкальных училищ и вузов, певцы, интересующиеся научными основами вокальной педагогики и методики, педагоги коллективов художественной самодеятельности и просто любители пения. Кабинет им. А.В. Неждановой стал не просто мемориальной квартирой и музеем, но и своего рода вокально-методическим центром пропаганды и распространения научных знаний о певческом голосе. И это — результат неумолимой творческой деятельности Леонида Борисовича Дмитриева.

Заслуженным интересом и популярностью пользовались выступления Л.Б. Дмитриева за рубежом. Настоящим триумфом нашей науки стали его лекции на конференции в Падуанском университете в Италии. Сообщение «Положение гортани в пении» с демонстрацией слайдов, атласа голосового аппарата вызвали оживленную дискуссию. Сообщение делалось на свободном итальянском языке. Поэтому на все вопросы сразу же давались исчерпывающие ответы. Подобного, по отзывам итальянских ученых и фониаторов, в Италии не было.

Педагоги Софийской консерватории (Болгария) до сих пор вспоминают цикл лекций по истории и теории вокального искусства, прочитанных профессором Дмитриевым в один из его приездов.

Оригинальными и научно новыми были выступления Леонида Борисовича на конгрессах Союза европейских фониаторов. Как правило, он делал сообщения на одном из международных языков — французском, английском или немецком. Его постоянное участие в работе конгрессов, избрание членом Президиума — яркое свидетельство международного признания деятельности Леонида Борисовича в области

развития и осмысления объективных научных основ певческого голосообразования. Где бы ни проводились конгрессы — в Германии, Польше, Болгарии, Голландии — всюду у профессора Дмитриева завязывались творческие контакты с учеными разных стран, продолжавшиеся затем в ходе личной переписки.

Весьма результативным было пребывание профессора Дмитриева в Центре усовершенствования оперных певцов при Миланском театре Ла Скала (Италия). Он оставил нам материалы, раскрывающие творческую жизнь этого мирового центра музыкальной культуры, познакомил с работой итальянских вокальных педагогов и, как упоминалось выше, артистическим кредо выдающихся певцов.

Велика и значительна была общественная деятельность профессора Дмитриева. На протяжении последнего десятилетия своей жизни он возглавлял фониатрическую секцию Московского научного оториноларингологического общества, которая регулярно собирала московских врачей-фониатров и приглашала с выступлениями врачей данной квалификации из других городов.

Почти двадцать лет, как говорилось ранее, он был неизменным заместителем председателя Совета по вокальному образованию при Министерстве культуры России. На протяжении десяти лет осуществлял руководство семинаром повышения квалификации педагогов-вокалистов в Московском доме художественной самодеятельности, читая лекции по основам вокальной методики, теории и истории вокального искусства. Профессор Дмитриев удостоился чести быть избранным в Президиум Союза европейских фониатров.

Леонид Борисович сам никогда не переставал учиться. Часто бывал недоволен собой, если чего-то не успевал сделать, говоря:

— Как жаль, что в сутках всего двадцать четыре часа!

Мастер спорта по самому мужественному его виду — альпинизму, художник-любитель, как говорят в народе, умелец на все руки — таким был выдающийся ученый. Он в совершенстве владел французским, свободно общался на итальянском, читал и объяснялся на немецком и до последнего дня ежедневно занимался английским. Ни одно сколь-либо примечательное событие художественной жизни Москвы не оставалось вне поля зрения и интересов Леонида Борисовича. Всем сердцем любя русскую природу, он свободное время проводил за городом — в любимом Переделкине. За работой в саду или во время утренней гимнастики часто была слышна музыка или английская речь, записанная на кассету. Портативный диктофон с наушниками, как правило, сопровождал его везде — на прогулках, работе в саду либо за несложными занятиями дома.

Леонид Борисович был молод душой, радушен, гостеприимен, снисходителен к недостаткам других. Обаятельный, на редкость доброжелательный человек, он всегда в случае необходимости стремился прийти на помощь. Леонид Борисович был одарен счастливым свойством

натуры — удивительной способностью дружить. Но он никогда не шел ни на какие компромиссы, если это касалось не только научной, но истины вообще. Он очень любил жизнь. Ему во всем хотелось подражать: и в жертвенном служении делу, и в умении увидеть ростки нового, прогрессивного, и в необычайной скромности.

Скончался Л.Б. Дмитриев скоропостижно 15 июля 1986 г. Его имя прочно вошло в историю отечественного и зарубежного вокального искусства как одно из самых уважаемых и достойных.

Список основных публикаций Л.Б. Дмитриева

1. Об акустической природе некоторых физиологических приспособлений голосового аппарата при пении // Проблемы физиологической акустики. — М., 1955. — Т. 3. — С. 33-34.
2. Рентгенологические исследования строения и приспособления голосового аппарата у певцов: Автореф. канд. дисс. — Л., 1957. — 19 с.
3. К вопросу об установке голосового аппарата в пении // Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. — М., 1959. — Вып. 1.
4. Гласные в пении // Вопросы вокальной педагогики. — М., 1962. — Вып. 1. — С. 77-130.
5. Голособразование у певцов. — М., 1962. — 55 с.
6. Голосовой аппарат певца: Наглядное пособие. — М., 1964. — 34 с.
7. М. Львов и его педагогические взгляды // Львов М. Русские певцы. — М., 1965. — С. 4-20.
8. Наука помогает педагогике // Советская музыка. — 1966. — № 1. — С. 71—75.
9. Основы вокальной методики: Программа для вокальных факультетов музыкальных вузов. — М., 1966; 1976.
10. А.В. Нежданова — педагог // Нежданова А.В. Материалы. Исследования. — М., 1967. - С. 366-394.
11. Основы вокальной методики. - М., 1968. - 675 с; 2-е изд. - 1996; 3-е изд. - 2000.
12. Уроки профессора М.Э. Донец-Тессейр. — М., 1969.
13. Исследования дыхания во время пения методом электропневмографии // Сб. работ лаборатории физиологии пения и вокальной методики: Труды. — М., 1970. — Вып. 9. — С. 80—112. — В соавт. с А.Д. Кильчевской, Л.К. Ярославцевой, В.Л. Чаплиным.
14. Исследование работы голосовой щели при помощи электронного глоттографа (аппарата Ф. Фабра) // Сб. работ лаборатории физиологии пения и вокальной методики: Труды. — М., 1970. — Вып. 9. — С. 64—80. — В соавт. с Ю.М. Отряшенковым, Л.Н. Хромовым, В.Л. Чаплиным.
15. О воспитании легких женских голосов в классе профессора М.Э. Донец-Тессейр // Сб. работ лаборатории физиологии пения и вокальной методики: Труды. — М., 1970. - Вып. 9. - С. 7-50.
16. Солисты театра Ла Скала о дыхании в пении // Сб. работ лаборатории физиологии пения и вокальной методики: Труды. — М., 1970. — Вып. 9. — С. 51—63.
17. О воспитании певческого голоса с применением современных технических средств // Точные методы и музыкальное искусство: Материалы к симпозиуму. — Ростов-н/Д. - 1972. - С. 182-185.
18. Голос // Музыкальная энциклопедия. - М., 1973. - Т. 1. - С. 1034-1039. - В соавт. с Ф. Арзамановым.
19. В классе профессора М.Э. Донец-Тессейр. — М., 1974. — 64 с.
20. Методические принципы Э. Барра (Милан) // Вопросы физиологии пения и вокальной методики: Труды. — М., 1975. — Вып. 25. — С. 118—145.

21. Ирис Коррадетти о мастерстве вокалиста //Лит. обработка и комм. Л.Б. Дмитриева// Вопросы вокальной педагогики. — М., 1976. — Вып. 5. — С. 91—109.
22. К вопросу достижения вокально-технического мастерства // Тезисы научной сессии, посвящ. 80-летию со дня рождения н. а. СССР проф. Д.Я. Андгуладзе. — Тбилиси, 1976. - С. 4-9.
23. О воспитании певцов в Центре усовершенствования оперных артистов при театре Ла Скала// Вопросы вокальной педагогики. — М., 1976. — Вып. 5. — С. 61—90.
24. О воспитании певцов в Италии и возможности использования этого опыта в советской вокальной педагогике //Актуальные проблемы музыкальной педагогики: Труды. - М., 1977. - Вып. 32. - С. 123-134.
25. В.А. Багадуров // Ежегодник памятных музыкальных дат и событий. — М., 1978. - С. 44-50.
26. 200 лет со дня открытия театра Ла Скала // Ежегодник памятных музыкальных дат и событий. — М., 1978. — С. 118-120.
27. Пение // Музыкальная энциклопедия. — М., 1978. — Т. 4. — С. 228—233.
28. Постановка голоса // Музыкальная энциклопедия. — М., 1978. — Т. 4. — С. 411-412.
29. О роли связи слуховых представлений с мышечными движениями голосового аппарата во время мысленного пения // Методические материалы методического совета по вокальному образованию (тезисы). — М., 1980. — С. 4—6.
30. Некоторые вопросы практической работы с певцом в связи с научными данными // Методические указания научно-методического совета по вокальному образованию (тезисы). — М., 1981. - С. 34-38.
- 31.0 взаимосвязи форматной структуры различных типов певческих голосов с размерами ротоглоточных полостей // Методические указания научно-методического совета по вокальному образованию (тезисы). — М., 1982. — С. 35—37.
32. Подготовка певцов в Италии для оперной сцены // Вопросы вокальной педагогики. - М., 1982. - Вып. 6. - С. 100-122.
33. Интуиция и сознание в творчестве и вокальной педагогике // Вопросы вокальной педагогики. — М., 1984. — Вып. 7. — С. 135—155.
34. Об интенсификации научной деятельности на вокальных кафедрах музыкальных вузов и консерваторий РСФСР // Перспективы развития вокального образования: Методические рекомендации (тезисы). — М., 1984. — С. 58 — 62.
35. О состоянии науки и путях развития научных исследований в области певческого искусства // О путях дальнейшего совершенствования подготовки кадров в области вокального искусства (тезисы). — Киев, 1982; М., 1985. — С. 17—21.
36. Проблемы подготовки педагога-вокалиста в музыкальном вузе // О путях дальнейшего совершенствования подготовки кадров в области вокального искусства (тезисы). - Киев, 1982; М., 1985. - С. 47-51.
37. О новых зарубежных исследованиях гортани в пении //Перспективы развития вокального образования: Методические рекомендации (тезисы). — М. — С. 9—13.
38. Великие певцы мира об искусстве пения: Беседы с солистами театра Ла Скала // Художественное образование. — 1995. — № 2. — С. 68—94.
39. The Covering of Male Voices in High Register// Folia Phoniatica. — Berlin, 1971.
40. Педагогические взгляды и система работы в классе П.М. Норцова. — М., 1978. — Рукопись.
41. Педагогические взгляды З.А. Долухановой. — М., 1984. — Рукопись.



СОЛИСТЫ
ТЕАТРА Ла
СКАЛА о
ВОКАЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ



БЕСЕДА С ТОТИ ДАЛЬ МОНТЕ

— *В каком возрасте Вы стали учиться петь? Был ли у Вас тогда большой голос с полным диапазоном?*

— Мой дебют состоялся, когда мне исполнилось 18 лет. До этого я занималась немного — пять лет, то есть начала лет с тринадцати-четырнадцати. На оперной сцене пела 30 лет. Училась я у нашей величайшей певицы Барбары Маркизио, ученицы Джоаккино Россини. Она была тогда уже очень стара. Все ее драгоценные реликвии находятся сейчас в музее Ла Скала. Я счастлива тем, что являюсь, благодаря школе Барбары Маркизио, одной из немногих хранителей подлинного итальянского бельканто. Но сначала я училась играть на фортепиано, а потом уже стала заниматься и пением. Голос у меня в начале занятий был маленький, но очень красивый. Диапазон тоже был невелик. Эта выдающаяся певица и педагог развила мой голос и передала мне свою замечательную вокальную технику.

— *Скажите, пожалуйста, какими должны быть ощущения певца при правильном пении. Каковы Ваши личные ощущения, когда Вы поете?*

— Я считаю, что правильная школа пения одна. Есть единый верный метод пения. Он включает многие моменты. К сожалению, этот метод уже исчезает. Отвечу на Ваш вопрос так. Во время пения должны быть максимальная дисциплина дыхания, свободное лицо и рот, мягкий подбородок. Голос должен резонировать в голове. (Тоти Даль Монте показывает на лоб, область переносицы и темя.) Звуки как бы «выливаются» из горла, все время связаны с ним. **Горло (гортань) во время пения должно оставаться неподвижным.**

— *Всегда ли певцу в пении нужна улыбка, или рот может быть округлым?*

— Рот при пении должен быть естественным, округлым. **Любая специально удержанная «позиция рта» — величайшая ошибка.** В пении надо опустить подбородок, расслабить щеки и нижнюю челюсть, наподобие того состояния, когда мы зеваем. Губы при этом должны быть мягкими, свободными, а мягкое нёбо поднято. Очень часто певцы, не имеющие вокальной школы, подают звук вперед или в нос — это ошибка. Резонанс должен быть в голове, а не в носу. Я всегда говорю своим ученикам, желая, чтобы они подняли мягкое нёбо: «Выше зуб мудрости!» Обяза-

тельно приходится следить за тем, чтобы нижняя челюсть и подбородок были свободны. Освобождение мышц верхней части лица, скул — одна из основ верного пения. Лицо делится по ощущению как бы на две разные части — верхнюю и нижнюю. Верхняя по ощущению должна быть поднята и неподвижна, нижняя — свободна, расслаблена, опущена. К сожалению, очень часто у певцов встречаются одинаково жесткие, твердые и щеки, и подбородок.

— *Нужно ли в процессе пения как-то особенно укладывать язык, скажем, «ложечкой»?*

— **Нет. Язык должен быть только естественным, свободным, мягким.** Жесткий язык — это беда.

— *Следует ли кончик языка держать у зубов в так называемой классической позиции?*

— Иногда он может быть и у зубов, **но держать его там не надо.** У меня он свободно, естественно лежит на дне рта.

— *Вы назвали дыхание одной из основ правильного пения. Как Вы дышите в пении?*

— Я стараюсь сделать вдох через нос. Дыхание набираю так, чтобы хорошо расширились нижние ребра. При этом несколько поднимается грудь и подтягивается живот. Дыхание должно быть полным, но не чрезмерным. Диафрагму надо все время поддерживать и ни в коем случае не расслаблять. **Однако самое важное в дыхании — это найти верное звукоизвлечение, эмиссию голоса вместе с дыханием. Верно взятое дыхание не удерживается, если эмиссия звука голоса не верна.**

— *В связи с этим как Вы относитесь к изолированным упражнениям дыханием без звука?*

— Я считаю их нецелесообразными и совершенно бессмысленными. Только в соединении дыхания с голосом кроется секрет правильного пения. Развитие большого певческого дыхания — результат постепенной тренировки дыхательного аппарата на пении. Оно приходит не сразу. Повторяю: очень важно найти способ эмиссии голоса вместе с дыханием.

— *Не считаете ли Вы, что дыхание у мужчин, басов в частности, должно быть иным, нежели у женщин с высокими голосами?*

— У них дыхание как бы более опертое. Но главное — резонанс у них должен быть больше в лице. Я уже говорила: резонировать надо в голову, а не в нос! Более низкие ноты певцы-мужчины, в частности басы, должны брать с сильным грудным резонированием.

— *Какие гласные наиболее удобны для правильного образования певческого звука?*

— Полу-«А», полу-«О».

— *Какие звуки Вы советуете употреблять, если голос далекий, имеет «глухой» тембр?*

— Когда голос глухой, далекий, как-то ощущается сзади, надо заниматься на слоге «НО».

— *Какая, по Вашему мнению, атака звука будет правильной, способствующей хорошему звукообразованию?*

— Атака должна быть чистой, без придыхания. Звуки должны «браться» не снизу, а как бы сверху.

— *А как Вы относитесь к «твердой», «жесткой» атаке?*

— В пении такой быть не должно! Есть умеренная, но не жесткая. Верная атака — это, конечно, необходимое правило. Но еще очень важно, правильно атаковав ноту, ничего не изменять. **Нельзя никогда двигать горлом. Оно должно быть неподвижным.** В этом — основа ровного, льющегося звука. Основа легато, основа бельканто. Правда, это лишь мое личное мнение.

— *Расскажите, пожалуйста, о проблеме резонанса и регистров голоса у сопрано.*

— Обычно все сопрано не имеют четко разграниченных регистров. И все же, при необходимости, сопрано может спеть несколько нот в грудном регистре. Но увлекаться слишком им нельзя. Необходимо правильно употреблять микстовый регистр вниз. При переходе к высоким нотам надо обязательно уменьшить опору на грудь. Вверху нельзя загружать голос грудным резонированием. Как я уже говорила, все должно быть по звучанию высоко в голове.

— *Как Вы советуете проводить ежедневные упражнения, с чего предлагаете начинать?*

— Разогревать голос вначале надо на центре диапазона, пользуясь принципом легато и динамикой меццо-форте. Потом постепенно можно переходить к высоким нотам, исполняя их на пиано. Затем следует делать филировку и более сложные задания. Упражнения должны быть хорошо подобраны. Моя преподавательница учила меня упражнениям для преодоления различных вокальных трудностей. Мы пели упражнения на все интервалы, на большие скачки вверх и вниз, на филировку, делали трель, стаккато и тому подобное. Упражнения надо петь добро, совестно, **не более 30—40 минут по два раза в день.** Потом можно переходить к изучению оперной музыки. Заниматься следует обязательно ежедневно, но не перегружая голоса, не утомляя его. К сожалению, есть ученики и певцы, которые слишком много поют, думая, что они скорее разовьют голос. Это ошибка. **Школа дается временем.**

— *На каком этапе от упражнений можно переходить к пению произведений с текстом?*

— Я считаю, что нужно минимум **один год петь только упражнения.** Потом можно взяться за старинные произведения классического

стиля. Итальянская и французская оперная классика XVIII века хорошо развивает вкус и полезна для голоса. Затем, в зависимости от голосовых возможностей, можно переходить к маленьким партиям в операх XIX века. Я всегда заставляю своих учеников петь те произведения, которые несколько легче, чем позволяют возможности певца. Форсировать развитие нельзя. С тенором, который мог бы спеть героев «Тоски» или «Андре Шенье», я все же сначала прохожу партии из «Травиаты» и «Риголетто». Всегда лучше дать более легкое. У них еще будет время исполнять трудные партии. Главное в искусстве певца — музыкальное и художественное выражение голосом. Тот певец, который стремится к совершенству, должен помнить: идеал — научиться говорить в пении. Не «ставить» голос, а **как бы** говорить **на пении**.

— *Как синьора слышит русский язык?*

— В вокальном отношении русский язык несколько трудноват. Гласные звуки «И», «Е» — узкие. Я не знаю языка, но я слышу его. «И» должно быть ближе к «Ы», «А» — к «О»; «Е» — к «Э». Они обязаны быть округлыми, широкими, а не сжатыми. Не все, но многие ваши певцы, однако, поют хорошо и по-итальянски, и по-русски. Шаляпин, Собинов, из современных — Козловский, Катильская и многие другие. Это доказывает, что можно и по-русски петь вокально очень хорошо. Но все же, **в самом языке** есть трудности, **которые** надо преодолеть.

— *Как синьора относится к влиянию новой музыки на голосовой аппарат?*

— Неважно...

— *Есть ли связь между появлением новой музыки и исчезновением бельканто?*

— Я полагаю, что да. Бельканто утрачивается в значительной мере из-за современной музыки. Певцу, который уже имеет школу бельканто, почти все равно, что петь. Он со всем может справиться. Но для молодежи без фундаментальной школы — это вред. А ведь обычно новую музыку дают исполнять молодым. Это плохо отражается на их голосе.

— *Что изменилось в Ла Скала с тех пор, когда Вы начинали свою деятельность?*

— Все изменилось. В мой период было много настоящих певцов, полностью владевших школой бельканто. Теперь их мало. Кто истинно хорошо поет из теперешних? Симионато, Скотто, Френи. Надо сказать, что Френи удовлетворяет не во всем. Она еще очень молода¹. Слишком рано выпустили на сцену, но у нее замечательные данные! Дали ей петь Травиату, и в первом акте она вначале потерпела фиаско.

¹Интервью относится к 1965 году, когда Френи только начала выступать в театре Ла Скала. — *Примеч. ред.*

В Италии много серости в вокальной педагогике, и она еще не была по-настоящему готова для сцены. Я еще забыла назвать Каллас. Каллас — это феномен! К сожалению, она плохо себя чувствует. Она приехала в Италию очень полной, с замечательным драматическим сопрано. В Венеции, в театре Фениче, спела Изольду в «Тристане» и «Пуритан». Это было феноменально и по голосу, и по артистическому мастерству. Потом начала лечиться, чтобы похудеть, и слишком этим увлеклась. В результате она частично потеряла некоторые голосовые черты. Но как музыкант для меня она лучшая из всех. Какая у нее фразировка! Она — величайшая артистка. У нее фантастическая техника. Она во всем зрелый художник.

Очень часто ее голос сравнивают с моим (мой был совершеннее), но в «Медее», в «Норме» она была лучше меня. А ведь «Норму» у других слушать нельзя. Жаль все-таки, слишком рано после лечения она спела эту партию. Нужно было года два не петь, подождать, пока организм придет в естественное состояние. Врачи ей говорили: «Езжай в горы, обнови кровь». А она не послушалась, сразу спела «Норму» и... запустила петуха, сорвалась... Очень жаль. Это моя любимая певица.

— *А как в Италии обстоит дело с тенорами?*

— Замечателен Корелли... Неплохо поет Раймонди. Да, Дель Монко. Он попал в автомобильную катастрофу. Теперь уже начал петь. Голос восстановил, но нервы — еще нет. Он мой любимый певец. По том, конечно, Ди Стефано, который еще поет. Ди Стефано сам испортил свою карьеру. У него прекрасный голос. Вы слышали «Тоску» с Ди Стефано, Каллас под управлением Ди Сабата? Это замечательный спектакль! Ди Стефано рано начал петь слишком трудные для него партии. Эта перегрузка привела к деградации голоса. Но когда он дебютировал, это было чудо. В Ла Скала в «Миньоне» он заставил меня плакать. Как жаль, что он не приобрел фундаментальной школы и не удержался от пения трудных партий! У него уникальный голос! У нас в 30—40-х годах был величайший тенор — Аурелиано Пертиле. Он не имел такого голоса, как Ди Стефано, но зато обладал изумительной школой. Пертиле был любимцем Тосканини и пел с ним и в «Силе судьбы», и в «Андре Шенье».

— *А как у вас баритоны? Как, например, котируется Гобби?*

— Гобби хорош только в характерном амплуа: Фигаро, Таддео... Замечателен легкий баритон — Брускантини. У него отличная школа.

— *А Каппуччини?*

— О, да, да. Каппучилли! Молодой, но очень, очень хорош.

— *А басы?*

— Всех «съел» Гяуров. Милый, простой человек и блестящий певец. Есть еще большой артист — Христов! У него нет такого голоса, как у Гяурова, но он великий художник!

—С чем связано Ваше мнение, что в Италии становится все меньше хороших голосов?

—**Мало занимаются, мало осваивают школу.** Ведь у нас были какие замечательные басы. У вас и сейчас есть отличные басы: Петров, Огнивец. Я уж не говорю о тех, кого нет, например, о Шаляпине. У Огнивца ва есть шаляпинские черты. Он также берет некоторые звуки «в голову», как и Шаляпин брал.

—*Расскажите, пожалуйста, немного о Шаляпине. Вы ведь часто пели вместе.*

—Шаляпин был большой выдумщик, немного с сумасшедшиной кой. Это был гениальный интерпретатор, но многое делал произвольно. Однако все, что он делал, воспринималось убедительно и казалось оправданным. Это был гений! Он внес новую струю в искусство интерпретации. Он первый открыл нам и обнажил Мефистофеля в опере Бойто. Потом показал нам Бориса... Никто не достиг таких вершин, как он.

—*Повлиял ли его стиль на постановки оперы в Италии?*

—Да, безусловно. Он был новатором. Он оказал влияние на игру актеров, грим, на все, что связано с театром. Это был великий мастер! Он любил меня. Называл «Тотарелло». Я с ним пела в «Севильском цирюльнике» в Ла Скала... Это был знаменитый «Севильский» с Шаляпиным и Скипа. Билет стоил огромные деньги. Потом в США мы пели в театре на девять тысяч мест. Пели без микрофона... Позже я выступала в Париже, но не с ним. Он пришел на спектакль «Севильский цирюльник». Потом повез меня к себе пить чай. В доме все было на русский лад. Обращался он со мной, как с ребенком, опекал. Мне предстояло ехать в турне, так он давал всякие советы: «Оставь драгоценности в сейфе, за кажи подделки и возьми с собой. Еще обворуют».

—*Влияют ли так называемые легкие песни на голоса оперных певцов, полезны они или вредны?*

—Исполнение подобных песен предполагает у певца совершенную иную постановку голоса, нежели для оперы. Певцы легкой музыки теперь поют в американской манере. У них, с моей точки зрения, вообще нет постановки голоса. Тот, кто поет поставленным голосом в легкой музыке, не нравится! Лично я не люблю легкую музыку и всегда выключаю радио, когда ее слышу. **Певец должен петь либо легкий жанр, либо оперу. Потому что они антагонистичны, по постановке.** У нас есть две примечательные певицы в этом стиле: Мильва, которая сначала училась как оперная певица, у нее темный низкий голос, есть все возможности для правильного звуковедения, и Мина, которая вообще не знает, как и о чем поет, но у нее целая гамма оттенков и беспредельный диапазон. Она своим голосом делает довольно интересные вещи. Это единственные певицы в легком жанре. Остальные вокалисты, выступающие в этом стиле, — просто кошмар. К сожалению, радио заполнено этим пением. Во-

кально безграмотные люди имеют рекламу и зарабатывают кучи денег. А так называемый кантаджиро — Павоне! Там все трясутся как эпилептики. Зарабатывают миллионы за вечер! Мир перевернулся! Потеряны поэзия и музыка.

—*Неужели нет надежды, что они потеряны лишь на время?*

—У меня нет такой надежды. Я только питаю надежду до самой смерти никогда не видеть и не слышать подобного.

—*Какие, на Ваш взгляд, современные итальянские оперы достойны внимания?*

—Мне представляются достойными внимания оперы Ильдебрандо Пицетти. У него есть стиль, правда, чуть легковесный. Но он крупный композитор и дирижер. Еще одно имя: Менотти. Он руководит фестивалями в Сполетто. Хорошо знает театр. Его оперы «Медиум», «Телефон» интересны.

—*А оперы Даллатиккола?*

—Я их не понимаю. Но есть еще Ноно! Это уж совсем непонятно. Он занимается электронной музыкой. Его опера вообще невероятна. Поставили ее в Америке. Это буквально вещь для сумасшедших. После спектакля я целый вечер не могла произнести ни слова. Меня окликали: «О чем ты думаешь?» Я была подавлена, оглушена и молчала. В конечном счете все наши современные композиторы — сама современность, — добавляет Тотти Даль Монте со вздохом. — Я стараюсь теперь поменьше слушать их музыку. Я не считаю себя плохим музыкантом, не хочу отставать от искусства. Посещаю спектакли, концерты, чтобы **понять** эту музыку. Но ничего не могу понять. Точно так же и с выставками современных художников. Хожу из желания постигнуть, но их искусство остается мне непонятным.

—*А как Вы относитесь к творчеству Прокофьева, Шостаковича?*

—Ну, это совсем другое дело. Это тоже современно. Но в их музыке внутри есть сущность, я чувствую музыкальное содержание. У Шостаковича, мне кажется, особенно.

—*Последние два вопроса — о наших певцах. Как Вы оцениваете их искусство с позиций бельканто?*

—Я хочу сказать о низких голосах: у вас они поставлены лучше. Сопрано неважные, исключая Вишневскую. Хороша меццо-сопрано Архипова. Мне очень нравится Анджапаридзе в «Пиковой даме». Большой артист, хороший голос.

—*В чем Вы видите основные недостатки наших певцов?*

—Я несколько дней в вашей стране. Только что начала посещать Большой театр. Ну, вот первое впечатление. Сопрано в «Иване Сусанине». Очень мило и... бесцветно. **Хотелось бы большей округленности звука.** Голос, как у многих наших певцов, не совсем резонирует в голове.

Часто он где-то **в** горле. Поэтому **очень несвободны** **верха**. Однако я чувствую у ваших певцов страсть к обучению.

— *А как Вы считаете, учась каким-то элементам школы у итальянцев, русские певцы не потеряют свое национальное?*

— Нет. Хорошая грамотная школа освобождает голосовой аппарат. Ему все становится легко. А когда голос готов, можно петь на любом языке, с любой экспрессией. Я приехала, чтобы помочь, насколько смогу, сделать все возможное для этого.



БЕСЕДА С ИРИС АДАМИ-КОРРАДЕТТИ

— *У кого Вы обучались пению? Сколько времени пели в Ла Скала?*

— Это длинная история, и ее слишком долго рассказывать. Говоря коротко, я училась у своей матери в Ла Скала. Но училась я очень мало. Сначала я была пианисткой. И вот в один прекрасный день меня услышал маэстро Тосканини, который посоветовал заняться пением. Четыре года я усердно занималась голосом, исполняя в Ла Скала маленькие роли. Потом постепенно готовила партии и пела их всегда сначала в Малом Скала.

— *Когда Вы начали петь в Ла Скала?*

— Это было в 1929 году, но настоящие, большие и ведущие партии я стала петь только через четыре года, то есть в 1933-м. В 1938 году под управлением Ди Сабата я спела партию Баттерфляй. Это было для меня очень важно и ответственно. В продолжение семи сезонов я оставалась единственной и бессменной исполнительницей этой роли в Ла Скала. И в других театрах я всегда пела ее с успехом.

Я выступила в шестидесяти ролях итальянских и иностранных опер. Петь приходилось на разных языках. Например, во Франции по-французски, а на концертах — даже по-русски. Я пела, конечно, не зная языка, на слух, хотя и понимала содержание. В 1946 году я вышла замуж и прервала свою певческую карьеру. Я понимала, что очень трудно делать две вещи сразу: быть полноценной певицей и полноценной женой. И я решила остаться женой, перестала петь в театре и начала давать уроки пения. Меня пригласили в консерваторию в Венеции. У меня уже 22 года консерваторской практики. Я очень люблю свою работу, и не только преподавание, но и все, что связано с искусством пения, мне дорого. Я бы хотела, чтобы искусство пения и теперь достигло той высоты, на которой оно стояло в минувшие годы, когда посвящалось больше времени его изучению. Сейчас в Италии уделяют мало времени для изучения искусства пения. Все спешат, спешат. Такова современная жизнь. Это плохо. Плохо для конечного результата, к которому стремятся. **Надо учиться спокойно, не спеша, сосредоточенно и терпеливо.**

— *Разрешите задать несколько вопросов, касающихся Ваших личных ощущений в пении, Вашей техники. Например, что Вы, как певица, думаете о дыхании?*

— **Как певица, я о дыхании никогда специально не думала. В пении я дышала совершенно так же, как в жизни.** Но, конечно, у меня были пра-

вильная постановка голоса и техника пения. А это, прежде всего, **умение удерживать и распределять дыхание**, особенно при длинных фразах. Тогда приходится думать о том, чтобы удержать дыхание диафрагмой. Я пользуюсь смешанным типом дыхания, где работают и грудная клетка, и нижние ребра. Как педагог, я думаю, что вопросу дыхания уделяют слишком много внимания. Не считаю, что им можно пренебрегать, нет. Это важный момент. Но я против того, чтобы с ним делали что-то специальное. Думаю, это должен быть совершенно естественный процесс. Если с ним начинают мудрить, то ученик сковывается, у него пропадает естественность! Все должно быть **спокойно, легко, натурально, без специальных приготовлений. Вот выдыхать надо удержанно. Это принципиальный вопрос.**

— *Находится ли дыхание в прямой связи со звукообразованием или нет?*

— **Конечно, именно в прямой связи. Если дыхание правильно распределено, то вибрация голосовых связок точна.** В этом процессе большую роль играют также резонаторные полости. Если воздух в них посылает неправильно, то обертоны теряются. **Когда же резонаторы хорошо отвечают — горло не устаёт. Пение — это всегда определенное усилие, работа.** Поэтому важно петь так чтобы не устать.

— *Что Вы думаете об установке гортани? Она у Вас в пении опускается?*

— Да я ее опускаю, вниз. Как педагог, я это хорошо знаю и стараюсь достичь этого у всех учеников, особенно у басов. Например, мой ученик бас Бандаролли, поющий в Ла Скала, всегда держит гортань низко и устойчиво. В пении надо работать дыханием, а не мышцами. Именно дыхание должно достигать нужных резонаторных полостей.

— *А Вы сами чувствуете, что Ваша гортань в пении стоит низко?*

— Конечно! Я это могу сейчас же продемонстрировать, даже в речи. Сейчас я ее держу нормально, а **в пении надо ощущать ее так, как будто «звезаешь».** Это делается со вздохом¹. Движение это никогда нельзя увеличивать, нельзя специально, насильственно опускать гортань. Все должно быть легко, натурально. Есть разница в переходном регистре сопрано, который идет высоко: *ми-бемоль—ми—фа—фа-диез—соль* — второй октавы (показ) — на них гортань несколько повышается, а звук получается закрытый, микстовый. В таких звуках меньше резонанса, и при этом образуются легкие, флейтовые тона. Но если хотят петь полным голосом, то гортань должна быть низка, как при зевке.

— *Чувствуете ли Вы голосовые связки во время пения?*

— Конечно, я знаю, что звук рождается в голосовых связках, но ощущать их труднее. Больше я их чувствую, **когда иду вверх, к верхним нотам.**

¹ Коррадетти говорит о своих личных, субъективных ощущениях, которые часто не совпадают с объективной картиной действительного положения гортани. Зевок и вдох еще не говорят о том, что гортань стоит ниже ординара. — *Примеч. ред.*

Здесь более энергичная вибрация. Но в основном я их не чувствую, скорее, ощущаю мягкое нёбо. Я часто копировала своих учеников, но не находила связочных ощущений. Знаю, что связки работают, но связочными ощущениями в педагогике не пользуюсь.

—*Должен ли язык быть строго в классической позиции или может быть свободным?*

—Я считаю, что лучшие результаты получаются, когда **горло не подвижно, усилия минимальны и язык лежит спокойно и низко**. Конечно, в той или иной фразе приходится, произнося разные звуки, что-то менять в артикуляторных органах и гортани. Но основная база, основной принцип — это оставлять все неподвижным, спокойным, **с минимальными изменениями, необходимыми для нормального произнесения округлых гласных**. Это похоже на трубы в органе, где раструб, как и рот у певца, дает округлость звуку.

Итак, чем спокойнее губы и меньше перемещений, тем лучше результат. **Если много движения — голос утомляется**, что особенно заметно со временем. Подходит 50 лет, и голоса уже нет! Для длительной карьеры необходимы **спокойствие и минимум движений**.

Губы в пении должны быть **естественны, слегка округлы**, а при ходе **к верхам рот должен приоткрываться**. Это помогает брать верхние звуки. Вообще же рот должен быть достаточно открыт, хотя и не преувеличенно. При пиано, нежных звуках, филировке — открытие меньше, но рот не должен быть очень сильно закрыт.

Я много пела с Тито Скипа, он меня учил: делай и филировку на хоролкшпфытом рте, чего я раньше не умела. А при филировании рот прикрывала, а он умел все время держать рот хорошо открытым. И это было замечательно, так как голос при этом всегда хорошо оперт и совершенно не меняется по тембру.

—*А мягкое нёбо?*

—**Я его всегда достаточно энергично поднимаю**. Это нужно, чтобы освободить в глотке место для звука. Тогда получается хороший резонанс. Голос и дыхание не должны идти за мягкое нёбо, а, наоборот, всегда идти по ощущению вперед. Вообще же, певец должен уметь петь различные звуки: одни, звучащие больше сзади, другие — впереди.

—*Где Вы лично ощущаете опору звука?*

—Я ее ощущаю **не в дыхании**. Надо верно посылать дыхание в резонаторные полости. Для меня от этого зависит и опора. **Она ощущается в той или иной части нёбного свода**.

—*Как у Лилли Леман?*

—Да! У нас есть подобные рисунки в книге Меано. Они очень четко показывают, куда надо посылать струю дыхания на тех или иных звуках. Я никогда не слышала Лилли Леман, но рисунки у нее схожи с Меано.

—*Вы слышали за этот месяц много спектаклей Большого театра. Скажите, есть ли разница в технической обработке голосов у русских певцов по сравнению с итальянцами ?*

—Есть известная разница между итальянской школой и русской. Это касается регистрового строения голоса, а именно перехода к верхнему участку диапазона. Что касается грудного звучания, грудных нот, то я с ними согласна. Грудной участок диапазона у ваших певцов хорошо оперт. В отношении переходного регистра у нас иное — мы его звуки посылаем немного более в «маску». Далее — в головном регистре — опять все правильно, он идет «в голову», в этом у нас разницы нет. Главное заключается в том, что если переходный участок диапазона больше устроен в «маске», дорога к высоким нотам становится более легкой. Это относится ко всем голосам, хотя абсолютная высота переходных нот у разных голосов различна. Но систему, принцип их образования я нахожу совершенно одинаковыми для всех голосов.

У теноров это немного отличается, так как горло у них несколько специфично. Но если тенор верно формирует *фа, фа-диез, соль* первой октавы, то «игра уже сыграна», как говорят французы, и голос легко идет вверх. Эти три звука — наиболее трудные для построения ровного диапазона.

Наша методика технической обработки голосов, по-моему, имеет определенные преимущества. Для меня одно из главных требований этой методики, прежде всего, в том, что как верхние, так и нижние ноты должны быть выстроены по звучанию точно в одном и том же месте, то есть абсолютно ровно. Конечно, переход вверх вносит некоторые изменения резонанса. Но если звук внизу хорошо устроить в «маске» и потом осторожно перейти «в голову», в головное звучание, то голос получается совершенно ровным. Это результат правильной гимнастики гортани и голосовых связок, при которой мы имеем наилучшие вокальные результаты в смысле ровности диапазона. Я убеждена в этом потому, что многие ученики начинают с очень, очень маленького звучания, и потом в результате такой правильной тренировки голос становится большим, круглым, полным. Несомненно, это показатель хорошей методики работы.

Никогда нельзя форсировать развитие, ибо это ведет к ломке. Нельзя кричать, что является обычным недостатком молодых певцов, которые хотят преждевременно развить свой голос.

—*Вы встречали среди наших певцов — басов и баритонов — таких, кто неверно формирует переходные звуки ?*

—Много! И тогда они должны наверху сразу переводить «А» в «У». Это движение, которое утомляет. Между тем эти звуки необходимо **прикрывать значительно раньше перехода. Надо туда приходить уже в положении прикрытия**, а потом на этой позиции уже можно открывать. И тогда басы получают прекрасные верхние ноты. Но если вы открываете верх без подготовки, как я слышала, например, на спектакле Большого теат-

ра у одного баса, и заведующий труппой мне объяснил, что этот певец еще не умеет прикрывать переходной регистр, — так это же невозможно слушать! Просто горло болит от такого пения! Надо отказаться от этой манеры! Следует только постепенно прикрывать звук. И в результате этот несчастный бас не спел верхние ноты красиво. Они получились далекие, глухие.

— *Певцы делают это потому, что открытые звуки перед переходом звучат очень ярко, блестяще в грудном регистре до ми первой октавы. Но они не думают о том, что после таких звуков нельзя красиво и правильно идти выше.*

— Вот это как раз то, что я и хотела сказать! Эти звуки надо подготавливать заранее! Тогда верхний звук получается правильно и без осечки. Я говорю своим ученикам: «Сделайте себе трамплин для хода вверх. Если вы хорошо оперли и устроили на прикрытой позиции нижнюю ноту, то можно легко идти вверх и открывать. Но если горло не подготовлено и звук открытый на средней части диапазона, то голос ломается при переходе вверх...» **Очень многие ваши певцы открывают переходный регистр.**

— *Одинаково у женских и мужских голосов ?*

— Особенно это характерно для басов и баритонов. Что касается теноров, то **все они поют несколько более открыто, чем это принято у нас.** Женщины — меньше открывают. Меццо-сопрано, в общем, поют значительно правильнее в этом отношении, чем сопрано. Они самые благополучные. Но тенора... Их звучание вредно для голосового аппарата. Голосовые связки утомляются и к сорока годам уже выходят из строя. У нас были Магнителли и Ди Стефано, у которых были дивные голоса и которые открывали все *ми, фа*, даже *соль* первой октавы! Однако это скоро кончилось. Дель Монако хорошо сопротивляется времени, выдерживает еще, но у него другой тип голоса. Это происходит только потому, что переходный участок он держит очень хорошо прикрытым и на этой прикрытой базе идет вверх, свободно открывая. Получаются изумительные верха. У него сейчас некоторый недостаток на центре диапазона, но когда он идет вверх — это замечательно! Конечно, иногда в конце фраз и т.д. можно сделать где-то и открытый звук, но это не должно быть привычкой, правилом.

Вот возьмите меня: в моем возрасте (67 лет. — *Л.Д.*), если я прикрываю среднюю часть диапазона, то могу петь и 2, и 3 часа не утомляясь. Конечно, надо держать горло спокойным, не толкать дыханием, хорошо опирать. Это мои убеждения, моя практика.

— *Что Вы думаете о вокальности современной музыки и ее влиянии на появление хороших певцов и на манеру пения вообще ?*

— Музыка и голос тесно связаны друг с другом. Например, в XVIII веке горло певца служило как бы инструментом, потому что тогда была музыка. Все мелодии — фиоритуры и колоратуры — требовали от голосового аппарата инструментальности. Необходимо было долгое

обучение, начиная с 15 лет или вообще с детства, продолжающееся без ломки голоса при кастрации. Вот и получалось совершенно особенное горло сопранистов, вокальных виртуозов. Пение было очень трудоемко в обучении. Оно занимало 10—12 лет. Это была удивительная гимнастика гортани, но искусства в нашем понимании было мало. Со времени Глюка к искусству пения стали относиться иначе, считая, что дело не в колоратурах. Их изъяли, нашли иное строение музыкальной ткани, но прекрасное пение *bel canto* несколько снизилось. Была усилена другая сторона искусства пения — драматическая. И мы имели композиторов, которые совсем плохо знали, что такое правильно воспитанное горло: они работали по инерции, по привычке, но без знаний. Это привело к упадку пения. В XIX веке снова начали писать удобно для голоса со знанием его свойств: Россини, Верди, Беллини, Доницетти и др. Но все же они писали более сложную музыку, и ее надо было освоить. Сейчас мы находимся в эпохе, когда больше внимания уделяется наукам: физике, ядерным исследованиям, технике и т.п. Темп напряженной жизни велик. Вот и в Италии молодые люди спешат: определить свое место в жизни, свою карьеру, свой заработок. У вас несколько иное дело. Ведь у нас обучение наукам стоит дорого, только обучение в консерватории бесплатно. Но все остальное? Надо же жить, чтобы учиться. Родители не всегда имеют возможность поддержать молодого человека до 24—25 лет... Большинство из них должны зарабатывать возможно скорее. Они спешат. У них мало времени. Бедный маэстро предъявляет много требований, но у них не хватает времени на все, чтобы их выполнить и выучить весь репертуар. К тому же современные авторы не знают голоса, пишут без учета его свойств. Они часто используют голос так, как будто это инструмент, деревянный или железный. Однако голос — это нежный, деликатный инструмент, это нервы и мускулы, это живой орган. Вы знаете это лучше меня! К тому же он связан с артистическими эмоциями, а не только с грубой физиологией! Это же чувствуется. Если у человека горе — горло сжимается. Если у него радость, то человек энергичен, возбужден, и голос звучит звонко. Все состояние человека отражается на горле... Современные авторы не думают об этом... а голос говорит: «До свидания, до свидания!»

Голос требует большой дисциплины и большой гимнастики, при этом регулярной. Если ему предложить каждый день петь такие невообразимые интонации, которые предлагают современные авторы, несчастный голос может не выдержать... В этом состоит главная причина отсутствия голосов в настоящее время.

БЕСЕДА С МИРЕЛЛОИ ФРЕНИ

— Скажите, пожалуйста, каково Ваше личное мнение о роли дыхания в пении; каким типом дыхания надо пользоваться для того, чтобы хорошо петь?

— Что касается дыхания, то мое убеждение такое: в пении дыхание должно быть **свободным, естественным**. Я стараюсь возможно лучше освободиться, взять дыхание свободно, естественно, нормально. Если брать дыхание специально, нарочито, напряженно, то это нехорошо для горла. При напряженном дыхании горло сжимается, сужается. Потому, когда в пении наступают более трудные моменты, например, ход к верхним нотам, я стараюсь правильно использовать паузы для того, чтобы **максимально освободиться, сбросить все напряжение перед новой фразой, трудным ходом. Я ищу состояния физической свободы**. Когда я беру дыхание, то стараюсь никогда не делать этого грудью. Грудное дыхание в пении очень опасно. Дыхание в пении у женщин должно быть межреберным, то есть немного более высоким, чем дыхание, употребляемое в пении мужчинами. (Френи говорит о нижнеберном — диафрагматическом дыхании и демонстрирует именно этот тип вдоха. — Л.Д.).

— Каково Ваше мнение о положении гортани в пении? Должно ли оно быть выше или ниже покойного положения?

— **Гортань должна быть нормальной, естественной**, как при разговоре.

— *Понижаете ли Вы когда-нибудь гортань при пении, думаете ли о ее понижении?*

— Нет-нет, никогда!

— *Все баритоны и басы понижают гортань, поэтому я специально об этом спрашиваю.*

— Но ведь это у мужчин. Что касается меня, то я никогда не опускаю гортань.

— *Наши певицы-сопрано тоже обычно не опускают гортань. Как Вы относитесь к вопросу регистров голоса? Голос у Вас исключительно ровный на всем диапазоне!*

— Ответить на этот вопрос очень трудно. Я очень много занимаюсь, работала над ровностью голоса, чтобы окраска всех звуков была

одинакова. Старалась все выровнять, чтобы не было никаких скачков, резких изменений тембра. **И это приходит только с работой, медленно-медленно. Надо работать с большим терпением.**

— *Как Вы пользуетесь головным и грудным резонаторами на протяжении всей звуковой шкалы?*

— Иногда меццо-сопрано активно используют ноты грудного регистра, но сопрано этого делать не следует. Увлечение грудными звуками в данном случае — очень опасная вещь. Если сопрано неверно пользуется внизу грудным регистром, то потом плохо удаются верхние звуки. Гораздо правильнее выровнять все звучание. Надо облегчить нижние звуки. Это дает возможность лучше подниматься к верхним тонам. Резонаторы находятся здесь (Френи показывает на область «маски»). Надо искать возможности развивать силу мышц лица, губ, щек (показывает на область скул, щек). Это дает наилучшее звучание, высокую позицию звука. Эти резонаторы все равно, что корпус скрипки! От них зависит качество звука.

— *На низких звуках Вы тоже ощущаете верхние резонаторы?*

— Да-да, и при низких звуках я их тоже ощущаю. Я всегда стараюсь петь так, чтобы **горло по возможности не очень напрягалось, сжималось**. Я всегда ищу этой возможности и стремлюсь в пении быть предельно естественной.

— *Л на верхних нотах Вы всегда хорошо чувствуете грудной резонатор?*

— Нет, никогда.

— *Но и низкие, и высокие звуки Вашего голоса звучат очень ровно и имеют грудное резонирование. Очевидно, Вы всегда включаете грудной резонатор?*

— Это происходит потому, что я на всех тонах стараюсь формировать звук одинаково ровно, ищу возможности **петь с использованием верхних резонаторов**, то есть петь в «маске». Когда я развиваю такое ощущение (показывает на область «маски»), то оно **облегчает пение**. Это особенно важно при выступлениях, в случаях, когда певец себя не очень хорошо чувствует. Пение в «маске» сильно облегчает пение, и певец этим как бы сам себе помогает. Если он не может найти верной позиции звука, то это чрезвычайно опасно. Могут появиться носовые призвуки, что очень плохо. Надо непременно находить правильную позицию, что требует достаточно большого терпения.

— *А в чем Вы видите причину высокой позиции звука? Тут дело в горле или нет? Может быть, в дыхании или в строении резонаторов?*

— Я думаю, что в этом играют роль многие факторы: тут и дыхание, конечно, и строение голосового аппарата, в частности лица, и, несомненно, обучение. Конституция певца и конструкция его лица, резонаторов.

наторов, нёба — все это важные компоненты. Вот, например, у меня лицо широкое, хорошо выражены скулы, нос, и это, конечно, помогает моему пению. Другие не смогут сделать то, что делаю я, потому что у них нет таких полостей-резонаторов, как у меня. Каждый певец ищет возможность **наилучшим образом использовать устройство своего голосового аппарата, особенности голоса.** Я говорю так потому, что сама искала возможности наиболее полно использовать особенности своего голоса, индивидуальность структуры голосового аппарата. Это позволило мне облегчить многое, что было вначале трудно, помочь в пении, улучшить качество звучания голоса.

Что касается горла, то в пении я его стараюсь держать возможно более **мягким, свободным.** Это свободное, естественное положение надо сохранять на протяжении всего пения. Мягкость и свобода для меня — основные принципы в отношении состояния горла в пении. Пение же производится дыханием. Это дыхание, которое надо подавать дозированно, постепенно, дает нам плавное звуковедение. Давление дыхания дает возможность делать форте или пиано. Естественно, что верхние звуки требуют большего дыхания, а низкие — меньшего. **Когда найдена позиция горла, она должна сохраняться на протяжении всего пения одной и той же.** Горло — это, как говорят, заслонка на пути дыхания. Она **отмеряет его расход.** Но именно дыхание делает основную работу, им надо манипулировать плавно. Как видите, здесь сходятся вместе много моментов, и в пении все надо делать сразу.

— А позиция языка, остается ли она в пении той же, что и в речи, или в пении Вы делаете что-либо специальное?

— Когда я начинала учиться петь, то старалась держать язык низко, так как, когда он закрывает ход, звук трудно сделать удачным. Я искала нормальной, естественной позиции языка, и это мне легко удавалось. Для меня в этом не было особой проблемы, и поэтому я, собственно, мало что могу сказать.

— Все же Вы долго изучали позицию языка, долго ли за ним следили?

— Нет, не очень. Занимаясь с маэстро, я следила за положением языка при помощи зеркала. Но, повторяю, у меня в отношении языка не было особых проблем, потому что он всегда лежал на месте.

— Что Вы могли бы сказать по поводу работы губ и рта в пении?

— Естественно, что в пении я стараюсь открывать рот как можно шире, но свободно и не чрезмерно. Чем выше нота, тем шире открывается рот. Но рот я стараюсь всегда держать **округлым.**

— А Вы не стремитесь оттягивать углы рта в стороны, петь «на улыбке», как советуют многие школы, особенно для сопрано?

— Нет, открывать его в ширину для меня нехорошо. А вообще этот вопрос, по-моему, **надо решать индивидуально.** Вот, например, Рената Скотто, — она открывает рот в ширину, оттягивает углы рта, то есть поет

«на улыбке». Для нее это положение хорошее. Именно при нем она чувствует себя удобно в отношении голоса. У певцов вообще все индивидуально: и позиция рта, и дыхание, и другие моменты. Вы, вероятно, заметили, что Скотто дышит значительно более высоко, чем я. Что касается меня, то я бы **не могла петь при такой системе дыхания и позиции рта**, как у Скотто. Это совсем другая методика пения, совсем другая манера звукообразования. Но для Скотто это замечательно!

— *Утрируете ли Вы работу губ в пении ?*

— Да. Вообще мышцы рта, губ, щек у певца должны быть **хорошо развиты**. Я считаю, что их надо специально развивать, особенно для того, чтобы хорошо брать ноты воздушные, ноты пиано и пианиссимо. Для меня мышцы щек, лица, губ — все очень важны. Конечно, это для меня, и это мое личное мнение.

