

# ЧАСТЬ ВТОРАЯ

## Глава первая

### ОБ АРТИКУЛЯЦИИ В ПЕНИИ

Из первой части этой работы мы узнали, что в механизме пения различается четыре разных аппарата:

- 1) легкие ..... мехи
- 2) горло ..... голосообразующий аппарат
- 3) глотка ..... рефлектор (резонатор.—В. Б.)
- 4) рот ..... артикуляционный аппарат.

Мы изучили подачу голоса и вокализацию, связанные с тремя первыми механизмами. Добавив к трем первым механизмам четвертый, мы займемся пением в собственном смысле, в котором слово соединено с музыкой. «Чистота артикуляции — самое важное в пении. Певец, которого не понимают, мучает своих слушателей и разрушает весь музыкальный эффект, заставляя их делать постоянные усилия, чтобы схватить смысл слов»<sup>1</sup>.

Пока певец внимательно не разобрался в механизме, воспроизводящем гласные и согласные, его артикуляция будет лишена свободы и энергии, он не овладеет секретом сохранения того развития и ровности своего голоса, которые он приобрел в простой вокализации и не сможет по своему желанию пользоваться тембром, свойственным тем чувствам, которые он выражает.

Мы изложим наши соображения под следующими заглавиями:

- Гласные.
- Согласные.
- Долгота гласных (quantité).
- Опора артикуляции согласных (quantité des consonnes).
- Выдерживание голоса при пении со словами.
- Распределение слов по нотам.
- Примечания.

#### Гласные (или тембы)

Певческий голос воспроизводится при помощи той же комбинации органов, как и разговорный, и звуковые волны проходят через те же две полости: ротовую и носовую (moule).

Из этих двух полостей первая наиболее важная, потому что ее стени и органы, которые она в себе заключает, — главные факторы произношения (артикуляции) слова. В самом деле, язык, мягкое небо, мускулы, выстилающие голосовую трубу, зубы и губы содействуют вместе, или поочередно, артикуляции различных элементов слова; весьма различные степени раздвигания челюстей также играют значительную роль в этой функции. Так, рот, благодаря подвижности частей своих стенок, может изменять по мере надобности свой диаметр, длину и внутреннее их расположение; каждая из форм, получающихся при этом, становится различной моделью,

формой (moule), в которой голос получает при своем прохождении определенную звучность. Значит, гласные есть результат изменений, которые получает звук, проходя через голосовую трубу. «Простейший звук, который из нее выходит, — говорит Шарль де Бросс (Трактат о механизме образования речи, т. I, стр. 77, IX год), — дает слуху представление о состоянии, в котором находилась эта труба при прохождении через нее дыхания.

Различия в простом звуке суть как бы различия в этом состоянии; отсюда следует, что они бесконечны, потому что эту гибкую трубу можно посредством незаметных градаций довести от самого ее широкого диаметра до наиболее узкого и укороченного состояния».

Итальянцы обычно различают только семь гласных, именно: *a e é i o b u* (*y*). Все же нужно принять по меньшей мере девять (и более), потому что в звуках, заключающихся в двух регистрах, нельзя обойтись без французских гласных *é* и *u*.

Практика изучения языков, подтверждая полностью наблюдения де Бrossa, показывает, что число гласных или, если угодно, оттенков гласных, безгранично. В самом деле, хотя в письменной форме гласные изображаются посредством неизменных знаков, в произношении у различных лиц каждая из них дает нам возможность уловить легкие различия. Более того, бывает, что одно и то же лицо, произнося одно и то же слово, не всегда придает стремящимся в нем гласным одинаковую звучность и длительность. Как только оратором овладевает какое-либо чувство, на гласных невольно отражается его настроение, и они поражают наш слух разнообразием своих оттенков — то более светлых, то более закрытых, различием тембров — то более блестящих, то более темных. Например, в слове *amour* (любовь) буква *a* не сохранит одинакового оттенка при нежности или гневе, в насмешке, мольбе или угрозе. А между тем каждая гласная, хотя бы она и получала тысячи оттенков, как будто совершенно не меняется, и ее постоянно относят к одному неизменному типу. Это недоумение легко объяснить. При произношении какой-либо фразы все гласные претерпевают одинаковые изменения, и их соотношения остаются как бы прежними, только все они принимают оттенок, соответственный особенностям чувства, которое выражает оратор или певец.

Сопоставляя только что сказанное с тем, что было говорено о механизме тембров, надо признать тесную аналогию между образованием гласных и образованием тембров. Из такого сходства механизма между гласной и тембром в результате получается непременно соотношение взаимной зависимости; нельзя изменить одного, не изменяя другой. Для певца это соображение имеет существенное значение. Оно поможет ему точно применять для каждой гласной тембр наиболее свойственный намечен-

<sup>1</sup> Бурж. Об отношении, существующем между музыкой и декламацией. Записки Академии наук в Берлине, 1803 г., стр. 34.

ному им эффекту и одновременно даст возможность сохранить совершенную ровность голоса на всем его протяжении. В результате выбор тембра для каждой логласной зависит от двух различных моментов — логического или декламационного ударения, и необходимости для голоса сохранить на всем его протяжении ровность и безупречную чистоту. Необходимо, по нашему мнению, привести несколько примеров, чтобы пояснить нашу мысль.

1. Тембр голоса должен изменяться, поскольку того требуют наши чувства.

Если мелодия и слова выражают глубокое стра-  
нъе, то блестящий тембр звучал бы неуместно и  
ложно. Например, яркий звук, который подходит к  
выходной арии Фигаро: «Largo al factotum della  
citta» Россини («Первый любимец и первый делец») или к арии Дон-Жуана Моцарта «Fin ch'han dal  
vino» («Чтобы кипела кровь горячее»), будет кри-  
кливыми или неуместными в арии Эдгара: «Fra rosco  
a me ricovero» (Лючия), или в арии Орфея: «Che  
faro senza Euridice» Глюка («Потерял я Эвриди-  
ку»), и Анданте Вильгельма Телля: «Sois immobile  
et vers la terre» («Будь неподвижей») Россини. Если  
мелодия, напротив, выражает радостное чувство,  
только светлый тембр в состоянии придать нужный  
оттенок чувству и блеск звуку. Тут закрытый тембр  
произвел бы впечатление хрипоты.

2. Но, изменения тембр голоса постольку, посколь-  
ку этого требует чувство, нужно сохранять совер-  
шенную ровность его на всех тонах; в этом отноше-  
нии мы предъявляем очень важное требование.

Чтобы слух получал ощущение ровности голоса,  
певец должен искусно им владея, незаметно изме-  
нить гласную. Он должен ее умеренно округлять,  
все увеличивая этот оттенок к высоким нотам. На  
низких звуках, наоборот, он должен освещать глас-  
ные и притом так, чтобы кажущаяся ровность го-  
лоса происходила от действительной неровности гла-  
сной (незаметной) при хорошем владении ею (кур-  
сив мой.— В. Б.).

Этот прием в приложении к различным гласным  
дает следующее:

*a*, приближается к открытому *o*.

Открытое *é* приближается к *é* и затем к франц. *eü*.

*i*, приближается к франц. *ü* (без помощи губ).

*o*, приближается к *u* (*ou* франц.).

Применение этого правила охватывает каждый  
регистр в его целом. Если гласная останется по-  
стоянно открытой, как, например, *a* в слове *армия*  
(*аттée*), она придает блеск низким и средним но-  
там, но высокие ноты будут крикливыми; напротив,  
гласная *a*, неизменно закрытая как *o* в слове *апо-  
стол* (*apôtre*), придает высоким нотам полную звуч-  
ность и округлость, тогда как низкие звуки она сде-  
ляет тусклыми и глухими.

Когда нужно осветлить гласную, следует идти по  
пути, противоположному тому, который указан в  
предыдущей таблице. Например, *u* надо приблизить  
к *o*, *o* к *a* и т. д.

Заметим еще, что гласные слишком тупые, как  
*i* и *i* итальянские и французское *u*, суживают голо-  
совую орган и стесняют его во всех частях. Чтобы  
избежать этого затруднения, певец должен стараться  
немного более открывать эти гласные, чем допус-  
кается в разговорном произношении.

Необходимость овладеть всеми оттенками голо-  
са побудила нас придумать следующее упражнение;

мы его считаем одним из самых полезных, на кото-  
рое нас натолкнула наша практика, а именно: надо  
переходить на одной и той же ноте и на одном ды-  
ыхании через все последовательные тембры, начи-  
ная с самого светлого до самого темного и потом  
обратно на другом дыхании от темного тембра к  
светлому (курсив мой.— В. Б.). Звук должен со-  
хранять одинаковую степень силы в продолжение  
всего упражнения. Это упражнение действительно  
эффективно только в грудном регистре и между зву-  
ками *ля* и *фа-дизе<sup>1</sup>*; с помощью упражнений для  
сглаживания регистров оно научает управлять все-  
ми движениями глотки и производить по желанию  
звуки различного характера.

Мы видели, что звуковые волны при эмиссии го-  
лоса проходят через две трубы. Вторая из этих  
труб — нос. Его назначение — содействовать звуч-  
ности голоса, когда открыт рот, и изменять его со-  
вершенно, придавая оттенок носовой звучности, ко-  
гда рот закрыт или языком при букве *n* или губами  
при букве *m*<sup>1</sup>.

У итальянцев нет носовых гласных в точном  
смысле слова; у них нос участвует в звучании лишь  
согласных *m* и *n*, и притом тогда, когда согласная  
начинает или оканчивает слог, но отнюдь не во време-  
ни длительности гласной, например, *a ... ngele, te ... tro ne ... mbo ta ... pto*.