— *Именно оно нас и интересует! А как на слух для Вас звучит русский язык? Есть ли разница по сравнению с итальянским?*

— По звучанию русский язык близок к итальянскому, хотя испанский еще ближе. Все же известная разница, конечно, есть. Общее звучание у него, как и у итальянского: нежное, мелодичное, многие звуки по произношению напоминают итальянские, очень на них похожи. Но есть звуки, которых у нас нет, например: «ни» и «не».

— *То есть «И» и «Е» ?*

— Да, да. Они у вас трудные. **Они нехороши для пения, потому что «И»** (показ, как она воспринимает русское «И» — зажато) **сжимает** звук. Мы говорим округло, больше к «Э». Получается звук более красивый, круглый. Но, конечно, и по-русски можно петь красиво, нежно, как поют многие ваши певцы.

— *Давно ли Вы поете в Ла Скала ?*

— Три с половиной года.

— *Ваш маэстро, это Ваш муж?*

— Да, но кроме него я раньше училась у маэстро Пампогальяни.

— *Сколько лет Вы учились до того, как поступили в Ла Скала ?*

— Много, шесть лет. Сначала я стала выступать в концертах, чтобы найти контакт с публикой, немного привыкнуть к сцене. Когда певец еще не привык к выступлениям, он при выходе на эстраду зажимается и не может найти верную позицию для пения. Только когда он освоится с эстрадой — все у него начинает идти нормально.

— *Как часто Вы занимаетесь с маэстро и как распределяете время занятий, сколько часов в день работаете?*

— Теперь, когда у меня большой репертуар и я много пою, то стараюсь отдавать упражнениям **не менее получаса в день**. Но это удается не каждый день, так как вследствие большой нагрузки я иногда сильно устаю. В таких случаях предпочитаю лучше отдохнуть. Но, вообще, для

- меня чрезвычайно важно ежедневно петь упражнения для развития техники не менее получаса. Потом мне приходится учить новые оперы, на что уходит **около двух часов**. Сначала я их учу медленно, пиано, потом повторяю, постепенно устраиваю в горле (впеваю. — Л.Д.). Не надо никогда насиловать горло, так как все певцы — это очень нежный народ! Да-да, все певцы таковы. Это не машины. Они легко простужаются, а петь, заниматься, когда певец простужен, болен, очень вредно. Может быть покраснение связок, поэтому лучше вообще помолчать несколько дней. Думаю, это общее правило для всех.

— *Когда Вы учились, сколько раз в неделю приходилось заниматься с маэстро и как долго длился урок ?*

— Я занималась три раза в неделю, иногда четыре, но не больше. Каждый урок длился полчаса. **Вредно петь более получаса, пока певец еще не привык** и позиция звука у него еще плохая. Поэтому, пока позиция звука еще нехороша и дыхание форсированное, надо идти в развитии голоса очень постепенно, медленно.

— *Вы присутствовали на занятиях маэстро с другими учениками и было ли это обязательно ?*

— Нет, я только использовала свое время и шла домой.



БЕСЕДА С НИКОЛАЕМ ГЯУРОВЫМ

—*Вы учились у ряда педагогов и много лет поете в разных театрах. То, что Вы от них получили, помножилось теперь на большой личный творческий опыт.*

—Несомненно!

—*Теперь у Вас уже есть определенное отношение к дыханию, проблеме резонаторов и проблеме регистров? Нас интересуют Ваши личные ощущения и мнения по технологии пения. К чему Вы пришли? Например, каково Ваше отношение к проблеме дыхания в пении? Конкретно: сколько брать, куда дышать и т.п.?*

—Во-первых, мне хочется сказать, что хотя вокальное искусство и не тайна, но это очень трудное и очень сложное искусство. Сложно оно, прежде всего, тем, что то, что уже приобретает артист-певец, не возможно абсолютно точно зафиксировать, установить: вот оно так и **хоть бы на один месяц осталось таким же!** Это невозможно. **Певец все время меняется!** Меняется он, прежде всего, потому, что сам не может контролировать себя достаточно объективно. Он не слышит того качества звука, который получается. Не слышит своего результата. Иногда ему кажется, что звук формируется очень хорошо и что его будет прекрасно слышно в зале, — но оказывается, что до слушателей в большинстве случаев такой звук не доходит, так как не имеет достаточной полетности. Полетности нет, и звук не проходит через оркестр, не летит в зал. В другом случае звук получается очень узким или, наоборот, слишком широким. **Поэтому у каждого вокалиста должен обязательно быть контролер со стороны!** Обязательно! Я так считаю. Очевидно, существуют певцы, которые по окончании обучения продолжают свою карьеру на сцене без постороннего контроля, ориентируясь только на свои слуховые и внутренние ощущения, но таких очень мало, и это возможно только в течение короткого периода времени.

Вот, например, Мирелла Френи. Мы большие друзья и очень часто пели вместе. У нее, кажется, есть такие внутренние ощущения, чисто специфические и точные. Она говорит: если у меня звук не попадает в определенное место, которое я ощущаю точно как специальную вибрацию в определенной части лица, в «маске», то я немедленно это замечаю. Если звук не там, то мои уши, как антенна, улавливают все неточности посылки. Это действительно удивительная способность. Я сказал

ей: «Завидую твоей способности, Мирелла». Однако она встречается очень редко... Но, по совести говоря, я не очень уверен, что Френи всегда испытывает эти ощущения, так как она постоянно и много занимается вокалом со своим мужем. Он музыкант, пианист и неотступно следит за ее голосом. Ясно, что хоть и не каждое выступление, но оно все равно систематически проверяется ушами мужа. Мирелла не в одиночку следит за своим голосом. Ее выступления всегда оцениваются человеком, который с ней работает.

Говоря отдельно о работе различных частей певческого аппарата, я должен отметить, что никогда специально над дыханием не работал. Я всегда знал, что дыхание очень важная вещь, что это основа пения. Но чтобы специально фиксировать на нем свое внимание, как советуют некоторые школы, — например: специально тренировать дыхание по утрам, улегшись на пол, класть тяжелые книги на область желудка и потом поднимать их силой дыхания, чтобы развивать диафрагму или специально укреплять и делать эластичными, твердыми мышцы живота, — этого я никогда не делал. Это был для **меня процесс, связанный со звуком. Дыхательный процесс и звукообразование для меня были неразделимы.**

Например, так называемую глубину звука — его полноценное, опертое, глубокое звучание я искал не от дыхания, не как дыхательное понятие. Его нельзя мерить сантиметрами: вот находится нижняя точка столба дыхания, а вот наверху — другая точка этого столба... Я так никогда не ощущал. Ведь в конце концов воздух — это субстанция, которую мы не можем ни схватить, ни ощутить по-настоящему. В нормальном процессе дыхания он неощутим. Вообще-то, ведь дышат у нас легкие. А дышим ли мы животом или другой частью тела — это очень трудно поддается контролю. Правда, **ощущение очень глубокого дыхания у нас должно быть как идея, как принцип, как мысль.** Это надо для того, чтобы не подтягивался звук и чтобы сохранялась высокая позиция, чтобы корпус был спокоен, чтобы не зажались мышцы голосового аппарата. Конечно, звук может быть прижат каким-нибудь неправильным участием мышц. **Идея глубокого свободного вдоха помогает избежать такого зажима.** Я думаю, когда говорят: «Дыхание, дыхание — вот самое главное», — это верно, если его не отрывать от звука. Это все тренируется со звуком. Надо, чтобы певец мог выдыхать правильно вместе со звуком, на пении. Потому что взять дыхание — это одно дело, но его **постепенное использование на звуке**, как звуковой волны — это уже другой и более сложный процесс, чем набор дыхания.

— *Значит, Вы не думаете, куда именно брать дыхание? Глубже, и все?*

— Ну, конечно. Надо просто брать поглубже. Постепенно у певца создается ощущение нижнериберно-диафрагматического дыхания. Создается также ощущение опоры звука, но я сказал бы, что это, скорее, **опора всего корпуса**, всего организма, потому что такая звучность, какая

нужна для оперного пения, создается участием всего организма. Весь корпус поет, звучит. Вот тогда и получается голос более насыщенный, более богатый обертонами. Так я думаю и чувствую.

— А сколько Вы набираете дыхания для пения ?

— Для меня лично это все настолько натренировано, что я уже интуитивно знаю, для какой фразы сколько надо взять. Делаю это инстинктивно, не задумываясь. Если и на это будет тратиться мое внимание, то я уже не буду знать, что и как петь...

— Если я Вас верно понял, то во время пения Вы за дыханием специально не следите, то есть не контролируете пение через дыхание.

— Я слежу за всем процессом пения в целом. **Я контролирую весь процесс работы организма в комплексе. Абсолютно весь целиком.** Если можно сказать, последнее время даже еще больше акцентирую этот момент — слежу за своим пением особенно внимательно. Ибо иначе очень легко уйти с наилучших позиций, деградировать. В тех партиях, которые я пою, требующих большого напряжения, большой интенсивности звука, в тех залах, в которых мне приходится выступать, в условиях тех климатических перемен, которые мне постоянно приходится переносить, — в этих условиях надо быть очень осторожным и внимательным, чтобы звуковой результат был всегда на должной высоте. Ведь публику не интересует, на какой кровати ты спишь, откуда и как прилетел, какие смены климата претерпел, какую пищу ты ешь и какую воду пьешь. Люди хотят слышать Гяурова таким, как ким, судя по отзывам, он должен быть. В этом вся сложность артиста мирового значения.

— Где и как Вы ощущаете «опору» звука?

— Если говорить о районе, где она ощущается наиболее ярко, то надо отметить **район диафрагмы, нижних ребер, реберной дуги.** И, скорее, это будет не дыхание, а поддержка дыхания мышцами. **Это мышцы, которые держат дыхание.** В этом процессе особенно активно участвуют **мышцы живота.** Старые мастера даже говорили, что в нижней части живота ощущается особое напряжение. Они писали, что будто бы эта часть живота подтягивается кверху.

— Нас интересует Ваше личное мнение и Ваши собственные ощущения. Разные певцы чувствуют по-разному. Вы, по-видимому, ощущаете напряжение в области нижних ребер?

— Я бы не сказал, что эти мышцы очень напряжены. Вы знаете, если прийти к врачу и он вам скажет: «Дыши, дыши», — то раза четыре вздохнешь,, и голова начинает кружиться!.. Вот это напряженное дыхание. А в пении для меня этот процесс абсолютно естественный. Вы же понимаете, что в течение вечера певец вдыхает бесконечное количество раз. Если бы дыхание было напряженным, так у него голова должна бы все время кружиться!.. Однако этого не происходит.

— Как Вы рекомендуете дышать: ртом или носом?

— Я дышу и ртом, и носом. Как подскажут обстоятельства. Надо стараться дышать через нос, когда есть возможность. Особенно важно это, если много пыли и сухо.

— Скажите, а какой атакой звука Вы преимущественно пользуетесь? Какую считаете более полезной для воспитания голоса?

— Я лично не занимаюсь педагогической деятельностью и, вероятно, не буду ею заниматься, хотя это очень интересная вещь. Должен Вам сказать, что я последнее время не уделял специального внимания фиксации деталей техники: вот это я делаю так, а это — эдак. **Я контролирую мой процесс пения в целом.** Боюсь и всегда боялся вдумываться или сосредотачивать свое внимание на определенных отдельных элементах пения. **Для меня это процесс общий, единый.**

Конечно, атака должна быть мягкой. Ведь человек ясно понимает, что голосовые связки не могут выносить такие удары, как при твердой атаке. Нельзя стукнуть сразу по связкам, как нельзя сразу стукнуть при игре на трубе — может лопнуть весь инструмент... Когда трубач играет, он подает звук с определенной мягкостью. Усиление же дает потом, прибавив дыхание. Так должен петь и певец.

— Ну, а голосовые связки Вы ощущаете во время пения?

— Боже упаси! Я не знаю, что это такое! Я знаю их анатомически, но как ощущение в пении — никогда не знал. По ощущению у меня в горле все свободно. Тем более, что связки находятся по уровню ниже того места, где для меня протекают процессы формирования голоса. У меня процессы формирования звука всегда несколько выше того места, где расположены связки!

— Каково Ваше отношение к проблеме головного и грудного резонаторов. Вы пользуетесь ощущением и головного резонирования — «маски», и ощущением грудного резонирования?

— Конечно! Для меня они очень важны и включаются в определенном соотношении в зависимости от регистра, которым я пользуюсь. Но все же не могу сказать так, что когда я пою *ми* или *ре* первой октавы, то знаю, что там переключаются регистры, что я снимаю головной регистр и иду на грудной. В низких голосах это не так уж четко, как, например, у теноров и других типов голосов. Низкий голос, бас, я думаю, должен быть насыщен грудными обертонами, он должен иметь **органный звучность**. Должна быть насыщенность тембра, чему помогает **свободная грудная клетка**, которая, я бы сказал, играет в этом деле роль корпуса скрипки или виолончели. Резонаторы, Вы это знаете, как врач, — по объему очень варьируют у людей, между тем как голосовые связки более одинаковы по своей форме и величине. Не такая уж у них колоссальная разница по величине и форме. Голосовые связки — орган маленький. Тут нет такого различия, например, что у певца — метровые связки, а у

безголосого — 1—2 см! **А в качестве и силе звука разница огромная.** По всей вероятности, в певческом голосе большую роль играют конструктивные элементы: лица, резонаторов, так сказать **общая певческая композиция.** Конечно, резонаторы имеют очень большое значение, иначе голос бы не озвучивался в такой степени.

—*Значит, Вы стремитесь петь так, чтобы у Вас озвучивалась так называемая «маска»? Стремитесь ли Вы посылать звук в нее?*

—Конечно, я много читал о «маске», **но для меня это понятие не определенное.** Я старался разгадать, что это такое. Для меня, кроме этих головных, носовых и грудных резонаторов, еще существует **резонатор рта.** Оформление звука идет как за счет **губной артикуляции,** так и в высокой части нёба — **в куполе.** Это место мне лучше показать на руке: вот, если здесь твердое нёбо, **то здесь я себе представляю и озвучивание** (показывает на задний отдел твердого нёба). Это нормально, что звук будет ощущаться в твердом нёбе, так как ему соответствуют лежащие рядом гайморовы полости.

—*Вы стараетесь строить звук так, чтобы у Вас отзвучивала область скул?*

—Да. Именно эти части лица. Скорее, я сказал бы так, что **строе ние звука у меня вертикальное, а не горизонтальное.** По ощущению я строю звук вертикально и стремлюсь в этом построении **кверху, а не углубляюсь вниз,** к мышцам горла, языка и т.д. Это естественно. Ведь мягкое нёбо имеет одно активное движение — вверх. Как только я начинаю петь, оно автоматически поднимается. **Это нормально, что и посыл звука имеет то же направление, что и поднятие мягкого нёба.** Посыл звука должен быть вверх. Ощущение, конечно, в разных регистрах чуть-чуть другое.

—*Как Вы формируете верхний регистр, центр и низ?*

—Я считаю, что каждый голос имеет свой естественный регистр¹. В вокальной практике, занимаясь у разных педагогов, я пришел к выводу, что каждый певец и каждый тип голоса имеет свой естественный регистр, данный ему природой, который в процессе пения в восходящем движении так же естественно кончается на определенных нотах. Если мы послушаем, например, ученика-баса (о басах мне говорить легче), то он поет естественным голосом до *до—до-диез* первой октавы, а потом начинает ощущать затруднение. И уже когда он идет на *ре—ми-бемоль* — тут уж голосу совсем трудно, и он часто жалуется на боль в горле. Что-то там в горле меняется. То же самое происходит с тенорами и баритонами и, соответственно, на *фа—фа-диез* и *ми—ми-бемоль.* Это говорит о наличии естественного регистра голоса, который идет до этих границ. Отсюда уже возникает вопрос: что делать дальше? Мне кажется, я и сам прошел через такой процесс обучения. Надо сначала хорошо устроить центральную часть

¹ Гяуров говорит о грудном регистре мужского голоса. — *Примеч. Л. Дмитриева.*

диапазона — естественный регистр. Сделать его ровным, звучным, легким, чтобы в центре была хорошая полетность звука, выровнять все гласные. Отсюда надо приступать уже «к захвату новых территорий» — расширять диапазон вверх. Подготовка к верхнему регистру делается **за счет округления звука, которое следует начинать немножко раньше, чем подход к переходным нотам.** Это стирает звуковую границу между одним и другим регистром. Надо звуки сделать такими, чтобы слушатель не ощущал этого перехода на слух. **Наша цель — иметь в верхнем регистре ту же самую вибрацию, тот же самый тембр и ту же красоту голоса, что и на центре.** В этом верхнем регистре, который можно с полным правом назвать искусственным, голос должен звучать полноценно, и его необходимо строить на базе той же звучности, той же позиции, что и центр. Певец должен сохранить те ощущения в отношении места звучания, что и в естественном регистре. Позиция звука — это, конечно, не совсем **точное слово** в данном вопросе. Правильнее сказать, что звук надо строить так, **чтобы у слушателя создавалось впечатление о единой позиции у певца,** то есть тот же тембр, те же звучность, красота. Об этом очень трудно рассказать словами. Даже в Италии, когда вы заговорите о пении, у вас складывается впечатление, что **все говорят о пении по-разному.** Однако все же какие-то общие принципы в пении сходятся. Есть определенные 4—5 законов, о которых говорят, хотя и в разных выражениях, все. Их надо всегда соблюдать. В процессе работы, однако, их применение сугубо конкретно у каждого ученика, что дело очень сложное. Это зависит от таланта, от способности молодого певца, от его комплекса качеств, необходимых для артиста-вокалиста. Даже если голос уже сделан, в процессе учебы остается еще масса, масса элементов, необходимых для того, чтобы иметь основание выпустить певца на сцену. **Овладеть всем необходимым комплексом данных** очень трудно.

Так, в Милане насчитывается около трех тысяч педагогов или больше. Не говоря уже о всей Италии и Америке и т.д. А поют по-настоящему совершенно всего 5—6 человек в мире, если говорить о самом высоком уровне. Это достаточно красноречиво свидетельствует о трудности певческой профессии, сложности вокального искусства.

—И так, еще раз вернемся к переходным нотам. Как Вы формируете этот переход? Прикрытие Вы употребляете?

—Да, обязательно. Я считаю, что **это один из законов пения.**

—Как Вы его достигаете: за счет увеличения опоры, за счет изменения формы рта или что-то у вас меняется в гортани?

—Как Вам сказать! Это очень трудно передать словами. Легче показать. **Верхние ноты сами по себе требуют большей активности.** Чтобы слезть даже переходные тоны, надо затратить больше усилий, чем на нотах центра, то есть дыхание и опора должны быть более активны. **Наша цель, чтобы на верхних нотах это усилие уменьшилось, чтобы оно не было чрезмерным.** Если идти в той же манере открытого пения и наверх, тогда напряжение будет увеличиваться, и голос дойдет до крика, а гортань—до боли. Это мо-

жет вызвать в голосовом аппарате тяжелые последствия. Поэтому **необходима крытая позиция**. Эту крытую позицию я понимаю, скорее, как позицию, скрывающую опасность верхнего регистра, снимающую излишне сильный напор дыхания и напряжение гортани. Повторяю: идти естественным открытым звучанием вверх очень опасно. Прикрытые звуки снимают эту опасность потому, что они значительно более округлены, и все строится на этой округленности. Надо следить, чтобы нота не выскакивала, как на открытой позиции, а чтобы она удерживалась за счет округления. Тут принимают участие все мышцы рта, округляющие его, и, конечно, зевок. Но ноты следует строить на той же звучности. Можно сказать, что посыл звука идет чуть-чуть выше прежней позиции, больше вверх, как бы «перепрыгивая» эту позицию. Конечно, это все по ощущению — «как бы», «как будто». Это очень трудно передать словами. Я с этого начал: если бы можно было как-либо зафиксировать и описать процесс пения!.. Нельзя, к сожалению, точно установить, что это делается так, а другое — эдак. Да и сами ощущения певца постоянно меняются.

— *Какие гласные Вы предпочитаете при ходе наверх при прикрытии?*

— Лучше всего петь на «О» с элементами «У» и, конечно, то же самое надо делать с гласным «А». Все остальные гласные должны к нему подстраиваться. Я считаю, **что обучение должно строиться на хорошо округленном гласном «А»**. Мне кажется, что на нем гортань имеет самую лучшую позицию. Надо приближать все гласные к звучности округленного «А», чтобы все они имели необходимые обертоны и широту звука. Конечно, они не должны быть искажены. Например, если мы поем «А — И», то на «И» надо искать той же мягкости и округленности, что и на «А», и той же тембровой окраски. Таким образом мы можем сделать голос ровным. Что такое, в конце концов, ровный голос? Это когда **все гласные имеют одинаковый тембр**.

— *Вы опускаете гортань в пении?*

— **Это обязательно должно быть!** Я так думаю. Именно опущенная гортань дает самую большую свободу **звукообразования и самый хороший поток воздушной струи**. Она дает свободный певческий выдох.

— *Вы это делаете сознательно?*

— В начале делал **сознательно**. Я первый год обучения занимался только центром своего голоса от *ля* малой до *до* первой октавы. Я **пел упражнения на гласный «А» и делал только то, чтобы опускать гортань вниз. Это процесс, который стоил мне определенных усилий. Но их не надо бояться, потому что мы должны иногда идти в некотором смысле против естественной природы для того, чтобы добиться верной певческой установки**.

— *Ваша речевая установка голосового аппарата отличается от певческой?*

— Да, конечно, отличается!

—Значит, нельзя на пение переносить речевой стереотип? Петь, как говоришь?

—Этого делать нельзя. Это может быть результатом обучения, когда артист-мастер уже настолько легко и естественно поет, что кажется, он так же легко поет, как говорит в жизни! Это все можно наблюдать и у спортсменов, которые трудные элементы делают шутя. Хороший драматический артист играет так, как будто он естественно живет на сцене. Про него говорят: «играет как в жизни». Так и о нас судят: «поет, как говорит». А это, **наверное, и есть самое трудное в искусстве.** Поэтому необходима очень большая техническая работа, чтобы **добиться** непосредственного естественного звукообразования в пении и использовать его так, чтобы создавалось впечатление, как будто **говоришь**. Если бы действительно все было так легко, то, поскольку все люди в мире говорят, и петь они могли бы так же легко. Однако этого нет. Поют только избранные.

—Я спросил об этом потому, что есть педагоги, которые строят на этом обучение.

—Я представляю себе, что педагогов провоцирует желание ускользнуть процесс. Им хочется, чтобы у учеников была такая же легкость в пении, как и в речи. Но, к сожалению, для достижения этого требуется очень длительный и сложный процесс работы.

—Значит, сначала надо устроить звук, а затем на нем формировать слово?

—Конечно! Необходимо сначала научить человека петь, а потом правильное пение уже легко связывается с естественным произношением, с четкостью речи. Певцу следует лишь выговаривать слова на этой базе, на этой певческой установке. **Слова надо произносить на единой вокальной установке,** и для слушателя текст будет гораздо яснее, понятнее. Это происходит потому, что **певческий звук как бы «несет» согласные,** которые должны дойти через оркестр далеко до последнего ряда. Только тогда дикция будет хорошей. Но этого не добьешься, если будешь выговаривать согласные с силой, например, такие, как «С» или «П». Только с правильным посылом звука в пении соседний согласный звук, который следует за гласным, будет иметь необходимую звучность. Она-то и донесет согласные до последнего ряда. **Не через выговаривание согласных, а через верный вокальный поток гласных осуществляется четкая дикция.**

—Значит, найдя новую вокальную установку гортани, Вам приходится менять речевые артикуляционные уклады языка на певческие. Вы сохраняете классическую позицию языка, следите за ней или нет? Или у Вас в пении язык просто свободен, и только?

—Когда я распеваюсь, вокализирую, то стараюсь сохранять классическую позицию языка на «А» в форме ложечки с концом у нижних зубов. Конечно, я в упражнениях всегда старался ее держать, так как при этом легко формируются все гласные, свобода ощущается яснее, есте-

ственность укладов языка сохраняется. Если бы язык поднимался вверх, такой свободы не было бы.

— Но у Титта Руффо язык поднимался! Мне говорили об этом Панераи и Брускантини, которые с ним пели. Да и у самого Панераи язык в пении поднимается.

— Да, но Панераи это не Руффо, в том-то и дело. Мне как-то не верится, чтобы у Руффо поднимался язык. Ну, может быть, конечно. Вообще, это очень индивидуальная вещь. Руффо был абсолютный певческий феномен. Это был царь баритонов. Так что такое исключение вообще вполне возможно. Ноу всех людей в большинстве случаев язык лежит нормально, свободно внизу. Естественно чувствовать его ближе к корням нижних зубов, чем ощущать где-то наверху, на мягком нёбе. **Для меня в пении нет каких-либо точных установок.** Точных ультимативных установок «только так и больше никак» в отношении языка быть не должно. **Положение языка нельзя не менять, он должен быть свободен,** потому что если его все время держать в одной позиции у зубов, то гласные не будут чистыми. **Он должен свободно двигаться, как этого требует формирование гласных, но в принципе, как идея, — он должен лежать на дне рта.** Я сказал бы, что он как бы формирует дорогу для посылки звука. Естественно, лучше, чтобы при этом он был лопаточкой внизу рта, чем горбом...

— Нижняя челюсть и губы, какую роль они играют для Вас в пении? Какова Ваша установка на этот счет? Как Вы открываете рот?

— Я считаю, что нижняя челюсть должна быть очень **свободной, очень мягкой, опущенной.** Это нам тоже надо иметь в виду в процессе звукообразования. Потому что челюсть — сильный орган. Иногда в цирке мы видим, как на этой челюсти люди висят под куполом и делают все возможные сложные трюки. Челюсть выдерживает тяжесть человека. Это подтверждает огромную силу, которой она обладает. Поэтому челюсть в пении должна быть абсолютно свободной. Это надо не только для того, чтобы свободно открылся рот, но и потому, что **она связана также с другими мышцами, с мышцами шеи, а через них — с гортанью.** Ее освобождение рефлекторно дает **освобождение и другим мышцам.** Я ее ощущаю как бы свободно опущенной и немного отодвинутой назад.

- А рот? Надо ли всегда держать его в форме улыбки? Френи, например, советует округлый рот.

— Конечно, **рот в пении должен быть округлым.** Я ведь говорил, что **строю звук вертикально.** Это уже дает намек на то, что рот не может быть в улыбке, и для меня он всегда округлый, его форма округленно-вертикальная. **Улыбка всегда вызывает горизонтальность. При ней звук получается светлый, плоский, направленный как-то слишком близко, прямо к зубам.** Кажется, что резонатором для такого звука являются зубы, а не купол.

—Как Вы относитесь к установке корпуса во время пения ?

—**Я придаю очень большое значение установке и положению корпуса.** Надо очень правильно стоять, чтобы хорошо петь. Стоять следует совершенно свободно, прямо. Чтобы естественно дышать, надо, чтобы корпус был выпрямлен, а грудная клетка развернута, но так, **чтобы не было никаких напряжений**, которые могут передаваться на шею и на ключичные мышцы. Нельзя при этом активно включать верхний отдел грудной клетки, иначе может получиться высокое ключичное дыхание. Оно будет затруднять процесс пения, усложнять голосообразование.

—*Вы много пели в лучших театрах мира с певцами различных национальностей. Если бы я Вас спросил, что в основном отличает наших певцов от, скажем, солистов Ла Скала? Ваше личное впечатление. Есть ли разница в звукообразовании ?*

—Во-первых, мне хочется отметить, что у вас большой выбор хороших голосов. **Ваша земля богата на голоса.** Это предпосылка, чтобы театры были полны великолепными, хорошо обученными певцами.

Очевидно, если это не всегда получается, то здесь сыграл роль **длительный период оторванности от искусства Италии.** Раньше, как Вам известно, в Россию часто приезжали итальянские мастера и существовал постоянный контакт с итальянским искусством. Кое-что было и позже, но мне кажется, былая непосредственная связь прервалась. У вас страна

огромная, передачи из Италии как-то не доходят. Пение итальянцев не имеет у вас своего влияния на формирование вокальной эстетики. Радиопение оказывает большое воздействие на массы слушателей, оно воспитывает вкус к звукообразованию. Вкус к тону, к характеру голоса,

к его оформлению. То, на чем воспитывалась ваша молодежь, то звучание, что она слышала постоянно, — это голоса ваших певцов, которые

каждый своим путем, индивидуально, дошел до чего-то. И уже процесс имитации, который я считаю ужасным и неправильным, может быть,

многих из них повел, так сказать, по линии формирования определенного звукообразования. Поэтому в отношении многих молодых певцов

можно сказать: вот этот поет, как Козловский, а этот, как Лемешев, а

этот, как еще какой-либо известный певец с весьма индивидуальной

манерой формирования звука. Влияние этих двух мастеров распространялось на молодых певцов вместо того, чтобы они развивали свою **собственную природу в плане общего эталона правильного звучания голоса.**

Мои личные впечатления таковы. Голоса у вас очень богатые, но манера

пения, на мой слух, несколько другая.

—*В чем разница в звучании мужских и женских голосов?*

—В женских голосах, как мне кажется, проблема не очень большая, не очень сложная. Разница в самой постановке звука. Пожалуй, среди женских голосов хуже дела у сопрано. Они очень открыто поют, одной «верхушкой», без груди. Меццо-сопрано у вас всегда звучали хорошо. Я помню Борисенко и некоторых других. Они пели более есте-

ственно, звук образовывался более органично. В мужских голосах я всегда находил больше недостатков, больше проблем. Это мое личное впечатление. Мне кажется, что из них каждый по-своему искал свое спасение. Мое ощущение, что каждый певец ищет какой-то свой путь звукообразования, свое приспособление для того, чтобы спеть партию, чтобы в театре быть полезным. Это говорит о том, что, **у вас нет единой манеры пения, опирающейся на определенные твердые позиции. Между тем, именно исходя из общих принципов надо развивать индивидуальные качества голоса.** У вас часто можно услышать, например, **открытое пение на верхних нотах**, и, может быть, именно богатая природа и спасает таких певцов. Я просто не могу понять, как можно петь верхний регистр таким образом.

—Вы считаете, что наши певцы грешат тем, что поют верхнюю часть диапазона открытым звуком ?

—Я считаю, что это одна из причин некачественного пения, один из недостатков. Потом, тоже важный момент — **неаккуратное отношение к центру голоса, к красоте каждого гласного звука, к их ровности.** Это, может быть, самые частые ошибки многих певцов. Конечно, у вас есть замечательные певцы, у которых все на высоте. В общем, у меня создалось впечатление, что вы **обращаете недостаточно внимания на технику голоса. Мало воспитываются вокал, вокальная линия, пение.** Им уделяется недостаточное внимание. Я бы сказал, что вас больше привлекают выговаривание слов, драматизация, выразительность словесно-драматическая, если можно так сказать, в ущерб развитию чисто вокально-музыкальных свойств голоса. Излишнее стремление к произнесению слов отвлекает внимание от чистого звуковоспроизведения, от верного образования певческого тона.

Когда начинает играть пианист, у него уже есть готовый, настроенный инструмент — «Бехштейн» или «Стенвей», а у нас такого инструмента нет, мы должны подготовить к работе свой собственный — голос. Потому именно к вокальным свойствам голосового аппарата должен быть привлечено особое внимание. Я считаю ошибкой, что уже на первом курсе консерватории у вас поют произведения. Это, конечно, очень приятно — слушать произведения, которые поет молодой голос. Но такой голос не будет петь кантилену, он только будет стараться, учиться ее делать. Надо набраться терпения и не торопить ученика петь произведения. Он успеет это сделать потом. Но **вокальный педагог-мастер должен сосредоточить все свое внимание на вокальной технике певца, на подготовке его инструмента**, и только на следующем этапе, на старших курсах, следует приучать петь произведения. Тут уже должен быть не звук сам по себе, а масса других элементов, которые и составляют искусство пения. Но начальный период должен быть посвящен фиксации внимания на развитии техники звукообразования и звуковедения. Когда у вас инструмент воспитан, любой дирижер, любой музыкант может помочь пев-

цу выучить и сделать партию, музыкально разучить ее со всеми нюансами. Он скажет: тут поется пиано, и молодой певец уже в состоянии выполнить этот нюанс, он уже умеет петь, его уже научили, его инструмент готов выполнить любое требование музыканта. В противном случае он будет искать технику неизвестно каким путем; снимая с опоры и т.п. или ища пиано в зависимости от своего психического состояния: «У меня будет настроение, будет и пиано!» Такого настроения не будет — не будет и пиано, а партию надо спеть! Настроение, может быть, придет, это, конечно, хорошо, но надо уметь, прежде всего, технически верно сделать это пиано. Потом употреблять его в меру своего таланта, для музыкальной выразительности.

—В какой мере сознание должно включаться в контроль за работой голосового аппарата?

—Это, конечно, очень индивидуально. Если бы я был педагогом, то подходил бы к каждому певцу по-разному. Может быть, одному из учеников, если я вижу, что он очень углубленно ко всему относится, вникает во все детали пения, я бы вообще ничего не говорил. Я бы ему сказал только: пойте красиво. Это моя задача контролировать и исправлять правильность его звучания: это ты так делаешь, а это не так. К примеру: «Не держи челюсть, освободи язык!» и т.п. Какие-то элементы я могу ему подсказать для того, чтобы уберечь от увлечения излишней детализацией, углублением в вокал. Посоветую быть жизнерадостным и не очень залезать в детали. Часто говорят: все певцы глупые! Не знаю, в самом ли деле это так, но они обязаны быть жизнерадостными, бодрыми, здоровыми. Ведь **сам процесс пения очень жизнерадостен**. Это счастье — петь, и когда певец не думает, а поет, он жизнерадостен и лучше формирует звук. Это естественный процесс. Когда люди поют? Когда им хорошо, когда солнце, когда приятно на душе, когда нет угнетения — вот тогда певец и запел. Может быть, с этой точки зрения и не надо делать из певца мыслителя, надо оставить его таким, каков он есть, чтобы и звукообразование у него было естественным. В конце концов, ведь голос — это природа, это дар. Учеников принимают в консерватории и училища потому, что у них имеются определенные способности к звукообразованию, к пению. Это уже какой-то определенный талант. Ведь нельзя же взять человека прямо с улицы и учить его пению! Это смешно! Таким образом, этот особый талант — способность образовывать певческий тон — надо учить пению, музыкально развивать, он будет постепенно становиться артистом и полноценным гражданином своей страны. **Но не надо трогать тот красивый природный дар, который он имеет**. Не надо его затягивать, перегружать излишними знаниями, превращать в мыслителя. Надо учить его пению, дать ему певческие навыки, которые необходимы. Не надо залезать в подробности голосообразования. Не надо заводить в какие-то пункты его мысли: «Вот у тебя тут резонатор, так вот коли сюда звук,

как иголкой!» На мой взгляд, уж лучше пусть меня самого прокалывают иголками к кресту, чем заставляют думать об этом во время пения... Как тут петь, когда я буду думать о каких-то иголках?!

— *В чем для Вас принцип кантиленного пения? Как бы Вы это определили? Что дает Вам возможность иметь хорошую кантилену?*

— Этот прием называется в музыке *легато*. Только пение *легато* может привести к кантилене, а потом уже надо думать о технике *стакато* и других нюансах, необходимых для певца.

— *У Вас прекрасная кантилена. Какой принцип перехода от звука к звуку Вы соблюдаете?*

— Мое обучение было не только вокальным. Я играл и на скрипке, и на кларнете, и дирижировал хором и оркестром, и ходил слушать больших исполнителей: виолончелистов, скрипачей, большие оркестры. Конечно, человек как-то **постепенно приобретает вкус к легато, к связному пению. Надо иметь внутреннее желание его сделать, внутреннее ощущение необходимости связывать звуки.** Конечно, обязательно и технически правильное связывание всех гласных. Это помогает литься звуку.

— *Но в чем оно?*

— Вот я, например, считаю так. Сначала на центре голоса надо уравнивать все гласные. Центр голоса — это самое главное, это основная рабочая часть голоса, которой больше всего оперирует певец. Когда певец овладевает на центре правильным звукообразованием, он добивается того, что все гласные звуки у него звучат как бы в одном месте. В этом случае мы уже можем иметь поток звука, который следует называть *легато*. Если нет ровности гласных — *легато* уже невозможно. Если мы поем «А—Э—И—О—У» в одном тембре, то получается плавный переход от одного звука к другому на одной ноте. Образуется длинный смычок: взмахнул — и уже *легато*! Ну, а когда придется петь фразу — это уже дело музыкальности, этому никто не может научить. **Спеть фразу и дать ей жизнь — для этого надо чувствовать музыку, быть музыкантом.** Если певец не может сделать фразу — это уже не музыкант.

— *Позволю себе задать Вам еще несколько чисто технических вопросов. Вот, например, техника скачка: большой интервал вверх, как Вы его преодолеваете?*

— Это, конечно, зависит от произведения. Если Вы меня конкретно спрашиваете, как я подойду от *си-бемоль* малой октавы к *ми-бемоль* первой октавы в отдельном ходе, то ответить легче. Если надо спеть только две ноты, две гласные, — я подготовлю нижнюю ноту округленно для того, чтобы пойти на *ми-бемоль* в той же позиции, в том же звучании, немножко стараясь как бы «перескочить», чтобы идти на *ми-бемоль* на высокой позиции. Но если мне придется спеть, скажем, в фразе от *си-бемоль* нижнего, большой октавы, до *ми-бемоль* первой, то я внизу спел бы более открыто, более свободно, освободил бы звук от всякого

нажима, чтобы звук имел полет вверх, чтобы горло было свободно и подготовлено к ходу вверх, а не затянуто еще вниз.

— *А каков принцип техники беглости? О чем Вы больше думаете: о дыхании, о гортани?*

— Бывают фразы, которые надо петь стаккато, я их стараюсь делать дыханием. Тут определенная фиксированность на каждой ноте.

— *Каждую ноту провести дыханием?*

— Да, вне зависимости от того, насколько она производится легато или стаккато, ее надо спеть, и это надо делать дыханием в первую очередь, это нельзя сделать горлом. Так нельзя (показывает «А—А» с «кряканьем»), надо (доказывает «А-А» с «придыхом» вместе с дыханием). Только благодаря дыханию делаются колоратурные украшения. Я не колоратурное сопрано! Бас, конечно, не имеет таких задач, как колоратурное сопрано. У нас несколько иные проблемы... Но многие партии, которые я пел, требовали почти колоратурной легкости и подвижности. Например, в «Дон Жуане». Для этого, конечно, нужна специальная настройка голоса. К этой партии надо готовиться особо.

— *А как Вы распеваетесь? Каждый день поете упражнения или иногда предпочитаете без распева?*

— Почти каждый день. Правда, теперь у меня другой этап... Если я пою большой спектакль, мне нужно два-три дня отдохнуть, так как это очень интенсивная нагрузка. Надо чтобы успокоились мышцы. Этим я как бы привожу голос в порядок для следующего спектакля. Нужна гигиена голоса, режим. Это очень важный вопрос, который всегда должен соблюдать певец. Он должен стараться так планировать свои выступления, чтобы всегда между спектаклями был интервал 2—3 дня.



БЕСЕДА С МАГДОЙ ОЛИВЬЕРО

—*Какие из Ваших записей на пластинках вы считаете лучшими?*

—Это «Федора», сделанная фирмой «Декка», «Франческа да Римини» с Монако и многие другие. Американские пираты записали всю «Адриенну Лекуврер», «Ирис», «Манон Леско» и другие диски. Все они сделаны очень хорошо в смысле качества записи. Мой голос там звучит очень естественно.

—*Когда Вы начинали петь, был ли у Вас уже большой и красивый голос, или это в основном результат обучения?*

—Достаточно трудный вопрос. Дело в том, что я начала учиться систематически с тринадцати лет, голос был большой, и я могла свободно петь все. Сначала моим педагогом была одна певица. С ней я занималась несколько месяцев. Потом это был педагог из Академии Святой Цецилии в Риме. Третья учительница — тоже певица, меццо-сопрано. В результате трех лет занятий с этими педагогами мой голос был совершенно разрушен. Но мне посчастливилось встретить маэстро Джерусси, друга и последователя замечательного певца Котоньи, который преподавал потом в Академии Святой Цецилии. Джерусси долго работал с Котоньи в качестве аккомпаниатора и хорошо усвоил его школу. Когда он меня услышал, то сказал: «То, что тебе нужно, — это вывести звук голоса наружу, а ты сделала все, чтобы загнать его внутрь». Никто мне до этого не показывал, как пользоваться дыханием. Джерусси объяснил, что такое диафрагма, как она работает и как должна поддерживать звук. За шесть месяцев работы с ним мой голос совершенно переменялся, сделался совсем другим. Он развился, и я поняла, что дыхание — это база пения. С этим маэстро я занималась восемь лет, продолжая работать с ним и тогда, когда уже пела в опере. Он меня учил, что основа пения — это дыхание. В органах дыхания все должно быть мягко, плечи совершенно спокойные, руки абсолютно свободные, совершенно мягкими должны быть мышцы шеи. Во внимании должно быть только дыхание, его посыл. Для того чтобы заставить меня все хорошо понять, он мне рисовал такую картину: фонтан, бьет водяная струя, на ней лежит шарик, поддерживаемый этой струей. Так вот струя — это колонна дыхания, а мячик — это произношение, легчайшее, только на губах, и дыхание пробивается через них наружу. Никакого напряжения мышц. Так, как поют маленькие птички. Вдох надо стараться делать через нос и на-

бирать дыхание по смешанному типу с преимущественным заполнением в области нижних ребер, живот оставлять подтянутым. Атаковать звук надо минимально и легко. Затем следить за поддержанием каждого звука дыханием.

Когда голосовые связки вибрируют, работают при полном покое остальной мускулатуры шеи, они никогда не устают. Если они работают в условиях напряжения каких-то мышц, то свобода их вибраций нарушена, и они утомляются. Дальше наступают явления дегенерации — они выходят из строя. Потом — иначе приспособляются трахея и глотка, они неспособны так гибко следовать потребностям голоса. Все это очень плохо. Для того чтобы петь долго, пение должно быть массажем, а не травмой. Единственное напряжение должно быть здесь (показывает на область подложечки и нижних ребер). Диафрагма, брюшной пресс должны поддерживать звук, а не толкать область живота. Когда делают вдох, диафрагма опускается, ребра расширяются, как меха, а потом вдох останавливается (*Si blosca*), задерживается и больше уже не производится никаких движений. Мускулатура дыхания по окончании вдоха должна закираться и не двигаться. Все пение совершается диафрагмой, которая регулирует выдох так, как вы хотите. Достигнуть этого очень трудно. Но именно в этом секрет пения. В этом колумбово яйцо. Это и легко, и просто, и безумно трудно! Когда усвоена техника дыхания, когда достигнута эта координация и диафрагма научится поддерживать звук, нужно петь упражнения с поворотами головы, освобождая шею, сдвиганиями рук, приучаясь петь в разных положениях. Надо добиться абсолютной независимости работы дыхания от изменения положения тела и головы. Если включаются другие ненужные мышцы, звук рвется. Особенно важна свобода шеи и плеч.

— *Это основные принципы маэстро Джерусси ?*

— Да-да. Потом я продолжала занятия в Риме с Луиджи Риччи. Это большой педагог. Он был при Котоньи вплоть до его смерти. Он был его другом и последователем, и весь архив Котоньи — фотографии, реликвии — сохраняются у него. И все ученики Котоньи продолжали заниматься у Луиджи Риччи. Теперь он уже очень стар.

— *Сколько лет Вы занимались с маэстро Джерусси, прежде чем стали петь в опере?*

— Шесть месяцев пошло на восстановление голоса, потом я стала петь маленькие произведения, затем начала учить партии со знаменитым оперным дирижером Тулио Серафином — знатоком голоса, прекрасным руководителем для молодых певцов. Вначале он мне давал петь только партии легкого сопрано. С ним я выучила почти все, вплоть до Филины. Позже мой репертуар стал более широким и очень разнообразным: начиная от Моцарта и «Медеи» Керубини вплоть до Мессииана. Я пела абсолютно все партии сопранового репертуара.

Со своим маэстро Джерусси я занималась ежедневно по часу в течение всех восьми лет. И когда я уже пела в опере, возвращаясь с гастролей, я на следующий же день была у маэстро в классе. Выступать в опере я начала в 18 лет. Сначала исполняла маленькие роли, чтобы приучить себя к сцене. Партии на сцене я стала петь после полутора лет работы с моим маэстро. В 1933 году состоялся мой дебют в партии Лауретты в опере Верди «Джанни Скикки».

—*После того как Вы окончили вокальные занятия с маэстро, как Вы самостоятельно занимаетесь голосом?*

—Я занимаюсь ежедневно вокальной техникой. Теперь, когда у меня за плечами большая карьера, около 40 лет сценического пения, и я могу себе позволить более роскошную жизнь, иногда я даю себе возможность отдохнуть, особенно летом, и пропускаю несколько дней без упражнений. Но когда я в репертуаре, то ежедневно хожу в театр, чтобы там петь упражнения. Я всегда пою в театре, так как нужны посыл, пространство, чувство зала. Если я загружена работой, то все равно ежедневно занимаюсь упражнениями не менее получаса. Перед тем как петь партию, перед выходом на сцену я тоже 15—20 минут пою упражнения. Это только чистые упражнения и никогда не фразы из партий. Обычно это гамма из пяти нот, потом трезвучие *ре—фа—ля; ми—соль—си* и т.п. Начинаю на звук «И», затем перевожу его в «А». Это трудно с точки зрения дыхания — все сделать совершенно спокойно при перемене высоты ноты и гласной.

Молодые певцы, ученики думают, что все это так просто и что достаточно полгода-года, чтобы научиться петь. Нет! Это не так. Это ежедневный труд на всю жизнь. Особенно сложный и деликатный этап — переход из класса на профессиональные подмостки. Именно в этот момент легче всего приобретаются дефекты. Это происходит потому, что, выйдя на сцену, певец уже должен петь с дирижером, слушать и выполнять указания режиссера, следить за партнерами, и мозг сосредоточен на многих вещах. Тут-то и уходит внимание от чистого вокала, и в голосе легко появляются дурные навыки. Это самый опасный момент, и в это время необходимо особенно усердно заниматься голосом с маэстро. Нужен постоянный контроль со стороны опытного педагога. Конечно, это не уменьшает роли самоконтроля. Все это сплавляется и выходит, пройдя через изображаемый образ, через мозг исполнителя как вокал, как вокальная линия партии.

—*Каковы Ваши личные ощущения в пении, которые Вы подключаете для управления голосом?*

—Техника, как я считаю, должна быть целиком подчинена намерениям изображаемого персонажа. Артист уже не должен быть рабом своего голоса. Наоборот, голос — это раб артиста! Для меня стать величайшей ошибкой: выйти на сцену и думать: сейчас будет *соль*, затем будет *до!* Нет. Для меня думать на сцене — это значит

думать исполнительски, мыслями персонажа. У меня уже нет моих физических ощущений, есть естественное состояние, при котором сознание целиком отдано исполнению: произносимым словам, эмоциям, чувствам. Я пою и как бы разговариваю словами персонажа, несу его мысли. При такой манере легко передаются эмоции и все то, что рождается в душе. Музыка подсказывает и выражение, и жесты. Это очень важно, особенно для меня, прошедшей школу Дальк-роза. Это замечательная система, которая развивает движения, исходящие из музыки. Но у меня это было от природы. Я такой уже родилась. Для меня жест, движение целиком определялись музыкой, которая живет во мне. Я систему изучила за шесть месяцев, хотя эта школа вообще-то рассчитана на шесть лет и обогнала тех, кто уже учился шесть лет. Там я изучила также разнообразные жесты, которые сослужили мне огромную службу на сцене. Я научилась применять все это на практике. Ощущать, что все твое физическое поведение исходит из музыки, — это великое чудо! Когда я выхожу на сцену, мое собственное Я исчезает. Я становлюсь персонажем. У меня всегда было ощущение, что когда начинает звучать музыка, то она входит в меня, как магическое сияние, которое озаряет все мои действия и поступки, и только с окончанием оперы я выхожу из этого состояния. И проходит еще несколько часов, прежде чем я вновь ощущаю себя самой собой! На сцене, в музыке для меня действительно исчезает мое собственное Я. В меня входит другое существо, и мне надо некоторое время, чтобы освободиться от него, от его ощущений, мыслей, чувств. Только какое-то время спустя я снова начинаю ощущать себя Магдой Оливьеро, прихожу к норме. Когда я пою, нахожусь в образе, то каждая фраза, все мои слова и действия сначала рождаются внутри меня, потом уже выносятся наружу. Иногда эти ощущения ужасны, очень сильны, налетают как ураган. Они бушуют и ударяют в голову. Со мной даже проводили специальные медицинские исследования, так как в некоторые моменты эти ощущения поднимаются очень сильно, а потом резко, неожиданно падают. Это подобно ощущениям от крови, которая бросается в голову и потом отливает. Я испытывала на сцене ужасные, но одновременно чудесные вещи — почти состояние транса. Иногда у меня возникают совершенно особые ощущения, что публика — не масса людей, а одно единое лицо, которое я могу осязать руками. Иногда мне кажется, что это лицо приближается ко мне, и это удивительно. Я испытываю необъяснимую радость от того, что слушатель воспринимает все движения моей души. Такое пение с полным перевоплощением и эмоциональным погружением в образ весьма утомительно, к концу спектакля я очень устаю, но чувствую, что одарила людей, отдала им много. Это сценическое состояние — моя особенность, существующая независимо от моего состояния. Это совершенно изумительная вещь.

— Да, это очень интересно, особенно для психологов, психиатров, изучающих внутренний мир человека в разных состояниях.

— Все эти персонажи живут своей особой жизнью, так как все они различные. Они из разных эпох и сословий, разных характеров. Например, Мими в «Богеме» не страдает, как Адриенна Лекуврер, или как Виолетта, или Медея. Это роли совершенно различные. Я считаю величайшей ошибкой, если маэстро пения не разъясняет ученику, кто тот персонаж, арию которого он поет. Поэтому мы часто слышим прекрасные голоса, поющие очень красиво и правильно в одной манере совершенно различные произведения, иногда употребляя одинаковые жесты. Между тем, все персонажи различны, как я уже говорила, и Вы, ученый, знаете это еще лучше, чем я.

— Меня интересуют Ваши внутренние ощущения, которыми Вы контролируете процесс пения. Каковы они?

— Для меня этот процесс сделался автоматическим. Если бы я задумывалась о своих ощущениях, то уже не смогла бы быть в образе. Конечно, когда я пою вокализы и упражнения, я их контролирую. Для меня важна дуга дыхания, которая достигает резонаторных полостей. Все дело вдыхании, в так называемой арке дыхания. Только по ее своду дыхание достигает верхних резонаторов. Дыхание нельзя посылать прямо. А именно только по «арке», по своду. Это создает ощущение купола. Всеми этими движениями управляют мозг, представление. Уже при вдохе мозг знает, где должна быть озвучена нота. Можно взять чуть-чуть дыхания и спеть звук, опираясь на колонну дыхания, затем послать его вперед по арке к куполу и к резонаторам. Все резонаторы находятся в области «маски». При этом никогда нельзя подключать носовой резонатор. Также нельзя брать звук горлом (*tamponato*), твердой атакой. Надо упражняться в правильном звучании только при помощи дыхания. Если звук взят правильно, послан по «арке» и достиг резонаторов, я часто чувствую головокружение. У меня все вибрирует от этой звучности: и «маска», и даже область под языком. Язык никогда не должен быть напряженным. Все вибрации должны ощущаться на конце языка, губах, а в артикуляции все должно быть свободно. Нельзя петь напряженными мускулами. Все должно делаться только дыханием. Исключительно дыханием, дыханием и дыханием! Ничего другого не существует, но это очень трудно. Я вспоминаю, что имела счастье петь в Ла Скала с Тито Скипа, действительно замечательным мастером пения. В отношении техники это совершенно изумительный певец. И он мне тогда сказал «Помни всегда, что произношение, слово по ощущению должно находиться как бы вне тебя и извне попадать на губы. На губах слова должны легко подхватываться дыханием». Это для меня было очень важным открытием. При таком ощущении получается «пение, как будто ты говоришь». А это, собственно, и есть самое трудное в пении. При этом движения губ должны быть очень невелики, но хорошо подхватываться дыханием.