*Гласные надо атакировать посредством coup de glotte и со степенью силы, подходящей для данной фразы.* Надо стараться тщательно избегать предшес-  
твующего гласной *придыхания*, признак которого —  
буква *h*. Употребление придыханий нужно сохранять  
для вздохов и т. п. (см. главу «О выражении»). Их  
употребление при всех других условиях искажает  
смысл слов или влечет ошибки, о которых мы гово-  
рили в первой части.

## Согласные<sup>2</sup>

Согласные воспроизводятся органами артикуля-  
ции двумя различными способами. Они образуются:  
1) или при *соприкосновении* двух частей голосово-

<sup>1</sup> Носовые гласные *m* и *n* во французском языке имеют  
два различных звучания и выговариваются двумя очень  
различными способами. Первое звучание, совершенно одинаковое  
с итальянским, получается когда *m* и *n* находятся  
перед гласными: *Mégère, Néron*; второе, более гу-  
стое (*empâté*), если можно так выразиться, наблюдается то-  
гда, когда эти согласные стоят после гласных и слу-  
жат резонансом, свойственным этим гласным, — *tempirs, Khin*.  
Ни язык, ни губы не имеют никакого непосредственного  
отношения к этому резонансу, который всецело зависит от  
направления звучащей струи воздуха к мягкому небу. На-  
ходясь на пути этой струи, мягкое небо разделяет ее на  
две части, которые проходят: одна через ноздри, другая  
через рот. Производимый таким образом звук выполняет  
безразлично функции *m* и *n*. Во французском пении можно  
часто слышать носовое звучание не только после гласной,  
но и во время ее произношения. Эта манера, допустимая в  
речи и декламации, кажется нам несовместимой с пением  
фиоритур, и мы имеем тем большую смелость отвергнуть  
ее, что она уже была изгнана французскими музыкантами  
и грамматиками (например, Бrossаром, Бераром и де Бро-  
сом).

Сначала надо просто и ясно произнести гласную, про-  
тянуть этот же звук в течение всего пассажа и только на  
самой последней ноте или в конце пассажа добавить то  
носовое звучание, которое образует *m* или *n*.

<sup>2</sup> Классификация согласных у Гарсия значительно устарела; поэтому мы, приводя современные данные, позволяем себе несколько сократить эту главу. (В. Б.).

го аппарата и при *прорыве* воздуха, который слышен в момент, когда эти части разъединяются, 2) или при *неполном* и изменяющемся *сближении* этих самых органов и от различного *продолжительного* шума, который слышится при проходе сжатого воздуха.

Следствием этих двух способов образования согласных будет классификация их на *взрывные* и *длительные*, имеющая очень большое значение в пении. (По русской терминологии шумные согласные разделяются на *взрывные*, *фрикативные*, — они бывают звонкими и глухими, — и на сонорные.— В. Б.).

### Согласные взрывные

Эти согласные (и в этом их особый характер) не производят никакого шума перед прорывом (воздуха), благодаря которому они слышны. Для их образования органы приходят сначала в полное соприкосновение, и после нескольких мгновений давления воздуха они расходятся, и тогда слышится согласная. Эти два противоположных и необходимых процесса называются: первый — подготовительным, второй — взрывным. Этим способом образуются буквы: *ф, п, т, к* и итальянское *cio* — русск. *чю*. Во время подготовки воздух задержан и концентрируется. Последующий взрыв тем сильнее, чем подготовка была дольше и чем сильнее было препятствие, противостоящее воздуху. Это явление аналогично соордации *glotte* при атаке звука.

Среди взрывных согласных имеются твердые (звонкие.— В. Б.) буквы *б, д, и г*; при этом взрыву предшествует небольшое звучание (*раскат*), которое длится очень мало, пока рот или глотка наполняются воздухом, первый для букв *б* и *д*, вторая для твердого (звонкого.— В. Б.) *г*. Без этого отзыва эти буквы можно было бы смешать с соответствующими взрывными *п, т и к* (глухие.— В. Б.).

### Согласные длительные

(фрикативные, от лат. *fricare* — тереть.— В. Б.)

Эти согласные производят или свист, который можно продлить по желанию: например, *ш, кс, с* (*ch, x, s*) или продолжительный гул, как буквы *м, н, нь, ль, л* (*m, n, gn, gl, l<sup>1</sup>*). Первые образуются от сближения артикуляционных органов при различном их действии, которое мы не пытаемся описывать; вторые требуют, чтобы органы артикуляции приходили в полнейшее соприкосновение. Гул, который получается от них, легко может быть превращен в музыкальный звук. Преображеный таким образом, шум позволяет голосу делиться от одного слога до следующего, и пение тогда много выигрывает в широте. Органы артикуляции соединяются по два, и это соединение производится пятью главными способами:

Губы соединяются между собой; например, *п, м, б*.

2. Верхние зубы с нижней губой: *ф, в*.

3. Конец языка с зубами: *т, д*. (с верхними.— В. Б.).

4. Передняя часть языка с нёбом: *н, л* (с верхними зубами.— В. Б.).

5. Основание языка с нёбным сводом: *к, г* твердое (с мягким небом.— В. Б.).

Каждая комбинация органов произношения не может произвести более одной согласной; значит, можно с уверенностью сказать, что чистых взрывных в каком-либо наречии есть только пять, всегда тех же и типичных, так сказать, для всех других.

Каждая из вышеперечисленных комбинаций производит различную группу согласных, и все эти группы вместе представляют совокупность всех имеющихся в употреблении согласных.

Ученик должен дать себе точный отчет, в каком месте соединяются органы артикуляции и каким образом образуется каждая согласная. При изучении этого упражнения без надлежащей тщательности некоторые певцы добавляют к нужным движениям лишние и пускают в ход, например, губы или челюсти, когда должен был бы действовать один язык.

Другие, воспроизведя согласные берут слишком длительную точку опоры или же перемещают ее; как, например, при *д* или *т*, излишне аффектированных; например, *contento, tempo, questo, calma* вместо *contento, tempo, questo, calma* (или, по-русски.— Неволено к этим грубым берегам.— В. Б.). Другие применяют резкие движения органов артикуляции, когда надо употреблять мягкое движение; они говорят: *sarrog, farrgo* вместо *sarco, farco* или *chamais, chenegueh* вместо *jamais, gênégeuh* (по-русски: радость безмерная, к моим костям; шалкий вместо жалкий, прешде вместо прежде и т. д.— В. Б.). Третья, у которых связь между слогами очень слаба, говорят: *Camero, meseta, malegre, parfaiement* вместо: *campo, mesa, maligre, parfaitement* (по-русски: горядущий, безмерно, домашним вместо: грядущий, безмерно, домашним.— В. Б.).

Некоторые картают или шепелят.

Другие, наконец, проглатывают слова или же цедят их сквозь, стиснутые зубы, так что они становятся мало понятными<sup>2</sup>.

Когда согласные *м* и *н* находятся на конце слога в итальянском пении, то они, чтобы быть ясно услышанными, требуют особой силы произношения.

### Об акцентах<sup>3</sup> (ударениях и оттенках)

Человеческий голос представляет четыре следующих характерных свойства:

- 1) Различную длительность звуков.
- 2) Их тембр.
- 3) Их повышение и понижение в гамме.
- 4) Различную степень их интенсивности.

Эти свойства, если к ним присоединить еще разнообразие согласных, дыхание, силу и быстроту произношения,— и составляют совокупность элементов, образующих акценты в различных языках. В каждом языке можно легко различить различные виды акцентов. Акцент грамматический (ударение). (Имеется в виду *просодия* — долгота и краткость слогов и их тембр, открытый или закрытый.— В. Б.). Акцент письменный (имеются в виду письменные

<sup>2</sup> Можно упражняться *шопотом*, чтобы не утомлять голос.

<sup>3</sup> Accent во французском языке имеет значение не только ударения, но вообще всякого рода нюанса: динамического, тембрового, высотного, а также получающегося от различной длительности звуков и произношения, слогов. (В. Б.).

<sup>1</sup> Согласные *м, н, л* называются сонорными, так как в их образовании звук голоса преобладает над шумом. (В. Б.).

знаки accent aigu, grave, circonflexe<sup>1</sup>.—В. Б.). Акцент логический (логическое ударение.—В. Б.). Акцент патетический (кульминационный пункт выразительности.—В. Б.). И, наконец, акцент национальный.

Мы ограничимся анализом акцентов грамматического и патетического, изучение которых только и входит в наш предмет.

### О долготе

(просодия, *accento tonico*, тоническое ударение)

В разговоре говорящий, увлеченный быстрой работой мысли, останавливается только на одном пункте каждого слова, на одном слоге, который минирует над другими и на котором обнаруживается действие органов артикуляции. Звуковое ударение, выделяющее этот слог, составляет то, что называется просодией<sup>2</sup>. Она появляется почти во всех языках, на одном слоге слова, как бы оно ни было длинно, и выражается только в протяженности этого слога.

Достаточно небольшого внимания, чтобы отличить слог с ударением от всех других слогов слова. Например, «Nessún maggiōr dolōre che ricordārsi del tēmpo felice nēlla misēria» (Данте), то есть: «Нет больше печали, как в несчастии вспоминать о счастливом времени».

В каждом слове есть слог с ударением; даже односложные слова не составляют исключения из этого правила; но ударение имеет различные оттенки в зависимости от значения слов, из которых составлена фраза. Таким образом, главное слово получает благодаря его важности более сильное ударение, чем те слова, которые его окружают (логическое ударение.—В. Б.).