Такое ощущение слова на губах возможно только тогда, когда рот и язык мягкие, свободные. Надо следить на занятиях, чтобы нижняя челюсть была свободной и рот открывался естественно. Я не держу язык в классической позиции. Главным и неизменным условием в пении является его свобода, не напряженность. Положение его может быть высоко, как на «И», а может быть и глубоким, как на «О» или «У». При переходе от «И» к «У» язык уходит назад, но звук при этом надо оставлять на том же месте. Надо сказать, что «И» — самый сложный гласный звук именно потому, что язык • на нем поднят. Поэтому следует делать «И» не узким, а с несколько опущенным языком (демонстрация). Раскрытие рта и его форма у певцов индивидуальны и зависят от конфигурации лица, нёба. У одних он открыт больше, у других — меньше. В этом вопросе надо исходить от качества звука. Я пою на естественной полуулыбке, но это получается автоматически, и я об этом специально никогда не думаю. На верхних нотах эта улыбка делается больше и верхние зубы лучше видны. Главное в положении рта — не делать резких движений, так как они ведут к смещению челюсти, а вместе с ней и гортани. Все надо делать мягко, эластично. Вот смотрите (показывает голосом: действительно все идет от дыхания, все свободно).

—Думатели Вы о положении мягкого нёба и гортани?

— О мягком нёбе я специально никогда не думаю, только веду дыхание по арке в «маску», к твердому нёбу, — это главное и основное. Следить за положением гортани считаю вредным. Я видела теноров, которые старались как-то сознательно устанавливать гортань, понижать ее. Это обычно плохо кончалось — они деградировали. Мне кажется, самое главное — через звук понять свою гортань: что ей удобно. Для этого нужны свобода и мягкость мышц шеи. Тогда гортань сама найдет наилучшую позицию. Это позиция может быть разной у разных певцов. Специально ставить гортань никогда не надо. Надо думать и следить за свободой и мягкостью шеи.

Интересно отметить, что, когда я начинала петь, у меня ощущались регистровые переходы. Когда же я научилась управлять голосом независимо от дыхания и вести звук в верхний резонатор, регистры у меня исчезли. Ощущения в верхнем резонаторе у меня очень яркие, сильные: все лицо, шея, лоб звенят, трясутся, часто доходит до головокружения. Грудное резонирование подключается само, особенно на высоких нотах форте. Тогда работает весь корпус: все вибрирует внутри, от ног до головы. Это органичная работа всего корпуса, но специально думать об этом резонаторе не надо. Следить нужно только за «маской» и посылом туда дыхания. Если звук верен по позиции, то есть послан в «маску» и хорошо поддерживается дыханием, оно почти бесконечно. Звук тянется легко и свободно очень долго. Для пения нужна правильная установка корпуса: надо твердо стоять на обеих ногах, с небольшим наклоном вперед, как стоят спортсмены на старте, готовясь броситься вперед. Но мышцы не должны быть напряжены, особенно плечи, шея. Положение должно быть свободным, но не расслабленным.

— После стольких лет певческой карьеры Вы продолжаете учить новые партии?

— Да. Я все свои партии прохожу с Луиджи Риччи. Он уже старик, но замечательный педагог и концертмейстер. Каждую партию я прохожу с ним самым тщательным образом. Мы ставим ноту к ноте так, чтобы все звучало ровно и верно. Последовательность и тщательность изучения партий играют огромную роль в певческой карьере. Я, например, встречала много сопрано и теноров, которые, поступив на сцену, сразу начинали петь сильные партии. Это всегда приводило к деградации голосов. Голос сам со временем окрепнет, и только тогда можно брать более драматические партии. Многих певцов губит преждевременное желание их петь. Для правильного разворота вокальных данных нужны большая постепенность и неусыпный контроль со стороны. Тем более постепенность должна выполняться в отношении современных новых опер, композиторы которых относятся к вокальной партии, как будто голос — это железный, механический инструмент оркестра. Новая музыка совершенно не учитывает специфику голоса. Певцы, когда ее поют, трясутся, как эпилептики, так как надо беспрерывно делать огромные интервальные скачки, резко менять динамику. Зачастую нет ни тональности, ни мелодии. Голос такой манеры пения долго выдержать не может. Для того чтобы это петь, надо иметь совершенную технику и большое мужество.



БЕСЕДА С ДЖУЛЬЕТТОЙ СИМИОНАТО

—Скажите, как Вы оцениваете русский язык на слух и какова разница в звучании русской, итальянской и, скажем, английской речи?

—Английский язык я слышу как несколько горловой. Русский для меня на слух очень мелодичен и напоминает в этом смысле итальянский. Когда я слышу где-либо разговор двух-трех людей, то первое впечатление, пока не вслушаешься, что они говорят по-итальянски. Только потом по каким-то нюансам улавливаешь, что это не итальянский. По-моему, русский и итальянский языки роднят, прежде всего, мягкость и мелодичность речи. Как в образовании гласных, так и в произношении согласных тоже много общего. По-моему, в этих языках одна и та же манера формирования гласных и согласных. Мне русский язык так нравится, что очень бы хотелось научиться говорить на нем!

—Все же есть ли разница в звучании, например, гласных «Е» и «И»?

—Ну, конечно, есть, но русское произношение такое мягкое, что это не замечается. Вообще, это язык очень мелодичный.

—Каково Ваше мнение о дыхании в пении, много ли его надо набирать? Каким типом дыхания Вы пользуетесь?

—На этот вопрос ответить довольно трудно. Могу только сказать, что вообще в пении я всегда следовала и следую **принципу естественности, натуральности**. Это относится и к вопросу о дыхании. Я считаю, **что в пении нельзя делать ничего искусственного, специального**. Нельзя прививать никаких специальных способов дыхания, надо только следовать природе, естественности. Я могу сказать, что дышу в пении также естественно, как в речи. В том, как держать рот, я также специально ничего не делаю, а только **ищу, чтобы все было натурально, естественно, самопроизвольно**.

—Все же каким типом дыхания Вы пользуетесь? Вдох осуществляет грудью или дышите более низко?

—Только диафрагмой! Я пользуюсь несколько мужским дыханием, и, скорее, по инстинкту, интуитивно. Я просто чувствую необходимость дышать так, то есть пользоваться межреберным (костоабдоминальным. — Л.Д.) дыханием. По моим наблюдениям, так, при помощи диафрагмы, дышат все мужчины. Они становятся такими полными, толстыми, когда работают диафрагмой, для того чтобы поддержать звук. Но они,

как мне кажется, толкают дыхание вперед для поддержки звука, а я же, наоборот, стараюсь удержать дыхание внутри. В этом, по-моему, основное отличие моего дыхания от дыхания мужчин. А по типу дыхания я придерживаюсь межреберного и считаю, что пользоваться грудным дыханием не следует. Грудное дыхание короткое, и оно плохо удерживается.

— *Ну, а количество дыхания при вдохе Вы учитываете?*

— Вообще, все это происходит само собой, естественно. Теперь я не думаю о количестве дыхания, но все же, когда впереди длинная фраза, то я, взяв нормальное, естественное дыхание, **думаю о его распределении на всю фразу**. Я ищу правильную его дозировку. Вместо того чтобы сразу отдать дыхание, стараюсь давать его поменьше, что бы распределить на всю фразу. Здесь надо следовать требованиям выразительности.

— *Где Вы чувствуете опору голоса?*

— **Опору голоса я чувствую только в «маске»**. В области мягкого нёба, которое находится между носом и горлом, опираются для меня все звуки певческого голоса. Голос должен быть всегда высоким (по позиции. — *Л.Д.*), даже на низких нотах. Он должен быть высоким по звучанию на всем диапазоне, причем высоким и мягким одновременно. Мягкость должна тоже всегда присутствовать на всех звуках диапазона. Если этого нет, то голос становится жестким.

— *Каково Ваше мнение о положении гортани в пении? Опускаете ли Вы ее и думаете ли вообще о ней?*

— Нет-нет, я **вообще этого не знаю**. Ищу только, чтобы все было естественно, натурально.

— *Контролируете ли Вы деятельность своих голосовых связок? Как организуете звук? Думаете ли о его начале или о его направлении, посыле?*

— Моя певческая карьера — **это постоянная работа, постоянное учение**. Когда я училась, а училась я всегда, то делала это, главным образом, **внутренне, мысленно**. Я всегда искала **естественности звучания** своего голоса. Я старалась понять, что нужно моему горлу, моей диафрагме, слизистым оболочкам и т.п. **Я старалась все контролировать головой, стремилась к тому, чтобы голос был как бы «радиоуправляем мозгом»**. [1]

— *Имеете ли Вы определенную установку в отношении направления звука во время пения? Надо ли звук, например, всегда держать около резцов передних зубов или в каком-либо другом месте рта, головы?*

— Если держать звук за передними зубами, то логически он будет идти назад. Надо сказать, что это очень субъективно и нельзя прикладывать один и тот же метод ко всем одинаково. **Нельзя требовать от каждого горла одних и тех же движений, одной и той же эмиссии звука** (одной и той же манеры образования звука. — *Л. Д.*). Я не могу предлагать ученику того же, что делаю сама. Нельзя преподавать по принципу: «Я делаю так, и вы делайте то же самое». Надо понимать естество, природу

другого голоса, горла ученика. **Необходимо понимать требования другого горла и следовать им.**

—*Нас интересуют именно Ваши личные ощущения. Скажите, как Вы практически решаете вопрос использования резонаторов? Как относитесь к различным регистрам голоса? Употребляете ли грудной регистр?*

—Нет-нет, **его я не употребляю. Я всегда чувствую резонанс в голове, в «маске».** Там же я чувствую и низкий регистр, никогда не в горле, а обязательно в лицевой части головы. **В пении практически всегда должна резонировать голова.**

—*Арезонаторные ощущения, — изменяются ли они при переходе от низких нот к высоким?*

—Нет, все звуки всегда **должны иметь одинаковый резонанс**, они должны быть одинаковыми по окраске. На практике это достигается хорошей поддержкой звуков дыханием, которое вообще является базой правильного звукообразования.

—*Как Вы избегаете регистровых переходов?*

—Облегчая на переходных звуках голос. Подходя к переходу, я смягчаю звук и никогда его не толкаю, не нажимаю.

—*Сколько оперных партий Вы спели за Вашу карьеру?*

—Семьдесят! Среди них, конечно, партии разных характеров. Я больше люблю роли страстные, романтические. Но приходилось петь и веселые, лирические, комические.

—*С какими наиболее интересными дирижерами Вы пели?*

—Их было очень много. Первый, кого хочется назвать среди них, — это, конечно, Артуро Тосканини. Он один из самых замечательных дирижеров оркестра. Мне посчастливилось исполнять под его управлением партию Рубрии в опере «Нерон» Бойто, когда он дирижировал один из последних спектаклей. Это было для меня величайшим счастьем, величайшей радостью. Конечно, я пела и с Де Сабато, и с Караяном, Гуарньери, Маринутти, Террачини и многими другими. Ведь у меня за плечами длительная карьера. Мне посчастливилось знать почти всех больших дирижеров последней четверти века, таких как Бруно Вальтера, Фуртвенглера, Санцоньо.

—*Когда Вы получаете новую партию, как Вы ее готовите?*

—Кроме музыки, которую надо прочувствовать, понять, основной материал для создания будущего образа дает чтение литературных источников, различных материалов о той личности, которую надо воплотить. Прежде всего необходимо понять персонаж, провести его через свои чувства и найти в себе возможности, средства для воплощения, то есть приспособить свои данные для создания полнокровного образа. Тут приходится мобилизовывать всю свою способность понять

образ, всю свою чувствительность, эмоциональность. Если это исторический персонаж, то ориентируюсь на точные указания о том, каков он был в жизни. Но часто это выдуманный образ, и тогда приходится пускаться в ход свою фантазию, чтобы ясно себе его представить.

— *Работали ли Вы с Луиджи Висконти? Как он работает с певцами, ведь он, в основном, режиссер кино ?*

— Висконти, когда ставит оперу, много беседует, стараясь возможно глубже и тоньше разработать образ. Он внимательно изучает артиста, оценивает его способности, его возможности перевоплощаться, чтобы характерные черты образа и особенности индивидуальности артиста хорошо совмещались.

— *Менялись ли Ваше поведение на сцене, принципы интерпретации, манера воплощения образа на протяжении Вашей карьеры ?*

— У меня довольно мягкий характер, и я принадлежу к числу стеснительных людей. Потому в начале карьеры я стеснялась со всей откровенностью выражать на сцене свои чувства, боялась их показать. Но со временем эта стеснительность исчезла, и я стала играть более свободно. Научилась, выходя на сцену, полностью отдаваться образу, перевоплощаться в изображаемый персонаж. Сейчас это стало привычкой и получается автоматически.

— *У Вас поразительный дар перевоплощения! Как Вы этого достигаете?*

— Этот дар перевоплощения я не считаю своей личной заслугой. По-моему, это такой же дар природы, как ум, темперамент и другие естественные свойства. Он просто мне дан в числе других способностей. Я сожалею, что в период московских гастролей была не в форме, плохо себя чувствовала и не могла показаться в полную силу. Голос все время был не в порядке. Все же не могу не выразить своей большой благодарности московской публике за тот исключительно теплый прием, который она мне оказала.

— *Что Вы можете вообще сказать о нашей публике?*

— Ваша публика — клад для артистов! Она исключительна по своей интеллигентности, чувствительности, благожелательности, гостеприимству. Она хорошо понимает музыку, всегда хорошо аплодирует, одобряет артистов. Я надеюсь, что, когда Большой театр приедет в Милан, он найдет такой же благожелательный прием.

БЕСЕДА С МАРГЕРИТОЙ ГУЛЬЕЛЬМИ

— *Каково Ваше мнение по поводу роли дыхания в пении? Что важно певцу знать о дыхании? Как им пользоваться?*

— **В пении я основное значение придаю дыханию**, резервуаром которого служит грудная клетка. Я набираю дыхание во все стороны, преимущественно в область нижних ребер, и поддерживаю все звуки, а особенно протянутые, диафрагмой. Я не отпускаю его ни на одно мгновение, так как достаточно мига, чтобы оно все утекло и певец остался совершенно без дыхания.

— *Много ли дыхания надо набирать для пения?*

— Следует брать только необходимое количество в соответствии с требованием музыкальной фразы. Брать много дыхания — это плохо. Когда вдыхаешь излишне, то это не позволяет быть свободным. Певец надувается, появляется напряжение, которое сковывает, причиняет беспокойство.

— *Мужчины и женщины, — должны ли они дышать одинаково?*

— Конечно, пение мужчин и женщин по типу дыхания несколько отлично друг от друга. Женщины пользуются в пении межреберным дыханием (то есть реберно-диафрагматическим. — *Л.Д.*), между тем как мужчины обычно больше дышат в глубину и ширину. Но основной принцип дыхания как в мужских, так и в женских голосах должен быть один и тот же: надо дышать возможно более естественно, ничего не делая специально. **Вдох должен быть просто естественным, а выдох — строго удержанным, связанным с поддержкой звучания.** В этом вся сложность певческого дыхания.

— *Каковы Ваши личные ощущения во время пения?*

— Звук в пении должен образовываться и посылаться совершенно естественно, натурально. Его ни в коем случае нельзя толкать, а лишь поддерживать дыханием. Горло должно быть мягким, а рот и органы артикуляции — свободными. Образуя звук так, чтобы он не задевал горла, надо затем посылать его вверх, в область нёба. Мягкое нёбо должно при этом быть поднято, естественно округло, так чтобы звук спокойно и свободно обтекал нёбный свод и выходил наружу. Ни в коем случае нельзя голос нажимать, форсировать или сдавливать, или посылать в нос. Надо, образовав звук свободно, искать возможность, что-

бы он направлялся вперед, обогащаясь по пути всеми возможными резонансами, которые может получить. Особую роль тут играют полости, имеющиеся в лице. Лицо, лоб, нос — все это должно резонировать. У певца создается ощущение, что весь голос проецируется в эту область, в область «маски». Конечно, все эти полости у разных певцов разные, у одних они больше, у других — меньше, но резонировать обязательно должны. Именно они дают высокую позицию звучания. Таким образом, «маска» и связанная с ней высокая позиция являются для всех **необходимой базой верного звучания.**

— *А грудной резонатор Вы хорошо ощущаете и на верхних нотах, и на нижних?*

— Нет. У меня ведь легкое сопрано, и грудным резонированием я никогда не пользуюсь. В моем диапазоне практически нет грудных нот, только головной регистр. Я, конечно, могу брать те низкие звуки, которые имеются в грудном регистре, и ощущения при этом у меня совсем иные, но, повторяю, практически мне этого делать никогда не приходится.

— *Ощущаете ли Вы переход из регистра в регистр?*

— Нет, я не чувствую этого перехода. Только в некоторых случаях должна быть очень внимательна на звуках *ми*, *фа* первой октавы. Они по звучанию не совсем «в голове», по сравнению со звуками среднего участка диапазона, и не совсем широкие, как звуки низкие. Но в основном мой голос целиком в головном регистре, и потому переход для меня практически не существует.

— *Как и где Вы чувствуете опору голоса?*

— Я опираю голос диафрагмой. Это **работа дыхания создает чувство опоры.** Я задерживаю дыхание в области диафрагмы и нижних ребер. Этим создается ощущение устойчивости, опоры звука на дыхание. Звук никогда нельзя толкать дыханием, а только лишь удерживать его.

— *Какой атакой Вы пользуетесь? Как начинаете звук?*

— Прежде всего я беру дыхание как можно правильное, потом задерживаю его на одно мгновение. Это концентрирует воздух. И затем с некоторым усилением мгновенно его атакую. Потом уже звук мягко протягиваю, все время поддерживая дыханием. Система здесь совершенно определенная. Она та же и для твердой атаки, только там усилие атаки больше. На пиано и форте техника остается той же. Чем больше пиано, тем сильнее надо блокировать диафрагму и потом уже атаковать звук.

— *Чувствуете ли Вы гортань во время пения?*

— Нет, никогда не чувствую.

— *А голосовые связки? Например, во время атаки?*

— Как правило, я их не чувствую, и в гортани у меня все мягко и свободно. Но иногда, особенно после перерыва в пении, когда я начи-

наю распеваться, голос не слушается, а я стараюсь сделать его более металлическим, послать его в «маску», то чувствую в области связок неудобство, вроде боли, как бывает при перенапряжении других мышц тела.

—*Каково у Вас положение гортани? Вы ведь знаете, что у басов и баритонов она обычно опускается. А Вы ее опускаете?*

—**Нет, не опускаю.** Во время пения я думаю только о дыхании, о поддержке звука, о привычной для меня позиции звука. Гортань при этом я ощущаю мягкой, но не расслабленной. Это очень важно. Специально своего внимания на положении гортани я не фиксирую. Я бдительно слежу за правильностью голосообразования, за каждой нотой, за позицией, за интонацией.

—*Как Вы относитесь к положению рта при пении? Надо ли сохранять улыбку и открытые верхние зубы, что обычно делают легкое сопрано?*

—Я считаю, что **рот должен следовать требованиям гласных.** Он должен быть свободен и менять свою форму в зависимости от произносившей гласной. **Удерживать его — значит сковывать, а скованности быть не должно.** И рот, и челюсть должны быть мягкими, подвижными. Никогда не следует утрировать, опирать согласные. **Надо искать возможности все время петь гласные, протягивать их возможно дольше и не акцентировать согласные.** Что касается рта, то, повторяю, его нельзя держать в какой-либо одной позиции. Все должно быть натурально. Необходимо стремиться пользоваться естественными речевыми укладами губ, стараясь при этом расширять эти натуральные позиции звуков, насколько позволяет естественность звучания гласных.

—*А мышцы лица, щек, рта для Вас в пении важны? Тренируете ли Вы их специально?*

—Надо подумать!

—*Я вижу, что для Вас это несущественно, иначе бы Вы сразу ответили!*

—Да, конечно. Вы правы.

—*А для Френи это очень важный момент. Ей необходимо, чтобы все мышцы лица, губ, щек были очень хорошо развиты, натренированы.*

—Возможно, эти мышцы очень важны и нужны. Но это для Френи, а я о них не думаю. Не думаю я специально и о форме рта, представляя ему следовать за требованиями гласных. Когда я пою, то мыслю о звуке, о месте его рождения, чувствую, как он образуется, знаю причину той или иной его окраски, характера. Если он образуется естественно и верно, то я просто пою, отдаюсь целиком исполнению. Если же звук неверен, я чувствую не порядок в голосообразовании, то стараюсь обратиться в мотивах, которые его вызвали. Эти мотивы могут быть как физического порядка, так и технического. В последнем случае я начинаю тщательно следить за голосообразованием, анализирую, что плохо

функционирует. Прежде всего, проверяю дыхание, слежу за позицией звука, за резонансом, проверяю, не зажата ли челюсть, и т.п.

—*Держите ли Вы язык в так называемой классической позиции, то есть в форме ложечки с концом, касающимся нижних резцов?*

—Нет, нет! **Я никогда не держу его как-то специально.**

—*А в процессе занятий педагог от Вас этого требовал?*

—Да, он говорил, что язык должен быть опущен и ненапряжен.

Если он напрягается, то одновременно зажимается и челюсть, а этого допускать нельзя. Челюсть всегда должна быть свободна и опущена. Он настаивал на свободном опускании челюсти. Если ученик пел, плохо раскрывая рот, то он вставлял в рот между зубами карандаш и в таком положении просил петь упражнения. Основное требование было: петь со свободно открытым горлом и ртом, чтобы звуку ничего не мешало выходить. Для меня это все давно стало естественным.

—*Скажите, пожалуйста, какие гласные для Вас наиболее удобны в пении и какие — наименее?*

—Наиболее легки и удобны для меня гласные «А» и «О», а самый трудный и утомительный звук — это «И».

—*А как Вы формируете ход к верхним нотам?*

—**Успех легкого и правильного формирования верхних нот лежит в правильной подготовке к ним, то есть в устройстве центра диапазона.** Если нота, с которой делают ход вверх, организована правильно, то голос без затруднения идет на предельные верхние звуки диапазона. Это общее правило. Если, например, центр голоса у певца организован вообще неверно, то трудно думать, что он может иметь полный диапазон. Техника хода к верхним тонам для меня заключается в том, что я нижней ноту, с которой начинается этот ход, формирую очень сдержанно, не перегружая ее дыханием, но уже в позиции верхнего звука. Другими словами, я на нижней ноте представляю себе ощущения правильно взятого верхнего звука, как будто это уже *ми-бемоль* — *ми* третьей октавы. Я ищу в этой ноте те характерные обертоны, интенсивные вибрации, которыми у меня сопровождается взятие предельных верхних звуков. Если такая подготовка проведена и я ощутила все это, то плавно поддерживая звук дыханием, я легко перехожу к верхним звукам, стараясь ничего не изменить в установке голосового аппарата, кроме несколько большего зевка.

—*А как Вы добиваетесь кантилены, непрерывно льющегося звучания?*

—В основе кантилены для меня лежит умение связывать звуки, то есть прием легато. Это вырабатывается во время обучения на упражнениях. **Надо научиться переходить от звука к звуку, от ноты к ноте, ничего не меняя в установке голосового аппарата** и тщательно поддерживать каждый звук дыханием. Дыхание тут играет роль смычка. Все звуки надо связывать этим дыханием. В музыкальной фразе надо чув-

ствовать ее всю и работать дыханием, исходя из требований всей фразы. При кантилене особенно важно ни на секунду не отпускать дыхание, не расслабляться, все время сохранять одинаковую поддержку всех звуков.

—Но ведь течение кантилены прерывается согласными звуками! Только при вокализации их нет. При произнесении слов текста вокального произведения необходимо произносить живое слово. Как тут быть с согласными?

—Согласных надо только касаться, стремясь к последующему гласному. Ведь **гласные несут в зал звучание согласных**. На согласных нельзя задерживаться. Это прерывает легато. Некоторые согласные образуются впереди и помогают близкому звучанию гласных, например, «П», «Т», «С», «Ф». Их произносить в пении легко. Самые неприятные для меня — это «Ч», «К», «Г». Они образуются глубоко, сковывают задние отделы ротовой полости, и горло на них скорее утомляется. Их надо стараться проговаривать без напряжения, легко, быстро переходя на следующую гласную.

—Как Вы работаете над дикцией?

—Ведь мой язык итальянский — потому для меня в пении не существует особых языковых трудностей. Я над дикцией специально не работаю. Все звуки стараюсь произносить совершенно естественно, без каких-либо искажений. Стремлюсь, чтобы мое «А» в пении звучало, как и «А» в речи. То же относится и к другим гласным. Естественно, я стараюсь артикулировать звуки так, чтобы слово было хорошо понятно. Для этого я стараюсь выговаривать текст произведения как можно яснее.

—Вы отметили важность итальянского языка для естественности дикции в пении. Что бы Вы могли сказать в этом смысле про звучание русского языка? Считаете ли Вы русский язык удобным для пения?

—Для меня на слух русский язык звучит очень естественно, красиво. В нем нет звуков, неудобных для пения: нет ни глубоких английских, ни лающих немецких, ни носовых французских. Все гласные очень близки к итальянским. Да и общее звучание русского языка — мягкое и звонкое, близкое к итальянскому. Общее его звучание, если слушаешь издали, очень напоминает итальянский. Иногда можно подумать, что это говорят итальянцы, и, только подойдя ближе, различаешь другую речь. Очевидно, мелодика русской и итальянской речи очень близка. Если коснуться различий, то они, конечно, есть. Я вслушивалась внимательно, и мне кажется, что **ваши «И» и «Е» более узкие, чем итальянские, они сжимают горло и неудобны для пения. И все звучание вообще немного мельче и «обуженное», по сравнению с итальянским**. Итальянский язык более округл, осуществляется на более широко открытом горле. А вот звонкость и близость звучания слова у них одинаковы.

— Когда Вы начинали учиться пению, Ваш голос был таким же по силе, как и теперь? Это был уже оперный голос или Вы начинали с малого, и он у Вас вырос до оперного?

— Серьезно заниматься пением с маэстро я начала в 12 лет! Голос у меня был маленький и резкий, но очень большого диапазона. Я легко шла вверх, вплоть до *ля* третьей октавы. Эта редкая легкость в отношении верхних звуков была характерным свойством моего голосового аппарата. Как я теперь понимаю и как мне говорили впоследствии, голос тогда имел свистковый характер, то есть был фальцетным. Эти верхние звуки делались усилением горла. Мой первый маэстро не пытался вмешиваться в мой вокал. Он прививал мне хорошую манеру произношения слова, пения музыкальной фразы, развивал вкус, учил меня любить и понимать музыку. Он учил музыкальному исполнению, не трогая естественности моего детского голосообразования. Пела я, конечно, совершенно неверно, поднимала плечи, дышала высоко, брала слишком много воздуха и т.п.

Мой второй маэстро уже научил меня правильно формировать звук. Мне было тогда 14. С ним я прозанималась до 23 лет. Занималась я успешно, систематически, каждый день, и уже в 16 пела арию Джильды из «Риголетто». Правда, голос еще звучал резко, и все это было еще плохо. Упорные ежедневные занятия постепенно делали свое дело, и голос развивался и украшался в тембре от года к году. Работала я очень серьезно, целенаправленно, круглый год, без всяких каникул: и зиму, и лето... И так в течение 6 лет! Хорошо, что здоровье меня не подводило. Но я всегда приучала себя петь в любом состоянии, невзирая ни на что, не делая себе поблажек. В то же время старалась вести нормальный образ жизни, не изнеживая себя ничем. Я нормально ела, пила, занималась спортом, купалась, не боясь простудиться. Я старалась приучить себя ко всему, петь в любом состоянии. **Для певцов очень важно уметь петь всегда и не быть привередливыми, избалованными.**

И теперь я продолжаю заниматься с маэстро, который постоянно следит за правильностью позиции звука, хорошо знает мой голос, контролирует дыхание, голосообразование и т.п. Он заставляет меня многократно повторять трудные места партий, работает на вокализацию, тренирует голосовой аппарат. Словом, это человек, который ежедневно следит за состоянием моего голоса. **Большинство квалифицированных певцов, ведущих профессиональную деятельность, всегда имеют своего маэстро, который постоянно следит за голосом, тренирует, совершенствует его.**

— Что, по Вашему мнению, больше всего определяет успех в обучении пению?

— Думаю, основное — это **большая воля и в высшей степени серьезное отношение к занятиям.** А для этого надо иметь **непреодолимое желание петь.**

—*Каков теперь Ваш репертуар?*

—Я пою весь репертуар легкого колоратурного сопрано. Как Вы знаете, он не очень широк, к тому же в Италии мало ставят такие спектакли, как «Лакмэ», «Миньон», «Гугеноты» и другие французские оперы, где есть хорошие партии для моего голоса. У нас поют в основном итальянский репертуар.

—*Как Вы думаете, музыку каких композиторов следует петь больше всего для развития вокальных качеств голоса?*

—**Лучше всего формирует голос музыка Доницетти, Беллини и, конечно, Верди.** Надо ее петь возможно чаще. У нас есть такой афоризм: «Кто хорошо поет Верди — тот вообще хорошо поет». И он, несомненно, правилен. —



БЕСЕДА С ГАБРИЭЛЛОЙ ТУЧЧИ И ЕЕ МАЭСТРО

(Солистка театра «Ла Скала» Габриэлла Туччи —
ученица своего супруга синьора Леонардо Филони)¹

—*Каковы взгляды маэстро на технику пения и какова была метода, по которой обучалась синьора Туччи?*

—Для того чтобы говорить о системе преподавания, надо прежде всего присутствовать на занятиях, слышать уроки пения. Слова плохо передают то, над чем работает педагог. Трудно описать звучание голоса. Поэтому из разговора можно что-то понять, а можно ничего не понять или понять превратно. Ведь голоса очень различны — для кого-то хороши одни упражнения, одни приемы, для другого совершенно иные. Часто замечаешь, что какой-либо гласный звук у одного певца звучит наи лучшим образом, и от него отгалкиваешься в формировании остальных, между тем как этот же звук у другого певца — самый трудный.

Думается, педагог **прежде всего должен хорошо изучить горло своего ученика, особенности его голоса**, его возможности и свойства. Он должен работать над этим голосом длительное время, чтобы выяснить, что ему больше подходит.

Синьора Туччи. Педагог обязан узнать дефекты каждого голоса.

Синьор Филони. В голосе всегда есть и какие-то более легкие, непосредственно удающиеся моменты, есть и более трудные, не выходящие сразу. **Надо начинать работу с того, что легко получается, с более удачного, и на этом строить свое воздействие на голос.** А трудное предпочтительно временно откладывать в сторону, не обращать на него внимания, не брать в работу. Нельзя форсировать голос, нельзя спешить с его развитием. Следует всегда начинать заниматься на тихом звуке, не разрешая ученику кричать. **Постепенность необходима всегда.** Тут законы едины: как при тренировке лошадей на скачках, так и при обращении с новым автомобилем. Пока части в автомобиле не притрутся хорошо, на нем нельзя ездить быстро. Необходим так называемый период обкатки. Так и с певцом нужно двигаться вперед мало-помалу и, пока он не научится простым элементам техники, не приступать к более сложным. Повторяю: закон здесь один, и он особенно наглядно работает в спорте, где всегда при-

¹ Составитель выражает признательность профессору Московской консерватории В.Н. Ча-чаве за уточнение полного имени маэстро Леонардо Филони. — *Примеч. ред.*

держиваются большой постепенности. Когда ты несколько дней не пел и приходишь заниматься, ни в коем случае нельзя начинать со звука форте и со сложных заданий, надо всегда распеваться постепенно.

Как я успел заметить, у русских певцов часто недостает опоры, и потому голоса не имеют возможности подниматься вверх, к высоким нотам. Мне это кажется общим недостатком ваших певцов, в частности баритонов, теноров и сопрано. Когда они доходят до переходных нот открыто, то далее перекрывают звук, и он уходит назад. Маэстро должен вовремя услышать такой дефект и уметь его исправить. Он обязан владеть большим арсеналом приемов для исправления различных дефектов. В этом смысле важно знать не только много приемов и упражнений, но и уметь показать. Показ — лучшее средство для того, чтобы ученик мог услышать требуемое звучание и понять, как следует выполнить этот прием. **Певцу всегда нужен высококвалифицированный контроль**, и сам он также должен в себе воспитывать чувство постоянного контроля. **Автоматический самоконтроль — необходимое качество профессионального певца.** Когда ученик поет, он должен как бы постоянно видеть свой голос, ясно ощущать его не только слухом, но и чувствовать место, где он отзвучивает. Многие русские голоса поют так (показывает гамму в открытом звучании), а надо петь округло и в то же время в «маске» (показывает более округлое звучание). У некоторых певцов одни звуки в «маске» резонируют, а другие падают в смысле позиции, не резонируют как следует, и эту разницу должен хорошо слышать педагог, искать правильное звучание, регулировать весь этот процесс.

Ученикам, да и вообще певцам и педагогам, необходимо как можно больше слушать певцов, своих и иностранных, хороших и плохих. На их примере можно хорошо разобраться и понять, как следует петь и как петь не надо. Даже у тех, кто поет плохо, выучиваешься чему-либо, а главное, когда их слушаешь, то задаешь себе вопрос: почему они так поют? Это заставляет думать, почему те или иные звуки так звучат; что сделал певец, чтобы они получались такими? По-моему, **каждый певец должен хорошо понимать, почему та или иная нота была спета плохо.** Почему, скажем, сначала все шло хорошо, а потом звучание ухудшилось? Почему не удалась нота?

Что касается меня, то я всегда советую ученикам направлять звук в область носа, в «маску» (показывает область носа и лба). Надо петь не в нос, а так, **чтобы голос отзвучивал в этой области, как бы проходил сквозь нос.** И это надо делать на всех гласных и на всем диапазоне. Такой подход приучает голос строиться позиционно высоко, не дает ему опускаться в смысле позиции.

Я считаю, что для правильного формирования звука для мужчин более всего подходит гласный звук «Е». Этот гласный звук всегда бывает более высоким по звучанию, чем другие гласные. Правда, гласный «И» тоже всегда высок, но он труднее для голосового аппарата. Гласный звук «А» больше расширяет горло, но вместе с тем не помогает голосу идти

наверх. Этими свойствами гласных надо пользоваться при работе над голосом. Ровности гласных необходимо добиваться по возможности скорее, отталкиваясь от наиболее удобных звуков. Иногда голос сразу направлен в «маску» на всех гласных, это бывает у природно поставленных голосов. Звук у них всегда слышится впереди. С такими голосами просто и легко работать. А вот с голосами, которые не имеют такой постановки, работать гораздо труднее, и такие певцы обязательно должны иметь руководителя.

Для певцов-иностранцев, которые не говорят на итальянском языке, особые трудности пения возникают при формировании высоких нот. Впрочем, и для итальянцев, особенно для баритонов и сопрано, эти трудности на верхних звуках диапазона во многих случаях тоже существуют. Вообще, по-настоящему полноценных в смысле технической обработки голоса певцов весьма мало.

Важнейшими качествами певца являются его интеллигентность, ум. Для успеха в педагогическом деле, конечно, прежде всего, нужен хороший руководитель, знающий маэстро, но одного этого мало. Совершенно необходим также ум певца-студента. Ведь маэстро увлеченно и творчески работает на уроке: он ищет то или иное звучание, предлагает тот или иной прием, просит запомнить различные ощущения, предлагает петь на один гласный звук, потом на другой и т.п. Он все время наталкивает молодого певца на нужные координаты, идя весьма различными путями. Ведь **маэстро может только предложить, а запомнить, закрепить и обработать то, что нужно, может только сам певец.** Одного хорошего маэстро мало. Если не удастся, не ладится у ученика, то тут может быть и его собственная вина: значит, он не схватывает, не фиксирует, недостаточно внимателен, не цепок на уроках. Ведь и хорошими указаниями надо уметь пользоваться, уметь их схватить, «украсть», воспринять и запомнить. Можно быстро сделать очень большие успехи, если ученик обладает хорошей способностью воспринимать, закреплять указания маэстро. Существуют такие голоса, такие ученики, которые за два года могут научиться очень многому. Но есть и другие, которым нужно лет пять, а иногда и больше, и все же они не достигают нужного уровня.

Существует много трудностей в обучении пению, касающихся не только тех психических свойств, о которых мы только что говорили, но и чисто структурных, анатомо-физиологических свойств голосового аппарата различных учеников, связанных с неудобством аппарата, с дефектным строением горла с точки зрения удобства пения. Структура горла во многом определяет возможность стать хорошим певцом. У одного голос более легок для того, чтобы из него сделать певца, у другого более труден. И кроме школы, которую певец получает от маэстро, этот фактор в сильнейшей степени определяет успех дела обучения. Есть много моментов, от которых зависит успех в обучении пению, есть много вещей, необходимых для того, чтобы сделаться хорошим певцом.

Только в том случае, когда педагог находит у певца отличный голос, хорошо формирующийся по всему диапазону, и чувствует удобство в структуре голосового аппарата для развития природных вокальных данных, хорошую хватку, достаточные интеллектуальные данные, музыкальность и исполнительское дарование, он может быть уверен, что ему удастся воспитать настоящего хорошего певца. Но такой комплекс данных большая редкость, и только в этом случае развитие осуществляется легко, спокойно, естественно. Вообще же, **как правило, это процесс очень трудный как для ученика, так и для педагога.**

Одной из трудностей является **установление полного взаимопонимания между педагогом и учеником.** В занятиях необходимо добиться, чтобы ученик хорошо понимал замечания педагога. Часто ученик думает, что он выполняет рекомендации педагога. Между тем в действительности он делает совсем не то или не совсем то, что надо. Важно всеми силами добиваться понимания, используя приемы и заставляя имитировать правильное звучание, приводя те или иные примеры, сравнения и т.п. Вот, например (показывает две близкие манеры звучания): кажется, звучание почти одно и то же. Между тем в этих двух манерах есть существенная разница: одно звучание тянет звуковую позицию вверх, а другое — вниз. Вот так, используя подобные примеры, можно дать ученику понятие того, что от него требуется, так как часто он не чувствует в своем голосе этой разницы. Именно поэтому ученику всегда нужен гид, руководитель, маэстро.

Ученик и руководитель должны совместно искать правильный путь. Я объясняю, что надо петь так, как будто голос идет сюда (показывает на лицо в области носа, лба и глаз), в эту область, потому что здесь ощущается больше вибраций, больше резонанса. Тут резонанса нет (показывает на горло).

—*Каким дыханием Вы пользуетесь в пении? Какому дыханию учите?*

—Я показываю низкое дыхание, которое следует набирать вниз и в бока. При другом типе дыхания его набирается слишком мало. Следует брать дыхание нормально, как при речи, естественно, не перебирая его. **О нем не надо специально думать.** Когда певец об этом думает, то он, как правило, **переполняется дыханием, и в результате при пении возникает напряжение.** Если брать дыхание нормально, то напряженности не остается. Я могу дышать глубоко, свободно, не напрягаясь, естественно, как в речи, без того, чтобы об этом специально думать. Надо дышать глубоко, как в жизни, натурально, вниз и во все стороны, а не только вниз живота. Все получается правильно, когда дышишь нормально и не задумываешься об этом специально. Я считаю, что специальные приемы для дыхания не нужны, надо дышать совершенно естественно, свободно, так, как вы дышите, когда лежите совершенно расслабленно. Для этого ученика можно даже положить, и он почувствует, как естественно, натурально в этом случае идет дыхание. Многие артисты, и поющие на на-

шей сцене, дышат плохо. Те, кто действительно хорошо поют, дышат так, как я Вам только что сказал. Это то, что я вижу. В пении необходимо быть совершенно свободным, не ощущать никакого напряжения.

— *А что думает на этот счет синьора Туччи? Скажите, как Вы лично дышите при пении?*

Синьора Туччи. Конечно, дышать надо так, как говорит синьор, ведь я его ученица. Я дышу в пении совершенно свободно и, когда беру ноту, поддерживаю ее звучание диафрагмой. Когда я пою высокий звук, то поддерживаю его особенно бережно. Это надо делать по возможности мягко, эластичным дыханием, **чтобы в груди и в горле все** было так же мягко. Иначе звук получается жестким.

Синьор Филони. Многие артисты вместо того, чтобы поддерживать звук дыханием, толкают его. Нельзя никогда голос толкать, его надо давать спокойно, как в речи (показывает). **Поддержка голоса дыханием — это внутренняя работа, которая происходит автоматически.** Вначале все кажется трудным, а потом, по мере тренировки, поддержка звука дыханием переходит в привычку. Это общее правило для всех. Петь хорошо — это значит петь на дыхании. Если есть напряженность в горле, если есть чувство сжатия, невозможно сделать пиано, сфиллировать звук, сделать его красивым.

— *Каково Ваше мнение о положении гортани в пении?*

— Есть моменты в пении, когда надо пользоваться более открытым звучанием, а есть фразы, которые требуют обязательного прикрытия, закрытого звучания. Последнее касается драматических фраз, которые надо петь голосом, полным по звучанию. Бывают моменты, когда в середине диапазона надо открыть звук, раскрыть горло, но нельзя его переоткрывать. Если преувеличить открытие, то теряется опора голоса...

Синьора Туччи. Голос начинает вибрировать в горле, а не в «маске»!

Синьор Филони. Если горло перераскрывается, то звук сползает с позиции, не остается в верхнем резонаторе, в «маске» (показывает на область носа). Нота по звучанию теряет правильное резонирование, часть своих вибраций.

Синьора Туччи. Все зависит от фразы, которую произносишь, от выразительности, которой она требует, от гласной, которую формируешь, от эмоции, которую вкладываешь. Так, например: фразу «Ne sun dogto» из партии Турандот (поет темным звуком, как труба) так петь нельзя, потому что в этом месте эмоция радости, чувство удовольствия, победа Турандот. Естественно, что ее темным звуком петь нельзя. Для того чтобы она прозвучала более теплым звуком, надо спеть ее более открыто, но не слишком, конечно! Выразительные средства должны соответствовать смыслу, и, чтобы голос был более широким, мягким, в этом случае надо больше открыть горло.

—*Надо ли всегда во время пения держать гортань низко ?*

Синьор Филони. Да, **можно, но это способ немецкий**. Я не пытаюсь дискредитировать его. Для пения опер Вагнера, для немецкого языка вообще он, вероятно, подходит. Ведь и немецкий, и английский языки имеют очень горловое звучание, произносятся с большим участием горла, и для этих языков, очевидно, это просто необходимо. Но для опер итальянских и, например, опер Моцарта **это вовсе не является необходимым**. Интересно, что Моцарт, композитор немецкий, для своих опер выбрал либретто на итальянском языке. Не знаю, хорошо ли я выразил свою мысль. В немецких операх все не так, как в операх итальянских. **Каждая школа требует своего построения звука, своей методы его воспитания**. Например, певец немецкой школы может сделать прекрасное портаменто, но это не то портаменто, которого требует итальянская школа, оперы таких композиторов, как Доницетти, Беллини и других. Для исполнения этих опер нужно льющее, певучее, вибрирующее пение, которое приятно уху. Мы слышим много певцов немецкой школы, они не могут сделать настоящего итальянского портаменто. Певец должен уметь делать все, что требует данный стиль музыки. Его горло должно уметь ответить на все требования стиля. Именно из этого надо исходить, а не заниматься специальным удержанием гортани в определенной низкой позиции.

—*Чувствуете ли Вы, синьора Туччи, работу гортани во время пения и понижаете ли сознательно гортань в пении?*

—У меня все вошло в привычку, и потому я меньше всего об этом думаю, не анализирую это.

—*Все же бывают моменты, когда Вы об этом задумываетесь и ощущаете установку гортани ?*

—Да, в некоторых случаях я ее ощущаю и сознательно удерживаю, а в некоторых — нет.

Синьор Филони. Настоящий певец поет автоматически. Когда, например, тенор идет кверху, глотка должна открываться автоматически, а она открывается потому, что гортань опускается. Она обязательно при ходе вверх должна произвольно опускаться. Тенор при интервале, например, на октаву вверх не может сделать так (показ хода вверх «мелким» звуком, и нота звучит фальцетом). Так можно делать только при пиано (фальцетом), а при форте она должна быть обязательно низко (показ более плотным звуком, верхний звук сформирован более темным, глубоким). Когда тенор поет такой ход форте, возникает необходимость гортань удерживать внизу, и только тогда получают хорошее открытие горла, свободная нота.

—*Как Вы относитесь к проблеме голосовых регистров ?*

—Для басов это не очень трудно. У них всего две-три ноты второго регистра, он невелик. У басов широкие, пространные голо-

са, имеющие большой диапазон, как, например, у Гяурова или Шалапина. У больших басов всегда широкий диапазон и только три-четыре ноты выше перехода (второй регистр). Основной участок диапазона они формируют открыто прикрывая только верхние звуки. У сопрано дело обстоит сложнее, так же, как у баритонов и теноров. Собственно, основные трудности и дефекты во всех голосах **проявляются именно в переходных и верхних нотах**. Если мы слышим, что голос идет до переходных нот хорошо и в переходном участке его тоже удастся сформировать красиво, правильно, значит, все в порядке и можно не волноваться. Звук голоса у такого певца оформлен правильно. Девяносто процентов голосов обнаруживают свои недостатки именно на этом участке диапазона. Значит, переход действительно существует! Я это говорю, так как некоторые певцы и педагоги отрицают наличие переходов. Педагог должен находить такие упражнения, такие приемы, при помощи которых каждый ученик, прилагая минимум усилий, естественно преодолевал бы этот участок голосового диапазона.

— *Этого Вы достигаете при помощи прикрытия?*

— Да, переходный участок диапазона надо формировать собранно, прикрыто. Но не всегда этого можно добиться одним и тем же способом. Часто можно наблюдать, что на переходных нотах голос становится более слабым, он уменьшается. Нельзя уменьшать голос на переходных нотах. На этих звуках привыкли пользоваться более собранными, более крытыми гласными, но их всегда надо хорошо, полно произносить. Произносить губами, ртом. **Горло при этом не должно участвовать и следовать за артикуляционными движениями**. Горло должно быть всегда в одной позиции, работать в одной манере.

— *Манеру работы гортани надо всегда сохранять?*

— Да, сначала это очень трудно, но мало-помалу начинает удаваться. Ученик начинает удерживать эту единую работу.

— *Скажите, а направление звука, — должно ли оно также быть всегда одним и тем же по мере повышения голоса, или направление звука должно перемещаться? Надо ли держать звук в одном месте?*

— Можно, но не всегда. На центре можно сохранять одно и то же направление, и все идет хорошо (показывает пение гаммы вверх на центре диапазона). Во всей гамме можно сохранять одну манеру, ноты должны быть одинаковы и идти сюда (показывает на область «маски»). Голос всегда направляется вперед и никогда назад. Нельзя отводить его назад и на верхнем участке диапазона. Один звук должен быть как бы над другим, следует думать о гамме в целом, чтобы она была совершенно ровной. Надо учиться построению звука у фортепиано. Горло — это фортепиано, это инструмент, который производит звук, но на фортепиано достаточно коснуться клавиши, и звук

готов, а певцу необходимо его создавать. В пении следует связывать все звуки, делать их едиными по звучанию, строить их как бы хроматически, ровно, один над другим. Нельзя, чтобы голос был в одном регистре большим, а в другом — маленьким. Его надо формировать постепенно, ровно, один над другим.

—Где, по Вашему мнению, должна быть тонка наиболее сильных вибраций?

—Ученик сам должен искать и ощутить его вибрацию. Для меня звук всегда ощущается здесь, около ноздрей.

Да, голос должен быть около ноздрей (показывает звук на слоге «МИ-О», при котором у него возникают ощущения около носа). Сейчас он заложен, поэтому отвечает плохо. Это говорит о том, что часть резонанса находится здесь. Голос должен искать возможности биться, ощущаться именно здесь.

—А по мере повышения звука эта точка наибольшего резонанса перемещается или остается на месте?

—По мере повышения звука место наибольшего резонанса всегда остается одним и тем же, около ноздрей (дает пример со словом «gente», которое поет несколько раз все выше и выше, оставляя звучание в одном месте). Когда вы подготавливаете рот к высоким нотам, направление звука остается всегда одним и тем же: никогда не назад, а всегда вперед. Если звук направить назад, то часть его остается, пропадает, погашается, не доходит до публики. Когда звук позади, его нельзя собрать, получить звон и послать вперед, в публику. Вообще, так можно было бы петь, но при современных больших театральном помещениях, при теперешних огромных оркестрах, как в Ла Скала или Большом театре, или в Вероне, где двойной оркестр в 160 человек, это невозможно. В Вероне, где пела синьора Туччи, театр построен в виде амфитеатра и вмещает 30 000 человек. И в этом огромном театре она чувствовала себя восхитительно. Пела просто, без затруднений, и это потому, что голос у нее **весь впереди**, он очень хорошо устроен. **В нем есть звон, и потому он весь хорошо звучит. В нахождении и выработке такого звучания состоит вся основная задача педагога.** Надо найти и воспитать его. Нельзя допускать подобного звучания (показ звука типа неоперного пиано, фальцетного звучания), надо, чтобы в голосе всегда были звон, металл. Если воспитывать безопорный голос, без металла, типа фальцета, то это голос незвучащий, продутый.

—Каково Ваше мнение о работе мягкого нёба в пении?

—С первых же уроков преподаватель должен давать упражнения, подготавливающие мягкое нёбо к пению. Надо употреблять специальные упражнения для поднятия мягкого нёба и маленького язычка.

Синьора Туччи. Его надо научиться поднимать, всегда поднимать.

Синьор Филони. Потом он поднимается сам по себе и об этом уже не думаешь. Но в первые годы нужно себя к этому приучать. Надо научиться делать его поднятым, твердым. В дальнейшем он поднимается автоматически, и о нем думать не следует.

— *А когда предстоит сделать ход к верхним нотам, скажем, октавный скачок, надо ли мягкое нёбо специально подготовить для этого ?*

— Оно поднимается само по себе вследствие привычки держать его высоко поднятым, и потому ничего специального делать для такого хода не надо. Ученик к этому ходу должен быть уже подготовлен, чтобы к этому времени мягкое нёбо уже само поднималось. Только когда оно натренировано, может получиться звук, который требуется.

— *А фальцет в чистом виде Вы употребляете?*

— Фальцет как профессиональное звучание для меня не существует. Я его понимаю только как *molto pianissimo*. Но, вообще, связки надо приучать работать даже самым малым количеством дыхания.

— *Даете ли Вы упражнения на фальцет ?*

— Да-да, конечно, я даю такие упражнения. Надо научиться делать их, а то ученик может привыкнуть сразу отдавать все дыхание. Не обходимо **удерживать дыхание сколь возможно**, не выдавать его, а именно удерживать. Когда ученик не понимает, можно поставить перед его ртом зажженную свечу. При правильной пении пламя не должно колебаться. Ученику предлагаю выполнять упражнения на «Е» или на «А» с открытым горлом, и чтобы дыхание длилось возможно дольше.

— *Скажите, как Вы ощущаете на слух звучание русского языка, русскую речь?*

— Русская речь для меня звучит почти как итальянская. Произношение очень похоже. Только вы очень мелко произносите звуки «И» («И» Туччи произносит зажато, узко).

— *Наши «И» и «Е» звучат более узко по сравнению с итальянскими?*

- Да.