### Опора согласных

Кроме просодического акцента в словах нужно принимать в соображение опору согласных; эта опора состоит в более сильном подготавительном тол-

304

Дезлемона



Эта фраза половиной своего эффекта обязана буквам *n*, *b*, и *d*.

Только атака гласной посредством *coup de glotte* может произвести такой же эффект, но при употреблении более одного раза она была бы неуместна.

3. Артикуляция, составляющая самый необходимый элемент внятного произношения, и необходимость быть понятным ведут к тому, что вообще опирают согласные более сильно, когда декламируют, чем когда говорят, и еще более сильно при пении.

Без такого усиленного нажима органов произно-

<sup>1</sup> Accent aigu (острое ударение): *bonité* доброта, — обозначает закрытый тембр, применяется только к букве *e*; accent grave (тяжелое ударение): *prophète*, *là*, — « » пророк там, обозначает длительность гласных и открытый тембр, но оно делает *a* — коротким, а *e* — долгим; accent circonflexe (облегченное ударение) — удлиняет гласную всегда, но придает то закрытый тембр: *âme*, *dôme*, *flûte* (душа, собор, флейта), то открытый: *tête*, *gîte* (голова, жилище).

<sup>2</sup> Автор, говоря о просодии (фр. *quantité*), разумеет под этим понятием не долготу слога, как в древних языках, а тоническое ударение. (В. Б.).

чке, падающем на некоторые отдельные согласные.

Например, *toujours*, *mechant*, *sempre*, *troppo*. Эта опора согласных соответствует долготе (просодии) гласных.

При каких обстоятельствах нужно опирать согласные?

1) Чтобы преодолеть механическую трудность выговора.

2) Чтобы усилить выражение чувства.

3) Чтобы придать большую четкость артикуляции в большом помещении.

1. Нужно отчетливее произносить слоги, когда хотят преодолеть сопротивление, которое группа согласных противопоставляет органам артикуляции или своим числом, или по своему свойству. Это усиление придает артикуляции необходимую степень энергии и ясности.

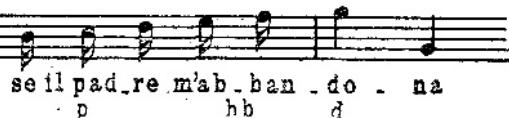
Этот принцип применяется более или менее строго в различных языках. В итальянском языке всякий раз при произношении более чем одной согласной, или при повторении одной и той же и при встрече нескольких различных согласных их разделяют посредством опоры первой из них, которая служит для подготовки второй согласной. Например, *bella*, *troppo*, *contento*; их надо произносить: *bel..la*, *trop..po*, *con..ten...to*.

Во французском языке прилагают этот же принцип к начальной согласной слова, если эта же согласная заканчивает предыдущее слово.

Например, *Le soc-qui fend la terre* (сошник, разрывающий землю). (Выговаривается: лё сокки фан ля терр.—В. Б.).

2. Нужно опирать произношение, когда нужно усилить чувство. Согласная выражает силу чувства так же, как гласная его свойство. Все энергично подчеркнутые слова производят действие на душу, потому что кажется, что они продиктованы живым впечатлением. В особенности нужно оттенять главное слово фразы:

России „Отелло“



шения как атака согласной, так и слоговая четкость исчезли бы благодаря самой интенсивности звука или же благодаря тому, что голос рассеялся бы в большом помещении<sup>3</sup>.

В музыкальном отношении оба элемента слова ассоциируются с обоими элементами мелодии: гласные — со звуками, согласные — с ритмом. Согласная служит певцу такой же опорой, как удар смычки или удар языка инструменталисту. Действительно, согласная служит для отбивания такта, для того, чтобы сделать его более четким, чтобы ускорить или замедлить движение, подчеркивать ритм. Она, кроме того, уточняет момент, когда должен вступить оркестр, и бас должен присоединиться к голосу после *ad libitum*, *conducimento*<sup>4</sup> и органныго пункта (ферматы и вокальной каденции.—В. Б.).

<sup>3</sup> Темный тембр голоса, затемняя гласные, способствует также неясности произношения.

<sup>4</sup> По желанию; *Conducimento* (фр. *conduit*) — небольшая, большая часть хроматическая каденция или ход, соединяющий две части пьесы. (В. Б.).

Наконец, благодаря согласным добиваются блестящего исполнения стретт и финальных каденций. Согласные надо подготавливать всегда заранее, чтобы они не прозвучали слишком поздно, но так, чтобы эффект их произношения совпадал всегда с ударом такта.

#### Широта пения и выдерживание голоса на словах

Когда поют со словами и не умеют делать эмиссию голоса независимо от процесса произношения согласных, он получает некоторое дрожание, которое разрушает интенсивность, уверенность и связь между нотами. Чтобы избежать этих недостатков, надо уметь отличать в совокупности движений, необходимых для пения, природу функций и способ действия каждого из четырех механизмов голосового аппарата (легких, голосовой щели, глотки и органов артикуляции).

Когда певец умеет заставить работать каждый аппарат в свойственной ему области, не мешая работе других органов, то голос как бы питает все части исполнения и соединяет различные детали мелодии в один полный и непрерывный ансамбль, который и составляет широту звания. Если же, наоборот, один из механизмов исполняет свои функции плохо: если грудь толкает или бросает дыхание; если голосовая щель работает недостаточно твердо и точно, то голос прерывается и слабеет после каждого слога; если глотка придает голосу тембр, плохо подходящий к чувству или неровный, если органы артикуляции недостаточно гибки, действуют слишком мягко, грубо или неправильно,— голос получается фальшивым, отрывистым и порочным по качеству; тогда произношение становится неправильным, а иногда и совершенно непонятным. Говорят тогда, что у певца *нет метода*.

Кроме этих опасностей, которых избегает искус-  
ственный певец, мы можем указать еще на другие, не

менее серьезные. Мы имеем в виду *scrocco di voce*, по-французски соиас (петух.—*B. B.*) — смешные срывы звука, которые обыкновенно бывают слышны на грудных нотах выше *mi*<sup>1</sup> у теноров и октавой выше на головных нотах у сопрано. Если в момент произношения некоторых согласных или вокализации каких-либо пассажей на этих высоких нотах пренебрегают опорой дыхания, то голосовая щель и глотка, принужденные, разумеется, сжаться, чтобы воспроизвести эти высокие ноты, совершенно закрываются, и голос вдруг прерывается, чтобы появиться через момент с резким и смешным срывом.

От этих общих правил перейдем к некоторым указаниям деталей. При переходе от одного слога к другому, с одной ноты на следующую, нужно тянуть голос без толчков и ослабления, как будто все построение составляет только один ровный и продолжительный звук. Нужно отдавать на гласную самую большую часть ритмической стоимости ноты, которая на нее приходится, и только *конец ее длительности употреблять на подготовку произношения следующей согласной* (курсив мой.— В. Б.).

Таким образом звучание голоса продолжается через ряд согласных, не испытывая ни малейшего перерыва, только беззвучные согласные совершенно прерывают звучание голоса (вероятно, имеются в виду *n*, *t*, *k*.—*B. B.*). Так *m* и *n*<sup>1</sup> вызывают носовое звучание: *so...nte...nto* *th...ouuir*; *l* и *gl* производят два воздушных течения с двух сторон языка; *so...lle*, *l...anguir*, *e...glino* и т. д.; точно так же для других согласных. Без этой помощи слишком частые перерывы раздробили бы пение на части и придали бы ему несвязный и сухой характер.

До момента, когда начинается подготовление согласной, никакой шум не должен примешиваться к голосу — он должен сохранять всю свою чистоту. Согласная произносится только на конце слога и звука (курсив мой.— В. Б.) какова бы ни была его продолжительность. Например:

В группе быстрых нот звонкие согласные произносятся на последнем звуке:

Так как проход воздуха через ротовую полость совершенно загражден языком при произношении *и* и губами при *m*,

Только одни взрывные согласные совершенно прекращают звук голоса (только *n*, *t*, *k*.—*B. B.*) во время их подготовки.

307

Арнольд

России „Вильгельм Тель“ Трио

*f*

Mon ré - ge tu - m'as du mau - di - re

Чтобы добиться широты звука при пении со словами, я заставляю произносить несколько стихов на одном и том же звуке на манер *cantus planus*<sup>1</sup>, то есть грекорианского пения, без размера.

Entra l'uomo allor che nasce  
In un mar di tante pene  
Che s'avezza delle fasce  
Ogni aiffano a sostener и т. д.

Человек при рождении вступает  
В море таких страданий, что  
Привыкает с пеленок выносить всякое горе.  
*Метастазио.*

Оратория «Жертвоприношение Авраама».

Мы приглашаем ученика поупражняться на нижеприведенных отрывках. Они заключают в себе самые большие трудности соединения слогов.

Ария для баса «A un dottor' della mia sorte» «С доктором, как я»  
(«Севильский цирюльник»)  
Ария для баритона «Largo al factotum» «Место! Раждайся шире, народ!»  
(«Севильский цирюльник»)  
Вариации для сопрано «La biondina in gondolotto»  
(Паэра)  
Дуэт для сопрано итенора «Jo ti lascio» «Я покидаю тебя»  
(«Тайный брак», Чимароза)

308

Temps les  
accent  
commun

Voi che sa - re - te che co - sa e a mor  
Сер - дце вол - ну - ет жар . ка . я кровь  
сильное время  
главное ударение

Tempo les  
accent  
commun

don - ne ve - de - te s'io l'ho nel - сог.  
кто объ . яс . нит ся . то ль лю . бовь.  
тоже

Tempo les  
accent  
commun

Чтобы выполнить это правило, нужно всегда помнить законы образования музыкальной фразы, просодии языка, на котором поют и правила стихосложения.