Синьора Туччи. В общем, вы говорите несколько узко и глуховато, в отличие от итальянцев, но в языке нет горлового призвука.

Синьор Филони. Я думаю, русский язык — это лучший, после итальянского, язык для обучения пению. Английский и особенно немецкий языки плохи для пения, так как они горловые и жесткие. Потому, очевидно, и немецкая школа пения твердая, жесткая. В общем, она подходит для их опер, для немецкого произношения.

— *Слышали ли Вы русских певцов и что их отличает в общем от звучания певцов итальянских?*

— В общем между звучанием голоса русских и итальянских певцов нет принципиальной разницы. Это потому, что русские все говорят близ-

ко, на губах, на зубах, в «маску». Отличие состоит в том, что они говорят несколько **узко**. Где бы я ни слышал русскую речь: в театре, в ресторане, на улице, — я слышу быстрый разговор, живой и звонкий. Это язык, который облегчает пение. Но если сравнить его с итальянским языком, то итальянский все же удачнее, удобнее для пения. Я всегда говорю: «Изучайте итальянский язык, он облегчает пение!» Не потому, что знать этот язык хорошо, а потому, что **разговорный итальянский язык облегчает певческое звукообразование**. В нем удачно расположены гласные и согласные, и сами гласные формируются так, что это способствует пению. Возвращаюсь к тому, что уже говорил: ведь Моцарт мог писать музыку на немецкие тексты, но почему-то всегда выбирал итальянский. Я думаю, это потому, что пение слышится уже тогда, когда говорят по-итальянски.

— Скажите, как часто и по сколько надо заниматься пением для достижения хороших успехов? Какое распределение занятий во времени наиболее рационально?

— Первое время следует заниматься **полчаса**, максимум **час**, **ежедневно**. Но в консерваториях у нас, как и у вас, часы ограничены. У нас много частных преподавателей, но, конечно, и в этом случае лишь немногие могут платить за ежедневные уроки. Все же вместо того, чтобы заниматься через день по часу, лучше брать полчасовые уроки ежедневно. Это надо для того, чтобы не терять достигнутого на предыдущем уроке. Если заниматься раз в неделю, то вообще трудно добиться, чтобы звук шел туда, куда вы его направили на предыдущем уроке. Ученик не может удерживать так долго свои ощущения, и потому рационально заниматься по полчаса ежедневно. Если есть возможность заниматься час, то это надо делать с перерывами, не утомляя голосовой аппарат. Хорошо заниматься одновременно с двумя учениками, давая им петь поочередно по пять минут. Когда один поет, то другой отдыхает и слушает. Нельзя допускать чтобы они пели одновременно, что я иногда наблюдал. Это совершенно не целесообразно. Вот **присутствие всех учеников на занятиях — очень важная вещь**. Ученик, сидя в классе, учится, он копирует, когда поет другой, учится слушать и понимать, чего добивается педагог, что такое хорошее, правильное пение, а чего не следует делать. Как я уже упоминал, учиться можно и в классе, слушая учеников, и на концертах, слушая певцов. Если певец хорошо поет, нужно «зацепить» это хорошее. Надо слушать и стараться понять, почему он так хорошо поет, что при этом делает. Певец должен, слушая, все время спрашивать себя, соображать, почему он так хорошо поет, каковы причины хорошего звучания. Даже те, кто плохо поют, тоже дают повод для размышления.

— Скажите, сколько лет учились синьора Туччи, прежде чем поступить на сцену Ла Скала?

Синьора Туччи. **Я и сейчас еще продолжаю учиться. Учиться надо всегда**. Но до поступления на сцену, то есть до моего дебюта, я занималась два года.

Синьор Филони. И при этом она занималась каждый день! Надо всегда учиться, надо много работать. Нужны упражнения, упражнения и упражнения. Когда вы готовите партию, которую вам предстоит петь, она всегда требует владения большим арсеналом выразительных средств. Ведь не будете вы петь всю партию одинаковым звуком! В одних моментах надо горло открыть, сделать звук большим, одной окраски, в других местах его надо сделать маленьким и т.п. Горло должно быть таким мягким, послушным, чтобы отвечать на все, что в данный момент хочет сделать певец. Потому я так настойчиво советую уделить достаточно внимания технической подготовке певца. Я считаю, что певец прежде, чем браться за песни, романсы и арии, если у него не поставлен голос, **должен год-два петь только упражнения и вокализы**. Надо хорошо подготовить голос, чтобы ученик ясно понимал, что надо делать в пении. К сожалению, в Италии есть педагоги, которые, чтобы не потерять ученика, не потерять деньги, уделяют упражнениям только два-три месяца, а потом переходят к изучению арий! Подобное отношение к голосу разрушает его. Так нельзя научиться пению, голос никогда не привыкнет к правильному образованию звука и правильному преодолению технических трудностей.

—*С какого года Вы работаете в Ла Скала?*

—Синьора Гуччи. С 1959 года. Уже пять лет прошло со времени моего дебюта. Моими первыми партиями были Дездемона в «Отелло» и Мими в «Богеме». Теперь я пою весь сопрановый репертуар. В этих гастролях я выступаю в партии Леоноры в «Трубадуре» Верди.



БЕСЕДА С ДЖАННИ РАЙМОНДИ

— Мне известно, что до занятия пением Вы увлекались спортом. Помогли спорт Вашему пению или нет ?

— Думаю, очень помог. Я действительно много времени уделял спорту и, полагаю, поэтому остался до сих пор брадикардиком и гипотоником в отношении кровяного давления. Это очень существенная вещь для певца. Возможно, Вы знаете, что профессионально я пою 27 лет! Этому я обязан не только хорошей технике пения, но и здоровью, которое я приобрел, занимаясь спортом. Несомненно, спорт облегчил мою карьеру, помог певческому долголетию. Когда певец поет, его кровяное давление сильно подскакивает, ведь пение требует больших эмоций. Сердце при этом также работает интенсивно. Спорт помог мне свободно переносить большие нагрузки.

— А для дыхания это важно ?

— Да, это важно и для дыхания, и для развития грудной клетки, и для диафрагмы.

— Улучшали ли Вы свою дыхательную систему во время занятий пением ? Работали ли специально над дыханием ?

— Да, я специально тренировал дыхательную систему без пения. Делал различные упражнения, в частности, известные упражнения с книгами, которые кладут на область живота в положении лежа и поднимают силой диафрагмы. Очень хороша система йогов: в течение пяти секунд делать вдох, затем задержать дыхание и потом пять секунд — выдох. Это приучает к диафрагматическому типу дыхания. Я делал эти упражнения постоянно — и в период обучения, и в течение певческой карьеры. Также очень важны систематические прогулки с глубоким дыханием через нос. Это разгоняет кровь и тренирует деятельность диафрагмы.

— Когда Вы начинали заниматься, у Вас уже был большой голос от природы ?

— Да, от природы у меня легко получался хороший голос. Но я должен был много работать над техникой пения. Ведь я совсем ничего не знал о вокале, о специфике образования звука, о собранных тенорных *фа—фа-диез* и т.п. Я должен был все это изучить. Это все мне дал мой первый учитель, в прошлом певец Антонио Меландри, в Болонье. Он был хорошим тенором и также пел в Ла Скала. Я с ним занимался

четыре года. Потом поехал в Милан и там начал петь и учиться одновременно. Должен Вам сказать, что я всегда занимался пением с маэстро в течение всей моей карьеры. Когда я возвращался из турне, то сейчас же шел к маэстро, чтобы вновь поставить голос на место. Потом моим основным педагогом стал Барра, который дал мне больше всех учителей. **Он досконально объяснил мне работу диафрагмы, раскрыл, что такое собственно пение.** После всего, что я слышал от других педагогов и товарищей, это стало как бы завершающим итогом. После него мне уже нечего было изучать. Конечно, я всю жизнь ежедневно продолжал совершенствовать свое пение, свою технику. Однако хочу подчеркнуть, что Барра дал мне все, что необходимо певцу. После него ничего нового я уже не приобрел. Но тем не менее, бесконечно совершенствовал то, чему у него научился. Вы знаете, Титта Руффо всегда говорил, что певцу надо иметь две жизни: одну для того, чтобы учиться, и вторую для того, чтобы петь, потому что срока обучения все равно постоянно не хватает, техники всегда мало.

— *Сколько лет Вы учились до своего дебюта на сцене ?*

— До дебюта я занимался только два года, но потом снова стал учиться. Дебютировал я недалеко от Болоньи, в местечке Будрио. Я пел в концертах раз в пять-шесть месяцев и учился. Но по-настоящему в опере я стал выступать в 1951 году после пяти лет учебы.

У Барра я начал заниматься с 1956 года и работал с ним постоянно, вплоть до его смерти в 1968 году, используя все свое время пребывания в Милане после гастролей для работы с маэстро. Я много выезжал, гастролировал, но по возвращении в Милан сразу шел на урок. Занимался я с маэстро ежедневно, примерно по часу. Повторяю, Барра дал мне очень много. Прежде всего, он объяснил технику дыхания, практически научил дыханию, его механике, а также приучил к собранности звука. Он показал мне, как делать звук собранным за счет дыхания. Я стал лучше раскрывать горло. Раньше я тоже собирал звук, но не умел это делать с хорошим открытым горлом и за счет дыхания.

— *Л как Вы дышите теперь ? По какой системе ?*

— **Только диафрагматически.** Никогда не дышу за счет верхнего ключичного или верхнереберного дыхания. Вдыхаю по возможности через нос, но такая возможность бывает не всегда. Стараюсь вдохнуть через нос глубоко и низко: в спину, нижние ребра, под ложечку. Для меня важна «нижняя зона дыхания». Когда надо сделать длинную, широкую фразу, беру дыхания достаточно много. Вообще же, теперь это все делается автоматически и не требует моего специального внимания. После стольких лет пения у меня уже и звук собирается автоматически, и дыхание берется само собою, сколько нужно. Но для этого нужны годы и годы работы. Само это не приходит!

— *А для переходных звуков Вы что-то делаете специальное или берете их, как и другие звуки ?*

—Для переходных нот необходима постоянная поддержка звука дыханием, и при этом оно работает еще больше, так как надо расширить горло и найти резонаторные полости.

—При пении высоких звуков Вы меняете дыхание или все оставляете, как и на центре диапазона ?

—**Основа высоких нот — это дыхание. И** потом, конечно, для верхних звуков певец должен больше открывать горло и рот и послать голос еще больше вперед.

—Какова Ваша нынешняя техника ?

—Я к ней пришел через длительные эксперименты, через большой опыт пения. Кроме того, всем молодым тенорам я бы посоветовал слушать пение Беньямино Джильи *молодого*, не старого, когда он пел уже, как мог. Джильи 20—30—40-х годов, то есть начиная с тридцати летнего возраста. Это огромный мастер пения. Школа Лаури Вольпи, Барра, Джильи, Скипа — это школа собранного певческого звука. Это большие мастера вокальной техники.

—Кто после смерти Барра в современной Италии преподает по этой методике собранного звука ?

—Трудно сказать. Пожалуй, Тальябуэ. Но он уже очень стар. Да, еще синьора Адами-Коррадетти, воспитавшая Катю Риччиарелли, Маргариту Ринальди и Лючию Валентини, которая на этих гастролях поет Золушку. Это действительно хороший педагог. Вообще же, я считаю, что учиться надо у одноименного голоса: сопрано должны учиться у сопрано, баритоны у баритона, тенора — у теноров и т.д. Ведь и имитируя, многому можно научиться. Очень важно слышать одинаковый по типу правильно поставленный голос. Конечно, учитель должен быть хорошим певцом, то есть иметь верную технику.

—Вы понижаете гортань, когда поете? Думаете о ней?

—Да, конечно. Я стараюсь ее держать низко, но не произвольным сознательным движением, а приемом зевка. Я держу нижнюю челюсть мягкой и ставлю рот в положение зевка. Ничего не надо делать с усилием. Все должно быть свободно. Интересно отметить, что, когда дыхание работает верно, все остальное приходит само собой.

—А как Вы готовите дыхание? Как атакуете звук ?

—Для этого надо правильно взять дыхание, как я уже говорил, **привести им звук и послать голос в «маску»**. Но все это делается автоматически. Однако бывают дни, когда я себя не очень хорошо чувствую, но должен петь спектакль, вот тогда уже надо работать головой, на одну автоматiku полагаться нельзя. Все надо делать легко-легко, без того, чтобы «давать» голос, исключая, конечно, необходимые моменты. Есть много певцов, которые технически более правильно поют тогда, когда их голос не совсем в порядке. Это потому, что в таких случаях они вынуждены боль-

ше думать, больше контролировать свою технику. Когда певец в голосе, то он может себе позволить вещи, превышающие его естественные возможности, и это плохо. Когда болен, тут вся надежда на верную технику.

—*Какую атаку Вы чаще всего употребляете?*

—**Для меня самая лучшая атака — это атака с малым дыханием.**

Вы знаете старинный опыт со свечой? Надо так давать дыхание в пении, чтобы пламя не колебалось! Эта старая, но верная практика. Что касается меня, то я могу использовать маленькую паузу для небольшого добора дыхания и тут же продолжать петь этим маленьким дыханием.

—*Как Вы открываете рот и как кладете язык? Я знаю, что Барра учил так называемому вертикальному и горизонтальному (на улыбке) строению звука.*

—Улыбка помогает в формировании верхних звуков. Центр я пою чаще с укладом губ в форме яйца, как бы в положении зевка. Так мне удобнее. На верхах же надо полностью открыть все горло, сделать улыбку, то есть открыть рот более широко и в стороны. Получается вроде «со бачьего оскала». И тогда голос хорошо идет в голову.

—*Ощущаете ли Вы во время пения свой головной и грудной резонаторы? Как они у Вас соотносятся в центре и на верхах?*

—**Да, я хорошо ощущаю свои резонаторы — и головной, и грудной.** Я буду говорить о теноре. Для этого голоса особенно важны верхние звуки. Для того, чтобы их хорошо брать, прежде всего, надо легко формировать центр. Не перегружать его. Если слишком плотным звуком поет ся центр, то легкость верхов пропадает, они не удаются. Должен быть всегда нормальный легкий центр, после чего верха идут хорошо. Естественно, их нельзя нажимать, давать с силой, толкать. Легкий центр — залог победы в верхнем регистре.

—*Вернемся к резонаторам. Для Вас оба резонатора, грудной и головной, одинаково важны? Контролируете ли Вы их работу?*

—**Для меня, легкого лирического тенора, более всего важен головной резонатор. Драматический тенор должен также думать и о грудных нотах, так как ему надо давать много звука на центре.** Для меня же это определяется моим репертуаром: «Риголетто», «Пуритане», «Вильгельм Телль», которые нельзя петь с большим грудным резонансом, иначе не пойдут хорошо верхние звуки. В «Норме», где более насыщен центральный участок, я могу себе позволить петь центр с большим грудным резонированием. Некоторые звуки центра — более широкие, тут для меня возможны грудные, и я этим пользуюсь.

—*Помогает ли Вашему пению ощущение верхнего резонатора? Всех этих лицевых полостей?*

—Да, конечно, очень помогает! Если Вы, например, послушаете диски многих хороших певцов, то легко заметить, что перед ходом вверх

они уже на центре, на предыдущих нотах посылают голос больше в «маску», держат его у носа. Это дает им возможность хорошо идти на верхние звуки. Они всегда тщательно подготавливают верха на предшествующих фразах, которые очень активно посылают в «маску».

— *А язык, держите ли Вы его в классической позиции с кончиком у нижних зубов?*

— **Для меня важен низкий, уложенный язык. Это мне нужно для того, чтобы хорошо открыть горло, рот.**

— *Изучали ли Вы это положение? Или оно было природным?*

— **У меня это было естественно.** Когда я в начале обучения ставил рот в положение яйца, язык естественно, сам собою, опускался. Для меня это было очень просто и естественно. Но есть певцы, которым это не так легко. Вообще основа пения — это дыхание. И кто хорошо дышит — хорошо поет. Естественно, что певец должен уметь формировать звук, знать переход, делать его, оборачивая звук, и т.п. Очень важно, когда идешь вверх от *ми — фа*, хорошо приготовить все эти *ми — фа — фа-диез*, а потом только дать спокойное дыхание. Основа верхов — это центр, это база, на которой они подготавливаются. Все дело в звуках, которые предшествуют верхней ноте.

— *Каков Ваш принцип пения широких вердиевских фраз? В чем секрет кантилены, перехода от звука к звуку?*

— Все зависит от владения дыханием. Если певец умеет верно взять дыхание и не толкает его наружу, а удерживает здесь (показывает на область подложечки), тогда он может спокойно и красиво петь любую длинную кантиленную фразу. Большую роль играет также способность дыхания данного певца.

Звук я ощущаю как бы бьющимся, трепещущим за зубами и в «маске». Он образуется в результате совместной работы горла, полости, носа и «маски». Горло способствует образованию звука, который затем идет к носу и в «маску». Тогда-то он и начинает биться у меня вот тут, за зубами. И такой звук хорошо летит в зал. Даже когда голос небольшой, но хорошо поставлен, он прекрасно слышен в зале. Или, наоборот, есть много больших голосов, которые хорошо слышимы самими поющими на сцене, но не доходят до слушателей в театре. У нас в Италии говорят, что если хористы хорошо слышат голос певца, то его нет в зале.

— *Когда Вы поете, Вы контролируете свое голосообразование только слухом или в контроле участвуют и мышечные, и резонаторные, и другие ощущения?*

— **Нет, естественно, не только слухом. Я хорошо ощущаю работу мышц и резонаторов. Контроль идет через все внутренние ощущения.** Обычно, если певец поет в верхней позиции звука, то чистая интонация обеспечена. Наоборот, нередки случаи, когда позиция неточна, звук съезжа-

ет, низится, но певец этого не замечает, не слышит, считает, что поет чисто. Между тем для слушателей он поет низко, детонирует. Иногда поющий догадывается, что его звук интонационно неточен по другим ощущениям, но не по слуху. Это так называемая позиционная нечистота звука.

—Когда Вы получаете новую партию, как Вы ее изучаете?

—Вначале разучиваю ее с маэстро нота за нотой, медленно-медленно укладывая в память и в мышцы. Отдельно изучаю все пассажи, сложные места. Пробую, как лучше взять ту или иную ноту: открыто или прикрыто, собранно и т.п. Работаю я с маэстро-пианистом, с которым прохожу до тонкости всю партию. Когда же у меня возникают какие-либо вокальные проблемы, то теперь, после смерти Барра, я просто слушаю диски Беньямино Джильи. Я стараюсь искать возможности имитировать те или иные звуки, которые мне почему-либо не удаются достаточно хорошо, в манере, которой пользуется Джильи. Это мне помогает лучше всего.

—А Лаури Вольпи еще жив? Поет ли он?

—Да, жив. Поет немного в концертах. Живет в Барселоне. У него великолепная техника. Я слышал его запись арии Калафа «Ne sun doghe», сделанную им в 80-летнем возрасте! Это удивительно, но спето действительно было хорошо. От также замечательный педагог. Я же после смерти Барра уже ни с кем не занимаюсь. Но с педагогом-пианистом работаю постоянно. Его фамилия Риччоне. Это очень опытный концертмейстер. Кроме того, я всегда занимаюсь с магнитофоном, чтобы слышать, какая нота хорошая, какая хуже. В разучивании новой оперы стараюсь приспособить свою технику пения к задачам этой партии. Надо всегда учитывать ту музыку, которую приходится петь. Нельзя же все петь одинаково: и Верди, и Пуччини. Пуччини, по сравнению с Верди, требует более широкого звучания. Приходится несколько расширять голос. У Пуччини можно даже некоторые *ре-ми* — *фа-диез* спеть открыто (на собранном прикрытом звуке). У Верди, Беллини, Доницетти это делать вредно, опасно, а для Пуччини — возможно. Но хорошо спеть открыто — это значит всегда петь на хорошей, широкой, прикрытой, круглой основе, иначе будет болеть горло. Когда, например, у Пуччини в арии Рудольфа надо идти на *до* второй октавы, «...la speranza», следует хорошо приоткрывать *фа, соль* и *ля-бемоль* первой, чтобы сделать хорошо ход на верхнее *до*. «La-a-spre-egan-za...» (показывает точное прикрытие *фа, соль, ля-бемоль* и *до*, поет почти «Lo-o-spre-gan-za!») И делать это надо всегда на хорошем посыле дыхания и собранным округлым звуком.

Это касается и новых современных опер. Их петь надо в старой манере, в собранной системе образования звука. Эта старинная техника передается из поколения в поколение уже 300 лет, начиная с Този, потом испанца Гарсия и т.п. Однако осваивать ее надо с большим тер-

пением. Нужны годы, годы и годы, чтобы приучить горло к этой технике. Одного природного голоса еще мало. Только техника делает хорошего певца. Мы имеем много примеров замечательных певцов, которые на сцене делали карьеру, не имея техники, только за счет богатства своего естественного голоса. Но все они быстро закончили — в 30-35 лет!

—*Например, Ди Стефано?*

—Я не называю имен!

—*А сейчас Вы работаете над своим голосом ежедневно?*

—**Да, конечно, не менее получаса в день. Только после спектакля я пропускаю день, предпочитая дать отдых голосовому аппарату.** Вообще же я каждый день не только распеваюсь, но много времени отвожу разучиванию новых партий, работе над повторением старых. И перед уроком, когда я начинаю работать над партиями, я обязательно пою четыре-пять упражнений для настройки голоса. Пою я всегда упражнения Барра. Такие, как:



—*Я их знаю!..*

—Барра учился у Фернандо ди Лючия, хорошо знал Карузо, стоял рядом с Лаури-Вольпи. Это был большой маэстро, с огромным опытом, знаниями и умом.

—*Слышали ли Вы наших певцов: теноров, басов? Каковы их принципиальные технические ошибки или особенности, с точки зрения Вашего слуха — слуха итальянского певца?*

—Я не был в Милане, когда там гастролировал Большой. Я слышал ваших певцов на занятиях у Барра. Но они уже находились под его влиянием. В партиях русских опер я их не слышал и судить не могу. Итальянской школе ближе всего испанская. Немецкая очень отличается. Чтобы петь Вагнера, надо петь иначе, чем поем мы.

Что касается русского языка и русской музыки, то я не знаю, можно ли ее петь итальянской техникой?! Думаю, в основном, можно, так как гласные, на которых мы поем, те же самые: «А» — «И» — «О» — «У». Интересно, русские молодые певцы, которые занимались у Барра, сделали вокальные успехи? Нашли для себя лучшее звучание, технику?

—Да, все они, несомненно, много взяли для себя.

—Это школа, которая передается из одного поколения другому по преемственности. Подобно тому, как это происходит у больших художников, скульпторов: у них всегда есть ученики, последователи, которые тоже вырастают в больших мастеров. Думаю, что большой певец, который хорошо пел, был интеллигентен, развит, должен быть и хорошим педагогом.

—Кого бы из результативных педагогов в современной Италии Вы могли назвать?

—Например, Кампогальяни. Он дал много хороших певцов: Френи, Паваротти, Протти, Ладо и многих других. Правда, он больше музыкант, чем маэстро по постановке голоса. Других я, собственно, не знаю, кроме тех, у кого учился сам: у Меландри и Барра. Все они уже умерли.



БЕСЕДА С ФЬОРЕНЦЕИ КОССОТТО

—*Когда Вы начали учиться пению, каков был Ваш голос?*

—Я начала заниматься очень молодой: мне было всего 15 лет. Я прошла конкурс в Туринскую консерваторию и имела голос чистое контральто, с большим крупным звучанием центральной части диапазона. Первой оперой, которую я разучила в консерватории, была «Бал-маскарад» Верди. В начале занятий мои верха не были правильно оформлены и походили на вой! Я не знала, куда их направить, как организовывать! Я их просто выкрикивала! Естественно, что после пяти лет консерватории, где я пела много старинных арий, произведений камерной литературы — песен, романсов, училась голосообразованию и голосоведению, и особенно благодаря моему маэстро, который обращал большое внимание на верную организацию центра голоса, я научилась петь верхние ноты. Маэстро мне всегда говорил: «Помни, что центр — это основа голоса. Если центр у тебя на месте, ты найдешь и верхние звуки, и нижние». Так и получилось. У меня был сильный и звучный центр, но, естественно, в 15 лет не могло быть низких звуков. Я их и не особенно пыталась брать, так как боялась разрушить голос. Верхние ноты у меня были жесткими, кричащими, неверно поставленными. Потом я стала заниматься с мужем, так как мой педагог тяжело заболела. Она не была большой певицей, пела камерный репертуар, но была прекрасным педагогом. Она правильно вела мой голос. Ведь многие маэстро разрушают голоса своих учеников! Все остальное в моем голосе сделал муж. Когда мы с ним познакомились, он сразу стал мне делать верные замечания: «Эта верхняя нота у тебя неправильная!» — и начал со мной заниматься. Я полностью доверяла ему и делала так, как он говорил, хотя субъективно мне эти звуки казались плохими. Так постепенно я поставила весь голос. Я знала, что, когда звук для меня плох, он получается хорошим для публики, и следовала предложенной мужем манере. Под влиянием его замечаний и магнитофона, который мне показывал, как звучит то, что я делаю, я и совершенствовала свой вокал. Так я улучшала свои верхние ноты, которые теперь не составляют для меня затруднений, потому что нашли свое верное место.

До дебюта я училась пять лет. Мой дебют состоялся в театре Ла Скала: я была принята по конкурсу в Центр усовершенствования. Занимаясь там, я сразу же стала петь небольшие партии в спектаклях театра на основной сцене. Сначала я спела в «Манон Леско» Пуччини

маленькую партию — прелестный мадригал. Постепенно я исполнила достаточно маленьких партий, а потом неожиданно мне пришлось заменить нашу чудесную Симионато в «Фаворитке». За полчаса до премьеры спектакля — я как раз обедала — меня пригласили спеть ведущую партию! А назавтра все газеты уже писали, что молодая певица прекрасно справилась с партией. «Фаворитка» — одна из труднейших опер для меццо-сопрано, так как требует инструментального звучания. Я много пела музыки Доницетти и думаю, что «Фаворитка» самая сложная из всех. После такого успеха меня стали занимать в других первых партиях: в «Аиде», «Норме».

—*Ваше личное мнение о дыхании в пении.*

—У меня есть свое мнение, но, возможно, это не совпадает с мнением других и не всем подходит. **Ведь Вы знаете, что в пении нет одинаковых индивидуумов, которым бы подходили одинаковые приемы. В дыхании тоже есть физиологические особенности, и потому дышат люди по-разному. Что касается меня, то я дышу только диафрагмой.** Помню, мой маэстро мне говорил, что женщины должны дышать только диафрагмой (показывает область подложечки), а мужчины захватывают еще и нижнюю часть живота. Для женщин же это совершенно недопустимо, исходя из строения женского организма. Должна сказать, что у меня верное дыхание получалось инстинктивно, а теперь оно вполне автоматически следует моим музыкальным намерениям. Сейчас уже весь процесс пения в значительной мере автоматизировался, сделался инстинктивным. И этот инстинкт ведет голос, как ему хочется. У меня никогда не было проблем с дыханием.

—*Работаете ли Вы с мужем ежедневно ?*

—Теперь — нет. Сейчас у меня столько спектаклей! Я распеваясь только за час-полтора до спектакля. Пропеваю наиболее трудные места из партии и потом пою спектакль. Муж тоже много поет и уже не может контролировать мой вокал в каждом спектакле, как это было раньше. Теперь мы занимаемся от случая к случаю. Но всегда работаем, когда возвращаемся с гастролей. Все же мы друг за другом наблюдаем и критикуем неудачные или малоудачные звуки. Говорим: это лучше, это хуже и т.п.; эта гласная более темная или более яркая. Все это мы делаем, несмотря на многие годы нашей карьеры. Кроме того, мои дефекты мне показывает магнитофон — самый верный друг! Никто из посторонних не сможет рассказать вам то, что дает услышать магнитофон.

—*Где Вы чувствуете звук, когда поете ?*

—**Я думаю, лучше всего он чувствуется в «маске»,** ведь это некий образ, представление. Я вспоминаю, что в начале карьеры мне говорили: «О тебе никак нельзя сказать, что у тебя горловой голос», — потому что, когда я пела, у меня даже ноздри дрожали. Вибрировала вся мускулатура рта, ноздрей. Теперь этого уже нет, так все мышцы лица очень окреп-

ли. У певца они должны быть развиты, крепки. Их крепость уменьшается только в старости.

— *А грудной резонатор, Вы его ощущаете?*

— **Да, всегда ощущаю, обращаю на него внимание и через него тоже контролирую звучание. Для меня он важен.** Нижние грудные звуки самые опасные. Я могла делать их еще в начале обучения, но всегда боялась именно этих звуков. Я пыталась их улучшить и всегда пела на гласный звук «О». Когда я нахожусь перед публикой, то всегда хочу сдержаться, чтобы не перегрузить, но не могу этого сделать. Музыка меня увлекает. Я связана публикой, музыкой, тем, что чувствую. Я чувствую красоту переживаний, которые выразил своей музыкой, например, Верди в «Аиде». И я должна эти переживания передать. Мне это доставляет радость. И тогда я стараюсь, хорошо опирая звук за звуком и создавая нужную окраску, следуя за смыслом слов, сделать переход к нижним нотам. Есть в партии Амнерис такое место (это может быть интересно обучающимся пению) на среднем *ми*: «*la sua morte*»... При этом «*la sua*» я говорю легко, а «*morte*» — больше опираю, так как для меня слово «*morte*» значительно важнее, чем другие слова этой фразы. Опереть все звуки одинаково — гораздо более легкая задача, но тогда не будет передана нужная эмоция. Если я выделю опорой и изменением окраски голоса слово «*morte*», то я получу удовлетворение от передачи эмоционально-смыслового содержания.

— *Контролируете ли Вы свою гортань в пении? Ее понижение?*

— **Теперь — нет. Слежу за ней только тогда, когда плохо себя чувствую. Возможно, я контролирую ее положение уже интуитивно и бессознательно.** В пении столько моментов, о которых надо думать, что еще следить за гортанью — только мне этого и не доставало! Певец не должен думать слишком о многом! В первую очередь — это сцена, переживание своих эмоций. Если я не войду в образ, исполнение не тронет публику, будет фальшивым.

— *Какой атакой Вы в основном пользуетесь в пении ?*

— **Я слежy за словом. Все зависит от его смысла, от содержания.** На упражнениях всегда употребляю мягкую атаку. Это относится к упражнениям для развития беглости и кантилены, в контроле за верностью звука. Основное, за чем я слежу, — это ровность от самых низких звуков до самых верхних, не пропуская ни одной ноты. Для меня понятие техники — не только беглость. Первое дело в технике — это полный диапазон и его ровность. А протяженность диапазона зависит от верной техники. Можно обладать великолепным голосом величиной в октаву и не иметь при этом верхней части диапазона! Но ведь это уже не артист! Техника заключается, прежде всего, в умении правильно петь весь диапазон, нужный для исполнения партий. Без этого певец — уже не певец. Поэтому важно иметь голос, пусть небольшой, но ровный по

звучанию и имеющий полный профессиональный диапазон. И так, техника — не только беглость, но умение верно петь на всем диапазоне голоса. Особенно это касается верхнего регистра, который обычно в естественном голосе не употребляется. Его надо вырабатывать искусственно. Предельные верхние ноты необходимы всем голосам, но особенно высоким: сопрано, тенорам. Первое, что надо технически верно уметь делать, — это верхний регистр, а затем уже все остальное: техника беглости, техника легато, скачков, украшений и т.п. Это все равно, что читать стихи: сначала надо выучить текст, слова, а потом уже давать их интерпретацию.

— *Лежит ли Ваш язык в классической позиции во время пения?*

— **Я о нем никогда не думала и не думаю. Каждый певец имеет свое образное строение и мускулатуру, отличные от другого, потому и приспособления у певцов различные.** Для певца не рационально о многом задумываться: и о дыхании, и о музыке, и о других мышцах. От этого они излишне напрягаются. Не надо о них думать. Я только следила, чтобы не было лишних напряжений в теле, в частности, старалась, чтобы челюсть всегда была мягкой, свободной. Это единственное, о чем я думала в отношении артикуляции. Вообще же, надо стремиться к тому, чтобы дать красивый звук, то есть контролировать себя через звучание, а не идти от мышечных установок. Звук должен подсказать, насколько следует открыть челюсть и как на том или ином гласном должен лежать язык? Это для меня основная принцип.

— *Брускантини мне говорил, что у Титта Руффо язык был поднят. Поднят он был и у Шалапина.*

— Может быть, у Титта Руффо он и был поднят. Когда его видел Брускантини, он уже, должно быть, был стар. По-моему, поднятый язык является дефектом, так как он закрывает выход звуку. Это же препятствие. Мне кажется, что во рту все должно быть свободно, мягко и открыто для естественного выхода звука.

— *Рот Вы открываете в манере улыбки или держите округло, в форме яйца?*

— **Я этого не знаю. Я слежу за словом, за высотой ноты, за выразительностью фразы. Если произносится слово, то артикулируются гласные, а каждый гласный звук требует своей формы рта.** Нельзя, например, «Е» произнести при овальном рте! На «Е» невольно углы рта идут в стороны и получается улыбка, так же, как и при «И». Между тем, на «О» нельзя сделать улыбку, и приходится придавать рту овальную форму. То есть надо петь слова, естественно произнося звуки, инстинктивно следуя за теми установками, которых они требуют. Если бы я была педагогом пения, то никогда ничего не говорила бы ни о языке, ни о раскрытии рта или о губах. Я бы сказала: «Пой, а я тебе буду корректировать звук!» Исправляя звук, я бы исправляла все остальное. Я считаю, что психика, представление делают все.

—*Как Вы работаете над новой партией?*

—Если у меня на это достаточно времени и я могу петь (то есть не очень занята спектаклями в театре), то я люблю сразу учить произведение, впевая его голосом. Я не люблю отдельно учить ноты. Я чувствую красивую фразу и сразу стараюсь ее выразительно и верно спеть. Однако, как правило, приходится учить новую партию при большой загрузке сценической работой, и тогда уже приходится ее лишь напевать, петь пиано. Это очень обидно, и для меня это большая жертва — все время мурлыкать и напевать вместо того, чтобы петь полным голосом. Но сцена есть сцена, и надо беречь голос для выступлений. Ведь я уже 18 лет пою в опере! И пою много. Как ни странно, несмотря на это, я все так же сильно люблю музыку. После стольких радостей и забот, которые сопровождают сценическую деятельность (например, сейчас я должна была отказаться от двух спектаклей из-за нездоровья), я с прежним энтузиазмом буду петь на следующей неделе очередной спектакль. Мне бы хотелось сказать молодым певцам: для того чтобы быть настоящим певцом, надо петь с полной отдачей, со страстью и душой и лелеять свой голос. Надо всегда совершенствовать его красоту, его окраску, не задумываясь о каком-то положении рта, языка и тому подобных движениях! У всех это все различно. Все должна определять красота звука. С моей точки зрения, она получается тогда, когда хорошо резонируют все полости рта. При этом звук хорошо выходит наружу.

—*Какую технику Вы используете в исполнении верхних нот? Каково при этом положение рта, языка, что делается с дыханием?*

—Я никогда не смотрела на себя в зеркало при пении верхних нот. Мне это кажется смешным. Вероятно, Вам самому виднее из партнера! **Я никогда не задумывалась о положении рта и только шла за естественностью слов. Что касается дыхания, то оно тоже берется инстинктивно, само собою. Конечно, когда предстоит петь особенно длинную фразу, приходится вдохнуть более глубоко.** Но обычно я об этом специально не думаю. Мне кажется, если задуматься о том, выше или ниже взять дыхание, то мышцы напрягутся и появится скованность, что недопустимо. Это уже будет не свободное дыхание, а какое-то полудыхание. Я думаю, инстинкт, естественность спасают всех певцов. Может быть это, в основном, и делает певца.

—*Каковы Ваши ежедневные упражнения?*

—Гаммы, беглость, арпеджио — словом, обычные упражнения. Раньше я их пела каждый день. Теперь, когда у меня столько спектаклей, я даю себе отдых после выступлений. У меня есть правило — приходить в театр за два часа до начала. Я никогда не прихожу за час! Особность моего горла — длительный распев, разогревание аппарата. Обычно посвящаю этому час. Другие певцы приходят в театр за час, поют всего несколько упражнений или фраз и идут на сцену. Если они много поют, то устают. Я практически инстинктивно почувствовала: если я хорошень-

ко не распоюсь, не разогрею свой голосовой аппарат, то мне будет труднее петь спектакль.

— *После спектакля Вы никогда не чувствуете усталости?*

— Нет. После спектакля у меня обычно бывает удовлетворение. Я довольна. Горло не устает. Если говорить об усталости, то это, скорее, усталость нервная. Устает мозг. У меня всегда перед спектаклем есть страх, что я не спою партию достаточно хорошо. Думаю, это свойственно всем артистам. Этот страх — своеобразная артистическая добросовестность. Я всегда хочу отдать публике максимум того, на что способна. Но когда физически недостаточно хорошо себя чувствуешь, тогда возникают трудности. Я так же, как и другие певцы, несколько более чувствительна, изнежена по отношению к температурным колебаниям и воздуху. Вот и сейчас я больна, потому что, разгоряченная, схватила немного холодного воздуха. У меня начался трахеит и появилось катаральное состояние. Надо подождать, пока оно пройдет. К тому же, мне кажется, я немного перепела. Начинаю стареть, и то, что сходило, когда я была совсем молодой, теперь уже так безболезненно не переносится. Вообще, бронхи и трахея чаще всего страдают почти у всех певцов. Во время этих гастролей я первый раз в жизни не допела спектакль! Надеюсь все же успеть выздороветь и довести гастроль благополучно. Такое со всеми случается.



БЕСЕДА С ПЬЕРО КАППУЧЧИЛЛИ

—Когда Вы начинали петь, у Вас уже был большой и красивый голос или нет?

—Когда я начал заниматься пением, мне был 21 год. Я считаю, это самый хороший возраст — человек уже физически созрел. Особенно важно, чтобы голосовой орган сформировался, поэтому надо не торопиться и подождать его вокально нагружать. Думаю, начинать в 21—22 года — это самое лучшее время. Ведь обучение пению должно занимать не менее трех лет, а чаще — четыре или пять. Я начал, как уже говорил, в 21 год, но вообще-то никогда не думал, что буду певцом. Ведь я занимался совсем другим делом, и пение вошло в мою жизнь позднее, только потому, что мне посоветовали этим заняться. Я всегда пел дома для своего удовольствия неаполитанские песни. У меня находили красивый голос, и друзья, и опытные люди посоветовали начать учиться пению. Вот так я и стал изучать это искусство. Вообще же я учился в университае, занимался архитектурой и был далек от музыки. Кроме того, мои родители были не очень довольны, что я собрался сменить профессию архитектора на несolidную карьеру артиста. Они считали, что архитектура — это лучшая профессия. Я учился пению пять с половиной лет, последовательно, без перерывов, ежедневно, у частного педагога — бывшего баса при театре Верди в Триесте. У него был большой, но не очень красивый голос. Однако он прекрасно владел техникой пения и в течение своей карьеры пел со всеми выдающимися певцами Италии. Он взял у этих певцов все лучшее, что можно было взять, и потому так хорошо пел сам, а затем стал хорошим преподавателем. Сейчас уже десять лет как он умер. Его звали Лучано Донаджо.

Первые два года мы занимались только упражнениями, без того, чтобы спеть хотя бы одно произведение. Не так, как делают многие: поют 15 минут упражнения и сразу берутся за арию. Нельзя приниматься разучивать арию, даже легкую, когда голос еще находится в состоянии формирования, в учебном процессе, так как в этом случае ученик теряет то, что он нарабатал в смысле техники образования звука. Я думаю, что первые 2—3 года лучше воспитывать только вокальные качества голоса, укрощать его. Если есть вокальные данные, то у одних голос легкий, у других — трудный, у третьих — совершенный, у четвертых — несовершенный. Словом, такой, каким одарила человека природа. Есть, например,

голоса с диапазоном в октаву, у других — в полторы, у третьих — две с половиной октавы!! У всех и различная эластичность голосовых связок. Я, по счастью, принадлежу к тем, кого природа щедро одарила широким диапазоном более двух с половиной октав. Я от природы мог брать от *ми—фа* большой октавы, до верхнего тенорового си!! **Итак, как я Вам уже говорил, первые два-три года я занимался только упражнениями и вокализациями.** Они пелись, вокализируя и сольфеджируя, с названиями нот и словами. **После двух лет я начал петь старинные арии, а также произведения Гюсти и других авторов.** По мере моих успехов я начал выступать в концертах со старинными ариями. Потом постепенно стал исполнять романсы и арии из опер. Но педагог никогда не позволял мне петь драматических произведений, драматических арий. Он говорил, что они немедленно разрушат молодой голос — он пока не может вынести тяжесть той нагрузки, которой требует драматическая ария. Потом я начал изучать целые партии. И вот после пяти с половиной лет учебы выиграл международный конкурс Верчелли в Милане, дебютировал в партии Тонио в «Паяцах» в театре Нуово и потом постепенно стал делать карьеру. Кроме занятий голосом, я много работал головой. Потому, как мне кажется, и добился успеха. Я всегда много пел и много пою. Если человек умеет хорошо играть на инструменте, инструмент постоянно пребывает в работе, от этого только совершенствуется техника. Если голосовой аппарат всегда правильно работает, певец хорошо, долго поет. Если человек не умеет хорошо играть, а певец — петь, естественно, дело на лад не идет. Это невозможно.

Первые годы моей карьеры я пел репертуар лирического баритона, не используя много силы голоса. Мой голос все время был как бы калиброван по силе. Но его было достаточно, так как он имел режущий пространство характер, всегда был по звучанию «впереди», уже от природы. Это для меня было сильно облегчающим фактором. Я очень много работал над освоением *mezza voce*, которое считаю самой трудной вещью. И я Вам объясню позднее, как я его понимаю.

Итак, первые 2—3 года я пел только лирические партии. Потом спел Трубадура и пробовал работать над Риголетто. Партия Риголетто как бы специально сделана для баритона, для его успеха, но написана не достаточно легко вокально. Нужно быть уже очень зрелым артистом, чтобы хорошо петь и в смысле голоса, и психологически. Риголетто можно спеть, будучи мастером вокала, на сцене, как на концерте, без того, чтобы что-либо донести из психологии образа. Другая манера исполнения — можно хорошо петь, интерпретировать образ, но без достаточного вокального мастерства, без умения в звуках голоса выразить психологию. Правильна третья манера—исполнение психологически полноценно, а не только вокально, так как нужно создавать разнообразные краски. Нельзя все сцены петь одной краской, тогда образ не будет понятен, нужно, чтобы каждая сцена была «раскрашена» свойственными ей обертонами. Итак, я попробовал спеть мои первые четыре спектакля Риго-

летто. Не могу сказать, что я их плохо спел! Нет! Я имел большой успех. Но, хотя мне все разы пришлось бисировать «La vendetta», в конце оперы я говорил немного глухо (afono). Это мне подсказало, что я отдавал слишком много физических сил, что использовал голос не только хорошо опертый на дыхание, но и прикладывал излишние физические усилия. Тогда я бросил петь «Риголетто» на целых три года. Я продолжал исполнять другие оперы, такие, как «Фауст», «Трубадур», «Баттерфляй», «Богема», «Травиата», «Лючия де Ламмермур» и другие. После трех лет, в течение которых я продолжал изучать (впевать) партию Риголетто, я по настоящее время спел 290 спектаклей этой оперы. После этих трех лет я мог спеть 2 спектакля «Риголетто» без того, чтобы у меня «сел» голос. Это говорит о том, что мои голосовые органы были уже достаточно развиты, сформированы, что все в аппарате стабилизировалось. **В начале моей карьеры мой голос не был так велик, как теперь. Он развивался, видимо, потому, что, начиная учиться пению, я изучал только одну манеру, одну позицию (она может быть лучше, хуже или оптимальна — но всегда одна).** С моей точки зрения, величайшая ошибка певцов менять маэстро и менять позицию. Тогда ученик перестает понимать, что он должен делать и куда направлять голос. Единая позиция, пусть вначале не совсем точная, даже ошибочная, но всегда одна. Остальное делает сцена. На сцене голос сам находит свою дорогу.

Что касается меня, я всегда пел одной школой, одной манерой, которой меня учил мой маэстро. Голос у меня вначале был меньше, чем теперь, но всегда звучный. Его было слышно отовсюду, даже если я пел mezzo voce. Однако с годами голос сформировал нужные полости и усилился. Эта эволюция, если человек поет правильно, — есть нормальное развитие голоса. У одних голос меньше, у других — больше, но всегда естественно развивается в определенный момент творческой карьеры. Я пою уже 17 лет, даю в среднем 70—75 спектаклей в год. Не думаю, что это неправильно. Я делаю на месяц-полтора перерыв для отдыха, и мне этого достаточно. За все это время и при такой нагрузке, о которой я сказал, мне пришлось отказаться от выступлений по болезни или другим причинам не больше десяти раз. Это говорит о том, что мой голосовой аппарат находится в отличном состоянии. Вы меня слышали, и сейчас я звучу в наилучшей форме. Должен сказать, что за время моей карьеры голос намного улучшился, так как с годами я вошел в иное психологическое состояние. С определенного времени я очень серьезно стал изучать психологию персонажей, которых я пою, и понял, что опера от оперы отличаются весьма сильно. «Травиату» нельзя петь так, как поют «Трубадура» или «Симона Бокканегра», или «Эрнани», или «Риголетто». Каждая опера требует своей окраски голоса. Если у кого-то голос эффективен и поставлен на место, то окраска партии приходит сама. Ошибочно, например, «Травиату» петь с такой же силой, как «Трубадура». «Травиату» следует исполнять как бы вполголоса (mezza voce), с приглушением, и все легато. Только в некоторых местах можно изменить

эту манеру, дать полный голос. Иначе легко уйти от смысла, так как это не в характере образа Жермона. Теперь я Вам расскажу про партию Симона, которого я сделал в Ла Скала два года назад. Я чувствовал, что эта партия мне подходит. Но хотел ее освоить постепенно, потихоньку. Многие артисты, как я уже Вам говорил, сразу спешат петь драматический репертуар и через два-три года приходят к деградации голоса. Я мог, конечно, петь Симона Бокканегра не через 15 лет моей карьеры, а значительно раньше — через десять лет выступлений на сцене. Но я не мог бы еще рассчитывать на то, чтобы исполнить эту партию на должной высоте и в нужном качестве. Вот когда появилась такая возможность, я сказал — хорошо. Мне дали два года на изучение, и через два года я дебютировал в этой роли. Это опера, которую надо очень хорошо понять, продумать, изучить: психологически, исторически, вокально... Я имел счастье работать с Аббадо как дирижером оркестра и таким режиссером, как Стреллер. И вот я спел Симона таким, каким Вы его видели и слышали. Эта партия доставила мне наибольшее удовлетворение, по сравнению со всеми остальными. Два года назад, после того, как я спел Симона, и с тем исключительным успехом, который я имел, я переделал все мои старые партии. Успех Симона заключался, очевидно, в том, что мы его долго и тщательно делали, переделывали, переиначивали, много искали, и работа действительно получилась великолепная. Работа над Симоном меня многому научила, и я пересмотрел другие оперы моего репертуара, такие, как «Эрнани», «Риголетто». В результате я стал петь другого Риголетто, другого Эрнани, потому что Симон меня обогатил, пополнил. Психологически он меня заставил понять многие вещи, найти многие краски, испытать многие влияния разогретой фантазии, петь больше *mezza voce*, еще больше совершенствовать технику, чтобы дать новые краски. И действительно, те Риголетто, которых я последнее время пел, были самыми прекрасными в моей жизни.

Теперь я готовлю «Макбет» и в следующем году покажу его в Ла Скала, тоже с Аббадо и Стреллером, и, надеюсь, это будет для меня очередной творческой вершиной, центром сосредоточения моей артистической энергии, так как у меня есть два года подготовки этой оперы, для ее изучения и совершенствования.

А теперь о *mezza voce*, которое для певца, просто необходимо. Да, но, прежде всего, я должен отметить, что самой важной проблемой являются четкая дикция и хорошо устроенный центр голоса, потому что основное поется центром голоса. **Нижние и верхние ноты берутся, когда они необходимы, то есть не так уж часто, а основную нагрузку берет на себя центр.** В любой опере основа — это центральный регистр; октава или полторы октавы диапазона. Вот это и есть основная база голоса, которую надо уметь хорошо формировать. Ну, и, конечно, — совершенная дикция. Для меня петь — это говорить на пении. Речь сама по себе несет голос вперед. Есть много певцов, которые вместо того, чтобы хорошо произносить слово, пытаются его делать внутри рта, и это самая

большая ошибка. Публика не понимает смысла текста. И голос затем становится не таким результативным, каким бы он должен быть, когда слово произнесено впереди. **Mezza voce** — результат обучения, очень тщательного и глубокого, им нужно заниматься, когда изучена дыхательная основа, базирующаяся на деятельности диафрагмы. Диафрагма — это мускул, который работает, как меха, и если певец не умеет им управлять, он никогда не сможет петь хорошо. Работа диафрагмы — база пения. Ведь легкие — это лишь помещение для воздуха. Только брюшной пресс и диафрагма создают давление и заставляют воздух вытекать.

Mezza voce — это тоже пение, которое основывается на деятельности диафрагмы, только при небольшом посыле дыхания. Необходимо уметь дозировать подачу дыхания, его расход. Это подобно игре на трубе: если взять дыхание и подать его сильно — мы получим звук форте, если дать меньше — будет пиано. Так и в пении, в голосовых связках. Ведь через голосовые связки проходит воздух, и чем больше мы его подаем, чем сильнее посылаем, тем больше становится звук голоса и, соответственно, чем слабее посыл, тем голос тише. Но, говоря о Mezza voce, необходимо отметить, что никогда нельзя лишать звук дыхательной опоры, снимать его с дыхания. Ведь пение неопертым звуком — это совсем другая вещь, это уже не Mezza voce. Mezza voce должно быть оперто в такой же мере, как пение форте, только с малой подачей воздуха. Однако многие певцы, пытаясь петь Mezza voce, уменьшают дыхательную опору и сразу теряют звучность голоса. Наружу выходит голос совсем другого качества. Это уже не тот звук, который был. И потом, когда дыхание отпущено, когда нет поддержки, опоры, звуки никогда не бывают точно интонированы. Вся эта работа должна осуществляться диафрагмой, этот процесс надо хорошо вырабатывать, тренировать. Делают это, прежде всего, на упражнениях. Самое трудное упражнение для формирования Mezza voce — это октавные скачки. Например, *do—do¹, re—re¹*, которые надо делать разными способами. А именно: беря нижнее *do* форте, перенося его вверх также форте, но постепенно уменьшая звук приемом, делая диминуэндо, затем, возвращаясь к нижнему *do* на диминуэндо. Или иначе: начинать нижнее *do* на пиано, развернуть его на фортиссимо на верхнем *do*, спуститься на нижнее *do* фортиссимо и затем сделать диминуэндо до пиано. То есть надо все время делать «вилки». Именно на них диафрагма приучается хорошо поддерживать звук. Это очень трудные вещи. Я первое время учебы приходил с урока домой, ощущая боль в мышцах живота. Это значит, что мышцы слишком усиленно работали. Но это, конечно, вначале. Потом, месяцев через шесть, мышцы уже привыкли и боль я ощущать перестал. Я только понял, как надо работать этими мышцами, как надо работать всем голосовым аппаратом. Теперь про меня все говорят, что я певец, который умеет петь Mezza voce. Так это только потому, что я к нему был хорошо подготовлен, обучен пению Mezza voce. Вот теперь я с голосом могу делать все, что захочу. И первое, что мне хотелось бы посоветовать человеку,

который стремится изучать искусство пения, — это следовать указаниям своего маэстро, хорошо понимать его. Конечно, и маэстро должен заниматься так, чтобы быть понятным учеником! Ведь обучение пению — это совместная работа ученика и педагога.

Надо помнить также, что голос не может быть искусственно сфабрикован, сделан. Его надо иметь. Можно найти некоторые ноты, недостающие в голосе, но если голоса нет от природы — ничего сделать нельзя. В природе есть короткие голоса. Возьмем, например, тенора, который идет до верхнего *ля* и которому трудно подниматься выше. При помощи обучения он может добиться звучания *си-бемоль* и *си*. Он может понять способ, прием формирования этих нот. Но нельзя форсировать в обучении. Ведь голосовые связки данного певца этому сопротивляются. Они имеют определенные возможности от природы. Если этими возможностями пренебрегают — связки выходят из строя. Но при осторожной работе, преодолевая трудности, можно найти легкость верхних нот. Конечно, следует постепенно прибавить полтона, тон. Но если голос короток, нельзя прибавить к нему сразу 4—5 тонов! Никогда! И это как в отношении верхних, так и нижних нот. Основное само собой делают время, работа. В общем, все зависит от голоса, который имеется в наличии.

— *Как Вы берете дыхание? Просто вниз или по кругу в спину? Сколько берете воздуха?*

— **Прежде всего, надо ощущать себя как бы «опертым, хорошо вросшим в землю».** Певец должен чувствовать себя крепко стоящим, должен иметь опору, силу в ногах. Тогда дыхание и диафрагма хорошо работают. Дыхание, естественно, лучше всего брать носом, но часто приходится дышать и носом, и ртом, и расширять в области нижних ребер, подложечки и спины — по кругу. Обычно оно естественно заходит туда само, если стоять правильно. Никогда не надо брать много дыхания. Я Вам приведу технический пример: если в карбюраторе автомобиля слишком много воздуха — машина идет плохо! Если воздуха столько, сколько надо, — машина работает превосходно. То же и у певца. Если он берет слишком много дыхания — никогда не сможет петь хорошо, так как он задушит себя, задавится этим дыханием, не сможет его дозировать. Дыхания надо брать немного, нормально, столько, сколько требуется. В основном, вдыхать следует вниз, расширяя в стороны по всему кругу. Это база пения. Расширяя грудную клетку внизу, мы создаем нужный объем, запас воздуха и легко делаем с ним то, что хотим. После правильного набора дыхания все остальное делает работа диафрагмы.

— *А вопрос регистрового перехода? Как Вы его преодолеваете?*

— **У меня никогда не было проблем перехода, голос был ровным от природы.** Я понимаю эту проблему, так как вижу ее у своих коллег. Но мне кажется, что ее легко решить, преодолеть. Так как у меня не было перехода, этой разницы звучания, что бывает на *ми-бемоль*, *ми*, *фа*, — я никогда не ощущал.

Если певец хочет научиться правильно делать переход, должен плавно переносить голос из предыдущей ноты к последующей, то есть пользоваться приемом **портаменто**. Потом этот прием можно убрать, но только когда кто-то уже научился делать этот оборот мягко, нежно, более просто, легко.

Например, я слышал тенора, который пел «Милая Аида» («Celeste Ai-ida»), это трудный квартовый переход вверх на слове «Ai—i—da». Так он пел верхнее «da» открыто и без перенесения вверх звука «i» и, конечно, чувствовалась разница в звучании. Поскольку мы были друзьями, я ему сказал: «Слушай, если ты действительно хочешь иметь красивый, верный ход на эту кварту вверх, ты должен сделать портаменто вверх на «i», оставаясь в том же качестве и силе звучания, как и внизу. Абсолютно ничего не меняя! И тогда никто не заметит этого скачка звука. Он так сделал и был мне очень благодарен. Потом, конечно, этот прием перехода важно продемонстрировать, как и многие другие вещи практического характера.

—*Поете ли Вы теперь каждый день упражнения ?*

—Нет! Теперь, когда я много на сцене, свободные дни оставляю для отдыха. **Вообще же, когда я упражняюсь, то начинаю в диапазоне в полторы октавы без того, чтобы трогать высокие ноты.** Пою очень медленные упражнения для дыхания, только для того, чтобы разогреть диафрагму. Потом —упражнение подвижное. Потом — октавные скачки. Только после этих трех упражнений я себе разрешаю идти к верхним нотам. Все это занимает 15—20 минут:

1)



2) То же упражнение два раза быстро.

3)



Это для того, чтобы тронуть верха.

Когда аппарат разогрет и верха в голосе есть, они выскочат наружу. И —баста. Все. Естественно, чем больше толкнуть звук наверху, тем больше гамма смещается и сокращается внизу. На первых двух упражнениях я верхних звуков никогда не беру, так как голосовой аппарат еще не разогрет.

Очень интересно отметить следующее: я, обладая голосом большого диапазона, подобно другим певцам с меньшим диапазоном, чем больше пою верхов, тем хуже потом беру нижние ноты. Или наоборот: если долго «сизжу» на нижнем участке диапазона, то потом несколько больше устаю на верхах. И это логично. При моих двух с половиной октавах все в аппарате смещается. Особенно когда я пою очень интенсивно. Природа мне дала *си-бемоль* наверху и нижнее *фа!* Чтобы иметь твердые *ля* и *соль* нижние и *ля—ля-бемоль* наверху и показать их, когда это необходимо, диапазон должен быть на ноту или полторы больше с обеих сторон, только тогда получится совершенная гамма.



БЕСЕДА С СЕСТО БРУСКАНТИНИ

—Как Вы слышите русскую речь? Велика ли разница между звучанием русского и итальянского языков?

—У меня такое впечатление, что **русский язык несколько уже по звучанию, по сравнению с итальянским.** Однако между русским и итальянским нет такой разницы, как, скажем, между итальянским и английским. Может быть, поэтому очень трудно, например, найти хорошего английского певца. Англичане для того, чтобы петь хорошо, должны учиться значительно больше. Пение вообще тесно связано с речью, со словом. Пение — это, в сущности, удлиненное дыханием слово, доведенное до определенной степени полноты звучания и насыщенное певческим тембром. Потому итальянский язык в смысле произношения наиболее удобен для пения. Он звучит полно, округло и близко, то есть **в нем самом уже есть то, что нужно для пения.** Даже в самой Италии язык ее различных областей неодинаков. Например, если взять неаполитанцев, то они говорят очень полно, наиболее широко, по сравнению с другими областями. А северяне, например миланцы, — значительно более узко, тесно, закрыто. Эта широта речи неаполитанцев, — уже **большая выгода для пения.** Я считаю, что **первое и основное, чего должен добиваться певец, — это широкое и свободное звучание голоса.** Надо по возможности петь широким звуком¹, расширять его, насколько это возможно. Я не знаю хорошо русского языка, его особенностей, но в общем русская речь, как я уже отметил, звучит более узко и иногда немножко в нос. (Брускантини произносит слово «спаси-и-ибо», как его слышит: узко, мелко и с легким носовым призвуком.) Я не думаю, чтобы это являлось особой трудностью для певцов, потому что, например, Гяуров, тоже говорящий на славянском языке, поет в манере очень широкой. Это у него от его учителя, баритона, который учился в Италии и овладел итальянской школой пения. Такие певцы, как он, доказывают своим пением, что **обучаясь, можно побороть все недостатки языка.** Конечно, при прочих равных условиях итальянец в пении чувствует себя гораздо выгоднее. Ему легче петь, проще формировать правильный звук. Но, повторяю, учебной работой каждый может добиться всего.

¹ Брускантини под широким звуком подразумевает его полноту, объем, округлость. - Л.Д.

—*Каково Ваше отношение к проблеме дыхания в пении? Ведь существует мнение, что дышать в пении можно по-разному.*

—Нет, я так не думаю. Мое мнение, основанное на личном опыте и на наблюдении за большими певцами, с которыми мне приходилось петь или слушать их, — что такое утверждение ошибочно. Вот, например, Джильи, я его хорошо знал — это был самый лучший певец, которого мы когда-нибудь имели! Я говорю о нем и в смысле стиля итальянского пения, и в смысле звука. У него были самая лучшая певческая фонация, самое легкое звукоизвлечение. Джильи мог петь безостановочно, непрерывно. Он никогда не утомлялся, это, я думаю, не только из-за своего чудесного горла, но из-за дыхания. Когда Джильи пел, было понятно, что у него все основано на дыхании. Он дышал не просто животом, а нижней частью живота. Между тем, многие певцы, думая поддержать тон, делают это тем, что мы называем диафрагмой. Я раньше сам так пел много лет, потому что меня никто не учил петь по-другому. Голос никак не развивался. И только **когда меня научили дышать иначе, я моментально почувствовал облегчение. Голос развився, и легче пошли верхние звуки.** Дыхание стало более продолжительным, а кроме того, я получил возможность давать хорошо связанные фразы — легато. Появилось то качество, которое называется длинным смычком у виолончели. Это свойство очень важное. Та, прежняя система дыхания, которой пользовался, явно себя не оправдывала.

Когда певец молодой, он выдерживает всякие дефекты в течение многих лет. Потом наступает момент, когда организм уже не молод, и если техники нет, то певец кончается. Между тем многие певцы пели до старости и сохранили свои голоса: Джильи, Де Люка пели очень долго. Певцы, пользующиеся этой системой дыхания, поют совершенно свободно до 60—70 лет! Я думаю, это достаточное доказательство того, что низкое дыхание — самое лучшее для пения.

Пение — это вовсе не натуральная, естественная вещь, как многие думают. **Это все очень искусственно, найдено, приспособлено, развито.** Иначе пели бы все. Вместе с тем, как известно, поют очень немногие, а поющие хорошо и вовсе немногочисленны. Это значит, что всегда должны быть обучение, хорошая школа. Для того, чтобы хорошо петь, нужна основательная учеба. Только она вырабатывает определенные установки, привычки, навыки правильного пения. **Поскольку правильная манера пения едина, невозможно, чтобы каждый работал по-своему.** Есть определенные правила, и я не думаю, чтобы был возможен сильный разрыв в методике обучения пению.

Прежде всего, очень важна эмиссия звука, то есть звукоизвлечение и его посыл. Устройство лица, носа, лба может помочь хорошей эмиссии звука, а может и мешать. Так же может способствовать или тормозить произношение на том или ином языке. Как я уже отмечал, для говорящих на русском языке это будет несколько труднее, чем для итальянцев.

Так, русским, как мне кажется, вначале будет труднее расширять звук, но обучением можно достигнуть всего.

Кроме того, что эмиссия звука может быть более легкой или более трудной, **не меньшую важность представляет задача удержания этого звучания.** Для того, чтобы сохранить верное звучание, есть определенная система. Думаю, она состоит в следующем. Когда некоторые говорят, что каждый дышит так, как сам это чувствует, — это ошибка, ошибка, которая потом обязательно повлияет на звук. Просто исполнители, которые так говорят, еще молоды и могут дышать по-разному. Но, в сущности, это всегда скажется на их голосе впоследствии.

— *Скажите, насколько точны должны быть, по Вашему мнению, дыхательные движения? Имеет ли значение выработка очень четкого типа дыхания или достаточно вообще дышать «вниз»? Нужно ли дышать точно «в бока», «в спину», только нижней частью живота и т. д.?*

— Если Вы хотите дышать правильно, **Вы должны отдавать дыханию удержание, посылать его дозированно, вести бережно, и это должно быть Вашим основным принципом в пении.** Конечно, мышцам необходимо к этому привыкнуть. Это можно хорошо сделать, если вы дышите так (показывает дыхание нижнее, брюшное). Выгода подобного дыхания состоит в том, что участвует вся группа мышц живота. В таком случае я могу хорошо открыть рот и посылать дыхание очень медленно, удержанно. Я его хорошо контролирую, так как посыл дыхания, повторяю, осуществляется всей группой мышц. Если же я даю такой же звук, но подерживаю его мышцами области груди и диафрагмы, то все становится очень сложно.

— *Когда дышит Каппуччилли, то, как я заметил, он сначала берет дыхание вниз, а потом добирает грудью. Считаете ли Вы это правильным?*

— Конечно, **когда я беру дыхание, я его, прежде всего, набираю вниз. Это основной принцип.** Можно добирать дыхание потом и грудью, брать полное дыхание, а можно и не добирать. Это зависит от структуры музыкальных фраз и т.п. Вот, например, в «Риголетто», когда приходится петь согнутым, надо раздвигать нижние ребра. Нижние ребра легко подвижны и их хорошо можно приучить раздвигаться, в отличие от верхних ребер, связанных грудиной и малоподвижных. Для таких партий это вполне логично. Говоря о нижних ребрах, о доборе дыхания, надо отметить, что его следует добирать, так сказать, **по всей окружности.** Ведь зона дыхания круглая, потому дыхание следует брать и по всей окружности — и в бока, и в спину, в поясничную часть. Многие дышат только вперед. Это неверно. **Надо дышать вниз и в спину, тогда хорошо заполняется нижняя часть легких.** Ведь тип дыхания — это не только внешние движения, это касается и внутренних частей дыхательного аппарата. Но, добирая, необходимо следить, чтобы дыхание не поднималось слишком высоко, не заполняло верхней части грудной клетки.

—*Каково Ваше мнение о роли грудного и головного резонаторов в пении и как ими практически надо пользоваться?*

—Я думаю, что способность вибрировать, которую мы наблюдаем со стороны этих частей нашего тела во время пения, **должна быть использована всегда, постоянно и в одной и той же степени.** Менять работу резонаторов, например, делать хорошую опору в груди, использовать грудной резонатор на нижних звуках и искать для высоких резонанс в другом месте — это большая ошибка. В результате получился бы голос другой окраски, а мы ведь добиваемся голоса, ровного на всем диапазоне. Если мы хотим получить голос, одинаково окрашенный на всем протяжении, **то должны использовать и грудной, и головной резонаторы в равной степени на всем диапазоне,** от самой низкой ноты до самой высокой. Принципиальная, так сказать, линия здесь должна быть такова: в пении всегда должно осуществляться определенное **соотношение, равновесие между хорошим открытием горла и резонированием звука в головном и грудном резонаторах.** Горло открывается широко, **когда гортань хорошо опущена,** и это дает возможность больше расширить звук. Надо хорошо открывать рот, хорошо артикулировать губами при произношении различных гласных. Различные гласные, естественно, требуют разного открытия рта, потому, стремясь к возможно большему открытию рта, надо это делать в той мере, в которой позволяет чистое произношение гласных. Гласные надо произносить очень четко, даже утрированно, потому что слушатель хочет хорошо расслышать содержание текста. Разумеется, артикуляция этих гласных будет весьма различна: и положение языка, и степень раскрытия рта, и работа губ — все это на разных гласных неодинаково. **Но уклады для каждого гласного должны быть очень четкий В** речи у нас четкая артикуляция, и в пении следует добиваться не менее четкой, даже еще более утрированной. Для этого надо очень хорошо двигать губами, **но не горлом, которое должно быть всегда опущено.** Очень плохо, когда дикция страдает и публика не понимает слов. Вот, например, некоторые сопрано на определенной высоте звуков уже не произносят ясно слова, поют на каком-то одном звуке типа «У—У». Тогда ничего разобрать нельзя, и это большая ошибка. Конечно, в этом случае остается окраска звука, выразительность музыки, но текст не доходит, и интерес у публики пропадает. Необходимо научиться свободно двигать губами при произношении гласных.

Но во всех случаях надо стараться гортань держать по возможности низко, ибо только при этом звук становится густым и округлым. Рот должен находиться в **манере открытой,** так как это позволяет звуку лучше выходить наружу. При этих установках всегда следует искать резонанса в верхнем резонаторе, в области носа, лба, глаз. Эти резонаторные ощущения надо использовать и при обучении пению.

—*Хорошо ли Вы сами ощущаете оба эти резонатора и всегда ли так было?*

—Теперь я их ощущаю хорошо, а прежде мои ощущения были неясными. И я думаю, что эти резонаторы дают голосу певца его тембр.

Вот, например, у русских и славянских певцов головное звучание вообще естественно присутствует при разговоре. Русские при разговоре дают звук близкий, почти что в нос. Таким образом, у русских и славян это звучание почти натурально. И они используют вибрации головного резонатора в пении почти естественно. Особенностью ваших певцов является то, что, хорошо используя грудное звучание в низком регистре, например, это хорошо слышно у ваших басов, они **при ходе кверху обедняют звучание голоса**. У меня такое впечатление, что, идя к верхнему регистру, они уже не могут свободно открывать горло, и оставляют только вибрацию головного резонатора. Поэтому нарушается необходимое равновесие, то есть соотношение резонаторов. Успешно делает ход наверх Гяуров. Для меня это идеально, потому что, как только он идет наверх, то все больше и больше открывает горло и понижает гортань, все больше открывает рот и поддерживает соотношение резонаторов. В результате голос увеличивается и увеличивается в объеме, не теряя тембра. Если постоянно используются головной и грудной резонаторы, то создается впечатление, как будто голос образуется во рту. Получается одинаковый, красиво оформленный звук. **Основным правилом в вопросе резонирования является возможно более низкое положение гортани.**

— *Такое низкое положение гортани необходимо для всех типов голосов?*

— Да, для всех, абсолютно всех голосов, надо держать гортань как можно ниже.

— *А для женщин?*

— Я с ними никогда не работал, но, думаю, что органы голосообразования одинаковы для всех, и потому у всех певцов все должно работать одинаково. Ведь у них только размеры аппарата меньше, связки короче¹. Вот, например, у Миреллы Френи, все звуки одинаково хорошо оперты, сформированы в гортани, отзвучивают и в голове, и в груди, хорошо оформлены во рту. **Она абсолютно идеально формирует звуки.** Не правда ли? Часто мы слышим женские сопрановые голоса, которые поют одной «верхушкой», потому что не используют грудного резонирования. У Миреллы же голос фонетически идеален. И в его построении нет разницы, по сравнению с мужским голосом, конечно, исключая вопрос регистров, потому что женщины поют относительно более высоко и регистры у них иные.

— *Как Вы относитесь к проблеме регистров мужских голосов? Как осуществляете «прикрытие» верхней части диапазона, с каких звуков?*

— Я хорошо понимаю ваш вопрос, так как регистры — это проблема, которая волнует всех певцов. Я думаю, что разрешение этой проблемы

¹ С. Брускантини ошибается: женская гортань отличается от мужской не только по размерам, но и по форме, по структуре. — Л.Д.

всегда зависит от следующего фактора: часто забывают **правильное соотношение между резонаторами**. Вот, например, **вчера я занимался с Бадюли** (тоже солист Ла Скала. — Л.Д.). Мы пели ноты длительные и в быстром движении для того, чтобы сделать голос более ровным. Так вот, оказывается, **когда я на самой низкой ноте держу позицию, которую надо иметь, чтобы брать верхние звуки, то, делая упражнение на две октавы вверх, я не чувствую никакого перехода**. Голос звучит ровно, и нет того знаменитого перехода, который так волнует многих певцов. Следовательно, беря нижние звуки, надо мысленно думать, что это высокие, и тогда ничего специального при переходных тонах делать не следует. Тогда отпадает надобность в изменении гласных от «А» к «У» (показывает), которое так неприятно уху.

Следовательно, низкие звуки не следует оставлять только грудными, так как известно, что высокие формируются при помощи головного регистра. **Надо начинать с нижних нот, которые уже направлены «в голову»**. Логично, что если я пою звуком, который сформирован в белом, в открытом грудном регистре, то неизбежен переход наверху от «А» к «У» (показывает), чтобы взять верхние звуки с головным резонированием. Но если я начинаю с нижних звуков, уже направленных в голову, то переход исчезает, он не ощущается, так как **ничего не изменяется на протяжении всей гаммы**. Конечно, чтобы этого достигнуть, необходимо много трудиться, много заниматься. **Ведь это вещь искусственная, ее надо найти, выработать. Регистры существуют от природы, и, чтобы сделать голос ровным, надо принципиально по-иному его строить — делать его смешанным.**

—Поскольку от природы в голосе есть регистры, надо ли их смешивать на всем протяжении диапазона голоса от самых нижних тонов до самых высоких? Если баритон идет открыто до, ми—ми-бемоль первой октавы, то переход неизбежен?

—Да-да. **Весь голос должен быть замикстован**. Смешение голоса ведет к ровности его звучания, исчезает всякое различие между высокими и низкими звуками, он становится как бы единорегистровым. Я думаю, что секрет хорошего пения именно в этом.

—Насколько сознательно Вы чувствуете установку гортани в пении, ее работу, свои голосовые связки при переходе из регистра в регистр, в начале звука, во время его атаки, в продолжение звучания?

—Да-да, конечно!

—Я задал этот вопрос потому, что многие певцы и педагоги говорят, что во время пения в гортани ничего не чувствуют и что там ощущать вообще ничего нельзя.

—Нет-нет, это невозможно! Я, конечно, не хочу устанавливать своим утверждением научную истину, вечные законы, но, мне кажется, **поскольку все звуки рождаются в голосовых связках, вполне логично чувствовать их именно там!** Нужно, конечно, производить звук так, **чтобы усилие было наименьшим, а акустический результат — наибольшим**. Как в струнных инструментах, когда струна раскачивается немножко, а звук полу-

чается достаточно большой за счет использования резонанса. Он обогащается обертонами в результате резонанса дек.

— *Значит, Вы достаточно хорошо ощущаете работу голосовых связок во время пения?*

— **Я их чувствую постоянно во время продукции звука. Когда я держу гортань низко, я регулирую соответствие между звуком, который получается, и работой голосовых связок. Я думаю, что в этой регулировке и заключается основа пения.** Добиться этого одним певцам достаточно легко, другим очень трудно. Но для меня путь к этому только такой. Конечно, есть люди у которых голос поставлен естественно от природы. Они обладают таким строением голосового аппарата, таким лицом, носом и т.п., которые помогают, а иным надо много учиться. Те, у кого узкое лицо, нос, полости, должны приспосабливаться и учиться долго-долго. А другие, как, например, Симионато, — замечательно сформированы для пения. Какие у нее нос, скулы, лицо!! У нее все крупно, большой нос. Чувствуется, что, когда она идет кверху, — весь голос здесь, в «маске» (показывает на лицо). Вероятно, для нее спеть форте — не стоит особых усилий, а другим людям это куда труднее. Чтобы многого достичь, надо усиленно работать. Однако, обучаясь, необходимо добиться такого финиша, при котором все резонаторы хорошо отвечали бы на всем диапазоне голоса, а не то, что при низких тонах, — чувствовать резонанс только груди, а на высоких — только головы. При таком построении голос всегда будет пестрым.

— *Скажите, если Вы формируете звучание голоса в микстовой, смешанной манере, ощущаете ли Вы изменение в работе голосовых связок при ходе к верхним нотам?*

— Нет, я этого не чувствую. У меня такое ощущение, что когда я начинаю звук снизу и затем поднимаюсь к высоким звукам, голосовые связки работают в одной и той же манере. Естественно, на верхних звуках голосовые связки больше натянуты, это же ясно! Но **работа их не меняется**, характер ее остается тем же.

— *А когда Вы начинали петь, были неопытным певцом, у Вас было ощущение разницы работы ваших голосовых связок на низких и высоких нотах?*

— Да, конечно, несомненно, было. Даже несколько лет тому назад, у меня в этом отношении возникали большие проблемы.

— *Занимались ли Вы фальцетом?*

— Нет, фальцетом я специально не занимаюсь, потому что пользуюсь им только в исключительных случаях, в моменты особых ходов, чтобы дать определенный нюанс. Я его употребляю иногда как средство выразительности. Вот что самое трудное для всех певцов, так это пение *mezza voce*. При *mezza voce* звук производится так же, как и при *forte*, то есть со всеми резонаторами, но без всякого напряжения, с приятное-

тью, мягкостью. А это очень трудно. Это и есть секрет больших певцов. **Уметь петь *mezza voce*, это значит уметь петь всегда.**

— *У итальянских певцов блестяще звучат речитативы. Мы не знаем этого искусства в такой степени, как они. Как Вы это делаете?*

— Собственно, речитативы — это база для пения, для кантилены. Но у меня в жизни получилась обратная практика. В начале своей карьеры я пел много старинных опер, так как начинал карьеру, как бас-буфф. В этих операх очень много речитативов, и мне приходилось их больше говорить, чем петь. В результате злоупотребления подобным пением я попал в такое положение, что почувствовал необходимость начать все сначала, то есть заново учиться петь! **В результате злоупотребления речитативной манерой мой голос потерял свои лучшие певческие качества звучания.** Какой бы вы манерой не пользовались, речитативной или другой, голос всегда должен звучать певуче, он должен петь. **И речитатив тоже должен быть певучим. Вместе с тем он должен литься, как будто это разговор.** Мне кажется, что это очень легко, между тем не все умеют хорошо петь речитативы. И в Италии далеко не все владеют хорошей техникой пения речитативов. Ведь композиторы писали речитативы не для того, чтобы их говорили, **а для того, чтобы их пели.** Потому при их исполнении **необходимо обязательно петь, следуя мелодике, то есть следуя музыке.** А если она не соответствует итальянскому языку, нормам его произношения, то приходится исправлять, чтобы получилось правильно. Если ставить акценты где попало, то получится совсем не то, чего требует итальянский язык.

Вот, например, «О несчастный Фигаро» (из речитатива Бартоло, где есть несовпадения музыкального ритма и норм произношения на итальянском языке). Таким образом, не всегда приходится петь в ритмическом отношении то, что написал автор, а исправлять его так, **чтобы получилась живая итальянская речь.** Маэстро должен учитывать такие неправильные моменты, где есть несовпадение языка и музыки. Ведь ясно, что композитор дал нам только схему того, как, на каких нотах должен произноситься речитатив, но не имел в виду слепого подчинения жесткому ритму музыки.

Одним из главных дефектов в исполнении речитативов является манера заканчивать фразу бедными, неполнозвучными словами, а не протянутой полноценной нотой. Если я, например, пою речитатив, где все слоги, включая последние, звучат коротко по речевому принципу, то это неправильно. **Надо всегда стремиться включать певучие ноты, а не оставлять короткое, бедное, речитативное звучание.** Нельзя обрывать в речитативах концы фраз. (Показывает, как надо вводить в речитатив пение, протянутые ноты.) Когда последние слоги не делаются короткими, а все остальное идет на быстром произношении, то остается впечатление, что это разговор, а между тем ведь это пение! Это, в сущности, вещь очень простая, но ее надо уметь делать, о ней надо думать, чему я сам научил-

ся, исполняя так много опер речитативного склада. Без этого речитативы становятся тоскливыми, мертвыми, и вот я нашел этот прием. Если его не применять, то с голосом будет плохо. Поэтому я стал искать такую систему, при которой мог бы петь так, будто я разговариваю. Кроме того, я думаю, что неправильно исполнять речитативы без всякого речевого интонирования, как это делали раньше наши коллеги. Речитативы нельзя проговаривать формально, не вкладывая в них живых интонаций прозаической речи, ясного смысла. Из такого речитатива ничего нельзя понять.

Если в большом театре оратор говорит громко, ясно и достаточно медленно, его будет везде хорошо слышно и он легко понятен. Вот так же надо петь речитативы. **Не гнаться за быстротой, не проговаривать быстро и бессмысленно слова.** Это ни к чему не приводит. Также неверно произносят речитативы немцы: быстро, непонятно, и публика начинает тосковать, она всегда недовольна, когда ничего не понимает. Я думаю, Вы со мной согласны. Если публике все понятно, то она не может скучать, а для того, чтобы так было, надо речитативы петь достаточно медленно и спокойно произносить слова. В быстром суетливом произнесении донести смысл невозможно, тем более, если произведение незнакомо публике.

— *Когда я слушаю итальянских певцов и сравниваю звучание их голосов с нашими, у меня создается впечатление, что итальянцы поют более округло, с большим грудным резонированием, более широко, не боятся широкой волны звука, а наши — несколько более, уже, мельче, хотя и звонко. Каково Ваше впечатление от такого сравнения ?*

— Такое же, как и Ваше. Это действительно так, и это зависит, по моему, от очень простой причины — от манеры формировать звук речи, то есть от языковых норм.

— *Сколько времени до профессионального пения Вы учились? Какова Ваша подготовка до театра ?*

— В сущности, я совсем не занимался, не имел подготовки. До 1945 года я интересовался только своей основной профессией — я работал в области юриспруденции, и, возможно, стал бы адвокатом. Но началась война, начались бомбардировки, и я поехал в Рим. Вспоминаю, что поехал туда отвезти муку своему дяде. Есть было нечего, и это было ужасно. Мой дядя знал Тито Гобби и слышал, что я пою. Хотя я пел очень плохо, так, как поют необученные юноши, он решил обязательно показать меня ему. Сам он совершенно ничего не понимал в пении. Гобби, послушав, повел меня к своему маэстро Луиджи Риччи, который был в то время первым помощником дирижера театра Реджино — Королевского театра. Теперь он называется просто Театр оперы. В результате в течение одного года я проучился у этого маэстро. Потом он уехал на несколько лет в Аргентину и оставил меня в оперной школе, где мы занимались прохождением партий, немножко драматическим искусством,

но не занимались специально пением. Так я прозанимался полтора года и пошел на конкурс на радио. Как известно, радио имеет свою специфику, свои странности: некоторые голоса, которые в зале звучат плохо, их не слышно, на радио звучат очень красиво. Радио — это особая искусственная вещь. Я пошел на конкурс, пел, был принят и там начал свою карьеру. Не знаю, почему, ведь фактически пел всего полтора года, дирижер и главный директор радио и телевидения Витторино, человек очень серьезный и хороший, предложил мне спеть в «Тайном браке» в Ла Скала. До этого я с ним исполнял на радио мелкие произведения, сцены, а тут он прямо предложил спеть оперу, да еще и в Ла Скала. Я спел удачно, и меня приняли. Это было в 1947 году, то есть я пел к тому времени всего два года! В Ла Скала я пел многое, но понимал, что у меня не все хорошо с голосом. Ведь я не имел возможности специально обучаться пению, изучать его. У меня не было вокального руководителя, маэстро пения. Я просто пел и потом стал замечать, что это вещь совсем не простая. Вначале я исполнял партии комиков-буффо, а там не требуется особенно красивого голоса, и я почти десять лет пел так, как умел. Но, конечно, имел много вокально-технических проблем. Верхние звуки были несколько позади, а такое бывает у тех, кто не учится, и потому не знает, как их сделать. А потом я пришел к выводу, что и для репертуара баса-буффо надо иметь хорошо поставленный голос. И я стал заниматься не с каким-нибудь одним маэстро, а просто с моими коллегами. Поскольку они были настоящими друзьями, и вместо того, чтобы повторять мне «браво, браво», говорили: «Ты поешь неважно!» — они были более искренни, чем другие, это было для меня счастьем. Я работал с ними над своим голосом и достиг хороших результатов.

С одним из них я стал заниматься дыханием, с другим — только развивал способность гортани понижаться. Потом с испанским тенором Краусом, который имел изумительные верхние ноты. Это были верха, похожие на звук трубы, — я понял, что значит использовать это (показывает на верхний резонатор). Затем я постепенно стал понимать эти проблемы, осваивать все эти моменты. Когда я услышал Гяурова, то почувствовал, что он это все делает вместе, одновременно. Он пел с очень широким горлом и с очень высоким резонансом, был как бы тенором и басом одновременно. Это здорово. **Я думаю, что певцам всегда, ежедневно необходимо присутствие другого человека, чтобы слышать звучание его голоса со стороны. Мы сами не можем себя контролировать по-настоящему, особенно первое время. Нам всегда необходима проверка со стороны.**

Еще пять лет назад я пел только камерную музыку, — оперы-буффо, а теперь стал исполнять и Верди. Я уже спел Риголетто, Трубадура. Это потому, что я стал заниматься, находить верную дорогу и, прежде всего, дыхание, без которого не смог бы сделать эту переменную. При ложной манере дыхания такой переход не был бы возможен. Но перемена манеры пения — вещь очень трудная. Я практически пришел к выводу, что дыхание должно быть очень низким, как это делают наши большие современ-

ники, и эмиссия звука должна совершаться так, чтобы всегда было соответствие между верхним и нижним резонаторами. Их надо держать в равновесии от нижних нот и до верхних. Я понял, что мог бы давно петь более трудные оперы итальянского репертуара, если бы имел более правильную постановку голоса, а с прежней манерой я этого делать не мог.

—*Много ли партий Вы поете в театре? Каков Ваш репертуар?*

—Мой репертуар обширен. Ведь я сначала пел как бас-профундо, потом как бас-буффо, затем как баритон-буффо, а теперь как баритон-сериа! У меня в репертуаре 114 опер. Поскольку в некоторых операх я пел по несколько партий: граф и Фигаро в «Свадьбе Фигаро», дон Альфонсо и Гульельмо в «Так поступают все женщины» и др., — то, в сущности, их у меня даже 120—121! И... это еще не конец, так как я теперь должен освоить весь репертуар баритона-сериа! Всего баритонового Верди: «Отелло», «Травиату» и т.п. Это партии, которые мне раньше некогда было учить. Таким образом получается, что я как бы вновь начинаю свою карьеру!

—*В Италии обучающимся пению рекомендуют заниматься каждый день?*

—По возможности, да. Конечно, если один день занимаешься очень много, то следующий лучше не петь, а отдохнуть. Я, например, встретил в Америке, в Далласе, Дель Монако, который по этому поводу мне сказал: «Когда я в турне, не следует заниматься каждый день, надо хорошо отдыхать. Надо делать только легкие упражнения и вокализы, а потом петь спектакль. Конечно, длительные многочасовые упражнения очень полезны, но они утомляют горло. Но если у певца есть свободное время и он не должен петь спектакли — тогда, конечно, очень полезно много заниматься». Когда я встречаю больших певцов, то всегда и у всех спрашиваю: как вы дышите, как поете, как упражняетесь и т.п. Я всегда хотел все знать! **Певец, как и пианист, должен быть всегда в форме, поэтому надо систематически работать, заниматься.** Для меня это обязательное правило. Если работаешь каждый день, то даже утром, когда встаешь, можешь петь спокойно, без особых распеваний. Конечно, это для каждого по-разному, но я принадлежу к такому типу певцов. Другие утром много петь не могут. Для меня очень интересная работа — находить дефекты голоса и исправлять их. Это самый правильный метод воспитания голоса. **Огромную роль в формировании хорошего звучания играет соответствующий репертуар.** Я имею в этом отношении такой большой опыт, что могу говорить с достаточным основанием. **Классический репертуар и особенно оперы Верди, оказывают совершенно исключительное влияние на голосовой аппарат.** Само мелодическое строение фраз у Верди и требования, предъявляемые фразировкой, несомненно, способствуют развитию голоса. Вчера на встрече в Государственном музыкальном педагогическом институте им. Гнесиных маэстро Бенальо говорил, что для голоса и его выразительности лучше сначала изучать классику: Бел-

лини, Россини и т.д. Но я, который столько пел разнообразный репертуар, думаю, что это не так. Ведь я много исполнял и Беллини, и Россини, и Верди. Неоспоримым фактом является то, что в Италии, в стране вердиевского пения, есть столько баритонов, которые хорошо поют Верди, но нет баритонов, которые бы хорошо пели Россини! Это лишний раз показывает, что Россини намного более труден, по сравнению с Верди. Вам не кажется, что это так? Между тем, мне этот факт кажется весьма важным для обучения молодых певцов. Я, например, не верю, чтобы вердиевские оперы могли когда-нибудь повредить голосу, потому что **это был маэстро, который лучше всех знал свойства певческого голоса. Все оперы Верди, все его арии содействуют развитию голоса, его развороту, улучшению его качеств.** В них никогда по нескольку раз не повторяется верхняя нота, а если таковая встречается, она всегда подготавливается предыдущим ходом, переносится от звучания предыдущей ноты. В этом он просто был гением. У него всегда есть прямое соответствие гармонии между тем, что надо певцу для пения, для голоса и тем, что он написал. Все, что создал Верди, легко поется. Для меня он — лучший композитор, который писал так, чтобы хорошо развивать голоса. И потом, Верди — это хороший контроль в технологии певца. **Если певец хорошо поет Верди, то значит у него хорошо поставлен голос.** Это своеобразный термометр, показатель правильного пения.

А вот в ваших оперных театрах, например в Большом и других, совсем не поют Верди и вообще итальянских композиторов?

—*Конечно, поют, и много, но только по-русски.*

—Но это большая ошибка. Не для тех, кто слушает, не для спектакля в целом, а для тех, кто поет, кто разучивает оперу. **Я считаю, что итальянский язык способствует правильному звукообразованию в пении. Он сам по себе верно направляет звук, оформляет его. Он как бы сам собою обучает певца.**

Итальянский язык — замечательное средство обучения. Он самый удобный для пения и является одной из причин хорошего пения итальянцев. Надо петь всегда широко и открыто, так, как звучит сам итальянский язык. Вот, например, не случайно, что Карузо был неаполитанцем. Ведь неаполитанцы из всех представителей итальянских диалектов говорят наиболее широко и полно. По-моему, Карузо — лучший голос из всех, которые когда-либо существовали. Вы слышали Карузо? Ведь в его пении слышится такая необыкновенная полнота звука, он идет такой широкой лавиной, что создается впечатление, будто в такое широкое горло можно просто въехать! Карузо — неаполитанец, и все неаполитанцы такие. У них что называется, весь день рот широко раскрыт! Это особенность их диалекта. **А вот славяне все делают наоборот: у них звучание узкое, тесное, мелкое, маленькое.** И это, конечно, не является моментом, способствующим пению. Поэтому я считаю, что **итальянские оперы надо стараться петь по-итальянски, хотя бы в период разучивания.**

Думаю, что в консерваториях надо обязательно петь оперы по-итальянски, так как это очень помогает певцу, выгодно для его голоса.

— Мы в классах много поем по-итальянски.

— Но почему тогда не для публики, не для театра?

— У нас театры предназначены для широкой публики, а итальянского языка она, как правило, не знает. Между тем, Вы сами указывали, как важно, чтобы публика понимала содержание текста оперы!

— Все же это было бы предпочтительнее, а для певцов просто необходимо. Кстати, в Америке оперы, как правило, идут на языке оригинала.

— Однако это не всегда. Вот, например, «Евгений Онегин», замечательная классическая опера Чайковского, не прижилась на сцене Метрополитен-опера, когда исполнялась по-русски. Она не имела успеха, так как публика не понимала смысла слов. А теперь в английском переводе идет успешно.

— Да, конечно, и Моцарт у них тоже идет по-английски. Пение на другом языке — это ужасно для уха! Но у американцев свои проблемы. У них постоянная опера, Метрополитен, существует, в сущности, не так давно, а до этого они вообще почти не знали оперного искусства. Для того, чтобы привлечь публику, чтобы заставить ее полюбить оперу, возможно, надо давать ее сначала на языке, который понятен публике. Иначе ведь она ничего не сможет понять. Это делается в силу необходимости. Но в идеале все оперы надо, конечно, исполнять на языке оригинала: русские — по-русски, итальянские — по-итальянски, немецкие — по-немецки. Моцарта часто поют именно в оригинале. А у вас исполняют Моцарта, его «Свадьбу Фигаро», «Дон Жуана»?

— У нас много ставят Моцарта. «Свадьба Фигаро» и сейчас в репертуаре Большого театра, «Дон Жуан» идет в Ленинграде, и, вообще, Моцарт идет во многих оперных театрах страны. Ведь у нас их много — и по России, и в различных республиках, например в Средней Азии. Всего у нас, кажется, более 30 оперных театров. Они есть и в таких городах, как Алма-Ата, Ташкент, Ашхабад, Душанбе и др. Хоть и не всегда вокальное дело там на достаточной высоте, но, тем не менее, ставятся оперы разнообразного репертуара.

— Это важно, что они вообще существуют!

— Да, и в нашей Средней Азии сейчас можно слышать и Верди, и Россини, и Доницетти.

— О, это очень интересно!

— Есть там и хорошие певцы, хотя языковые сложности у них еще больше, чем у нас. В их языке много горлового звучания, и потому усвоить европейскую манеру звучания им значительно сложнее.

— Это, вероятно, для них особенно трудно. Конечно, русская оперная культура, русские оперные певцы и педагоги играют здесь основ-

ную роль в деле приобщения их к общеевропейской манере голосообразования. Вероятно, русский язык в этом отношении является той общей основой, на которой они строят переход к оперной манере голосообразования.

— Да, несомненно. Вы вчера у нас в институте (им. Гнесиных. — Л.Д.) видели кое-кого из студентов — представителей этих народностей. У нас учатся много певцов из других республик. Ведь до революции у них не было ничего подобного. Многие находились на весьма низкой ступени общей культуры и кроме народной не имели никакой музыки. Теперь у них и свои композиторы, и национальные оперы, и театры, и профессиональные певцы, музыканты различных профессий, свои консерватории и музыкальные училища.

— Это все очень интересно! Это очень, очень большое дело!



БЕСЕДА С ИВО ВИНКО

— *Каково Ваше личное мнение о роли дыхания в пении? Каждый певец имеет, как известно, свои особенности голосового аппарата, и мнения по этому вопросу не всегда совпадают. Нас интересует Ваше личное мнение, мнение большого певца.*

— Я думаю, что голос — это чудо, это тайна потому, что можно говорить с большим числом артистов, и у каждого свои особенности в ощущениях и технике. Есть много физиологических вопросов, которые представлены в пении, определяют его. Может случиться, что молодой певец, обучаясь в студии, а затем выступая профессионально десять лет, может в конце концов понять, что не умеет и не знает, как петь! Он должен вернуться к обучению пению. Так было и в моем случае.

Я всегда дышал животом, диафрагмой, и думаю, что этими мышцами нужно дозированно подавать дыхание к голосовым связкам, чтобы заставить их вибрировать, колебаться. Мышцы эти, разумеется, должны быть развитыми и сильными. Здесь есть определенное сходство между голосовым аппаратом и фисгармонией или органом, где нужны меха, чтобы заставить вибрировать язычки фисгармонии или трубки органа.

Мужское дыхание, а я думаю, что оно должно быть одинаковым для басов, баритонов и теноров, должно осуществляться **низом живота**. Эти мышцы дозированно посылают дыхание в той мере, в которой оно требуется для выпеваемой ноты. Оно соответственно больше для высоких или значительных по силе нот.

У женщин дыхание должно быть межреберным, более высоким, по сравнению с мужским. Певица делает вдох в переднем и боковом направлениях, то есть всей грудной клеткой. Это объясняется особенностями строения женского организма, его женской сферой. Если кто-либо из женщин дышит в пении низким типом дыхания, как это делают мужчины, то это не полезно и надо пересмотреть тип дыхания.

Рассматривая **проблему дыхания, следует иметь в виду вопрос эмиссии звука, говорить о том, где голос должен развиваться**. В течение моей карьеры я старался голос посылать в «маску», как говорят «держал в маске». Однако я пришел к выводу, что **постоянно посылать голос в «маску» — это ненужное и, в общем-то, бесполезное дело**. Певец, который на протяжении певческой карьеры держит голос в «маске», может почувствовать, что, вместо того, чтобы развиваться полностью, голос постепенно становится все уже и уже. И артист через десяток лет убеждается,

что его голос больше не может ему служить. Певец больше петь не в состоянии. Наступает кризис. Таким образом, **увлечение «маской» приводит в конце концов к невозможности петь.**

Тогда надо снова начинать учиться и искать развития голоса, раскрытия звука **при помощи всего тела, всего корпуса, особенно при помощи грудной клетки**, как это делают басы, особенно русские басы. (Винко подразумевает грудное резонирование звука.—ДД.) Русские басы поют с участием грудной клетки, пресловутой грудной полости, которая развивает горло, расширяет его, развивает грудь, и **тогда голос автоматически идет в «маску».**

Нельзя думать только о «маске». Все получается так, как надо, только в том случае, **когда работает весь организм.** Это мое убеждение.

— *Как Вы относитесь к грудному и головному регистрам. Как формируете переходные звуки, добываетесь полного диапазона?*

— Я могу привести такой пример. Когда обучается бас, имеющий диапазон в две октавы от *фа* большой до *фа* первой, а на определенных нотах, чаще всего это *до*, *до-диез* первой октавы, он чувствует переход. Знаменитый пассаж.

Если певец поет грудным звучанием *до*, *до-диез* — *ре* первой октавы и должен идти выше, до верхнего *фа*, то наступает момент, когда горло сжимается. Поэтому в процессе учебы я пришел к убеждению, что надо прикрывать все эти звуки перехода и выше. По ощущению это связано с расширением горла. Эти звуки следует брать собранно, узко, только в некоторых случаях, но никак не во всех.

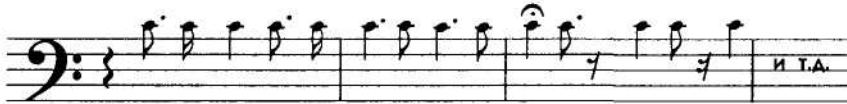
Примером в отношении верного построения диапазона может служить Гяуров. Постепенно прикрывая звуки от самых низких до почти самых верхних, он делает их широкими и в то же время оставляет полными, в «маске», так как поет в манере полностью освобожденных мышц. Он отпускает все мышцы, и это позволяет ему развивать максимальную силу звука. Я думаю, что Гяуров имеет самый большой голос из всех ныне существующих басов. Я еще не слышал вашего Петрова. У него, кажется, не менее мощный бас.

Гяурова я много раз слушал в Ла Скала. Он хорошо прикрывает и расширяет, сколь возможно полно, звуки голоса, делает их широкими, полными и звонкими. Тот, кто умеет делать звуки прикрытыми, может их сделать и открытыми, собранными, узкими. Но тот, кто не умеет делать их прикрытыми и все больше и больше собирает их в «маске», тот в течение многих лет карьеры и пения того большого числа опер, которые всегда этому сопутствуют (мы поем большой репертуар), в конце концов кончает тем, что так сжимает горло, что лишается возможности брать верха.

— *С каких нот Вы начинаете прикрытие звуков? Вы микстуете голос?*

— Да, микстую. Я думаю, что мера прикрытия зависит от музыки, от оперы. Каждая опера имеет свои трудности. Есть арии, где *ре* первой октавы надо брать открыто, а в других то же *ре* следует закрыть, поэтому

квалифицированный певец должен быть в состоянии их петь и открыто, и закрыто. Так, например, в арии короля Филиппа из оперы «Дон Карлос» Верди надо верхнее *ми* в фразе «а-тог рег те» («... я не был ею любим») на слове «а-тог» спеть прикрито. Но в других случаях такие звуки, как *до-диез — ре*, должны быть сделаны грудными, открытыми, но с округлением, то есть темной окраской тембра, чтобы дать полный объем звучания. Например, в сцене коронации Филиппа II есть фраза: *Nel posar mio capo la corona...*



Все эти *до* должны быть спеты открытым звуком — таково мое мнение.

— *Когда Вы прикрываете звук, Вы это делаете ртом, губами или опорой и горлом?*

— Горлом. Прикрытие звука делается горлом, без движения губ. Рот, по моему мнению, должен быть всегда в одной позиции. Именно горло производит те движения, которые ведут к закрытию переходных нот.

— *Направляете ли Вы звук в какое-либо место нёба и где у Вас место наибольшей вибрации?*

— Я думаю, что звук, как я уже говорил, должен исходить из груди, горла и, естественно, захватывать также нос и весь лицевой скелет.

— *Эти ощущения у Вас рассеяны или имеется определенная точка наибольшей вибрации за зубами?*

— Я не думаю, чтобы такая точка могла существовать. Мое мнение, что когда кто-либо производит звук со свободным открытым горлом, он автоматически заставляет звучать, вибрировать и губы, и зубы, и все кости головы.

— *Причиной вибрационных ощущений в лице, в «маске», Вы считаете горло, работу голосовых связок?*

- Да.

— *Чувствуете ли Вы голосовые связки, когда поете? Фиксируете ли Вы в своем сознании их работу или же следите только за резонаторными ощущениями в груди и голове?*

— Для меня это все происходит естественно, натурально. Потому что, когда певец ведет профессиональную деятельность, когда он на сцене и поет Бориса или Филиппа II, уже нет времени думать о том, где формировать и куда посылать звук. Певец обязан думать только о психологии персонажа. Когда, например, Филипп II начинает свою арию, исполнитель погружен

в горе Филиппа, тогда и голос автоматически получит нужную окраску. Все должно быть естественно, и, если техника правильна, голос легко подчиняется, то и воспроизведение переживаний в звуке получается само собой.

— *Это понятно. Но, когда Вы упражняетесь, работаете специально над голосом, Вы чувствуете свои связки? Например, Вы говорите, что при переходе что-то меняется в гортани, в связках. Когда Вы переходите от открытого звука к закрытому, Вы их чувствуете?*

— Да! **В пассаже это хорошо ощущается. Это обязательно должно ощущаться.** Вот, например, когда доходишь до ноты, которую уже нельзя больше взять открытым способом, звук автоматически прикрывается, и это ощущается в горле. Прикрытие нельзя объяснить словами, говоря в микрофон. Это можно постичь лишь практически. Это можно показать только в самом процессе, и на нем следует строить систему обучения. Ученику надо дать послушать этот звук, и ученик должен пробовать ими тировать его. Нет таких теоретических систем, по которым можно было бы это понять и практически сделать. Это достигается примером, подражанием. Было бы слишком легко — взять книгу о пении и выучиться по ней. Тогда сразу все запели бы правильно.

— *Вы слушаете здесь русскую речь. Как Вы воспринимаете ее звучание с точки зрения пения? Что бы Вы могли сказать, если сравнить речь русскую, итальянскую, немецкую и т.д.?*

— По-моему, итальянский язык самый подходящий для пения, потому что у нас нет ни горловых, ни носовых звуков. Самые плохие языки для пения, на мой взгляд, немецкий, английский. За ними идет французский, тоже мало удобный, так как в нем весьма распространены носовые звуки. На этих звуках голос не имеет возможности хорошо развернуться, раскрыться.

Голос развивается исключительно на гласных. В итальянском языке, как и в русском, пять основных гласных «И», «Е», «О», «А», «У». Согласные служат только для соединения гласных, они стоят между ними. Когда молодой певец учится, он пытается петь все звуки, в том числе и согласные. Но на согласных голос не может развиваться, потому что большинство согласных — это не полные красивые звуки, как, например, гласный «А».

Русский язык очень благоприятствует пению, почти как итальянский, потому что в нем тоже нет горловых и носовых звуков. Я не нахожу большой разницы между русским и итальянским языками в смысле удобства для пения. Русская речь звучит мягко и красиво.

— *Не кажется ли она Вам более глубокой или, наоборот, узкой не в смысле оценки ее в отношении пения, а непосредственно по звучанию в речи?*

— Русская речь для меня звучит очень естественно, натурально. В ней нет каких-либо искусственных, деланных звуков. Так я ее воспринимаю. Русские гласные подобны итальянским.

— Не кажутся ли Вам наши русские «И» и «Е» более узкими по звучанию?

— Не думаю, так как и в итальянском языке тоже есть «Е» открытое и «Е» закрытое (приводит примеры звучания). В пении нельзя делать «Е» очень открытое или «Е» очень закрытое. Надо формировать верное, правильное для пения «Е», которое представляет собой по звучанию нечто среднее между открытым или закрытым «Е». Я называю его правильным потому, что надо **всегда искать звук по возможности наиболее красивый для пения, даже если этот гласный в точности не соответствует естественному звучанию в данном языке, то есть языковым нормам.**

Не знаю, удастся ли мне это объяснить. Вот, например, в речи в слове *Ella* при чистом речевом произношении гласный звук «Е» должен быть очень узким. Например, в той фразе короля Филиппа, которую я уже приводил: «*Ella diammai m'amo!*» (показывает голосом) я могу, как требуют нормы языка, спеть «Е» узко, а все остальные гласные очень округло, широко. Но **в итальянском пении нельзя «Е» спеть узко, а остальные гласные открыто, кругло.** Надо находить круглое, красивое «Е», которое по звучанию **совпадало бы с другими гласными**, гармонировало бы с ними. Это надо делать **даже если сие противоречит языковым нормам речи.**

Мне кажется, что русский язык очень гармоничен и выразителен. Я слышал одну русскую певицу, которая пела в Кремле на приеме, и, даже не зная русского языка, понимал, о чем она поет, понял содержание песни. Это была волжская песня, и она тронула меня почти до слез. Такая выразительность у нее потому, что из всех известных мне народов, не принимая в расчет итальянцев, у русских самое большое сердце. Чувства и душа у русских людей самые большие.