При исполнении поют один слог на каждую отдельную ноту или на каждую группу нот, слигованных или соединенных чертой. Когда каждый

<sup>1</sup> На русском языке рекомендуется делать это на каком-либо стихотворении классических авторов, лучше всего на гекзаметре или вообще на многостопном стихе. (*B. B.*)

Дуэт для сопрано и баса «Quanto amog»  
(«Любовный напиток», Доницетти)

Дуэт для двух басов «Un segreto d'importanza» «Важный секрет»  
(«Золушка», Россини)

(Из русской вокальной литературы можно рекомендовать для этой цели: Рондо Фарлафа из «Руслана», Глинка; «Попутную песню», Глинка.)

Для сопрано: Дуэт Купавы и Берендея  
(«Снегурочка», Римский-Корсаков)

Для меццо-сопрано: Песню Леля «Как по лесу»  
(«Снегурочка», Чайковский), романс «Звонче жаворонка пенье», Римский-Корсаков—  
(*B. B.*)

### Распределение слов по нотам

Распределение слов в музыке должно делаться так, чтобы отмечать ими такт с точностью. Этого достигают, заставляя главное<sup>2</sup> ударение падать на первое время второго, третьего или четвертого такта, сообразно с длительностью, которую представляет фраза или часть музыкальной фразы по отношению к стиху. Причина здесь та, что эти первые времена отмечают границу части музыкальной фразы или мелодического стиха. Только совпадение этого первого (сильного) времени с главным ударением подчеркивает ритмический каданс. Например:

Моцарт „Женитьба Фигаро“ Ария Керубино

Tempo les  
accent  
commun

Tempo les  
accent  
commun

Tempo les  
accent  
commun

Tempo les  
accent  
commun

слог соответствует одной ноте, ноты пишутся отдельно; когда каждый слог соответствует группе нот, то их соединяют одной чертой или же несколькими (если это позволяет их длительность), или же лигой (если их длительность не позволяет соединения чертой); в этом последнем случае каждая группа представляет только один слог.

<sup>2</sup> Главным ударением называют ударение, падающее на предпоследний слог стиха с женским окончанием.

В следующей арии Генделя переводчик плохо расставил слова:

309

Далила

Гендель „Самсон“ Ария

Их надо было расположить так:

310

В итальянском пении случается очень часто, что число нот меньше, чем число слогов, которые нужно распределить. Это происходит, когда рядом встречаются различные гласные; тогда их нужно сократить. Чтобы узнать, в каких случаях надо сокращать гласные, а в каких, наоборот, нужно их разъединять, нужно принять в соображение место, занимаемое тоническим ударением. Если какая-нибудь группа гласных лишена ударения, голос не

должен останавливаться ни на одной из них; если же в группе находится ударение, то нужно дойти голосом до гласной с ударением и на ней остановиться, а потом опять скользить голосом по всем последующим гласным, соединяя их на одно дыхание. Эта гласная может оказаться в начале, середине или конце группы.

Примеры двух, трех и четырех гласных:

311

(В данном случае ударение падает на 'e'; поэтому гласную 'a' нужно произнести на ноте ре<sup>2</sup>, а гласные 'ea' на ми-бемоль<sup>2</sup>.— В. Б.).

312

Моцарт „Женитьба Фигаро“ Ария

313

Беллини „Соннамбула“ Каватина

(Слово 'aria' нужно произнести на ми-бемоль<sup>1</sup>, 'Ra' на соль, а слог 'mor' на до<sup>2</sup>; во втором такте слоги 'na, e, il' — на фа<sup>2</sup>.— В. Б.).

Это соединение нескольких гласных на одно дыхание — одно из главных препятствий, затрудняющих иностранцев при пении на итальянском языке.

Иногда разделяют для дыхания гласные двух смежных слов:

314

Моцарт „Милосердие Тита“ Ария  
дыхание

Каждая гласная должна быть артикулирована отчетливо, но не отрывисто и не толчками. Мгновенно изменяют ртом звук, издаваемый горланием, но последняя не образует различных нот для каждой гласной, а также не должна разрывать (хиatus) гласных, они остаются связанными между собой.

Надо представить себе, что нота, на которую поется две или три гласных, разделяется на столько же частей, следующих друг за другом без перерыва.

Когда гласная (одна и та же) повторяется, мы можем прибегнуть к элизии (пропуску ее), которая представляет род сокращения:

315

Россини „Отелло“

Распределение гласных в мелодии, насколько это возможно, должно делаться так, чтобы соблюдалась точность ритма, а потому и не надо отступать от указанного принципа, разве только если его применение представляет ощутительные неудобства.