Я знаком с множеством других народностей, в том числе — восточными, но только в русских нашел такую большую чувствительность, сердечность, энтузиазм, которых не ожидал. Я не ожидал также и такого редкого гостеприимства. Все эти качества находят свое отражение в музыке, в поэзии, в живописи и других видах искусства. Русский народ обладает чувствительностью, подобно итальянскому народу.

— Как, по Вашему мнению, следует организовывать обучение пению? Нужно ли заниматься ежедневно и по сколько, как распределять пение в течение дня? Вы тоже преподаете пение?

— Нет, в **Италии тот, кто еще поет, — пению не учит.** Преподавать начинают только по окончании певческой карьеры. Однако к педагогической деятельности способны далеко не все артисты. Только очень немногие могут успешно преподавать это искусство. Каждый учит тому, что он знает и умеет, в том числе часто передает и дефекты своего пения. Думаю, лучше всего учить педагогу, который никогда не пел, но знает физиологию и анатомию человека, понимает, как работают дыхание, гортань и т.п., и имеет музыкальный вкус. У нас в Италии есть бывшие

певцы, преподающие пение, но артисты, которые еще поют, никогда не занимаются с учениками. Это, прежде всего, потому, что у них нет времени преподавать, а, во-вторых, не все чувствуют себя способными к преподаванию. Ведь маэстро пения — это очень большая ответственность. Можно угадать пять учеников, а на двух ошибиться, так как одинаковых голосовых аппаратов не существует, у всех горло разное, и потому многие не понимают своего учителя.

Если молодой человек или девушка хотят обучаться пению, они должны с первого же момента понять, что для успеха в этом деле необходимо вести очень серьезную жизнь. Без этого нельзя делать певческую карьеру. Человеку, который начинает заниматься пением, я посоветовал бы **очень серьезно, строго относиться к себе**. Нужна абсолютная ответственность. Я думаю, это не надо говорить русской молодежи, которая гораздо серьезнее итальянской. Следует вести здоровую, спортивную жизнь. Надо рано ложиться спать.

Необходимо также **безоговорочно доверять тому, у кого обучаешься**. Нельзя сомневаться, хорош твой педагог или плох. Если есть сомнение, то учиться у него пению бесполезно. Случается и в Италии, что после трехмесячного обучения певцы идут профессионально петь или ищут себе другого педагога. Часто молодой певец, пришедший к новому педагогу, сразу же слышит, что он учился неправильно и все надо начинать сначала. Такие переходы — большая ошибка. Поэтому нужно иметь доверие к педагогу на два-три-четыре года, не менее. Если после четырех лет занятий получается так, что голос ученика не приобрел необходимых профессиональных качеств, то и это еще не значит, что маэстро плох. Это лишь говорит о том, что или этот маэстро не подходит ему по школе, или ученик имеет горло, вообще не подходящее для певческой карьеры, для сцены, для профессионального пения. Следует понять, что нельзя претендовать на хорошее пение и требовать от маэстро настоящей школы через 3—5 месяцев или год обучения.

В Италии многие молодые люди учатся мало, потом идут к другому педагогу или в театры и часто преждевременно разрушают свои голоса.

Я не знаю жизни русского народа и условий работы певцов, но у нас в Италии в театре очень много работы. Когда имеется хороший молодой голос, то частный импресарио заставляет его слишком много работать, не считаясь с недостаточной подготовкой молодого певца к такой интенсивной работе. Это ведет к преждевременному разрушению голоса. Певца толкают на это погоня за деньгами и обманчивая близость большой карьеры, между тем чаще всего это приводит к потере голоса.

Прежде чем идти на сцену, надо очень серьезно учиться, очень много работать, уметь петь легко, свободно, хорошо изучить музыку. Это и интересно, и совершенно необходимо, так как певцу до поступления на сцену надо приобрести большой репертуар. Будучи на сцене, уже нет времени ни учить репертуар, ни заниматься улучшением голоса и исправлять дефекты звучания. Надо, чтобы все было готово до поступления певца на сцену.

Ведь у нас в Италии поют очень много опер. Это не 3—4 оперы. Бас, например, должен петь шестьдесят, а то и семьдесят опер. Если нет подготовки к такой деятельности, певец сильно устает, переутомляет голос, от чего тот быстро разрушается. Он не улучшается в результате профессионального пения, а, наоборот, приобретает все новые и новые дефекты. Потому нужна хорошая предварительная подготовка для сцены. Певцу следует проявлять большую серьезность в этой подготовке, большое терпение и внимание.

—*Вы давно поете в Ла Скала ?*

—Да. С 1950 года. Учился я в Вероне у синьоры, которая никогда не пела сама, но была ученицей хорошего маэстро. Потом я учился в консерватории в Венеции, после чего пел на конкурсе в Ла Скала, где многие молодые русские певцы проходят школу усовершенствования. Там я спел в течение трех лет и выучил более тридцати опер. Потом стал исполнять маленькие партии в Ла Скала. Это было в 1950 году, тогда я еще был студентом и усиленно занимался спортом, лыжами. Это мне очень помогло для развития дыхания, что так важно в пении. Лыжи развили мне грудную клетку и помогли в певческом дыхании. Я родился в краю, где много снега, в стране гор и люблю лыжи и горный спорт.

Сначала я учился пению для развлечения, а потом увидел, что смогу петь серьезно, смогу стать солистом. Я понял, что для меня это очень важно, — ведь не все люди способны к профессиональному пению. Очень многие мечтают о пении, но преуспевают значительно успешнее как врачи, инженеры или рабочие. Но, так как в Италии пение позволяет заработать много денег, то многие теряют свои молодые годы для того, чтобы обрести певческую жизнь, которая не всем дана.

До театра Ла Скала я учился, по правде говоря, мало, и это очень досадно. Занимаясь как дилетант, как любитель, я вначале не уделил достаточно серьезного внимания тому, что надо для профессионала, и потерял время. Хотелось бы прийти в Ла Скала более подготовленным, тогда бы я сумел сделать здесь значительно больше. В Ла Скала я стал сразу не только петь маленькие партии, но и учить большой репертуар, что не дало возможности уделить достаточно времени совершенствованию голоса. Я думаю, надо учиться не менее пяти-шести лет, прежде чем начинать петь на сцене.

Моя жена Фьоренца Коссотто училась пять лет в консерватории в Турине, где, кроме пения, была в классе фортепиано. Она занималась ежедневно. По-моему, в начале не обязательно заниматься ежедневно. Достаточно брать 2—3 урока в неделю, чтобы не переутомлять голос. Нельзя форсировать его развитие, так как горло еще не привыкло к такой работе. Чем дальше, тем чаще следует заниматься, почти каждый день, тогда горло уже вполне приучено. Это необходимо для большой карьеры. Словом, тут тот же порядок развития, как и в спорте: от малых нагрузок к большим.

БЕСЕДА С ПАОЛО МОНТАРСОЛО

—Как Вы хорошо произносите мою фамилию! Обычно для иностранцев она представляет большие трудности. Ее коверкают на все лады.

—*Для нас, русских, итальянские слова и фамилии не представляют каких-либо трудностей. Фонетически языки достаточно близки. Так же и итальянцы, по сравнению с другим нациями, говорят по-русски фонетически очень хорошо, почти без акцента. Это интересно с точки зрения пения: очевидно, фонетические уклады близки. Скажите, сколько лет было Барра, когда он умер? Я написал о нем статью и познакомился с записями его уроков.*

—Ему было 86 лет, но по духу он был молод до конца дней. Свой возраст, когда его об этом спрашивали, он называл так, что нельзя было понять, 66 или 86! (так, как у нас говорят -надцать лет! — Л.Д.). Лушин молодец, он понял, что система работы Барра базируется на дыханий. **Для Барра, как и для меня, дыхание — основа пения.** Можно иметь изумительный голос, с лучшими качествами, можно иметь какой угодно талант, но если человек не умеет хорошо дышать — этот голос рано или поздно, но все равно кончается. Я это особенно хочу подчеркнуть, так как молодые, начинающие певцы обычно этого не знают. Они начинают это понимать в начале карьеры в театре, и то не всегда. Причина в том, что у нас в Италии лишь немногие педагоги говорят начинающему ученику о дыхании и мало кто хорошо объясняет его работу. У меня был подобный педагог в начале моих занятий в Неаполе. На вопрос, как я должен дышать, он отвечал: дыши, как тебе удобно. Это значит, я мог дышать и так, что это было противоречием тому, что необходимо для правильного пения! Женщина обычно дышит более естественно, смешанным типом дыхания, что больше подходит для пения. Мужчина часто дышит совершенно противоположно дыханию в пении, особенно занимающиеся спортом. Привыкают держать спину прямо, грудь выдвигают вперед и зачастую дышат высоко, поднимая ключицы и плечи. Я сам много занимался спортом и имел подобную привычку дышать высоко. Между тем дыхание мужчины в пении должно быть специальным, я бы сказал — искусственным. Оно обязано быть значительно более низким, по сравнению с жизненным дыханием. Это знают все большие певцы с хорошей техникой. Я думаю, что маэстро пения, который был певцом, должен этому учить.

—Вы — большой певец. Какое дыхание Вы считаете правильным в пении? Как надо дышать?

— Вы мне задаете вопрос, на который можно отвечать в течение трех-четырех дней! Потому что пришлось бы объяснять, как я пришел к такому певческому дыханию. Должен Вам сказать, что я в ходе этих поисков кое-что открыл только несколько лет назад, уже пройдя большой творческий путь. И возникает вопрос: «Как же я раньше пел? Как дышал?» А я сам точно не знаю, так как еще не понимал значение этого фактора и мало задумывался над тем, какова наилучшая система дыхания. Я был молод, все удавалось, и пел я просто силой своих мышц. Но считаю, что когда певец достигает сорока лет, он или кончается как певец, или продолжает свою карьеру еще долгие годы. После сорока силы в организме уже не те, и для того, чтобы продолжать петь, нужна верная техника. Уже нет тех физических возможностей, которые раньше облегчали все. То, к чему я пришел, — мне никто не объяснял. Я сам обнаружил это в процессе пения. Надо сказать, что у меня много друзей-коллег, таких, как Брускантини, Панераи и др. Так мы делали следующие эксперименты, когда пели вместе. После репетиций или премьеры каждое утро собирались в одном из репетиционных залов и пели друг перед другом упражнения. То и дело раздавались реплики: «Смотри-смотри — вот это у тебя лучше». Мы пробовали, экспериментировали, давая звук в одной манере, потом в другой, меняя посыл, дыхание, резонаторные установки. В результате этих занятий я много приобрел. **Вот тут я и понял, что если правильно дышишь, то можешь делать с голосом все, что тебе хочется.** Брускантини это наглядно показал. Он начинал карьеру, как бас-буффо, но, освоив дыхание, стал петь весь баритоновый репертуар. Он позволяет себе роскошь петь самые большие и сложные баритоновые партии и делает это по-настоящему хорошо. Так что же это за феномен — певческое дыхание? Надо сказать откровенно, что объяснение довольно трудно переводится на язык слов. **Я думаю, что это — умение приспособить дыхание к запросам каждого голосового аппарата.** Например, я дышал очень высоко, загружая свою гортань. После пробы на сцене во Флоренции я, разгоряченный, вышел из театра и моментально почувствовал, что голос «сел». Это говорило о том, что мое горло было слишком перегружено во время пения. Был слишком большой прилив крови. **Я стал постепенно искать такое звукообразование, при котором горло было бы поменьше заинтересовано в звукоизвлечении, меньше напряжено. Я попытался найти возможность делать вдох так, чтобы он был как можно дальше от горла, то есть без участия груди и как можно ниже. Я старался вздохнуть самым низом живота, минуя грудь.** Причем я не контролировал руками эти движения, не обращал специально внимание именно на эти мышцы. Нет, это у меня было как принцип, как идея. Я стал носить пояс, надевая его немного ниже талии, чтобы при вдохе чувствовать его сопротив-

ление. Оно мне напоминало о том, что дышать надо ниже этого пояса, возможно дальше от голосовых связок. Это было основным изменением в моем дыхании. **Затем большую роль играют движения диафрагмы, подложечки.** Я могу сказать, что в современной Италии имеются две тенденции в этом отношении: старинное и современное. Я слышал у старых маэстро, например, у Барра, требование подавать вперед область подложечки, так сказать, «раздуться» в области верхней части живота, и затем удерживать эту область, плотно и постепенно дозировать воздух. Но многие старые мастера, например, Кароцци, — известный певец-баритон и педагог, ныне уже умерший, говорил, что дышать надо вниз, ниже пояса с первого же момента вдоха, а потом поддерживать мышцами живота каждый звук. Это, как Вы видите, по концепции два совершенно различных взгляда, но практически они близки друг другу, так как это нижнее дыхание, но не грудное. **Когда я делаю вдох, мышцы живота подаются вперед.** По мере усвоения этого дыхания в голосе все быстро меняется в лучшую сторону. Я это видел на ваших русских стажерах, которые занимались у Барра. Они менялись буквально от урока к уроку. Особенно это было заметно у Соловьяненко. Барра лично мне, например, говорил о таком настраивающем голос приеме, который мне в жизни очень помогал практически. «Когда у тебя от усталости или простуды, или от небольшого воспаления в области голосовых связок вследствие перепева голос несколько басит, садится, становится глухим, надо делать вот такой прием: сядь на стул, наклони голову к груди, чтобы как бы почувствовать прилив крови к голове, и пой на стаккато упражнение в трезвучии на слог «ни-ни-ни». Это знаменитое упражнение Барра. При нем активно работает диафрагма, она активными толчками подает дыхание. Кроме того, низко опущенная голова вызывает прилив крови к лицу, ко всем резонаторам, ко всем полостям, и это создает условия для максимального резонанса, начинают резонировать все полости лицевого скелета: лобные, гайморовые и др. Вот так у меня однажды голос сел от перепева, стал глухим. Я делал по совету Барра это упражнение в течение получаса и затем пел спокойно спектакль. Это исключительная вещь, которая как бы механически настраивает голосовой аппарат. И еще удивительнее то, что голосовые связки, затронутые воспалительным процессом, то есть раздраженные и издающие глухой, севший звук, начинают давать правильный певческий тон! Раньше в таких случаях я употреблял кортизон, который в Италии используют при «перепеве». К примеру, я при частых переутомлениях, так как работал сразу в Риме, Флоренции и Милане, спую вечером в Риме «Золушку», утром на машине еду во Флоренцию и в 10.30 репетирую «Дона Паскуале» целый день, затем возвращаюсь в Рим, так как на следующий день у меня там опять «Золушка». Как только кончились репетиции во Флоренции, начались репетиции здесь, в Ла Скала! Это трудно выдержать, и голос мой не-

сколько «сел». В этих случаях немного кортизона очень помогает. Он снимает раздражение, воспалительные явления.

— *Что Вы думаете о положении гортани в пении?*

— Вы затрагиваете наиболее животрепещущие вопросы вокальной техники! Вначале, как только я начинал петь, у меня гортань поднималась вверх. Это служило показателем того, что голос мой не оперт на дыхание. Но потом, **в процессе занятий, гортань мало-помалу стала опускаться вниз. Это для меня было очень важно в смысле техники, и благодаря ей я многое приобрел.**

— *Гяуров тоже мне говорил, что первое, о чем должен думать начинающий петь, — это об опускании гортани.*

— Да, это так. Когда молодой певец в 20—22 года начинает петь, он совершенно ничего не знает и не понимает. И если у него гортань высоко, то он считает это вполне нормальным. **Тут огромна роль педагога, который должен не только объяснить, но и практически помочь сделать, что зачастую для маэстро не так-то легко бывает осуществить.** Ведь ученик еще не чувствует гортань, и понять требования маэстро для него, конечно, бывает трудно. **Понизить гортань можно приемом зевка.** Хотя у нас, в Италии, есть педагоги, которые употребляют самые странные приемы. Мы над ними смеемся. Например, говорят: «Открой свой зонтик», «Закрой зонтик» и т.п. Считаю, что слово «закрывать» очень неудачное и ошибочное. Когда я был молодой и слышал слово «закрывай», то закрывал горло! Я думал, что делаю хорошо, но на деле только утруждал его на верхних нотах. **Дело маэстро — заставить ученика себя понять.** А я был этим термином введен в заблуждение. К тому же в то время я был студентом университета, изучал инженерное дело и в отношении пения был невеждой. Ведь это такое дело, что можно иметь за спиной пять факультетов университета и оставаться невеждой в пении!! Общее гуманитарное и иное развитие не помогает в освоении вокала!..

— *Как Вы делаете переход к верхним нотам?*

— Это вопрос, на который труднее всего ответить словами... Я этот переход нашел в мучительных поисках. И всегда завидую тем голосам, которые могли делать его естественно, натурально...

— *Как это, например, делал Панераи.*

— Позволю себе Вам возразить, так как даже Панераи, которого я знаю очень хорошо, никогда не понимал, что такое настоящие верхние ноты и как их необходимо делать! Смеею это утверждать вот почему. Я пел последний свой спектакль «Дон Паскуале». Там есть дуэт баритона и баса, который заканчивается нотой *фа* — с фермой в унисон. Я его пел с Панераи. Для него *фа* — это еще не такой высокий звук, а для меня — почти предельная нота, которая требует усилий и внимания. Так вот, я сделал опыт на репетиции: широко открыл рот, дал ноту как бы открыто и обнаружил, что первый раз в моей жизни это *фа* у меня вышло без

всякого напряжения в горле. Я просто широко открыл рот и легко выпустил наружу это *фа*. Все мои друзья воскликнули: «Мадонна! Вот это *фа*» И я это сделал в подобной манере первый раз в моей жизни. **Но, если Вы меня попросите объяснить, как я сделал, какими движениями, — я этого не смогу сделать!**

— *Панераи мне говорил, что для него регистров никогда не существовало, что голос его микстовался от нижнего ля и никаких трудностей при переходе вверх он не испытывал. У него очень красивый центр, но, как только он идет вверх, голос несколько зажимается, и потому, когда он, например, берет верхнее соль, то после его роскошного богатого и сильного центра оно звучит слабее и не так тембристо. Казалось бы, — такова природа этого голоса.*

— Однажды мы были в Берлине и пели «Севильского цирюльника». Мы репетировали с фортепиано и искали наилучшее звучание. Я ему сказал: «Слушай, Роландо, попробуй сделать то, что делал Дель Монако с «поднятием рояля». Когда он берет верхнюю ноту, то делает движение, подобное тому, как будто приподнимает рояль, то есть испытывая большое усилие в нижней части живота. Давай посмотрим, что у тебя получится». Он спел фразу из каватины Фигаро с верхним *соль* на «ла-ла-ла», и в момент хода на верхнее *соль* попытался «поднять рояль». При этом получилось такое инструментальное соло, о котором он не смел и мечтать при своей обычной технике. Это был огромный звук, окрашенный тем же тембром, что и центр. Все это говорит о том, что при своей старой технике он все же утруждал горло. Оно не было совершенно свободным. Только теперь он понял, как надо формировать настоящие верхние ноты. Это после стольких лет пения! В настоящее время он овладел техникой, а раньше пел своей богатой природой. Сейчас он стал знаменит своей возможностью усиливать верхние *соль*, *ля-бемоль*. Это говорит о том, что соотношение дыхания и голосовых связок теперь более правильно.

— *А прикрытое, смешанное, темное голосообразование Вы применяете?*

— Вот Вы тоже употребили термин «закрытие верхов». Да, теперь я знаю, что такое прикрывать верхние звуки, но говорить молодому певцу о закрытии верхов это, по-моему, самый большой дефект. **Когда я начинал петь, то тоже закрывал верха, но закрывал их напряжением горла. Я никогда не понимал микстовой звук. Теперь я им пользуюсь как бы естественно, так как мой голос хорошо оперт. Я следую микстовому звуку, хорошо открывая горло, и никогда об этом специально не думаю — голос микстует сам.** Думать о перемене чего-то в горле сейчас для меня большая ошибка. А раньше я там что-то делал, устраивал. По-моему, тот, кто думает, что в горле надо что-то делать, рискует закрыть горло! Теперь я слежу только за дыханием, беру его вниз, а также об освобождении — это очень важная вещь. Если ария широкая, растянутая, она не требует большой физической нагрузки. Например, ария Филиппа из оперы «Дон Карлос» — «...я не был

ею любим». Она поется очень легко и удобно. Певец поет неподвижно, обычно стоя. Но если приходится петь арии буффо, как в «Золушке», когда я свою арию начинаю в постели, потом спускаюсь по лестнице, делаю финт, падая с первой ступеньки, потом продолжаю спуск и т.п. Тут много физических движений, которые сбивают спокойную подачу дыхания, ведут к форсировке и постепенно приводят к тому, что можно переполниться дыханием, «запереться»... **Поэтому я всегда сознанием корректирую пение, стараясь вовремя сбросить напряжение, освободиться. Если я об этом не думаю и только действую в образе, то рискую поднять гортань и сбиться с дыхания.** (Пример скороговорки и того места, где на маленькой паузе он успеваает всегда сбросить лишнее напряжение.) И после этого сброса напряжения я снова могу продолжать арию как ни в чем не бывало. Многие думают, что петь буффо легко. Это большая ошибка. Эти партии, с точки зрения техники, — весьма сложная вещь, во всяком случае для меня. **С тех пор как я научился дышать, то стал во время исполнения больше следить за дыханием.** Раньше я целиком был занят своим артистическим поведением, но чистый вокал от этого проигрывал, так как дыхание не всегда было правильным. **В колоратурных буффонных партиях техника должна быть на первом месте, а уже потом остальное!!!** Лучше быть скромнее в сценическом воплощении, зато петь вокально совершеннее. Помню, когда я пел «Клевету» в «Севильском цирюльнике», то раньше был внутренне напряжен, начиная уже первые фразы: «кле-е-ве-та!» Теперь я слежу затем, чтобы быть возможно лучше освобожденным.

— *То же мне говорила Мирелла Френи!*

— Тереза Бегдганца, наша большая певица меццо-сопрано, поющая весь россиниевский репертуар, мне рассказывала, что когда она начинает свое сложнейшее рондо в «Золушке», то старается забыть, что находится на подмостках сцены, а воображает, что стоит в классе своего педагога, рядом с роялем. Я стараюсь, говорила она, следовать всем указаниям моего маэстро, помнить, как он делал со мной арию. На сцене этот момент статичен. Надо стоять красиво, совершенно, петь с большим спокойствием и самообладанием, с контролем над дыханием, выполняя все указания маэстро. Так и я. Если в «Золушке» увлекаюсь сценической ситуацией, когда свершаются все мои грезы, мечты моей жизни, то обязательно забываю о дыхании, технике, чего в колоратурных партиях никак нельзя делать. **Основа всего — это совершенное, правильное пение.**

— *Что Вы можете сказать о произношении слов в пении, о работе артикуляционного аппарата?*

— Вы все время затрагиваете самые жгучие вопросы вокальной технологии. Вопросы самые противоречивые и дискуссионные. Начну с того, что Барра повторял: «Не говорите мне об артикуляции в пении, ибо я сейчас же вас застрелю». Это свидетельство того, что он не интересовался вопросами произнесения слова. Ведь есть разные артикуляции:

есть речевое произношение, как в обыденной речи, но есть и певческое. Есть преподаватели пения и большие дирижеры, даже знаменитые (я их имени не называю, но знаю их лично по сцене), которые требуют от певца, чтобы он в пении артикулировал так, как в речи! Чтобы удваивали «РР», очень отчетливо выговаривали «О» в словах, например: «... domani andro..., l'ont-a-po». Но это невозможно, потому что нарушает вокал. Голос тотчас же теряет свои качества. А он всегда должен быть собран, един, он не может быть рассеянным! **Тембр — как острая шпага, которая направлена в одно место и бьет все время туда. Если же начать усиленно артикулировать, то эта острая шпага ломается на многие части, уже бьющие не в одно место, а в большое пространство (в большую дыру).** Это особенно важно, если акустика театра несовершенна. Я считаю, что театр Ла Скала — один из труднейших театров Италии по акустическим условиям. Говорят, что прежде в театре была великолепная акустика, но после того как он был разбомблен в войну и заново реконструирован, его акустика, на мой взгляд, очень пострадала. Я это заключаю из того, что только из некоторых точек сцены голос хорошо вдет в зал. Поэтому, когда приходит момент арии, каждый артист старается занять эти места. Акустика у зала, конечно, хорошая, но не совершенная. **Барра, говоря об артикуляции, хотел сказать, что как бы ни артикулировал певец, звук его все время должен быть в «маске». Это ощущение «маски» нельзя путать со звуком трубным, идущим под носом, в котором участвуют губы. Я в этом отношении придерживаюсь того же мнения.** Огромная проблема моих партий, партий баса-буффо — умение сочетать ясное слово и вокал. В быстрых построениях это трудно. Должен заметить, что с того момента, как я физически усвоил дыхание и выиграл в технике, одновременно несколько пожертвовал активностью произношения. Но несмотря на это, благодаря верному дыханию все мои слова хорошо доходят до публики. Не знаю, как я это делаю, но они летят вместе с дыханием и не требуют преувеличенной артикуляции. Для баса-буффо, блестящего баса, сложнейшей проблемой является донести все слова при помощи техники без излишней артикуляции. **Для меня основное правило заключается в том, чтобы не перейти на речевую манеру произношения слов, оставаясь всегда в русле певческих укладов артикуляции. Я тщательно слежу за этим. Эти артикуляции совершенно различны, и путать их нельзя.** Должен Вам сказать, из своих наблюдений за многочисленными красивыми голосами, особенно за такими, которые имеют наиболее богатый тембр, что все они отличались в смысле технологии пения отсутствием необходимости активно артикулировать в пении. Между тем все произносимые ими слова были отлично слышны в зале. Например, наша знаменитая Эббе Стиньяни, большое меццо-сопрано. Она была великой певицей, но казалось, что она вовсе не артикулирует (настолько мало она меняла артикуляцию), а весь звук оставляла на том же месте. Например, в «Сельской чести» она делала так (показ), то есть пела арию, как будто это был вокализ.

—Акцентируете ли Вы произношение согласных, чтобы Ваше слово было хорошо услышано?

—Нет. Они активны сами по себе, и достаточно хорошо произносить их по-итальянски. Преувеличивать их не следует. Многие певцы обращают внимание на согласные, которыми заканчиваются слова, чтобы донести их. Я с этим не очень согласен. Считаю, что достаточно просто хорошо выговаривать по-итальянски, и все согласные будут слышны в зале.

—Есть ли у Вас определенные «место звука», «точка», куда Вы его направляете?

—У меня никакого определенного места нет. Я имею свою маленькую проблему в связи с простуженной в раннем детстве правой евстахиевой трубой. Когда закладывает правое ухо, тогда у меня возникает неудобство, затруднен контроль за звукообразованием. Естественно, я, как всякий певец, обязательно имею ощущение «маски». Надо всегда развивать ощущение резонаторов. Очень важно, чтобы все наши полости лица максимально резонировали при минимальном напряжении горла. У меня эти ощущения весьма расплывчаты по месту, то есть занимают всю область «маски». Но бывают певцы, у которых они очень ограничены, строго локализованы. Вот, например, наша знаменитая Тереза Берганца говорила мне, что ощущения головного резонанса у нее сосредоточены в глазах!!! Она широко их открывает и чувствует, что резонанс сосредотачивается именно в глазницах. Это все зависит от индивидуальности строения лицевого скелета, но ощущение резонирования в высшей степени необходимо. Если это ощущение не сохранять, то голос быстро деградирует. В связи с этим мне невольно вспоминается разговор с Ди Стефано. Если певец в состоянии самостоятельно и результативно провести поиск оптимальных возможностей своего голоса — это счастливый певец. Но, если он не в силах этого сделать и думает, что, имея голос, уже можно делать карьеру, — это значит, голос будет потерян очень скоро. Я вспомнил при этом Ди Стефано, потому что он спорит и доказывает, что дыхание не имеет никакого значения для пения. Он мне говорил: «О нет, Паоло, чтобы так заниматься дыханием! Надо петь так, как мы певали на улице, когда были молоды, когда мы пели по ночам». Это значит, что он в смысле вокальной техники не понял ни чего! Конечно, иметь хороший голос — предпосылка для пения. Но заставить его правильно работать — это тоже совершенно необходимая вещь.

—Каковы Ваши ощущения грудного резонирования? На всех ли участках диапазона они одинаковы? Насколько они необходимы?

—Откровенно говоря, об этом я мало задумывался. Вероятно, резонатор имеет свое значение, кое-что добавляя в пении. Это понятие существует у специалистов по пению. Но я думаю, что молодым певцам о нем говорить не следует. Скорее, это ощущение должно возникать инстинктивно. Возможно, оно и существует, но я его не контролирую. Ученика нельзя очень отягощать многосторонним контролем своих ощу-

щений. Что касается меня, то я этого ощущения не знаю, хотя пропел 171 оперу в течение долгих лет певческой карьеры. Думаю, что только Сесто Брускантини спел больше — более 200! Возвращаясь к грудному резонатору, я бы сказал, что он для певца совсем не так обязателен, как головной. **Головной резонатор значительно ярче ощутим. Он позволяет лучше ориентироваться в правильности певческого тембра. Ведь мы себя даже в отличной звукозаписи не узнаем. Потому я считаю всегда необходимым постоянный квалифицированный контроль голоса со стороны.** Именно поэтому мы и устраивали наши собрания-занятия с коллегами! Естественно, они должны быть истинными друзьями, ибо все это очень деликатные вещи. Ведь чаще всего слышишь отзыв, что все прекрасно, все хорошо. Но истинный друг скажет: «Нет, этот звук у тебя недостаточно хорош, сделай его лучше!» Зачастую нарочно говорят, что все хорошо, когда в действительности — плохо!

—*Вдох Вы делаете через нос или через рот ?*

—Это другая проблема. **Лучше всего было бы дышать с закрытым ртом, только носом.** Но, прежде всего, надо иметь хороший и абсолютно здоровый нос! У меня, например, искривление носовой перегородки, и одна сторона дышит плохо. Потом, когда поешь в спокойном темпе и паузы позволяют делать вдох носом, — все прекрасно. Дышать через нос наиболее выгодно. Но как это сделать в моих партиях баса-буффо, когда приходится в быстром темпе говорить столько слов? Увы, это невозможно. И, как я замечаю, большинство певцов вынуждено дышать и носом, и ртом одновременно, как чаще всего приходится дышать и мне.

—*Раскрытие рта для Вас в пении должно быть большое или маленькое ? Обязательна ли улыбка в формировании верхних нот ?*

—Для женщин улыбка обязательна. У меня сейчас есть партнерша — молодая певица, которая наглядно демонстрирует, как необходима улыбка для женщин при формировании верхних нот. Но для мужчин — это не обязательно. У этой женщины — легкое сопрано, красивый голос с большим металлом. И когда я услышал ее верхние звуки, они имели много металла, но не были достаточно свободны и теряли в качестве по сравнению с центром. Рот она держала при этом округло, овально. Было досадно, что голос неровен. Я ей в дружеских занятиях сказал: «Попробуй при ходе наверх сделать классическую улыбку» (она мне пела арию Адины из «Любовного напитка» Доницетти). Рот ее перешел в улыбку, и вылетел совершенно замечательный верхний звук! Просто золотой голос! На овальном рте голос терял свободу и вместе с этим естественное вибрато. **Считаю, что для женщин улыбка нужна непременно. Для мужчин положение рта отличается, и улыбка, мне кажется, необязательна. Правда, логично несколько больше открывать рот наверху.** Вот, например, колосс Шаляпин наверху давал звуки с улыбкой. Не правда ли?! Но для меня основное правило — это держать челюсть совершенно свободной, следовать за укладами, нужными для произнесения

тех или иных звуков, но не утрировать артикуляцию и не раскрывать рот слишком широко.

—Для верхов тоже?

—Видите, я задумался! Например, в том *фа* в «Доне Паскуале», о котором я Вам говорил, открываю рот полностью. Очевидно, многое зависит от фразы и от гласной. Иногда можно и открыть.

—Для Вас переход к верхам — это только проблема подачи дыхания без какого-либо изменения в горле?

—Да. Только плотность дыхания. Помните тот эксперимент, который я проделал с Панераи, заставив его «поднять рояль»?! Создав нужное напряжение дыхания, он впервые произвел верхний звук без того, чтобы утруждать горло.

—А произношение гласных Вы производите за счет выведения их в переднюю часть рта или за счет более глубокой, задней артикуляции?

— Вы затрагиваете все самые спорные жгучие вопросы пения! Я начал свою карьеру с голосом, который был слишком впереди, не сколько беловатым, несколько трубным. Но затем я понял, что, в сущности, звук должен образовываться глубоко позади. То же и с артикуляцией. **Произношение должно ощущаться, будто оно резонирует впереди, но делать его надо в основном в глубине — сзади.** Это мой жизненный эксперимент с голосом!!! Я артикулирую в глубине рта, его задней части, а звук при этом получается близкий как будто он уродится на губах. Есть педагоги, которые, работая на центральной части голоса, заставляют ученика воображать, что он «засасывает» голос в себя, прежде чем подать звук. (Пение «на себя». — Л.Д.) Вот и я, например, в последнем слове арии «Клевета» делаю верхний звук в глубине. И звук странным образом получается очень близким, впереди и прекрасно летит в зал. **Умение раскрыть заднюю часть рта очень важно, особенно для низких голосов.** У нас был педагог Пьеро Данаци, который был удивительным специалистом по использованию всей глубины этой полости для басов и баритонов. У него занимались знаменитые Дадо Ринальди и Руджеро Раймонди. У Ринальди был очень маленький голос, а теперь у него огромный звук. Он упражнял его на таком упражнении, начиная с нижних нот баса: *си-бемоль — си.*



¹ Возможны ритмические варианты - Примеч. Л.Д.

«Елена...» (показ с хорошим грудным резонированием и хорошим раскрытием рта сзади). «Е»¹ — очень хорошая гласная для ощущения глубины и поддержки звука диафрагмой. Повышая это упражнение по полутонам и доведя до центра диапазона, звучность становится просто невероятной. И тем более на верхах. Эта манера (scavage—рыть) захватывать глубину трудна для удерживания дыхания. Я его сделал на двух дыханиях, прервал фразу, а надо всю ее петь на одном. Упражнение надо петь широко, протяжно и все дотягивать до конца. Оно фантастично по своей результативности.

—*А грудной резонанс должен быть на всей гамме звуков?*

—Проблема заключается в том, что надо ли думать об этом резонансе? Я, выполняя это упражнение, не думаю о том, каким резонансом пользуюсь. **Нужно следить за тем, чтобы использовать возможно полно все полости, углубляться максимально, а резонанс ли это груди?** По-моему, голову ученика не следовало загружать этим представлением. Это мое мнение. Идеал для молодого певца — иметь маэстро, который меньше всего забивал бы его голову техническими терминами и мог бы различными примерами, приемами или, может быть, через имитацию добиться нужного звучания, позиции и удержать их.

Вот, например, покойный маэстро Пьеро Дананци, о котором я говорил. Он дал нам то замечательное упражнение «Елена», которое я Вам демонстрировал и которое удивительно хорошо настраивает голос. Оно не все значимо, конечно, и имеет свои недостатки — например, подъезд к «Е». Но оно результативно и не требует задумываться специально о месте звука или резонаторе груди!! Например, Руджеро Раймонди рассказал мне, что его плохо учили в Болонье и голос был расстроен. Потом он поехал в Рим, где учился 4 года и Дананци, пел ежедневно упражнения. И теперь Руджеро Раймонди имеет великолепную глубину голоса! Если он в упражнении «Елена» поднимается по полутонам, сохраняя усвоенную внизу и на центре технику, к верхним звукам, то у него исчезают проблемы регистров, прикрытия! Ему ничего другого не надо. Не надо собирать, прикрывать, переворачивать! Исчезает проблема головного и грудного резонирования. Через это упражнение голос его сделался блестящим, чистым, ясным. Я делал это упражнение много раз по утрам, когда за роялем сидел Руджеро Раймонди. Оно мне тоже очень помогало. Руджеро мне сказал: «Ты знаешь, что у тебя голос еще больше, чем у меня, и еще более темный?» Это упражнение фантастически помогает обрести большую глубину полости в горле, что для басового и баритонального голоса очень важно. Оно дает объем голосу, и отпадает необходимость думать о переходе. Я знаю, что если бы пел это упражнение ежедневно в течение долгого времени, мой голос вырос бы необычайно. Я бы мог петь партии классического баса кантанта, как Руджеро Раймонди, Гяуров и другие. Но для меня, баса-буффо, колоратурного, блестящего, который поет всего Россини Моцарта, Дони-

Гласный звук Е произносится округло, по итальянским нормам фонетики. - Примеч. Л.Д.

цетти, — это вредно, не нужно. Такая глубина в полости горла мне будет мешать. Мое горло несколько поднято, по сравнению с тем, что дает это упражнение. Опора голоса тоже несколько иная, так как мне нужна большая подвижность. Упражнение это важно для развития дыхания. Оно фантастически нагрузочно для дыхания и хорошо мобилизует его. Его надо петь медленно, а это очень трудно, но прекрасно тренирует дыхание. При этом упражнении его надо набирать полно и глубоко, хорошо мобилизуя диафрагму. Интересно, что у Руджеро Раймонди нет проблемы перехода. Его голос весь одинаков, и он пришел к этому при помощи упражнения «Еллена» и еще кое-чего. Я не помню точно, так как сам у этого маэстро не учился. Но и Раймонди, и Ринальди, которые у него занимались, говорили мне, что обязательно пели еще упражнение в быстром темпе, которое давало необходимый массаж горлу. Его можно было петь и открыто, и прикрыто в разных манерах. Между тем упражнение «Еллена», если звук открыт, спеть нельзя. Я вспоминаю утренние занятия с Руджеро Раймонди, когда за короткий срок мой голос обрел такой резонанс, величину, такое богатство тембра, которого прежде никогда не было. Если бы я захотел большего от моего голоса, то, несомненно, достиг бы этого при помощи упражнения «Еллена». Воображаю, как изменился бы мой голос, если бы я его пел в течение двух-трех лет! Голос был бы развит максимально. Баритон Ринальди рассказал мне, что, начиная петь, он имел тоненький голос. Настоящего голоса у него не было. Теперь он, я бы не сказал большой, но имеет объем (полость) и опору прекрасные. Он легко поднимается на верхнее *соль* или *ля-бемоль*. Легкость верхов — удивительная, и голос весь одинаков: нет никаких переходов.

— *А какие другие упражнения Дананци давал ?*

— Это надо узнать у Раймонди или у Ринальди в Риме! Попробуйте! Скажите, что Монтарсоло рассказывал про школу Пьеро Дананци. Я могу позвонить Ринальди. Очень интересно, что вокальное искусство развивается и осваивается чисто практически. Его ведет вперед не теория, а практика. Теория вопроса только объясняет эту практику и по-настоящему может быть понята только теми, кто уже практически научился петь. Если в класс приходит молодой певец, который хочет учиться пению, то он еще совершенный неуч в искусстве, хотя, может быть, и окончил университет! Только теория тут ничем помочь не может. И очень опасно ему что-либо объяснять словами без показа техники пения. Обычно это разрушает его целостное восприятие процесса пения. Вот и бас, которого я слушал вчера. Он услышал слово «закрывать» и что же он закрыл? Горло! Понять, что такое прикрытие, очень трудно. **Сложная профессия быть педагогом. Необходимо дать верный образец пения. Слова тоже надо уметь найти, а то одной фразой можно переначить понятия у ученика, сбить его, спутать.** Как можно объяснить какие-то изменения, которые происходят в горле, когда наступает перестройка на переходных нотах, и мы говорим, что надо собирать звук? Как это можно объяснить и понять головой? Это проблема! Так было и у меня. Когда мне говорили: «Зак-

рой!», «Закрывай!», — что я мог понять? Закрывать что? Или говорили: «Собирай!» Но что собирать? Это же не кусок масла, который проходит через горло, и Вы его можете смять, придать ему желаемую форму: сделать круглым или собрать в иной конфигурации! Тут идет колонна дыхания, и очень трудно понять, что с ней можно сделать! Я и теперь-то боюсь об этом слишком задумываться. Словом, проблема объяснений в педагогике — весьма сложная вещь! Для ученика это все звучит очень абстрактно. Мои лучшие продвижения в отношении вокала были сделаны в экспериментах с моими коллегами, на фразах из произведений, которые я изучал, а также на некоторых упражнениях со словами, как «Еллена, еллена, елеонора». Слова помогают мне, особенно согласные «Л», «Н», «Р». Если бы я был педагогом по пению, то никогда не говорил бы слова «закрывай», «собирай». Единственно, о чем бы говорил, — это о дыхании, о фундаменте пения. И его действительно можно объяснить, ему можно практически научить. Оно наиболее ощутимо и очевидно, ясно чувствуется под пальцами. Когда ученик это понял, по моему разумению, голос хорошо опирается, он, естественно, начинает звучать правильно. Но если ученик еще чем-то этому процессу помогает — это беда. Он еще ничего не понимает в звукообразовании и не может себе помочь в этом, а только мешает. Говорить ему «собирай» — смешно. Как объяснить ученику переход, если он начинающий?!

— *Вы, безусловно, правы, но часто ученик об этом спрашивает, так как читал в книгах или слышал, что в соседнем классе звук прикрывают и собирают!*

— Я бы предпочел, чтобы ученик, становящийся впервые к роялю маэстро по пению, ничего не знал и не читал!

— *Да, но практически этого никогда не бывает. Все они приходят с грузом навыков, отрывков знаний и коридорных разговоров, советов!*

— Певец много работает психически. У него часто все зависит от перестройки психики. Приведу пример. Молодой бас тридцати трех лет — для баса он молодой, — который «закрывал» неудачно верх и никак их не мог брать, пел со мной упражнение «Еллена». Это упражнение построено так, что в нем повышение тона как бы незаметно идет по трезвучию на квинту вверх. Такое впечатление, что звуки поднимаются не выше терции. Я ему давал до трезвучия *ля — до — ми*, и голос звучал прекрасно. Он мне сказал: «Какое хорошее у меня *до*, я никогда его так легко и красиво не брал!» «Это у Вас чистое *ми*!» — ответил я. Психологически он бы до *ми* никогда не поднялся! Но, думая, что это *до*, он сделал это легко. У Вас, вероятно, тоже такое случалось! Это психика! Он не думал ни о закрытии, ни о собирании, ни о чем, а просто открыл горло, как на центре диапазона, и все само хорошо получилось. У него никогда в жизни такого *ми* не было! Так и у нас, если мы заранее знаем о трудности, о верхней ноте, то уже наша психика мешает нам взять ее правильно. Она как бы говорит нам внутри: «Ты не можешь спеть эту ноту!» Как я ни убеждал себя, что нота

для меня достижима, но только подходил к ней — горло сжималось, и нота хорошо не выходила. Если психика спокойна — это дает возможность делать фантастические вещи! Потому я и считаю, что психику ученика не надо загружать лишними понятиями, представлениями, соображениями. По книге нельзя понять технику. В нашем деле трудно пользоваться словами, описаниями. Даже книгу по пению, если она написана таким ученым и знатоком, как Вы, имеющим специальные знания, нельзя усвоить как следует, не будучи певцом, не имея практического певческого опыта. Если читатель не пел сам — многое у него обязательно ускользнет. Должен обязательно быть живой практический опыт.

—*Все это так, но я считаю, что если для пения может быть достаточно лишь практического опыта, то для преподавания пения надо многое знать кроме этого, надо знать и физиологию, и психологию, и акустику, и историю вокального искусства. Педагог в этих дисциплинах не должен быть безграмотным.*

—Я с Вами согласен, это совершенно верно. **Маэстро должен знать все, но объяснять просто и практически.** Прежде всего, надо успокоить психику. Вот молодой бас, о котором я Вам говорил, имел боязнь верхних басовых нот *ре* и *ми*. Я вначале успокоил его, что он действительно бас. А в упражнениях он мне спел несколько высоких баритоновых фраз, не думая, что это так высоко! Я вспоминаю, как сам не задумываясь спел фразу Риголетто «...нет, страх напрасен» с верхним *соль*, что в другой ситуации было мне совершенно непосильно. Хорошо опертый голос всегда может иметь двухоктавный диапазон. Если голос короток, — значит, манера пения не совсем верна. В моей жизни были случаи, когда в ответ на мои замечания, советы певец огорчался, печалился, говорил, что, значит, он не умеет петь, что его школа себя не оправдала, что надо все бросить или заново переделать. Я считаю такую позицию неверной. Следует всегда искать лучшего, нового, не бояться экспериментировать. Я считаю, что можно делать прекрасную карьеру и все же не использовать всего, что заложено в твоём голосовом аппарате! Бывают такие голоса, которые все могут, и певец не задумывается о многом, как мы, как большинство певцов. Иметь такой голос очень опасно. Разительный пример — Ди Стефано! Огромный артист и певец, который никогда ничего не знал и не хотел знать!

—*Поете ли Вы ежедневно упражнения ?*

—**В своей карьере я пришел к глубочайшему убеждению о необходимости ежедневных упражнений для певца. Значение их систематичности поистине огромно. Я работал всю зиму.** Сейчас, в течение двух недель, отдыхаю. Потом понемногу снова начну петь, и мне нужно еще две недели, чтобы войти в вокальную форму. Если же я после пятнадцати дней абсолютного молчания начну сразу петь на сцене —

ничего не будет выходить. В прошлом году я 10 дней отдыхал с сыном на море и после этого должен был в Дюссельдорфе спеть «Итальянку в Алжире». Поскольку все мне твердили, что надо дать отдых голосовым органам, я не открывал рта все эти 10 дней. Купался и чудно себя чувствовал. Я имел глупость приехать в Милан за два дня до спектакля и тоже не занимался, но когда накануне спектакля начал петь на репетиции, то почувствовал, что у меня вместо горла — фетровая труба! И на следующий день я пел спектакль! Конечно, «Итальянка в Алжире» всегда у меня имеет успех, но вокально я ничего не смог исполнить хорошо. Из этого я сделал для себя вывод: отдых действительно необходим, но нельзя его делать абсолютным. Мышцы, участвующие в голосообразовании, должны всегда быть в тренаже — большем или меньшем. Их нельзя распускать совсем, надо лишь облегчить их работу. Ничего сложного, утомительного, никаких репетиций! **Но несколько упражнений или музыкальных фраз для поддержания необходимого тонуса для меня обязательны.** Это мой личный, опыт. Голосовые связки в абсолютном покое, если я здоров, пребывать никогда не должны. Мои лучшие спектакли — когда я пою с достаточной нагрузкой. Например, сегодня в Риме я Лепорелло в «Дон Жуане» Моцарта. Это достаточно тяжелый спектакль. А завтра лечу в Дюссельдорф и выступаю в «Итальянке в Алжире» Россини — огромном по нагрузке спектакле! Как это можно объяснить? Я думаю, что голосовые мышцы, как и мышцы любого спортсмена, должны быть в постоянном тренаже. Конечно, для этого надо петь правильной методой и не допускать состояния «перетренированности», «перепева». Я в молодости много занимался спортом, бросал диск, занимался легкой атлетикой, гребным спортом и иногда бывал перетренирован. Тогда я не мог бросать диск так далеко, как обычно... Я невольно провозжу параллель между этим состоянием и голосовыми связками, когда они «перепеты».

—*Все мышцы организма работают по одним законам. Я это детально описываю в моей большой книге¹.*

—Брависсимо! Как бы мне хотелось ее прочесть! Нет ли ее в немецком или английском издании?

—*К сожалению, нет. Скажите, каковы Ваши обычные упражнения и поете ли Вы их ежедневно?*

—Скажу откровенно, и это касается только меня лично, я последнее время не пою упражнений в собственном смысле этого слова. Дело в том, что на упражнениях у меня возникает старое, ложное, забытое уже теперь в пении, звучание. Упражнения возвращают меня к моим прошлым ошибкам, и я предпочитаю их не петь.

¹ Основы вокальной методики. — М., 1969, 1996, 2000.

Все эти



или



мне напоминают то, от чего я уже отошел. Это удивительно, как горло запоминает то, что было! Как электронно-счетная машина! Только маэстро заиграет на рояле упражнения, — мое горло начинает работать с прежними ошибками. Теперь я просто предпочитаю распеваться на фразах из произведений. Я повторяю оперный репертуар со своим концертмейстером и одновременно работаю над звуком. Тут для меня совмещается необходимость готовить партию, повторяя ее с совершенствованием голоса. Мне этого хватает.

—Как Вы готовите новую партию?

—Мне, хотя это может показаться Вам странным, очень **важно сразу интерпретировать партию, то есть никогда не разучивать ее механически.** Для меня нехорошо сначала выучивать ноты, музыкально партию, а по том начинать ее трактовать, интерпретировать. Интерпретация, исполнение тесно связаны с самим вокалом, с характером голоса. **Мой метод — немедленно связывать разучивание партии с исполнением, то есть разучивая, уже исполнять каждую фразу, давая голосу соответствующую окраску.** У меня, к счастью, очень хорошая музыкальная память, и я все выучиваю с огромной быстротой. Например, в Ла Скала, в такой сложной опере, как «Воцтек» (А. Берга. — Л.Д.), я приготовил труднейшую главную партию за пять занятий! Это моя счастливая способность — быстро учить, мой неоценимый жизненный плюс! Я легко запоминаю по имитации. Маэстро мне показывает фразу, и я ее тут же с легкостью копирую и сразу же даю характер персонажа и нужную по ситуации выразительность.

—Опера «Воцтек» относится к новым по музыкальному языку операм. Что Вы думаете в отношении пения новой музыки и ее влияния на голос певца?

—Это важный и сложный вопрос. Я пел много партий современных опер: десятка полтора или даже больше. Часто был первым исполнителем. Странно, но я Вам сейчас скажу весьма нескромную вещь! Это парадокс! Я легче запоминаю головой сложнейшую современную музыку, чем нормальную обычную, то есть классическую. Какая странная вещь!

—Я думаю, это происходит от особого интереса и внимания, которые она возбуждает. Я, например, сложные имена и отчества людей, с которыми меня знакомят, запоминаю легче, чем обычные, стандартные. Они в силу своей обыденности неинтересны, не привлекают внимания и потому плохо фиксируются памятью. Везде в основе памяти лежит интерес и внимание, вызываемое этим интересом.

—Браво, браво! Я думаю, Вы действительно правы. **Что касается вокальности современной музыки, то это большая проблема. Должен сказать, что если голос хорошо поставлен и хорошо оперт, если дыхание везде поддерживает звук, то голос никогда не устает, голосом можно делать все, что угодно. Наиболее трудно — изменение тембра. Вообще-то, новые оперы очень утомительны для голоса. Их можно петь только с хорошей техникой и большим опытом. В «Воццеке» в партии доктора я выступил во многих спектаклях. В последний раз, когда я пел в Ла Скала, ощутил большое облегчение в вокальном отношении. Оказывается, прежде я пел, мало опирая, так как в партии очень много слов, произносимых быстро. Теперь я делаю то же, но с большой опорой, и голос получается более круглый, тембристый, напитанный обертонами. Современные оперы тем труднее, что вокальная линия, изобилующая словами и скачками, провоцирует на меньшую опору. Но на это идти нельзя.**

—Почему в Ла Скала, ведущем итальянском театре, не поют лучшие певцы Италии? Я в афише не нашел имен Френи, Корелли, Бергонци, Гуэльфи и других, кого Ла Скала показал нам в Москве в 1964 году. В основном, репертуар поют певцы с голосами не первого класса.