Необходимость облегчить эмиссию голоса и чистоту вокализации заставляет нарушать это правило и выбирать во фразе некоторые слова или слоги, более удобные для того или иного эффекта, которые и повторяют, не считаясь с правилами.

Вот различные случаи, которые могут еще встретиться:

1. Когда попадается достаточно развитой вока-

лизационный пассаж, надо выбирать для его исполнения открытые гласные *a, e, o*. Эти гласные дают голосу приятность и легкость. Пример 316.

2. Когда многочисленные слоги слишком часто прерывают пассаж и тем затрудняют пение, лучше соединить весь пассаж на один слог. Вариант пассажа 317 может служить примером.

3. Иногда приходится для облегчения исполнения пропускать несколько слов, как в том же примере 317.

При расположении слогов, как в примере 318, также можно избегать артикуляции их на высоких нотах и ча гласной *и* (*y*):

316

Моцарт „Дон Жуан“ Ария

317

Россини „Севильский цырюльник“ Каватина

318 Сен-Леополь

Россини „Рондо“  
написано  
апфу ун лам-ро ун  
апфу ун лам-ро ун  
со . гдо ун

Кроме подобных случаев, нужно избегать неравного и неправильного распределения слогов.

4. Чтобы избежать произношения слогов на высокой ноте, можно еще прибегнуть к помощи более

низкой, удобно поставленной маленькой ноты, на которой ранее и произносят этот слог или же делают портаменто:

319 Лючия

Доницетти „Лючия“ Ария  
написано  
320 Lucia  
Spar - gi d'a - ta . go pian - to  
Spar - gi d'a - ta . go pian - to

Слог, помещенный на маленькой ноте, позволяет голосу взять высокую ноту посредством легкого и быстрого портаментто; эту маленькую ноту и портаментто надо спеть за счет первого момента длительности ноты.

В некоторых случаях можно еще облегчить себе атаку высокой ноты, использовав легкий внутрен-

ний шум, который производится подготовкой к нем, которым согласным, например, к м, н, д, б и т. д. Например, этот шум, предшествующий на мгновение прорыву голоса, позволяет попробовать точность звука и плотность смыкания голосовой щели, а также избежать опасности срыва голоса, который зовут «петухом». Например:

321

Доницетти „Анна Болейн“ Ария  
написано  
cercaun li . do in cui vie ta - to впол  
ti si . a

Изменение гласной в некоторых слогах дает счастливый выход из затруднения. Например:

322

Вебер „Фрейшютц“ Ария. Robin des bois  
написано  
323  
Veil . le grand Dieu veik . le sur son ge - tour  
Veil . le grand Dieu sur son ge - tour

Гласная *и* заменена *и* (фр.)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Слово dieu по-французски выговаривается односложно — дье, поэтому в данном случае нет замены гласных (В. Б.).

Наконец, каким бы способом ни пользоваться, голос всегда преодолеет с успехом эти трудные ноты, лишь бы только он не был застигнут врасплох и был должным образом подготовлен к моменту воспроизведения этой ноты,— вот единственная цель указания всех различных перечисленных выше способов исполнения.

### Замечания

В предшествующих правилах мы указали на изменения, вводимые в написанные партии с целью облегчить исполнение. Теперь мы займемся изменениями с целью усиления или достижения большего эффекта и энергии в пении.

Мы будем говорить о повторениях, вставках одного слова или целой фразы.

Повторение имеет целью усилить выражение. Пример повторения:

823

Донна Анна

e lin - deg\_no che del po ve.ro vecchio e ra piu forte  
com.pie il mis.fat.to suo com.pie il mis.fat.to su o coldar gli morte

Моцарт „Дон-Жуан“ Речитатив

824

Fernando

l'a - cer . bo ri - gor. l'a - cer . bo l'a - cer . bo ri - gor

Россини „Сорока-воровка“ № 20

Маэстро или певец могут прибавить, если позволяет смысл, одно из односложных слов: *ah, si, no* —

или для увеличения количества слогов, или же для того, чтобы переместить их:

825

Беллини „Сомнамбула“ Каватина

na.tu.ra na . tu.ra non  
na . tu.ra ah non bril .  
lo non bril .  
ah non bril .  
lo ah non bril . lo

Еще можно в некоторых случаях восстанавливать в словах с мужским окончанием (*tronchi*<sup>1</sup>) —

тронки), оканчивающихся плавными согласными *l, m, r*, отнятый у них слог, например, вместо сопеть *core, bel* — *bello*.

Правила, установленные нами для итальянского языка, прилагаются одинаково и к французскому языку (за исключением, однако, последнего правила).

<sup>1</sup> Мужским окончанием называется окончание с ударением на последнем слоге. (В. Б.).