—Этому есть серьезнейшие причины. Пока положение такое (может быть, оно изменится в будущем), что Ла Скала не может составлять программу сезонов заранее, заблаговременно. В Ла Скала, лучшим театре Италии, есть огромное количество важнейших проблем, одна из которых — финансовая. Репертуар сезона утверждается тогда, когда государство отпускает фонды. Но в этом случае бывает уже поздно, и нет возможности пригласить лучших итальянских певцов. Поскольку многие театры мира заблаговременно получают сведения о своих финансовых возможностях, они с большим опережением приглашают еще свободных именитых певцов к себе на спектакли или на целые сезоны. И певцы, которые были бы счастливы петь в Ла Скала, но не знают перспектив его ближайших сезонов, вынуждены выступать в других театрах мира. Не так давно и мне пришлось отказаться от приглашения Ла Скала, так как я уже был на это время ангажирован другим театром. Вот Вы назвали Френи. Но у Миреллы все выступления запланированы на

3—4 года вперед!! А Ла Скала приглашает ее тогда, когда уже нет или почти нет возможности выкроить время для выступлений на родине! То же положение с Корелли, Гуэльфи и другими звездами первой величины. Я ставил этот вопрос перед руководством Ла Скала и получил ясный ответ, что проблемы театра очень сложны, и театр не в состоянии заранее планировать репертуар и приглашать артистов. Это даже не проблема высоких гонораров лучших певцов, а именно невозможность заблаговременно планировать репертуар будущих сезонов. Артисты не могут ждать, пока Ла Скала им что-либо предложит, и планируют свои сезоны в зависимости от поступающих предложений. Сейчас Аббадо делает кое-что в этом отношении, планируя наперед постановку некоторых спектаклей. Это позволило мне в этом сезоне скомбинировать мои выступления так, что я пел в Ла Скала «Золушку» Россини. Так у нас все же появляется возможность петь в нашем любимом театре. Кстати, это проблема не только Ла Скала, но и всех итальянских театров. Ведь ни Ла Скала, ни Римская Неаполитания или Венецианская опера не знают своих финансовых возможностей на 3—4 года вперед! А поэтому не могут подписывать контрактов с исполнителями.

—*Все ли оперные театры Италии не имеют постоянной труппы?*

—Это старая и долгая проблема, проблема постоянных трупп. Если, с одной стороны, они имеют определенную ценность, то, с другой — у них есть много недостатков. Например, иметь в Ла Скала постоянную труппу было бы необычайно трудно. Я, например, видел в Германии, Англии, Австрии постоянные труппы. И должен констатировать, **что их уровень, общий стандарт с течением времени неизбежно и закономерно падает. Это происходит потому, что, как я видел, сила отдачи, напряжение духа, с которым работает певец постоянной труппы, не те, которые нужны.** Это та отдача, которая бывает у служащего, выполняющего за заработную плату определенную работу. Я не хочу сказать, что они плохо ее выполняют! Нет! Они все делают. Хорошо поют и все же... Все же это не то. Чувствуется, что они не отдаются исполнению полностью. Между тем когда певец, как мы всегда, — гастролер, гость в театре, — **он поет с максимальной отдачей своих сил и способностей на каждом выступлении для того, чтобы получить контракт на будущий год. Это первое, что нужно сказать. Второй большой дефект постоянной труппы. Поскольку театр с постоянной труппой не дает только 4—5—6 спектаклей одной и той же оперы, как у нас в Италии, а ставит 25—30 спектаклей и более (иногда сотни спектаклей), то это требует твердой подстраховки исполнителей.** Даже самые большие труппы не могут иметь в своем составе, например, четырех басов равной квалификации или четырех сопрано одинаковой ценности и т.п. И потому обычно на первом представлении у труппы еще хватает сил выставить сильных певцов, а дальше, поскольку вся труппа должна быть занята, ведь вся она оплачивается месячным жалованием, поют очень слабые исполнители. И смею Вас уверить, что слышал

даже в театрах больших городов: в Берлине, Зальцбурге, Вене, Монако, Дюссельдорфе спектакли, ужасные по качеству пения. В театре Ла Скала такого быть не может. В Ла Скала максимум — это восемь спектаклей одной оперы, но в первокласснейшем исполнении. Экономически это невыгодно, потому что все расходы, которые идут на новую постановку, не окупаются, не возвращаются. После восьми спектаклей все кончается, все складывается, а вынимается из запасников редко. Но расходы-то были чудовищны!! Должен Вам сказать откровенно, что для театров с постоянной труппой, оплачиваемой государством, характерна некоторая самоуспокоенность, и уровень певческого мастерства, как правило, не достигает высшего уровня. Я вижу, что в Вене, Берлине на первые пять-шесть спектаклей приглашают гастролеров — Корелли, Коссотто и другие большие имена. Но они стоят очень дорого. За один спектакль получают вдвое больше, чем певец первого положения постоянной труппы в месяц!! И получается, что после пяти-шести спектаклей с выдающимися гастролерами, когда все было на высшем уровне, начинают петь артисты постоянной труппы, и качество спектакля сразу резко падает.



БЕСЕДА С ФРАНКО ТАЛЬЯВИНИ

—Как известно, вокальная техника, верное образование певческого звука и его ведение в пении — очень сложная вещь?!

—Исключительно сложная. Иногда, можно сказать, целой карьеры не хватает, чтобы понять все сложности вокальной техники.

—Да, но без техники долго петь нельзя. Возьмем хотя бы пример — Ди Стефано с его исключительной природой, но отсутствием техники!

—Вернее сказать, он был слишком одарен от природы, чтобы заниматься техникой. Она ему, казалось, была не нужна. Все получалось как бы непроизвольно. **Когда организм молод — он справляется со всеми проблемами. Неприятности с голосом начинаются несколько позднее, и вот тогда без техники уже не обойтись.** Если ее нет — певец кончается, как это и случилось с Ди Стефано.

—Несколько вопросов о Вашей музыкальной биографии. Когда Вы начали учиться пению? Был ли у Вас уже большой голос или он развернулся позднее?

—Я начал заниматься в возрасте 19—20 лет и должен был учиться много, так как от природы у меня был голос с горловым оттенком. Мне надо было вывести его наружу, улучшить его звучание. До своего дебюта я занимался около пяти лет очень серьезно. Мне повезло, я встретил педагога-женщину, с которой мне сразу стало удобно петь и никогда не возникало необходимости менять педагога. Вы знаете, что часто педагог не устраивает, а его смена всегда опасна, да и на перестройку голоса уходит масса времени. Идут годы, и возможность начать карьеру затягивается. К счастью, у меня этого не было. Я с моим педагогом занимался вокалом частно. Также частно я изучал теорию музыки и необходимые музыкальные предметы. Мой педагог — сопрано Фумагалли-Рива. Она была большой певицей веристского направления, пела с Масканьи и другими большими музыкантами, композиторами и дирижерами того времени. У нее, между прочим, училась и Райна Кабаиванска. Она и сейчас преподает в Милане.

Дебютировал я в Милане в театре Нуово — экспериментальном театре для молодежи. Было это 13 лет назад. Я, конечно, все время продолжал заниматься с педагогом и постепенно начал делать карьеру певца, мало-помалу завоевывая свое место в искусстве пения. Сейчас я пою во всех лучших театрах мира.

—Теперь у Вас уже есть и большой практический певческий опыт и, вероятно, прочные представления о своей технике пения, своей школе. Что Вы думаете о проблеме дыхания?

—Конечно, у меня есть ясное представление о пении, о том, как надо петь. С первого же дня занятий мне постоянно говорили: «Вот смотри, что надо делать, как надо петь, вот какова система, которой и надо следовать». Теоретически я все хорошо понял и усвоил. Однако практически это не очень просто реализовать. Об этом Вы знаете так же хорошо, как и я.

Система, которой я пользуюсь, вернее, пытаюсь пользоваться — та же, как и у Мариодель Монако, Корелли и других выдающихся певцов. **В основе всего лежит дыхание. То самое дыхание, которое в свое время мне объяснили и при котором я себя чувствую очень хорошо (его очень трудно постоянно практиковать) — это низкое дыхание. Во время пения дышать необходимо всегда вниз и только вниз.** Никогда не следует поднимать плечи и грудную клетку, так как это сжимает горло и дыхание. Вдыхая возможно более низко, нельзя толкать дыхание. Стараясь лучше освободиться, надо следить за свободой артикуляции, ротовой и глоточной полостью, стремясь возможно полнее использовать звучность голоса. **При этом, конечно, надо держать горло широким, гортань низкой. Для меня удобна низкая гортань. Когда я взял дыхание вниз, то стараюсь сделать глотку возможно более широкой, объемистой.** Это создает необходимые условия, чтобы звук на определенной высоте сам «перевернулся», «прикрылся». Все получается автоматически, если дыхание взято вниз, глубоко, и горло открыто хорошо, широко. Если горло узко — этого оборота (то есть «прикрытия». — Л.Д.) не получается. Горло просто сжимается, и звук обязательно становится горловым, напряженным.

—Какое количество дыхания Вы набираете?

—Я беру, в общем, много. **Пользуюсь полным дыханием, хорошо заполняю все легкие. Однако это, конечно, зависит и от музыкальной фразы.** Чтобы спеть длинные фразы, я часто использую максимальную вместимость легких. Вы, вероятно, слышали, как Дель Монако, Корелли делают длиннейшие фразы на едином дыхании?! Эти мастера показывают очень связанную вокальную линию, исключительное легато, что требует большого вдоха, почти максимального. Только это дает возможность спеть длинную фразу без того, чтобы ее где-либо прервать. Надо осуществлять максимальный вдох, чтобы сделать широкую красивую фразу.

—Думаете ли Вы во время пения о дыхании? Или все совершается автоматически?

—Сейчас это происходит в основном автоматически, что, конечно, является результатом большого тренажа. Я много и постоянно совершенствовал свое дыхание и обычно со звуком, то есть на пении. Но можно тренировать его и без звука. Я лично никогда без звука дыханием не зани-

мался вот почему: мой голос всегда был трудным, и для меня было выгодно тренировать голос и дыхание одновременно. Обычно эти ежедневные упражнения занимают у меня три четверти часа, и никогда не менее получаса. Для меня это так. Однако есть голоса, которые могут петь почти без ежедневного распева. Это зависит от голоса. Есть голоса, как бы всегда готовые для пения. Для меня же необходим достаточно длительный распев, разогревание аппарата.

—Как Вы формируете переходный регистр, верх, выше *фа*?

—Надо его делать так, чтобы он был слышен как можно меньше. Нельзя, чтобы резко ощущалась смена «А» в «О», чтобы не было ударов, резкой смены тембра. При системе глубокого дыхания проблема перехода значительно облегчается. Переход, конечно, ощущается, но совсем немного. Я стараюсь формировать его так, чтобы для слушателя по возможности он был незаметен. Вообще же, переход — это естественное явление. Нельзя весь диапазон петь в одном регистре. Смена регистров — процесс естественный. Для меня и моего голоса это так. Но есть голоса, в которых этот переход осуществляется сам собой, легко и незаметно. Мой голос в этом смысле трудный. Хотя субъективно переход в моих внутренних ощущениях всегда чувствуется, и его преодоление представляет для меня трудность, я стараюсь делать его так, чтобы публика этой трудности не услышала.

—Если для Вас это труд, то какими упражнениями Вы добиваетесь ровности голоса?

—В основе преодоления этого перехода лежит все то же низкое дыхание и его опора.

—Какими упражнениями Вы выравниваете переход?

—Это гаммы на квинту, нону, арпеджио, упражнения небольшого диапазона. Обычно исполняю на все гласные.

Например:



или



—*Ощущаете ли Вы в процессе пения работу головного и грудного резонаторов?*

—**Вообще, я следую, так сказать, общему тренажу голосового аппарата.** Не думаю, что за этими ощущениями надо специально следить. Я внимательно слушаю свой звук. Если певец хорошо себя чувствует, если он болен, то он поет, не задумываясь, не обращая внимание на свои внутренние резонаторные ощущения. **Меня не приучили их контролировать.**

Вот проблема высоких нот — это в той или иной мере проблема для всех, как я думаю. **Чтобы всегда успешно брать верхние звуки, надо верно вздохнуть, ощутить объем, раскрытое горло, опустить гортань, свободно опустить челюсть, сделать ее мягкой и потом идти на закрытие, то есть на поворот звука с посылом в «маску». Это должно совершаться автоматически — звук делает оборот и попадает в «маску».**

—*При ходе вверх Вы что-либо меняете по сравнению с тем, что делаете на центре?*

—Конечно, **когда поднимаешься выше, с определенного момента приходится более широко открыть, распахнуть горло, раскрыть рот, при этом нижняя челюсть несколько подается назад.** Это создает условия для того, чтобы звук пошел в «маску», сделав при этом оборот. На практике это должно получаться автоматически: дыхание берется вниз, подается более активно, что и ведет к обороту звука наверху.

—*Вчера Вы слышали нашего студента — тенора. Точно ли он оформлял верхние звуки?*

—Он делал неплохо. Но эта система хода наверх отлична от нашей. Он пел первую арию Каварадосси. И я, и мои коллеги, например Доминго, отметили (хотя он все пел хорошо), что мы бы не могли петь такой системой, которой пел он. Это разница в стиле, и не в итальянской традиции. Например, он пел: «Recondi termonia di bellezza e bruna fioriana». Далее идет «e-te», он берет «Е» наверх отдельно. **Мы же переносим через портаменто «e-ete», мы ведем линию, ничего не меняя.** Этот тенор сделал «te» — отдельно наверху, что для нас просто невозможно, так как при этом звук садится на горло. Получается силовой толчок на ходе вверх, и горло не может остаться спокойным. Мы во всех таких случаях всегда делаем портаменто, так как это позволяет оставить вокальную линию плавной и неизменной.

—*Это касается стиля. А в отношении звука — верно ли он пел?*

—Наш стиль помогает и вокалу. Итальянский стиль изобилует большим количеством портаменто, их иногда чрезмерно много, они излишни. Но это простительно, так как устраивает нас с точки зрения техники вокала. Вот, например (показ сексты вверх, с точки зрения итальянца, технически неверно взятой нашим певцом, где верхний звук поставлен отдельно, и показ этой сексты, спетой по законам итальянского звуковедения)

ния с портаменто вверх). Для нас обязателен плавный перевод звучания от нижней ноты к верхней с полным сохранением позиции. Иначе всегда есть риск: верхний звук может получиться хорошо, а может и «сесть» на горло, и сместиться. Мы к этому не привыкли. Брать толчком верхнюю ноту — это совершенно другая манера. Намного труднее петь так, как поете вы... Теперь у меня к Вам вопрос: как в вашей манере пения вы объясняете дыхание, как им пользуетесь? Я полагаю, что это основа пения. Для меня основа всего. Как это у вас рассматривается? Как оценивается?

— *В основном так же, как и у вас. Дыхание — основа пения. Дышать надо глубоко, полно, вниз, с участием спины, боков живота, диафрагмы. Но, как и у вас в Италии, у разных педагогов система дыхания несколько разнится. Существует много школ дыхания.*

— Да, Вы правы. Я не разделяю мнение тех, кто дышит высоко. Я бы не мог петь при такой системе. Она очень непродуктивна, ведет к большой трате воздуха. Мне пришлось от нее отказаться и тренироваться постоянно в низкой, глубокой системе дыхания.

— *Вопрос положения языка и формы рта. Пользуетесь ли Вы классической позицией с кончиком языка у нижних зубов? У всех ли итальянских певцов он лежит во время пения?*

— **По возможности я держу язык низко. Стараюсь, чтобы он был свободен.** У всех ли моих коллег он лежит низко? Более или менее. Во всяком случае, никто не старается его поднимать или высовывать наружу! В основном он внизу. И это хорошо помогает в пении.

Кроме того, надо отметить, что у нас тоже есть некоторые различия в манерах, которые отличаются у тех, кто поет Верди, веристов или другие оперные произведения, например, Россини. Есть определенная специфика. К примеру, те, кто поют в «Золушке», — обычно не поют Верди. В «Золушке» есть свои особые трудности, и соответственно надо иметь особую технику, чтобы их преодолеть. Россиниевский стиль не содержит той нагрузки и не требует того масштаба голоса, который нужен для исполнения Верди и других подобных авторов. Возможно, системы пения несколько расходятся в этих случаях. Я думаю, имеет смысл поговорить с нашими певцами, которые поют в колоратурном стиле.

— *Я уже имел в Италии длинный разговор с Монтарсоло и договорился здесь о встрече с Валентини, де Сика.*

— Возможно, такой мастер, как Монтарсоло, имеет свои взгляды и свои технические условия, чтобы петь этот стиль.

— *Какое положение рта Вы предпочитаете во время пения? Овальное или в форме улыбки?*

— **В основном я считаю, что этот вопрос субъективный.** Для меня наиболее удобное положение рта в большинстве случаев — это не слишком большое его открытие. Когда я иду вверх, то открываю рот немного больше, делаю свободным, челюсть несколько отодвигаю назад. Это надо, чтобы гор-

ло было максимально широко раскрыто. Если же рот открыт чрезмерно, то горло сжимается. В теории это все очень понятно, но практически сделать весьма трудно. К тому же, когда поешь часто, почти каждый день, один раз все получается хорошо, другой раз — хуже, хотя вроде бы делаешь все как надо. Голос — трудная вещь. Мне очень правильно сказал мой коллега и друг Николай Гяуров, **что пение — это наивысшее выражение состояния нашей нервной системы. Это мне кажется совершенно справедливым.** Ведь голос целиком зависит от самочувствия, от состояния, от нервного тонуса и т.д. Если человеку хорошо — он поет. Если он обеспокоен, подавлен, во власти своих мыслей — хорошего пения от него ждать не следует. Состояние нервной системы определяет результат в пении.

— *Когда Вы получаете новую партию, как Вы ее разучиваете?*

— Прежде всего выучиваю ее музыкально с концертмейстером.

Потом я имею привычку работать над партией одновременно с концертмейстером и моим педагогом по пению, с которым я постоянно занимаюсь.

Всегда, когда я в Милане, то постоянно хожу к ней на уроки. Так и теперь: прежде чем поехать в Москву с «Симоном Бокканегра», возвратившись из Нью-Йорка, где я пел в Метрополитен-опера, в Милан, я повторил партию с концертмейстером и потом стал работать над ней с моим педагогом. Это очень важно — работать с вокальным педагогом. На уроке она все время останавливает и объясняет: «Это надо делать так, а это — эдак! Повтори, сделай лучше. Здесь у тебя звук ушел немного назад, этот ход надо сделать иначе». Партия всегда засоряется, когда ее поешь на сцене. Как правило, приобретаешь какие-то дефекты. Педагог на уроке их исправляет.

Для меня совершенно обязательно по приезду в Милан немедленно прийти к педагогу и привести голос и партию в порядок. Ведь, когда поешь на сцене, легко и расширить звук, и загрузить его. И если вовремя не исправлять приобретенные дефекты, то легко потерять верную вокальную дорогу. Причем эта дорога теряется удивительно легко. Потому и необходимо систематически заниматься с педагогом, который знает твой голос.

— *То же мне говорил Гяуров.*

— Поэтому у меня уже давно выработалась привычка на следующий же день по возвращении в Милан посещать своего педагога. Правда, я много гастролирую и сравнительно мало времени провожу в Милане, где живу постоянно.

— *Сколько времени в день занимает у Вас пение?*

— **Утром я пою упражнения с полчаса или три четверти часа.** Потом, в полдень, пою час-полтора партию, над которой работаю. Обычно больше полутора часов это не занимает. Так я работаю ежедневно.

— *У Вас строгий распорядок дня? Гигиенический режим?*

— Режим трудно соблюдать, работая в театре, хотя понимаю, что очень важно. Это у вас спектакли начинаются в 19 часов. В Италии они

начинаются в 21 и кончаются в полночь. Пока придешь домой, поешь — уже очень поздно. Потому и поздно встаешь. Конечно, это не очень гигиеничная и рационально правильная жизнь.

— *Занимаетесь ли Вы спортом ?*

— Нет. Мой спорт — это мои вокальные упражнения. Единственное, что делаю — это много хожу. Люблю ходить по паркам, лесам, полям. Гуляю много.

— *Сколько опер в Вашем репертуаре?*

— Сейчас у меня в репертуаре 35 оперных партий. Среди них есть и такие, которые я спел один раз. Другие пою постоянно. Теперь я выступаю во всех крупнейших городах мира. В этом смысле — я счастливый человек. Театры Нью-Йорка, Чикаго, Лондона, Парижа, Берлина, Вены и других городов меня постоянно приглашают. Мои гастролы расписаны на два года вперед. Сейчас, после Москвы, у меня двухмесячный перерыв. Один месяц целиком буду отдыхать, второй — заниматься с педагогом. Летом я не пою, хотя у нас имеются летние сезоны, например, Арена Вероны, в Риме и др. Не пою я, прежде всего, потому, что летом в Италии жарко, и потом к концу сезона мы все очень устаем. Надо же дать себе отдых. Это, прежде всего, нервная усталость. Последние 6 лет я летом не выступаю: июль — отдыхаю, август — занимаюсь с педагогом. В сентябре начинаю сезон в Метрополитен, в Нью-Йорке спектаклем «Тоска». Потом пою в Ковент-Гардене до следующего июля...

— *Еще несколько технических вопросов. Вы чувствуете свою гортань, голосовые связки во время пения ?*

— Нет. Я их не ощущаю.

— *А грудной резонатор так же реально ощущим, как головной?*

— Конечно, **головной резонатор ощущим более ярко. Если я верно беру верхнюю ноту, которая хорошо идет в резонатор, у меня начинает кружиться голова.** Что касается грудного резонатора, то когда я пою на центре крупные ноты, то тоже его хорошо ощущаю.

— *Меняются ли у Вас дыхательные ощущения, когда Вы от центра переходите к верхам ?*

— Нет, система дыхания и дыхательные ощущения остаются совершенно одинаковыми на протяжении всего звукового диапазона.

— *Есть ли для Вас разница в звучании русского и итальянского языков?*

— Я думаю, **что после итальянского языка русский является самым удобным для пения.** Конечно, между ними есть разница, но мне ее трудно объяснить. На мое ухо она небольшая. Я не знаю как следует Вашего языка, и потому мне трудно объяснить. Во всяком случае, в пении язык меня не утомляет, как, например, немецкий. На слух немецкое пение ужасно. Русское же слушается легко, оно красиво. Звукоизвлечение та-

ково, что ласкает слух. Речь у вас тоже очень мелодичная, приятная, я бы сказал — красивая.

— *А отдельные звуки речи? Вы находите какую-либо разницу с итальянским, какие-либо трудности?*

— Мне сложно судить, так как я не знаю языка. Конечно, некоторая разница есть. По-другому распределяются акценты. А об отдельных звуках ничего не могу сказать. Возможно, я просто недостаточно внимательно прислушивался.

— *Я произношу до—ре—ми—фа— соль—ля—си—до. Как Вы произносите их по-итальянски ?*

— (Произносит.) Теперь я чувствую это разницу: у **Вас меньше округлости в них, а гласные «Е» и «И» более узки.**



БЕСЕДА С РОЛАНДО ПАНЕРАИ И СЕСТО БРУСКАНТИНИ

— *Каково Ваше мнение о роли дыхания в пении ?*

— Я считаю, что дыхание — это фундамент певческого искусства. Однако в вопросе, как надо дышать в пении, расходились даже самые заслуженные и знаменитые артисты. Одни считали необходимым дышать в одной манере, другие — в другой. Что касается меня, то я считаю самым оптимальным для пения дыханием — дыхание глубокое. По типу дыхания я пользуюсь **нижнереберным**. Вообще, по моим наблюдениям, современные люди дышат весьма плохо, неполно. Создается впечатление, что они дышат только четвертью своих легких. И когда сидят на службе, пишут, работают, то совсем не пользуются своим дыханием полно. Но и тогда, когда дыханием занимаются специально, например, в спорте или пении, не всегда правильно его организуют. Я был знаком с одним физкультурником и певцом, которого его маэстро научил дышать полно, но высоко. Пользуясь таким типом дыхания, он сильно уставал, и в спорте, и в вокале не показывал хороших успехов. Высокий тип дыхания я считаю абсолютно неправильным. Дышать глубоко и в жизни, и в пении совершенно необходимо. Тот, кто умеет дышать глубоко и низко, испытывает при этом большую радость. Не знаю, насколько я достиг этого сам, но всегда стремился к такому дыханию.

— *Как Вы относитесь к проблеме резонаторов? Как используете их в пении?*

— Мое мнение по этому вопросу такое: резонаторы у певца не делаются, не фабрикуются, их нельзя создать искусственно. Они зависят от природной конструкции лицевой части скелета, составляют неотъемлемую часть анатомической структуры голосового аппарата певца. Они — такой же конструктивный элемент в голосовом инструменте, как деки в скрипках Страдивари. Характер резонанса у того или иного певца зависит от размеров и формы лицевых резонаторов: у одних нос и полости, его окружающие, велики, у другого — малы. Потому и внутренние ощущения певцов, и свойства их голосов различны. **У певца во всем все зависит от физиологической структуры.** Если молодой певец учится, правильно формирует звук, то и резонаторы у него начинают отвечать. **Появляются те резонансы, которые свойственны тембру голоса данного певца.** С тех пор, как я пою, я всегда искал **равного резонирования**

как для **высоких**, так и для **низких тонов**. Как мне кажется, это в значительной степени удавалось. Однако все же нижние ноты моего голоса резонируют лучше верхних звуков, что я считаю свойством моей конституции.

Я всегда ищу такой вибрации голосовых связок, такого резонанса, чтобы все ноты голоса от самых нижних до самых верхних были по звучанию одинаковы. Наиболее естественной и потому практически самой важной является **резонанция нижних звуков**, от которых я и отталкиваюсь в формировании всего певческого диапазона. Для меня эти звуки являются в своем роде **эталоном верного звучания**, по которым я выравниваю все остальные. Фонация этих, наиболее естественных, звуков должна осуществляться **при полной свободе всех мышц тела, лица, губ** — словом, всех мышц, которые принимают участие в образовании певческого голоса. Эту свободу мышц голосового аппарата и тела надо сохранять на протяжении всего диапазона, снизу доверху.

Все звуки, которые встречаются певцу, включая звуки горловые, носовые или губные, как и различные тембровые окраски, должны быть **положены на основной певческий тон, на «вокально работающие голосовые связки»**. Ведь все звуки голоса по своему рождению горловые, связочные. Именно **в голосовых связках рождается певческий голос. Если ты научился производить певческий звук на правильной позиции в Шубине горла, вот тогда и появляются те резонансы, которые свойственны данному голосу, появляется красивый тон.** Голос, правильно образованный в глубине горла, имеет тембристый, блестящий характер, и **именно тогда он кажется головным или, как говорят, в «маске»**. Если голос правильно сформирован, так, как я сказал выше, он имеет и грудной, и головной резонанс.

Когда я просыпаюсь, голос еще продолжает спать, и при попытке петь он имеет совсем необычный тембр и не отвечает мне. Он какой-то смешной. И только позднее, по мере того как просыпаются мышцы, и голос начинает пробуждаться, резонировать. Только когда проснутся все мышцы тела, груди, лица и т.п., голос становится обычным, каким я его знаю в пении на сцене. Для образования хорошо резонирующего **звука нужна работа всех мышц, участвующих в голосообразовании, необходима работа всего организма певца.**

— В Вашем ответе на вопрос о резонаторах проскользнула мысль, что основой резонирующего певческого звука является горло — голосовые связки, то есть их работа. А Вы сами, когда поете, ощущаете ли горло, голосовые связки или ищете других ощущений ?

— Когда я хорошо пою, их не чувствую. Я чувствую только, что горло, гортань у меня суживаются, сжимаются при пении. Ну, а связки — я их не чувствую, таково мое впечатление. Конечно, от того, как я сформирую звук в глубине горла, и будет зависеть звучание голоса. Я ощущаю, что при этом мое горло сжимается. **Может быть, это и есть голосовые связки, но я этого не знаю.** Когда я пою, то интересуюсь, прежде всего, тем, что при этом получается в звуковом отношении. **Меня ин-**

тересуют выход, звук. А внутренние ощущения певцов чрезвычайно различны. Ведь **каждый чувствует по-своему, и потому даже большие мастера вокала зачастую не понимают друг друга.** Думаю, что такой индивидуализм ощущений связан с особенностями строения голосового аппарата различных певцов.

Вот, например, прекрасные певцы Ди Стефано и Монако, с которыми я много пел в нашем театре. Ведь они поют в различных манерах, можно даже сказать — в противоположных. И когда мне приходилось слышать их мнение друг о друге, было ясно, что в смысле вокальной техники они совершенно не понимают один другого. Методы пения этих певцов различны, но оба они знаменитые тенора.

Естественно, что такой индивидуализм рождает большие трудности при обучении пению, и **надо строго придерживаться одной манеры, одного педагога.** Легко себе представить, что получится, если сегодня пойти на урок к одному педагогу, а завтра — к другому! Кстати, **для того, чтобы преподавать, совершенно не обязательно самому быть певцом.** Многие знаменитые маэстро никогда не были певцами. С другой стороны, такой певец, как Карузо, которого мы считаем совершенным, образцовым, не мог научить другого певца своему искусству.

— Как, по Вашему ощущению, сохраняется ли позиция языка одинаковой в пении и в речи, или пение требует изменения привычных артикуляционных речевых укладов ?

— Для меня **положение языка в речи и пении — различно.** Я даже замечаяю, что в пении у меня **поднимается вверх кончик языка.** Надо признать, это меня несколько смущает. Впрочем, я себя не считаю певцом без недостатков, мне всегда кажется, что у меня много дефектов, хотя товарищи одобряют, как я пою. Но когда в пении я укладываю язык глубже, то и пою лучше.

Б р у с к а н т и н и . А это связано с понижением позиции гортани в пении?..

Да-да, гортань при этом занимает более низкое положение. Ты помнишь, Сесто (Брускантини. — Л.Д.), как пел Титта Руффо? В процессе пения у него то и дело поднимался язык! По-моему, и я бы посоветовал это всем певцам, которые учатся: надо делать специальные упражнения для языка, чтобы научить его держаться низко. **И это, безусловно, связано с понижением гортани.** Понижение гортани ведет к увеличению размеров глотки, к расширению горла. **Когда язык лежит глубоко, низко, у меня ощущение широкой глотки, и звук получается лучшего качества.** Мне не всегда это удается, но когда я пою хорошо, то знаю, что язык у меня лежит глубоко, низко. Что касается мягкого нёба, то я его не очень хорошо контролирую. Как мне кажется, до переходных нот оно у меня мягкое, свободное, при ходе выше оно напрягается, поднимается. Сокращаясь, оно образует купол...

Брускантини. Значит, ты его все же можешь проконтролировать!

— Как Вы формируете верхний, «прикрытый» отрезок диапазона голоса?

— Для меня оформление верхнего участка диапазона голоса и формирование вообще прикрытых звуков **никогда не было проблемой. Голос легко прикрывался сам на всем диапазоне.**

Брускантини. Я хорошо помню, что когда он начинал петь в театре, уже было ясно: **для него нет проблемы переходных нот.** Весь голос звучал ровно как в верхнем, так и в нижнем участках диапазона. **Между тем как для меня это до сих пор вопрос, о котором я должен думать!**

П а н е р а и . И теперь, после стольких лет певческой карьеры, те звуки, о которых обычно думают баритоны, то есть ноты: *ми — фа — фа-диез — соль* первой октавы, для меня **не являются предметом заботы. Этой проблемой просто не существует. Прикрытие для меня начинается с первых нижних нот моего диапазона**, примерно с нижнего баритонового *ля*, а для теноров должно начинаться — с *до*. **Тот, кто научится прикрывать первые ноты своего диапазона, у того весь голос снизу доверху звучит прикрыто, и он поет без переходов.** Таково мое личное убеждение. Если я пою, например, *ми-бемоль* открыто и после этого беру *ми* или другую более высокую ноту прикрыто, то получается разница в звучании. Чувствуется, что нота заужена. Если же я низкое *ля* беру закрыто, то иду до верхнего *ля* без всяких переходов. Я стал думать о таких вещах тогда, когда мне уже пора на пенсию! **Пел я больше интуитивно, и голос мой сам легко прикрывался.** Скоро я совсем перестану петь, и мои знания в этой области мне будут не нужны. Я уже 15 лет пою в Ла Скала, и мне сейчас 47 лет.

Брускантини. Это один из старейших сотрудников Ла Скала.

— Какое мнение у Вас о русских певцах и как Вы на слух оцениваете русский язык? Как он для Вас звучит?

— Русский язык для меня звучит мелодично, мягко, но все же **по сравнению с итальянским он более узок.** Итальянский по звучанию полнее и шире, а русский несколько обужен. Что касается русских певцов и русских опер, должен сказать, что почти их не знаю. Это очень досадно, но у нас в Москве так мало времени, и мы так заняты! Вообще, я слышал славянских певцов. Хорошо знаю Бориса Христова, с которым многократно пел. Мое общее, хотя и весьма поверхностное, впечатление о пении русских и славянских певцов такое: мне кажется, что в их пении много задушевности и мягкости. Мягкость их пения почти такая же, как у итальянцев, в противоположность, например, немцам или даже французам, которые далеки от итальянского пения. Это мое личное впечатление, которое я серьезно аргументировать не могу, тем более, я слишком мало слышал русских певцов, чтобы иметь твердое суждение об их искусстве.

Вообще же, я, хотя и пою 15 лет в Ла Скала, ни разу не слышал спектаклей Ла Скала, не был в нем слушателем. Не знаю я ни одного другого театра. Могу только высказать свое мнение о некоторых певцах, с которыми мне приходилось петь, общаться на сцене.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вошедшие в эту книгу беседы с выдающимися итальянскими вокалистами, как мы видим, отличаются значительным разнообразием мнений по различным вопросам организации певческого звука, воспитания певческих навыков, субъективных певческих ощущений и т.п. Они раскрывают тот индивидуальный опыт, который приобрел певец в процессе обучения и творческой деятельности. Вместе с тем в них находят отражение индивидуальные анатомо-физиологические условия, которые требуют от певца тех или иных певческих приспособлений. Несмотря на индивидуальность, субъективность этих мнений, несмотря на то, что в каждом случае в наличии разное строение и свойства голосового аппарата, несмотря на различные школы, по которым певцы обучались, интервью содержат и ряд общих мнений, характерных для итальянской школы пения вообще. Эти интервью позволяют сделать ряд выводов для вокально-педагогической практики. Они также дают возможность понять, почему итальянские певцы так высоко держат уровень вокально-технического совершенства голоса. Нам кажутся также весьма важными мнения итальянских певцов о русском языке и отечественных исполнителях.

Ряд мнений по воспитанию голоса, которые мы находим в интервью, достаточно известны и лишь подтверждаются высказываниями этих выдающихся певцов, другие — вполне оригинальны и проливают свет на те или иные стороны процесса голосообразования, воспитания певца или его режима.

1, Первое, о чем говорится решительно во всех интервью, это то, что в основе искусства пения лежит ежедневный, систематический, целенаправленный труд над голосом, сопутствующий певцу на протяжении всей его жизни — от первых этапов занятий до окончания певческой карьеры. Певец в Италии **совершенствует голос на протяжении всей**

своей певческой деятельности. Все певцы ежедневно шлифуют свою технику на упражнениях и вокализах. Количество времени, которое они затрачивают в день на работу по совершенствованию голоса, различно, но сам факт ежедневного, систематического технического тренажа неоспорим. Собственно, факт обязательности такого вокального тренажа в течение всей жизни не является новостью. О нем достаточно ясно сказано в известных у нас воспоминаниях Маттиа Баттистини, Титта Руффо и других великих итальянских певцов. Наши интервью лишь подтверждают существование принципа постоянного вокально-технического совершенствования и на современном этапе развития итальянской школы пения. Этот постоянный вокальный чисто технический тренаж, работа над певческим звуком как таковым позволяют итальянским певцам поддерживать высокий эталон правильного академического звучания голоса и качественно петь до старости, если они, разумеется, не нарушают других, веками выработанных правил обращения с голосом.

2. Все певцы отметили необходимость **постоянного самоконтроля** при пении как во время обучения, когда необходимые координации еще только устанавливаются, так и в период творческой деятельности. Этот самоконтроль касается, прежде всего, слуховых ощущений от характера звучания, то есть от певческого звука, который получается как результат найденной координации в работе голосового аппарата. Звуковой самоконтроль — основа совершенствования певческих навыков. Но певцы контролируют не только звук, не только акустический результат процесса звукообразования, но и весь механизм, которым он производится, то есть всю работу голосового аппарата, так как она субъективно ощущается данным певцом. Для одних певцов этот самоконтроль имеет более обобщенный характер, куда входят многие ощущения, которые не очень точно локализованы и дифференцированы (Гяуров, Симионато); для других ощущения весьма точны, определены (Френи, Брускантини, Панераи). В круг этих ощущений всегда входят: мышечное чувство от работы различных отделов голосового аппарата, резонаторные ощущения и весьма индивидуально выраженное чувство опоры. Внутренние ощущения певцов, естественно, отличающиеся значительным индивидуализмом, для каждого данного певца достаточно постоянны, устойчивы. Они служат дополнительным контролем за правильностью певческого голосообразования. Опора певцов на все эти ощущения прослеживается в наших беседах достаточно четко.

Что касается самих внутренних ощущений, то они представлены у каждого певца достаточно разнообразно и индивидуально. Все же резонаторные ощущения в области так называемой «маски» во всех случаях выступают как одно из обязательных показателей правильного певческого голосообразования. В той или иной формулировке об этих ощущениях говорили все певцы. Что касается грудного резонирования, то о нем некоторые из певцов вовсе не упоминали (Френи, Симионато).

Мышечные ощущения певцов оказались весьма разнообразными. О них мы скажем при анализе тех певческих установок, которыми пользуются певцы в пении. Интересно отметить, что, например, Симионато и Гяуров отмечают свое постоянное стремление контролировать весь процесс пения в целом, делать его целиком подвластным себе. Эта подвластность голосового аппарата требует хорошего развития всех ощущений, сопровождающих пение, то есть, говоря физиологическим языком, — всех обратных связей. В этом отношении характерны слова Симионато о том, что она всегда старалась сделать свой голосовой аппарат «как бы радиоуправляемым мозгом».

3. Принцип постоянного самоконтроля тесно смыкается с **принципом сознательности**. Ответ на вопрос о необходимости сознательного владения своим голосовым аппаратом прозвучал в ответах большинства певцов достаточно ясно. Собственно, сами интервью показывали, что все певцы хорошо контролируют сознанием функцию своего голосового аппарата, так как весьма подробно рассказывают о деятельности тех или иных его частей. У них есть достаточно ясное представление о функции различных отделов голосового аппарата, о тех ощущениях, которые сопровождают верное или неверное для них голосообразование. Иногда это сознательное управление различными частями голосового аппарата закладывается в процессе обучения, а иногда певец идет интуитивным путем в организации певческого процесса, а потом уже осознает то, что делает. Примером сознательной закладки определенных мышечных приемов в процессе обучения могут служить, например, указания Гяурова, что первый год надо заниматься сознательным опусканием и удержанием в низком положении гортани; Туччи, Коррадетти о необходимости специальных упражнений для поднятия мягкого нёба; мнение Брускантини о необходимости сознательного развития низкого типа дыхания и т.п. Обратным примером (сначала интуитивного приспособления своего голосового аппарата) может служить Симионато, во всем старавшаяся следовать «принципу естественности, самопроизвольности» и лишь потом осознавшая свою технику, свои певческие установки. О том же говорит и Панераи.

Принцип сознательности охватывает не только самопроизвольное сознательное управление работой своего голосового аппарата, но и общие верные представления о функции голосовых органов, о причинах того или иного характера звучания. Певец указывает, что важно слушать и хороших исполнителей, и плохих, чтобы «понимать почему та или иная нота была сделана плохо» (Филони). Наиболее полно об этом говорит Брускантини, много анализировавший технику певцов, с которыми он пел.

Но вопрос о степени сознательности процесса голосообразования, всегда должен решаться индивидуально. Об этом хорошо сказал Гяуров, указавший на необходимость сохранения жизнерадостности, хорошего

общего тонуса и охраны психики обучающегося от излишнего «залезания в детали» процесса голосообразования. Не надо «превращать певца в мыслителя», — сказал он. Это педагог должен подсказывать молодому певцу нужные технические приспособления. (Не все певцы вполне последовательны в своих взглядах. В течение беседы Гяуров выступает и как защитник совершенно сознательного овладения некоторыми приемами, например приемом низкого опускания гортани.)

4. Во многих беседах была отмечена **сложность певческой профессии**. И дело здесь не только в том, что в одном человеке редко встречаются и профессиональный голос, и музыкально-артистическое дарование или в том, что индивидуальность строения и функции голосового аппарата делают чрезвычайно трудным путь к овладению вокалом. Основная сложность возникает вследствие того, что процесс голосообразования очень тонок и контроль за ним трудно ощутим в деталях. Певец же непрерывно меняется, и **к голосу нельзя относиться как к чему-то стационарному, постоянному** в его свойствах. По этому поводу наиболее четко высказался Гяуров, отметивший, что певец постоянно находится в изменении, что технику голосообразования «невозможно точно фиксировать, установить: вот оно так, и хоть бы на один месяц осталось таким же!» Очень показательна в этом отношении рассказанная Иво Винко автобиографическая история о том, что на протяжении первых лет театральной карьеры он зашел в «вокальный тупик», потерял возможность петь и ему снова пришлось учиться, осваивать новые приемы, которые совершенно иначе раскрыли возможности голоса. Этим «новым» голосом, по-другому сформированным, он успешно продолжил прерванную на время оперную карьеру. Те же мысли мы находим в интервью с Брускантини, голос которого на протяжении певческой карьеры значительно менялся.

Эти данные лишний раз подтверждают известный афоризм, что «певец всю жизнь ищет свой голос». Голос может легко деградировать, «пропасть» и может «появиться», улучшиться, «украситься», как говорят педагоги. Все это — свидетельство необходимости постоянного ежедневного целенаправленного тренажа в совершенствовании вокальной функции, в поиске наилучших качеств звучания голоса. Без этого, как говорит Гяуров, голос легко может уйти с «наилучших позиций».

5. В силу изменчивости певческих ощущений, непостоянства певческой функции, легко меняющейся от различных факторов, наконец, в силу того, что певец недостаточно хорошо себя слышит, в большинстве интервью красной нитью прошла мысль **о необходимости постоянного квалифицированного слухового контроля за голосом со стороны**. Как бы ни был развит самоконтроль, совершенствование вокальных навыков и поддержание наилучшей певческой координации голосового аппарата настолько тонки, что требуют профессионального уха педагога.

Нам кажутся весьма важными утверждения многих певцов о недостаточности и ненадежности слухового самоконтроля, а также других

органов чувств для поддержания своего голоса в оптимальной певческой форме. Примечательным является тот факт, что даже певцы с мировым именем, находящиеся в расцвете своего вокального таланта, такие, как Френи, Туччи, Гяуров, Брускантини и другие, постоянно занимаются у своих маэстро. Особенно ярко это прозвучало у Гяурова, отметившего, что певец может легко отойти от наилучших певческих установок, если он не будет постоянно консультировать свое звучание у опытного и знающего педагога. Им же подчеркнута обманчивость, ненадежность собственных слуховых ощущений певца: когда самому певцу кажется, что он звучит отлично, однако, в зале его слышно плохо, так как в голосе недостает необходимой полноты звука. Кстати, на качество полноты обратили особое внимание некоторые певцы, в частности маэстро Габриэллы Туччи и Тоти Даль Монте, указавшие на возможность полноценного звучания голоса в залах на 6000 мест и арене на 30 000 мест. Эти утверждения практиков как нельзя лучше согласуются с акустическими данными о роли высокой певческой форманты в звучании правильно поставленного певческого голоса.

Брускантини также ясно говорит о том, что «мы сами не можем себя контролировать по-настоящему», что «у певцов всегда, ежедневно должно быть присутствие другого человека, чтобы слышать звучание его голоса со стороны». Об этом же говорит Туччи.

Факт постоянных вокально-технических занятий ведущих мировых певцов со своими маэстро весьма примечателен. По имеющимся у нас сведениям, отечественные певцы в большинстве своем пренебрегают такими занятиями, целиком полагаясь на самоконтроль. Думается, в этом вопросе следует прислушаться к мнению певцов с мировым именем.

б. Интересно отметить, что **не у всех певцов в начале занятий пением были выдающиеся голоса**, каковыми они являются теперь. Такая всемирно известная певица, как Тоти Даль Монте, констатирует, что вначале ее голос был небольшой, но очень красивый. Об этом же говорит Коррадетти: голоса ее учеников вначале бывают весьма небольшими, становясь потом полными, мощными. Если голос правильно воспитывается, то он растет и по силе, и по диапазону, украшается в отношении тембра. Как заметил Брускантини, школой можно достигнуть всего. Наоборот, обучаясь недостаточно, меняя педагогов, торопясь идти на сцену без серьезной вокально-технической подготовки, певцы быстро теряют свой голос. Об этом достаточно полно говорит Винко. Итак, голос выдающегося певца — это не только природные данные, но в значительной мере результат правильного педагогического воздействия.

l **Овладение вокальной техникой требует длительного времени, большой постепенности, труда, выдержки, терпения.** Голос растет и развивается медленно, в результате правильных систематических занятий. Все певцы указывают на недопустимость ускорения этого процесса. Форсирование развития голоса приводит к его разрушению. О постепенности, осторожности в повышении нагрузки, в усложнении вокаль-

но-технических заданий говорят решительно все певцы. Это относится и к общей длительности пения, и к продолжительности занятий, и к овладению полным диапазоном, и к постепенному освоению более сложного репертуара, и другим моментам

Соблюдение постепенности и последовательности для успешного развития голоса весьма четко прозвучало во всех интервью. Развитие профессиональных качеств голоса — многолетний процесс. Все певцы пришли к профессионализму в результате продолжительной работы, хотя жизнь у каждого из них складывалась различно. Одни достигали этого в условиях консерватории, другие — в результате частных занятий, третьи, — получив до театра неполную подготовку, постигали необходимые вокально-технические навыки в процессе творческой деятельности на оперной сцене. В последнем случае, исполняя небольшие партии, они продолжали усиленные занятия со своими маэстро (Туччи, Коррадетти, Брускантини, Винко и др.).

Принцип постепенности выдерживается в Италии не только в процессе занятий с маэстро по усовершенствованию вокально-технических навыков, освоению репертуара, но и на подмостках сцены. Обращает на себя внимание тот факт, что большинство певцов вначале поют значительное количество небольших партий, а ведущие им поручаются только впоследствии, когда голосовой аппарат окрепнет. То же и в освоении драматического репертуара, который обычно дают после овладения лирическими, менее вокально нагруженными партиями. Тот Даль Монте, например, указывает, что тенорам, которые по своему вокальному развитию уже могли бы петь «Госку» или «Андре Шенье», она предлагает сначала разучивать партии из «Травиаты» и «Риголетто». «Всегда лучше дать более легкое», — говорит она. Такая последовательность укрепляет вокальные навыки и позднее, когда певец осваивает драматический репертуар, не позволяет исказить правильность голосообразования, несмотря ни на какие перегрузки, связанные с драматизмом партии. «Надо учиться спокойно, не спеша, сосредоточенно и терпеливо», — советует Коррадетти.

8. Систематичность и режим певческих занятий также отражены в наших интервью. Большинство певцов считают целесообразным ежедневные занятия с маэстро, хотя некоторые (Винко, Френи) полагают достаточными для совершенствования голоса 2—3 урока в неделю. Во всех ответах слышится постоянный призыв к осторожности в вокальной нагрузке. С начинающими рекомендуется петь около получаса. Туччи советует заниматься ежедневно по полчаса, что значительно правильнее, чем через день — по часу. Ежедневные занятия помогают сохранить все, что пройдено на предыдущем уроке. Увеличение времени занятий приносит пользу в том случае, когда вокальная установка голосового аппарата уже найдена (Френи). Пока же этого нет — лучше петь меньше. Однако если выдался день с большой вокальной нагрузкой, то на следующий лучше помолчать (Брускантини, Френи). Общая длительность

пения в день, когда нет спектакля, обычно равна 2,5—3 часам максимум, разделенным перерывами. Для Френи, например, важно ежедневно петь упражнения для развития вокальной техники не менее получаса в день. Кроме того, еще два часа уходят на разучивание новых опер. Такое распределение времени достаточно характерно. Поскольку итальянские певцы имеют в своем репертуаре большой список партий и их надо держать в памяти и вокальной форме, все певцы постоянно учат и шлифуют партии своего репертуара. Дель Монако (по Брускантини) в дни спектакля поет лишь легкие упражнения и вокализы, а очень полезные, хотя и утомляющие горло длительные упражнения, он исполняет в периоды свободы, когда у него нет выступлений.

Эти сведения о режиме занятий итальянских певцов в общем совпадают с принятыми гигиеническими нормами и отражают накопленный веками опыт обращения с певческими голосами.

9. В процессе воспитания голоса всегда сталкиваются две силы, две индивидуальности: педагог и ученик. В успехе педагогического процесса определяющее значение имеет не только мастерство маэстро, его знания и опыт, но и, прежде всего, комплекс данных **самого ученика**. Об этом полнее всего сказал Леонардо Филони, указавший на то, что в совместной творческой работе педагог может лишь натолкнуть на лучшие координации, **предложить** те или иные приемы, **просить запомнить** нужные ощущения, но выполнить и закрепить, усвоить, отобрать то, что необходимо для улучшения голоса, может только сам ученик. Потому умение схватить, запомнить, то есть «цепкость» ученика, имеет первостепенное значение в успехах вокального обучения. От этой цепкости в значительной мере зависит и время, необходимое для обучения вокалу. Большое значение имеет также развитость ученика, его знакомство с анатомией и физиологией голосового аппарата (Винко, Туччи). Маэстро Габриэллы Туччи также считает, что важнейшим качеством ученика является его интеллигентность.

Обращает на себя внимание и то, что многие певцы еще до занятия пением уже были приобщены к музыке. Так, например, Гяуров играл на скрипке, на кларнете, дирижировал хором и оркестром, Коррадетти была пианисткой. Для Италии вообще характерно глубокое проникновение в повседневный быт серьезной музыки, особенно вокальной. Так что проблема музыкального развития будущего певца всегда в значительной мере облегчена, и сугубо технические приемы естественно связываются с музыкальными заданиями. Очень четко и образно ответил на вопрос о развитии кантилены Гяуров: надо почувствовать стремление, необходимость сделать ее в музыкальной фразе, а для этого надо быть музыкантом. В успешном развитии певца огромную роль играют его хорошая музыкальность, общая интеллигентность и вокальная цепкость, наряду с такими психическими качествами, определяющими успех во всяком деле, как интерес, внимательность, трудолюбие, целеустремленность и т.п. Винко, в частности, указывает, что для успеха в овла-

дении искусством пения следует вести здоровую, спортивную жизнь, относиться со всей серьезностью и строгостью к себе, к своему жизненному режиму и здоровью.

Весьма важным психологическим фактором, необходимым для успешного развития ученика, является его полное доверие к учителю. Без этого — результативные занятия невозможны. Абсолютное доверие должно охватывать достаточно большой срок времени для того, чтобы педагогическое воздействие могло полностью проявиться (Винко). Винко предупреждает также о вреде перехода от одного педагога к другому — этой болезни многих обучающихся, неоправданно ищущих причину недостаточно быстрого развития не в себе, а во внешних факторах, в частности, в неудовлетворенности своим педагогом.

10. Несколько певцов подтвердили общеизвестное положение: **для того, чтобы успешно преподавать, совершенно не обязательно самому быть певцом.** Эта мысль была высказана Панераи, Винко. Многие самые знаменитые маэстро, сказал Панераи, никогда не были певцами, а Карузо не мог обучить своему искусству другого певца.

11. Одним из необходимых качеств педагога является **отсутствие догматического подхода к педагогическому процессу** (Туччи, Винко, Симионато). Прежде чем начинать работу с учеником, говорит Туччи, надо изучить и понять особенности его горла. Нельзя прилагать свой метод пения ко всем одинаково, нельзя требовать от каждого горла одних и тех же движений, говорит Симионато. Это осуждение догматического подхода, которым до настоящего времени еще грешат некоторые педагоги, должно быть учтено всеми преподавателями пения.

12. Красной нитью через все беседы прошла мысль **об огромном значении индивидуальных особенностей структуры голосового аппарата для пения.** Естественным, логическим выводом из этого было утверждение принципа индивидуального подхода к каждому певцу, о чем мы уже говорили в предыдущем параграфе. Пение оперным голосом — удел особой анатомической структуры. Это чувствуют певцы и на себе, анализируя свой голосовой аппарат, и видят на примерах своих коллег. Замечательно по этому поводу сказала Френи, прекрасно чувствующая удобство своего голосового аппарата, его «певческое» строение. Она говорит, что широкое лицо, выраженные скулы, нос помогают ей в пении, и она свободно может делать то, что другие делают с трудом или вовсе выполнить не могут. Отмечая, что у певцов все индивидуально и она не могла бы петь в той манере открытия рта, при том типе дыхания, какими поет Скотто, она тут же указывает, что для Скотто — это замечательно.

Туччи также говорит о том, что структура, анатомио-физиологические свойства голосового аппарата в значительной степени определяют возможность стать хорошим певцом. Поэтому один аппарат более легок для обучения, другой — более труден. О том же высказывается Брускантини: у одних такое строение, что им все дается легко, а другим надо долго и трудно приспособливаться. Он восхищается строением лица

Симионато, у которой самой природой сделано все, чтобы облегчить пение. Гяуров такое удобное строение голосового аппарата называет «общей певческой композицией». Панераи говорит, что у певца все зависит от физиологической структуры, что резонаторы и строение голосового аппарата даны певцу от природы и надо научиться их использовать. Разность анатомического строения служит причиной разнообразия певческих ощущений, и потому певцы часто не понимают друг друга. Об этом же говорит и Гяуров.

13. Очевидно, именно с этими особенностями голосового аппарата связано и **общее отношение к певческому процессу**, который у одних певцов (например, Симионато, Панераи) выглядит как **совершенно естественный и самопроизвольный**, а у других как **искусственный, специально организованный** (например, Брускантини, Гяуров). Действительно, если посмотреть на высказывания Симионато, то она совершенно ясно говорит о том, что в пении нельзя делать ничего искусственного, специально, что она всегда следовала принципу естественности, натуральности. Мнение Брускантини совершенно обратное. Он считает, что пение вещь совсем не натуральная, что в пении все очень искусственно, специально найдено, приспособлено, развито. Гяуров, например, придерживается такого мнения: не следует бояться некоторых приемов, определенных усилий, которые идут «в некотором смысле против естественной природы для того, чтобы добиться верной певческой природы». Такой разницей мнений в отношении процесса пения весьма интересен и важен. Очевидно, в некоторых, особенно удачных случаях строения голосового аппарата, необходимые певческие качества голоса возникают настолько легко, самопроизвольно, что не требуют никаких специальных приспособлений. К таким случаям следует отнести так называемые «от природы поставленные» голоса. В других же случаях (и их подавляющее большинство) пение связано с нахождением многих, иногда сложных приспособлений, с развитием определенной мускулатуры, обеспечивающей нужные для певческого звучания голоса движения и установки тех или иных частей голосового аппарата.

Нельзя не сопоставить эти данные с нашими рентгенологическими наблюдениями, при которых мы также отметили у некоторых «от природы поставленных» голосов отсутствие каких-либо специальных приспособлений в голосовом аппарате, по сравнению с положением в покое и установкой для речевой фонации. Таким певцам от природы дано то, что им требуется для формирования певческого звука. Для большинства певцов пение было связано со специальной установкой гортани и артикуляторных органов, установкой, не совпадавшей ни с речевым положением, ни с положением покоя.

14. В ответах итальянских певцов было весьма определенно указано на то, что между речевой и певческой работой голосового аппарата есть принципиальное различие, что **нельзя петь на речевой основе**. Пение производится при особой вокальной установке голосового аппарата.

та, которая должна всегда быть неизменна, какие бы гласные и согласные звуки ни произносились. Тоти Даль Монте, Коррадетти, Френи и другие певцы указывают, что когда позиция звука найдена, горло должно оставаться неподвижным, какие бы гласные ни приходилось произносить. Нужно лишь положить все гласные, все слова на единый вокальный тон, на одинаково «вокально» работающие голосовые связки, говорит Панераи. Слова надо произносить на единой вокальной базе, считает Гяуров, а афоризм «петь как говоришь» следует понимать как умение естественно и легко говорить фразу на вокальной установке. Это качество — очень важное в пении. Оно является результатом обучения, и возможно, что именно это является самым трудным в искусстве. Тоти Даль Монте также указывает, что идеалом является умение не ставить голос, а как бы говорить на пении.

Коррадетти полагает, что движения артикуляторных органов в пении должны быть минимальны и производиться только в том объеме, который необходим для нормального произнесения округлых гласных. Брускантини говорит о том, что в угоду округлости всех гласных иногда приходится идти в разрез с естественностью произношения, нарушать языковые нормы речи. Главное в пении — красивый певческий тон; что касается чистоты звучания слова, то это уже отходит на второй план.

В интервью с Брускантини из его биографии выяснилось, что в результате пения большого числа старинных опер с речитативной манерой исполнения его голос стал деградировать. Уход с певучей, кантиленной манеры в речитативную, близкую к речи по своей установке, ведет к ухудшению вокальных свойств голоса. Это лишний раз подчеркивает разность разговорной и певческой установок голосового аппарата.

Данные о разности речевой и певческой установок голосового аппарата, а также об умении мастеров пения произносить гласные при едином, стабильном положении гортани полностью совпадают с нашими рентгенологическими наблюдениями.

15. Многие певцы единодушно высказались за то, чтобы обучающийся пению первые год-два посвящал только упражнениям и вокализам, то есть сугубо технической обработке голоса, откладывая творческие задачи, изучение романсов и арий на более поздние этапы. Эта установка: сначала создать инструмент, то есть добиться абстрактно правильного звучания (на что по сложившейся в Италии традиции обычно уходит около двух лет), а потом на этой базе заниматься творческими задачами — характерна для итальянской школы пения и в прошлом, и теперь. Эта установка противоположна принятому у нас принципу единства художественного и вокально-технического развития, предполагающему овладение правильным голосообразованием, вокальной техникой в неразрывной связи с эмоциональными, творческими задачами. Потому у нас изучение простейших художественных произведений начинается уже после месяца-двух занятий, когда заложены лишь элементарные основы певческой

организации голосового аппарата. Подобный различный подход в воспитании голоса весьма существен и ведет к далеко идущим последствиям. В результате такого принципа в Италии вырастают певцы с отлично организованным вокальным инструментом, однако этот инструмент более формален, менее связан со словом, с речевыми интонациями, чем у отечественных певцов. Конечно, в этом вопросе определяющую роль играет также музыка, на которой воспитывается голос.

Во всяком случае, закладке прочного вокально-технического фундамента, организации «вокального инструмента» в Италии уделяется значительно больше места и времени, чем у нас. Об этом достаточно полно говорят маэстро Габриэллы Туччи и Гяуров. Гяуров просто считает ошибкой изучение произведений на первом курсе консерватории, считая целесообразным их исполнение на старших курсах. Вокальный педагог, говорит он, должен все внимание уделить подготовке вокального инструмента. Когда же инструмент воспитан, то каждый музыкант, дирижер, педагог может помочь певцу музыкально разучить произведение со всеми необходимыми нюансами.

16. Говоря о певческой организации голосового аппарата, следует отметить, что итальянские певцы **не ставят на первое место какой-либо один фактор голосообразования** (например: дыхание — это главное, или резонаторы — это главное). Для них пение — всегда комплексный процесс, в котором одновременно участвуют все части голосового аппарата. Френи очень точно сказала, что в пении сходятся вместе многие моменты, и все надо делать сразу. Ощущение пения как целостного процесса, в котором участвует весь организм, нашло наиболее полное выражение у Гяурова, Винко, Симионато. Пение для Гяурова — это «общий, единый процесс», в котором необходимо «участие всего организма», «весь корпус поет, звучит». Панераи, Винко тоже отмечают, что все получается как надо только в том случае, когда работает весь организм певца.

При попытке оценить значение какого-либо одного отдела голосового аппарата певцы неизменно связывали работу этого отдела с другими его частями. Так, например, расспрашивая Гяурова о дыхательных движениях, мы получили ответ, что для него дыхательный процесс всегда был связан со звуком, с работой всего голосового аппарата, а изолированно, как работа только дыхания, для него не существовал. То же сказали Брускантини и Винко.

Расспрашивая о действии резонаторов, мы получили ответ, что они отвечают сами, голос автоматически идет в «маску», если правильно работают дыхание и гортань, если верно голосообразование (Винко, Панераи) и др.

17. Что касается такого важного фактора в пении, как дыхание, то из ответов на наши расспросы можно было сделать ряд интересных выводов. Первый вывод, который хочется подчеркнуть, исходя из этих бесед, что для того, чтобы сделаться мастером вокального искусства, от-

лично владеющим певческим дыханием, совершенно **не обязательно специально отдельно заниматься дыханием**. У большинства певцов дыхание развивалось само по себе, исподволь, по мере совершенствования голосообразования в процессе систематических занятий пением. Ни один из певцов не указал, что он занимался специальными упражнениями в дыхании без звука, следовал бы какой-то разработанной системе в тренировке изолированного дыхания. Некоторые назвали систему изолированных упражнений в дыхании бессмысленными (Тоти Даль Монте). Итак, для большинства итальянских певцов дыхание как изолированная проблема не стоит.

18. **Пение не сводится только к вопросу дыхания**. Наоборот, дыхание рассматривается как один из основных компонентов пения. Признавая, что дыхание — важнейший элемент в пении, что все пение производится подачей дыхания, они связывают его работу с функционированием других частей голосового аппарата. Эта мысль особенно ярко прозвучала в ответах Гяурова, Тоти Даль Монте, Френи, Брускантини, Винко. Из таких ответов, как: «...горло — это как бы заслонка на пути дыхания. Она отмеряет расход дыхания» (Френи); «Самое важное в дыхании — это найти верное звукообразование вместе с дыханием. Верно взятое дыхание не удерживается, если эмиссия голоса не верна» (Тоти Даль Монте); «Надо, чтобы певец мог выдыхать правильно вместе со звуком, на пении» (Гяуров) и т.п., явствует, что для них вопрос дыхания связан в единое целое с другими частями голосового аппарата.

Отмечая связь между работой дыхания и верным звукообразованием в пении, эти певцы подчеркнули, что расход дыхания, его удерживание связаны с работой гортани, с манерой образовывать звук. Никакие дыхательные усилия не могут помочь удержать дыхание, если не найдена верная работа голосовой щели. При неправильном режиме оно утекает. Эта «утечка» давно отмечена в практике и зафиксирована в научных наблюдениях. Естественный вывод заключается в том, что в работе над голосом, желая развить хорошее певческое дыхание, следует, прежде всего, обращать внимание на выработку правильного певческого тона, на естественное голосообразование. Тогда начнет удерживаться и дыхание.

Именно поэтому все певцы как один обращают большое внимание на процесс организации певческого **выдоха**, на умение «распределить дыхание», «вести дыханием звук», «поддерживать каждый звук дыханием», «не толкать звук дыханием», «мягко подавать дыхание», «дозированной» посылать дыхание и т.п. В различных выражениях высказывается, по существу, одна мысль о необходимости удержания верной координации дыхания с другими отделами голосового аппарата, которые обеспечивают наилучшее звучание, на протяжении всей фонации. Это удержание достигается в основном работой дыхания. Ровность звучания хорошо поставленного певческого голоса связана с умением, ничего не изменяя в правильной координации работы голосового аппарата, вести звук дыханием, о чем в один голос говорили певцы.

Если сопоставить эти высказывания больших певцов с теми пневмографическими записями, которые были сделаны при помощи электропневмографа в лаборатории Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных, то видно, что **субъективные данные певцов вполне соответствуют объективным, аппаратным.** Для мастера вокального искусства характерен плавный спокойный выдох при малом расходе дыхания, поэтому пневмографические кривые мастеров спускаются плавно, медленно и параллельно друг другу, почти не завися от предложенного вокального задания. Мастера, действительно, умеют пользоваться дозированным, плавным выдохом. Неверное, утечное голосообразование ведет к быстрой трате дыхания, к крутым спускам пневмографических кривых и их неровному падению. Такое дефектное голосообразование не позволяет удержать дыхание.

19. Что касается **места, которое занимает дыхание в обучении пению**, то **мнения певцов сильно расходятся.** Если большинство считает, что ничего специального делать не следует, а надо просто хорошо и глубоко дышать (Гяуров, Френи, Симионато, Туччи и др.), то, например, Брускантини очень точно описывает тип низкого брюшного дыхания, который он считает наиболее целесообразным для пения. Именно с применением низкого типа дыхания он связывает свои вокальные успехи. У него это точно установленный и отработанный процесс, между тем как у других, например Гяурова или Симионато, рассуждения о типе дыхания не носят такого конкретного характера. Вспомним: Гяуров говорил о том, что «ощущение очень глубокого дыхания у нас должно быть как мысль, как идея, как принцип». Очевидно, для него между характером дыхания и качеством певческого тона нет такой прямой связи, как у Брускантини. Симионато так же, как и Френи, говорит, что в пении ничего специально с дыханием делать не надо. Итак, разный подход к вопросу вдоха может быть сведен к противоположным тезисам: «с дыханием ничего специально делать не надо, надо дышать естественно, как в жизни» и «необходимо учить специальному типу вдоха, отличному от покойного дыхания». Причины такого разнообразного подхода, как нам кажется, кроются в индивидуальных качествах голосового аппарата певцов и соответствуют разному пути, по которому каждый из них шел к высокому профессионализму. Большинство опрошенных нами — уникальные голоса, у которых качества отличного певческого звучания возникли достаточно естественно, легко, самопроизвольно. В этом случае требовалась лишь тренировка и обработка этой естественно верной координации. Это, скорее, «количественное» наращивание, чем качественное изменение. Для таких певцов отношение ко всем певческим установкам сводится к «естественности», «натуральности», «свободе», «ненапряженности» и т.п. Для них, действительно, в пении ничего «специально делать не надо». Это отношение к певческому процессу прозвучало в ответах Френи, Симионато, Панераи и ряда других. Но, например, для Брускантини, не имевшего столь совершенного голоса от природы, в пении

вообще все было искусственно найдено, приспособлено и развито. Поэтому и в отношении дыхания он дает точную формулировку тех дыхательных движений, которые ему помогли в выявлении наилучших качеств голоса. Новые специальные приспособления в дыхании (полное низкое брюшное дыхание) дали новые возможности его голосу, который при другом типе дыхания плохо развивался.

20. В отношении **типа вдоха** мнения певцов были достаточно едины. Дыхание верхнее, когда в движение включается верхняя часть грудной клетки (ключичное дыхание), однозначно признается непригодным для пения. Все женщины дышат смешанным реберно-диафрагматическим дыханием, которое они называют межреберным (*inter-costale*), избегая как слишком низкого дыхания, так и включения верха грудной клетки. Кроме приведенных высказываний, об этом типе дыхания нам говорила и Фьоренца Коссотто. Все мужчины указали на необходимость глубокого и низкого дыхания с теми или иными его вариантами. Гяурову ближе нижнереберно-диафрагматический тип, Брускантини — больше брюшной. Таким образом, в отношении типа дыхания у мужчин и женщин ни какого существенного разногласия в ответах певцов мы отметить не могли. То же мнение о типе женского и мужского дыхания нам высказал главный хормейстер театра Ла Скала Р. Бенальо. «Все певцы дышат смешанным дыханием, причем женщины берут его несколько выше, а мужчины — несколько ниже». Причину более высокого дыхания у женщин он видит в особенностях строения женского организма.

Эти данные опроса вполне согласуются с нашими пневмографическими наблюдениями за пением отечественных певцов, где мы во всех случаях наблюдали смешанный тип дыхания, и у женщин он был выше, чем у мужчин. У мужчин, как правило, в дыхательных движениях более активно участвовали область нижних ребер и живот, а у женщин — грудь, область нижних ребер и живот включались примерно в равной степени. Никаких «чистых» типов дыхания обнаружено не было. Не говорили о таких типах и солисты театра Ла Скала.

21. Рассуждая о дыхании, все певцы указывали **на влияние спокойного, глубокого вдоха на свободу голосообразования**. Очень четко эту мысль выразил Гяуров, полагавший, что глубокое дыхание не позволяет звуку подтягиваться, что при этом корпус певца спокоен и мышцы не зажаты. Ту же мысль мы находим в ответах Симионато, Френи, Туччи. Френи специально использует паузы в произведениях, чтобы максимально освободиться от напряжений, и берет дыхание свободно, естественно, следя за состоянием физической свободы. Думается, что в педагогическом отношении эти указания представляют несомненный интерес.

22. В отношении **количества дыхания** все певцы отметили необходимость достаточно спокойного, глубокого, **полного** дыхания, без его перебора. Количество дыхания определяется интуитивно — длительностью предстоящей музыкальной фразы. Набор дыхания происходит автоматически, самопроизвольно, с той полнотой, которую требует фра-

за. Это мнение также вполне соответствует нашим пневмографическим наблюдениям: мастера пользуются умеренным, спокойным, плавным выдохом.

23. В отношении **установки гортани в пении** большинство певцов ясно отдают себе отчет о ее положении. Что касается низких мужских голосов — басов и баритонов, то все они высказались за необходимость в пении понижать гортань и удерживать ее в низком положении. Некоторые из них, например Гяуров, Брускантини и Панераи делают это движение совершенно сознательно. Для Гяурова это настолько обязательно, что он считает необходимым в первый год обучения в основном заниматься освоением именно этого приема. При такой пониженной позиции гортани в ротоглоточной полости создаются условия, наиболее благоприятные для голосообразования.

Что касается женских голосов, то у них отношение к приему опускания гортани значительно более осторожное. Уже никто не настаивает на сознательном опускании и удержании гортани в низкой позиции. Большинство певиц вообще не думают о ее низком стоянии или считают достаточным легкий зевок, сопровождающийся ощущением свободно опущенной гортани (Коррадетти).

На мой вопрос о том, следует ли гортань всегда держать низко, Туччи ответил, что это можно делать, но данный способ немецкий. Для итальянских опер это совсем не является необходимым. Френи с Симионато никогда не занимались опусканием гортани, а искали только ее свободы и естественности, как в речи. Тоти Даль Монте тоже ничего не сказала в отношении использования ею этого приема. Только Коррадетти высказалась за низкое стояние гортани, которое она старается привить своим ученикам, особенно басам. Сама же она ставит ее в свободное и, по ее ощущению, низкое положение приемом зевка, предупреждая, что это движение **никогда нельзя преувеличивать**.

Эти субъективные мнения полностью совпадают с теми данными, которые мы получили путем рентгеновских исследований отечественных профессиональных певцов, а именно: все басы и баритоны опускают гортань, большинство женских голосов держат ее либо на уровне покоя, либо несколько поднимают приемом легкого зевка.

24. Столь же совпадающим с рентгеновской картиной профессиональных певческих приспособлений является многократно повторяющееся в ходе бесед положение, **что при пении, когда найдена верная установка голосового аппарата, необходимо ее удержать одинаковой**. Для этого никогда нельзя двигать горлом. Коррадетти говорит, что наилучшие результаты получаются, когда горло во время пения неподвижно. Найденная позиция горла, указывает Френи, должна оставаться неизменной на протяжении всего пения. Горло в пении должно быть неподвижным, говорит Тоти Даль Монте. Это постоянство положения гортани является непременным условием ровности звучания голоса, одинаковости гласных. Горло, считает Туччи, должно быть всегда одинаковым,

оно не должно следовать за артикуляционными движениями. Именно это положение — стабильность позиции гортани, умение ее держать, несмотря ни на какие артикуляционные изменения положения языка, рта и нижней челюсти, характерно для профессиональных певцов и по нашим рентгенологическим исследованиям. Это единое положение гортани и создает единство «места звучания» всех звуков, то есть тембровую ровность всего диапазона, это неперемнное качество хорошо оформленного голоса.

25. На наш вопрос о наличии у певцов **связочных ощущений** мы получили достаточно **разноречивые ответы**. Многие певцы их вовсе не ощущают и следят лишь за тем, чтобы в горле все было свободно, мягко, спокойно. У других эти ощущения существуют, но они весьма расплывчатые, неопределенные, третьи их хорошо чувствуют во время пения. Так, например, Френи говорит, что она стремится петь так, чтобы горло, по возможности, не очень напрягалось, сжималось. Коррадетти считает, что ощущать голосовые связки сложно, но что лучше они ощущаются на высоких нотах, когда мышцы энергично работают. Панераи полагает, что от того, как он сформирует звук в глубине горла, будет зависеть звучание голоса. При этом в горле что-то напрягается, сжимается. Возможно, что это и есть голосовые связки, но этого он не знает. Другие певцы хорошо ощущают и анализируют работу своих голосовых связок. Брускантини, например, считает, что, поскольку голос рождается в результате вибраций голосовых связок, вполне логично чувствовать их работу и что основа пения заключается именно в регулировании работы связок в соответствии с получаемым акустическим результатом. Естественно, надо стремиться петь так, чтобы усилие было наименьшим, акустический результат — наибольшим.

Винко тоже ощущает работу своих голосовых связок, особенно при смене регистров. Коррадетти подчеркивает, что пение это всегда работа, затрата мышечной энергии голосовых связок, и надо научиться петь так, чтобы горло никогда не уставало. Усталость же всегда ощущается прежде всего в области голосовых мышц.

Таким образом, вопрос связочных ощущений представлен весьма пестро и, скорее всего, связан с привычкой следить за их работой, развитой в процессе обучения. При отсутствии этой привычки связочные ощущения остаются неразвитыми, примитивными, существуя в плане: «свободно — напряженно» и только.

26. Что касается **атаки звука**, то все певцы высказались **за мягкую**. **Твердая, жесткая атака получила единодушное осуждение**. Нельзя никогда резко вводить связки в работу, сразу перегружать дыханием. Основное, чего надо добиваться в начале звука, — это мягкости. Потом звучание может быть усилено (Гяуров).

27. Вопрос **работы мягкого нёба** не вызвал разногласий: все единодушно отметили необходимость его поднятия в пении. Обычно движение активно поднимать мягкое нёбо и делать его достаточно упругим,

твердым вырабатывается в начале занятий, а потом уже делается автоматически (Туччи, Коррадетти). Это необходимо, говорит Коррадетти, для того, чтобы сделать глотку свободной.

28. Что касается **раскрытия рта**, то следует сказать, что этот вопрос решается певцами **весьма индивидуально**. Однако нельзя не отметить, что почти никто не пользуется в пении улыбкой. Даже сопрано, обладающие светлым тембром, обычно используют в пении округлый рот (Френи, Коррадетти, Тоти Даль Монте). Форма рта оказывает действие на тембральную окраску звука. Гяуров говорит, что улыбка ведет всегда к светлому, плоскому звуку, который ощущается слишком близко, прямо у зубов. При ней получается «горизонтальное» строение звука. Он же пользуется «вертикальным» строением звука, при котором рот всегда округлый. Рот в пении должен быть достаточно открыт, хотя и не преувеличенно. Об индивидуализме певческих приспособлений и, в частности, о форме рта хорошо сказала Френи, указавшая на то, что Рената Скотто открывает рот больше в ширину, оттягивая углы рта, — и для нее это хорошо. Между тем как для самой Френи удобен округлый рот. Любая специально удержанная позиция рта — это величайшая ошибка, сказала Тоти Даль Монте. Из этих ответов ясно, что догматических установок в отношении формы рта и степени его раскрытия в вокальной педагогике быть не должно.

29. Весьма обстоятельные и в основном совпадающие с объективной картиной ответы мы получили на вопрос о **позиции языка**. Важнейшее правило, которому следовали все певцы, — это полная свобода и непринужденность его движений. Полнее всех это положение сформулировала Тоти Даль Монте, сказавшая что язык должен быть всегда мягким, естественным, свободным, и беда, если он жесткий, напряженный, удержанный специально. У большинства опрошенных певцов он свободно лежит на дне рта, но его специальной укладкой, как правило, никто не занимается. Так называемая классическая позиция языка, при которой он имеет форму ложечки, лежит на дне рта и кончиком упирается в корни нижних резцов, у певцов часто образуется сама. Однако в пении она совсем не обязательна. Просто, по ощущению, когда язык лежит свободно и спокойно на дне рта, глотка имеет больший объем, образуется большое свободное пространство (Гяуров, Панераи и др.).

Гяуров правильно указывает, что положение языка в пении нельзя не менять, так как этой смене его позиций требует произношение разных гласных. Но как принцип, как идея он должен свободно лежать на дне рта.

Весьма интересным было свидетельство Панераи и Брускантини о том, что у такого великого певца, как Титта Руффо, язык не лежал на дне рта, а кончик его был поднят и стоял почти вертикально во рту. Кстати, и у самого Панераи кончик языка во время пения поднимается вверх. Между тем, звукообразование у него отличное. Он принадлежит к редким певцам, обладающим так называемой «природной постановкой» го-

лоса. Как известно, у баритона Ла Скала Гуэльфи, обладателя уникального по красоте и силе голоса, как и у Шаляпина, язык тоже не лежит на дне рта, а поднят концом вверх. Эти данные находятся в полном соответствии с нашими рентгенологическими наблюдениями, точно зарегистрировавшими отсутствие так называемой классической позиции языка у большинства отличных профессиональных певцов с правильной, свободной манерой голосообразования. У многих из них язык был поднят концом вверх, и это ничуть не мешало естественности вокализации.

Практически важно найти верное голосообразование и свободное произнесение всех гласных, не смущаясь, если при этом язык не занимает «классического» положения.

30. Для достижения **хорошей дикции** важно очень четко артикулировать все звуки, и артикуляторная мускулатура должна быть хорошо развита (Френи, Брускантини). Однако, несмотря на необходимое для четкости некоторое утрирование в произнесении гласных и согласных, артикуляционные перестройки голосового аппарата надо сводить к минимуму (Коррадетти) и следить за тем, чтобы они не приводили к нарушению единой, правильной работы гортани.

Сильные артикуляционные перестройки утомительны для голосового аппарата. Чтобы дикция была ясной, надо все звуки произносить очень четко, хорошо двигать губами, но не горлом (гортанью. — *Л.Д.*), которое должно быть всегда свободно, неподвижно, опущено, говорит Брускантини.

Гяуров подчеркивает важность для дикционной четкости умение правильно формировать певческий звук на всех гласных, делать их вокально ровными. Он считает, что сначала певца следует научить правильно вокализировать, а потом на верной установке выговаривать слова, которые в этом случае легко ложатся на единый певческий тон. По его мнению, бесполезно проговаривать с силой глухие согласные. Это не приведет к лучшей их слышимости, так как они в своей основе все равно лишены громкости. Только певческий звук несет согласные до последнего ряда, но не посредством выговаривания согласных осуществляется четкая дикция, а благодаря верному потоку гласных.

В общем, эти советы вполне соответствуют нашим представлениям и практике работы над дикцией с молодыми певцами.

31. Огромную роль в пении играют **головной и грудной** резонаторы. Только при их участии голос звучит полноценно, насыщен обертонами, имеет красивый певческий тембр. Резонаторы не делаются, не фабрикуются, говорит Панераи. Они нам даны анатомической структурой голосового аппарата. Они сами начинают отзвучивать, когда певец начинает верно формировать звук. Тогда и образуется тембр, свойственный данному певцу. Эту мысль, что резонаторные явления сопутствуют правильному формированию голоса, а не являются его причиной, мы находим и у других певцов. В частности, Винко указывает, что резонато-

ры начинают по-настоящему отвечать, когда в процесс голосообразования включается весь певец, весь его организм. Для того, чтобы они отвечали, не надо делать ничего специального, нарочитого. Практически, говорит Симионато, резонаторы отвечают, когда звук хорошо поддержан дыханием. Брускантини очень точно определяет, что резонирование головное и грудное должно использоваться в пении в равной степени как на низких, так и на высоких звуках. Необходимо все время поддерживать эти резонаторные соотношения между грудным и головным резонаторами, а для этого надо постоянно контролировать процесс образования звука на уровне голосовых связок. В этом регулировании для него — основа пения. Гяуров также постоянно следит за грудным и головным резонированием. Но для него их соотношение меняется в зависимости от регистров, от участка диапазона. Самим же резонаторам он придает огромное значение, особенно грудной клетке, считая ее действие подобным декам скрипок Страдивариуса. В вариации размеров резонаторов Гяуров видит причину различной силы голосов.

Если все певцы-мужчины подчеркивают важность участия в пении грудного и головного резонаторов в разной мере, то большинство женских голосов грудному резонатору отводят мало места (Тоти Даль Монте) или вовсе не обращают на него внимания, сосредотачиваясь только на головном (Френи, Коррадетти, Симионато). Наиболее точно эту мысль выразила Симионато, хотя в ее голосе на всем диапазоне слышится сильное грудное резонирование. По ее мнению, практически всегда должна резонировать голова. Очевидно, для женских голосов забота о грудном резонировании не представляется столь существенным моментом, как для мужских. Даже те певицы, голос которых богат грудными обертонами, такие, как Френи, Симионато, Туччи, не следят за грудным резонированием, которое, очевидно, само подключается в звучание в той мере, в которой это свойственно их голосовым аппаратам.

32. Что касается проблемы **верхнего резонатора, так называемой «маски»**, то все певицы и певцы единодушно отмечают исключительную важность этого ощущения. При ощущении сильных вибраций в области «маски» сам процесс пения значительно облегчается. Об этом особенно четко высказалась Френи, указавшая на то, что при этом певец как бы сам себе помогает, что особенно важно при недомогании. Помимо облегчения певческого процесса, верхний резонатор — «маска» влияет на повышение позиции звука (Френи, Туччи). Туччи отмечает, что при правильном строении звука, когда «отвечает» «маска» и в нем много металла, голос обладает завидной полетностью, способностью быть хорошо слышимым даже в помещениях на 30 000 мест! Естественно, что это ощущение должно сохраняться всегда на всех гласных и всем диапазоне голоса.

Что касается самого ощущения «маски», то оно, как и все ощущения, отличается достаточным разнообразием. Для Френи это, например, область скул, щек. Туччи говорит, что звук должен ощущаться в об-

ласти носа и лба, «как бы проходить через нос», между тем как для Гяурова — это понятие очень неопределенное. Он считает, что голова, конечно, должна отзвучивать, но у него нет точного места, где это происходит, и он долго старался разгадать, что это за ощущение — «маска». Причем это понятие так и осталось для него неопределенным. О том же говорит Винко.

Весьма интересен и показателен случай из биографии Иво Винко, показывающий, что ощущение «маски» не всегда является результатом естественной органичной манеры звукообразования, что оно может сопровождать и неверную координацию, заводящую певца в тупик. Винко постоянно «держал голос в маске», и это привело к тому, что вместо того, чтобы звук развился, он становился все уже и уже. И в конце концов перестал ему служить. Увлечение только «маской» привело к зажиму голоса, к неверной координации. Научившись петь более органично, с участием грудной клетки и мышц всего организма, Винко пришел к тому, что голос сам автоматически стал попадать в «маску». Как известно по современным научным данным, «маска» отзвучивает тогда, когда в исходном звуке гортани есть много высоких обертонов из области так называемой «высокой певческой форманты». В свою очередь, высокие обертоны являются результатом плотного смыкания голосовых связок. Это плотное смыкание бывает не только при правильно оформленном певческом звучании, но и в ряде других случаев, например, в жестких, «зажатых» голосах, которые звучат достаточно металлически, но некрасиво. Итальянцы такой неорганично образованный металлический характер звучания голоса называют «фальшивым металлом» (*metallo falso*).

33. Что касается **грудного резонирования**, то, оно, как мы уже говорили, имеет существенное значение для мужских голосов, певцов, специально обращающих внимание на эти ощущения. Наиболее ясно об этом сказали басы: Гяуров и Винко. Гяуров, в частности, отмечает, что голос баса должен иметь органную звучность, быть насыщенным обертонами, чему «помогает свободная грудная клетка». Когда в пении весь корпус поет, звучит, получается голос, богатый обертонами.

Винко говорит, что голос баса раскрывается во всех своих возможностях, когда голосовой аппарат начинает работать при участии мускулатуры всего тела, особенно корпуса и грудной клетки. Такое органичное, органное звучание, в котором принимает участие прежде всего грудная клетка, развивает голос, расширяет его, делает мощным. «Все получается как надо только в этом случае». Певицы специально о грудном резонировании обычно не говорят.

34. В вопросе **регистров голоса**, как известно, наиболее сложно дело обстоит с мужскими голосами. У женщин центр диапазона имеет смешанную природу, на основе которой выравнивается весь голос. Поэтому проблема преодоления регистровой ломки у них облегчена и имеет более серьезное значение только для низких голосов, обязанных иметь

насыщенно звучащий нижний участок диапазона. Естественно, что женщины в ответах проблеме регистров уделили мало внимания, в то время как все мужчины подробно и обстоятельно обсуждали ее.

Определенно по поводу регистров ответила Френи, которая сказала, что использование грудного регистра для сопрано — «опасная вещь», так как после этого плохо формируются верхние звуки. Потому правильнее облегчить нижний регистр и выровнять все звучание. Это дается только со временем и в результате длительной, терпеливой работы. Мещо-сопрано Симионато также говорит о необходимости выравнивания всего диапазона, исходя из правильно устроенного центрального отрезка голоса. Все звуки, говорит она, должны иметь одинаковый резонанс. Для того чтобы избежать ломки голоса на переходных звуках, следует облегчать звучание, не перегружать его, не толкать, не нажимать.

Эти ответы вполне созвучны тем правилам обращения с регистрами и выравниванием голоса, которыми пользуется отечественная вокальная педагогика.

В отношении **регистров мужских голосов** в ответах солистов Л а Скала мы находим большой и интересный материал. Прежде всего, сам вопрос существования регистров от природы не подвергался сомнению ни одним из певцов. Наиболее ясно в этом отношении высказался Туччи, указавший, что на переходных и верхних звуках дефекты организации голоса и вокальные трудности выявляются лучше всего. Если певец формирует этот участок диапазона также красиво и естественно, как и центр, то это служит лучшим показателем правильности организации его звучания и является пробным камнем для оформления всего голоса. Это, в свою очередь, является наглядным показателем реального существования природных регистров.

Само построение профессионального диапазона мужского голоса всегда требует создания искусственного смешанного регистра, что достигается приемом прикрытия. Но это смещение и прикрытия осуществляется в различных случаях по-разному. Гяуров предельно точно описывает манеру формирования верхнего регистра. Он говорит, что если бас в естественном грудном звучании поднимается вверх по диапазону до верхнего *до* — *до-диез*, то ему становится трудно петь, а на *ре* — *ми-бемоль* появляется боль в горле от перенапряжения, и он выше петь не может. Это и есть конец естественного, открытого, грудного регистра. Расширение диапазона вверх до двух октав идет за счет создания искусственного смешанного регистра. Для этого сначала верно устраивается естественный грудной регистр: он облегчается, выравнивается, делается звонким, а затем в верхнем участке округляется. Это округление начинается за несколько тонов до переходных звуков и затем переходит в прикрытую позицию. Прикрытие снимает, уменьшает чрезмерное напряжение голосового аппарата на верхних нотах, хотя они всегда требуют большей активности, нежели центр. Такое построение создает у слушателя впечатление ровности голоса. Верхние звуки хорошо прикрыва-

ются, если их формировать на гласный «О» с элементами «У». О том же говорит Винко: он поднимается в открытом грудном звучании до переходных нот, а дальше прикрывает звук, что для него субъективно связано с ощущением расширения горла. Если этого не сделать, то горло сжимается, и пение становится невозможным. Винко считает, что квалифицированный певец должен уметь петь переходные звуки и открыто, и закрыто, согласно требованиям музыкальной фразы. Интересно, что если Гяуров центр тяжести в осуществлении прикрытия переносит на работу артикуляционных органов, на рот, губы, «купол», то Винко четко указывает на то, что прикрытие делается горлом, без движения губ. Рот должен быть в одной позиции, и «только горло производит те движения, которые ведут к закрытию переходных нот».

Как известно из современных научных данных, развитие микстового (смешанного) регистра связано с нахождением смешанной работы голосовых связок, функционирующих в этом случае не по чисто грудному и не по чисто фальцетному типам, которые являются для них природными, естественными. Округление же звуков за счет изменения конфигурации рта и глотки, как в гласных «О» или «У», лишь увеличивает импеданс и тем самым облегчает нахождение смешанной вибрации голосовых связок. Винко хорошо ощущает работу своей гортани и потому столь же четко чувствует переход голосовых связок в смешанный режим работы (прикрытие делается горлом). Гяуров же не имеет четких связочных ощущений и субъективно для него микстование, прикрытие сводится, прежде всего, к артикуляционным изменениям.

В ответах Винко и Гяурова виден один взгляд на формирование диапазона мужского голоса, когда низ и центр формируются в открытом грудном регистре, а переходные ноты и верх делаются смешанными и прикрытыми. Этот взгляд не является единственным. Другой подход, заключающийся в необходимости прикрытия не только переходных звуков и высоких нот, но и всего диапазона голоса в целом, нашел свое выражение в высказываниях баритонов Брускантини и Панераи.

Панераи оказался представителем того редкого типа певцов, которые обладают от «природы поставленным голосом», замикстованным (смешанным) на всем диапазоне. Для таких певцов субъективно не существует никаких переходов. Их голос имеет в полном смысле единорегистровое строение. Панераи говорит, что формирование переходных нот и верхнего участка диапазона для него **никогда не было проблемой, так как голос сам легко прикрывался, начиная от нижних нот**. Отсюда и его взгляд: кто научится прикрывать нижние звуки голоса, тот будет петь весь диапазон ровно, без всяких переходных нот. Интересно, что он может взять *ми-бемоль* первой октавы открыто, но тогда более высокие звуки, взятые прикрыто, уже отличаются по тембру, звучат зауженно.

Брускантини же принадлежит к тем певцам, голосовой аппарат которых устроен иначе и требует большого внимания к формированию верхнего, прикрытого регистра. Даже будучи уже первоклассным пев-

цом с большим певческим стажем, он должен специально думать о прикрытии. Брускантини, как видно из беседы с ним, весьма тщательно изучил этот вопрос и нашел для себя ту микстовую работу голосовых связок, которая позволяет петь весь диапазон без какой-либо перестройки. Он отмечает, что если на нижних звуках диапазона уже сформирована позиция, которую надо иметь для пения верхних звуков, то, исполняя упражнение в две октавы вверх, он не ощущает никакого перехода, никакого изменения в работе голосового аппарата. Голос становится единорегистровым. В этом случае отпадает необходимость перевода наверху гласной «А» в «О» или «У», что делает голос неровным, неприятным для уха. Смешанный регистр, говорит он, это вещь искусственная, ее надо найти, выработать. В этом секрет хорошего пения.

Менее счастливая природа голосового аппарата у Брускантини, по сравнению с Панераи, не помешала ему упорным трудом сознательно найти смешанное голосообразование на всем диапазоне, сделать голос единорегистровым.

Если Панераи это дано от природы, то у Брускантини — результат найденного певческого приспособления. Но и в том, и другом случае голос замикстован, смешан, прикрыт от самых нижних звуков до верхних.

Итак, есть два пути достижения ровного двухоктавного диапазона мужских голосов, покоящихся как один, так и другой, на принципе развития искусственного смешанного прикрытого голосообразования: прикрытые только переходных и верхних звуков и прикрытые всего диапазона, начиная с нижних нот. Какой из этих путей более рационален для данного певца — вопрос, который должен решаться индивидуально в зависимости от природных свойств его голосового аппарата. Принципиально путь построения единорегистрового звучания, прикрытого на всем диапазоне, является оптимальным, но, вероятно, не всякий голосовой аппарат к такой работе способен. Отличные результаты дает и другой путь, о чем достаточно красноречиво говорят имена Гяурова и Винко.

35. В отношении **чувства опоры**, которое сопровождает правильное певческое голосообразование, в ответах певцов мы нашли весьма разные представления. Для Гяурова опора является понятием, связанным с работой дыхания и мышц всего корпуса, то есть в виде «дыхательной опоры». Для Симионато и Коррадетти — в виде ощущения вибрации той или иной части нёбного свода, то есть в форме так называемых акустической опоры, или упора звука. Коррадетти говорит, что для нее это не дыхательное понятие, а ощущение направления или упора струи дыхания в той или иной отдел нёбного свода. Симионато отмечает, что опору она чувствует только в «маске», в области мягкого нёба. Именно там для нее «опираются» все звуки голоса.

Субъективное представление опоры и у наших отечественных певцов весьма варьирует и зависит от культуры тех ощущений, которыми в основном пользуется данный певец в контроле за своим голосообразо-

ванием. Для одних — это преимущественно резонаторные ощущения, для других — дыхательные, для третьих — связочные.

36. Все певцы отметили **исключительно большое влияние, которое оказывает фонетика языка на голосообразование**, на певческую функцию. Итальянский язык относится ими к наиболее удобным для пения языкам. В нем самом, говорит Брускантини, уже есть то, что нужно для пения: он звучит полно, округло и одновременно близко. Даже в самой Италии различные диалекты по-разному влияют на голосообразование. Наиболее полно и широко говорят неаполитанцы, и это уже создает большое удобство в пении. А, например, северяне, миланцы, говорят более узко, закрыто, что менее выгодно для пения. Не случайно, что Карузо был неаполитанцем. Итальянский язык — замечательное средство вокального обучения — способствует правильному звукообразованию в пении. Поэтому итальянские оперы необходимо разучивать по-итальянски — это поможет верно организовать певческий звук. Именно в итальянском языке кроется главная причина хорошего пения итальянцев. Это мнение Брускантини можно считать общим для всех певцов. Почти в тех же выражениях эту мысль подтвердил Туччи.

Наименее удачными для пения итальянские певцы считают английский и немецкий языки, находя их горловыми и жесткими. Вследствие этого трудно, например, найти хорошего английского певца. Французский несколько лучше, но содержит много носовых звуков, на которых голосу трудно развернуться, раскрыться (Винко).

Русский язык во всех высказываниях прозвучал как удобный для пения. Обращалось внимание на то, что в нем нет ни горловых, ни носовых звуков, что гласные русского языка произносятся так же чисто и близко по звучанию, как итальянские. Певцы отмечают мягкость, красоту, естественность русской речи и ее близость к итальянской настолько, что, пока не вслушаешься в разговор, издали кажется, что говорят по-итальянски (Туччи, Симионато, Гульельми).

Если некоторые певцы, как, например, Винко, почти не слышат разницы в звучании русских гласных, по сравнению с итальянскими, то большинство певцов, отмечая общую вокальность русского языка, одновременно указывают на существенные различия в звучании русской речи, по сравнению с итальянской. Для них русский язык звучит более узко (Тоти Даль Монте, Туччи, Панераи, Френи, Брускантини и др.)

Брускантини, в частности, говорит, что если у неаполитанца, образно выражаясь, «рот весь день широко открыт», то славяне все делают наоборот: у них в речи звучание мелкое, тесное, узкое, маленькое, что является моментом, не способствующим пению. В особенности узко и несколько в нос звучит гласный звук «И», например, в слове «спаси-м-бо». На этот звук обращали внимание и другие певцы. Туччи также отмечает узость русских гласных «И» и «Е» и большую частоту их употребления в речи. Тоти Даль Монте считает, что в самом языке есть трудности, которые надо преодолевать. А именно: звуки «И» и «Е» — очень уз-

кие. И следует их формировать в манере «И» ближе к «Ы», «Е» — к «Э», «А» — к «О». Все гласные должны быть более округлыми, а не сжатыми. То же самое говорит Френи, считающая наши узкие звуки «И» и «Е» сложными для пения.

Таким образом, широта и полнота гласных, по мнению итальянцев, — важнейшее положительное качество языка с точки зрения пения. Некоторую «узость», «мелкость» русских гласных они считают нашей языковой трудностью и советуют произносить их значительно более округленно и широко. Они считают эту проблему вполне решаемой и указывают имена больших русских и славянских певцов, вполне преодолевших этот, с точки зрения удобства, языковой недостаток.

Думается, что вокальные педагоги и певцы должны прислушаться к тому мнению со стороны вокально натренированного слуха итальянских певцов. Хотя расширение и округление гласных может привести к нарушению языковых норм в пении, стремление к возможному в пределах естественности слова их расширению и округлению должно осуществляться в процессе обучения пению. Это позволит голосу развернуться в максимальной степени. В русской музыке и русском исполнительском стиле роль слова, речевых интонаций весьма велика, поэтому следует быть особенно осторожными в отношении меры возможного округления и расширения гласных. Эта необходимость расширения и округления гласных в пении лишний раз подчеркивает прочность того пути воспитания голоса, когда в организации звука стараются исходить из речевых установок, то есть следуя в пении речевому стереотипу.

37. Интересными и важными являются мнения итальянских певцов о наличии определенной **взаимосвязи между количеством хороших певцов и вокальной музыкой**. Музыка, которую исполняет певец, и его голос находятся в прямой зависимости друг от друга. Так всегда было в истории, о чем лишний раз напоминала Коррадетти. Это остается правилом и для нашего времени.

Итальянскую классическую музыку певцы считают наиболее способствующей развитию вокальных свойств голоса. Интересно мнение многих певцов о том, что Верди настолько удобно, со знанием вокала писал свои оперы, что исполнение их — лучшая школа для певца. Во всяком случае, по мнению Брускантини — музыка Верди как нельзя лучше развивает вокальные качества певцов. Расцвет итальянского вокального искусства в XIX и начале XX века следует связать с вокальностью музыки, знанием особенностей голоса, которым отличались итальянские композиторы от Россини, Беллини и Доницетти до веристов включительно (Коррадетти, Брускантини, Тальявини).

Недостаток и несовершенство голосов в современной Италии певцы в основном связывают с двумя факторами. Во-первых, молодежь слышит по радио много легкой музыки, исполняемой непоставленными «микрофонными» голосами, в результате чего их слух не воспитывается в классической традиции. Во-вторых, молодым певцам рано дают ис-

полнять оперы современных композиторов, которые пишут без учета свойств голоса. По своему музыкальному языку они — новаторские, но плохо понятны слуху даже опытных певцов, воспитанных на классической музыке. Хотя молодым певцам они ближе, понятнее по языку, но вредны для голоса в силу того, что вокально-технические навыки у них еще не столь прочны, чтобы переносить все трудности.

Как известно, к невокальным качествам этой музыки следует отнести: неумеренное использование крайних нот диапазона, наличие больших скачков в мелодии, несвойственную данному типу голоса tessitura, сложность гармонического языка, отсутствие привычной логики в развитии мелодии. О непонятности для певцов старшего поколения современной музыки очень образно рассказала Тоти Даль Монте. Коррадетти подчеркнула невокальность мелодий и их отрицательное воздействие на голос. Главная причина отсутствия голосов, по ее мнению, заключается в том, что современные авторы не думают о голосе. Если певец будет петь систематически предлагаемые ими «невообразимые интервалы и ходы», то голос не может этого выдержать и пропадает. Она считает, что современные авторы относятся к голосу как к инструменту, сделанному из железа или дерева, между тем это очень хрупкий, нежный инструмент, тесно связанный с эмоциональной сферой певца. «Все состояние человека отражается в горле,— справедливо замечает Коррадетти,— горло отвечает на все!»

Естественно, что основной репертуар, который оказывает огромное положительное влияние на голос (Брускантини), для молодого певца должен состоять из произведений классических итальянских композиторов, как старых, так и XIX—XX веков. Когда голос хорошо поставлен, вокальная техника правильна, а навыки прочны, тогда можно петь музыку любого стиля без риска потерять лучшие певческие качества (Тоти Даль Монте).

38. Интересным моментом, выявленным в наших беседах, явился **факт необходимости для итальянских певцов владения весьма обширным оперным репертуаром**, во много раз превосходящим тот, которым обычно пользуются отечественные певцы. Коррадетти спела более 60 оперных партий, Семионато — более 70, Винко указывает, что в репертуар баса должно входить 60—70 опер, Брускантини, начинавший как бас, а теперь поющий баритоном, называет почти фантастическую цифру — 120 опер! Овладение таким обширным репертуаром, помимо его разучивания, требующего хорошей музыкальной памяти, предполагает «впевание», «укладку в голос», что требует большой ежедневной вокальной работы. Поддержание этого репертуара в слуховой и мышечной голосовой памяти — также значительный труд и постоянная забота певца. Все это предполагает достаточно хорошую вокальную технику и повседневный тренаж, о чем мы уже говорили в пункте 8.

39. Последнее, что нам кажется необходимым отметить: в ходе бесед сложилось впечатление, что **все наши собеседники, несомненно,**

умные, наблюдательные, трудолюбивые люди. Ни к одному из них искусство не пришло само по себе, никому оно не далось легко, без большого, систематического, хорошо организованного «умного» труда. Благодаря этим качествам многие из тех, кто вышел в первые ряды мирового искусства, начинали с весьма скромных вокальных данных. Это лишний раз подтверждает мысль, часто недооцениваемую обучающимися пению, что **решающим в формировании выдающегося певца являются не исходные данные, а другие — общие психологические качества.** Среди них на первое место надо поставить: общую музыкально-артистическую одаренность, целеустремленность, трудолюбие, внимание, ум, наблюдательность. На воспитание в себе этих качеств учащаяся молодежь должна обращать не меньше внимания, чем на свой голос.

Мы попытались коснуться ряда моментов, которые показались нам наиболее интересными, важными, поучительными в ответах итальянских певцов. Думается, что подобное накопление данных и обобщение опыта выдающихся исполнителей может расширить наши знания о голосе, его воспитании и послужить дополнительным источником для поисков рациональных путей в вокальной педагогике.



СОДЕРЖАНИЕ

От редактора-составителя	3
Творческая биография Л.Б. Дмитриева (1917-1986)	6
Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве	
Беседа с Тоти Даль Монте	20
Беседа с Ирис Адами-Коррадетти	28
Беседа с Миреллой Френи	34
Беседа с Николаем Гяуровым	39
Беседа с Магдой Оливьеро	53
Беседа с Джульеттой Симионато.....	60
Беседа с Маргеритой Гульельми	64
Беседа с Габриэллой Туччи и ее маэстро.....	71
Беседа с Джанни Раймонди.....	82
Беседа с Фьоренцей Коссотто	90
Беседа с Пьеро Каппучилли.....	96
Беседа с Сесто Брускантини	104
Беседа с Иво Винко.....	118
Беседа с Паоло Монтарсоло	125
Беседа с Франко Тальявини.....	144
Беседа с Роландо Панераи и Сесто Брускантини	152
Заключение	156

Дмитриев Леонид Борисович

Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве
Диалоги о технике пения

Под редакцией *А.С. Яковлевой*
Редактор *Е.К. Михайлова*
Художник *А.Н. Ланцов*
Компьютерная верстка *О.Л. Анисимова*
Корректоры *Н.А. Шатерникова, М.Е. Шабалина*

Изд. лиц. ЛР №071850 от 19.04.99 г.

ЗАО «Московские учебники - СиДиПресс»
125252, Москва, ул. Зорге, 15, влад. 2

Подписано в печать 26.06.02. Формат 60x84/16.
Бумага офсетная. Гарнитура «Тайме». Печать офсетная.
Печ. л. 12. Тираж 1000 экз. Заказ № 5712

Отпечатано с готового оригинал-макета в ИПЦ «Глобус»
125047, Москва, ул. Тверская застава, 3