

Е. Е. Нестеренко
**НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ
ПРОИЗНОШЕНИЯ В ПЕНИИ**

Вопросы певческого произношения, включающие такие важные моменты, как дикционная четкость, художественная выразительность, соответствие правилам орфоэпии, до сих пор не нашли достаточно широкого и полного освещения в методической литературе. Однако они чрезвычайно актуальны. Ведь не редки случаи, когда в одном спектакле мы слышим самые разнообразные (в зависимости* от того, из какой части страны приехал певец) отклонения от норм русской литературной речи, плохо понимаем текст, недостаточно отчетливо произносимый вокалистами. Что же касается пения на иностранных языках, то в подавляющем большинстве случаев и оно, мягко говоря, далеко от совершенства.

Предлагаемая статья не имеет целью всестороннее и исчерпывающее освещение и раскрытие данной проблемы. Автор давно интересуется вопросами произношения в пении и хотел поделиться своими, может быть, весьма субъективными выводами из многолетних наблюдений.

В программах и учебных планах вокальных отделений и факультетов музыкальных училищ и вузов страны существует такая дисциплина, как культура речи. Но практика показывает, что даже в тех учебных заведениях, где этот предмет действительно ведется, методика его преподавания оставляет желать много лучшего. Вопросы произношения в пении, к сожалению, крайне редко привлекают к себе внимание певцов и, что еще более прискорбно, педагогов учебных заведений, дирижеров, режиссеров, пианистов-концертмейстеров, работающих в музыкальных театрах и концертных организациях. Прискорбно потому, что именно эти люди должны следить и за орфоэпийей в пении, за тем, чтобы произношение певцов не только было безупречным в отношении четкости и правильности, но и способствовало художественному раскрытию воплощенного образа. Если в классе сольного пения произношение ученика в какой-то степени находится под контролем его педагога, то в оперных театрах такой контроль должны осуществлять дирижер, режиссер или концертмейстер. К сожалению, из практики последних лет я почти не могу привести примеров того, что концертмейстеры, дирижеры или режиссеры наших оперных театров обращают внимание на произношение, а тем более добиваются верного и художественно оправданного произношения. Но в годы моей работы в Ленинграде дирижеры и концертмейстеры «старой школы» были очень требовательны не только к музыкально-вокальной стороне пения, но и к чистоте и выразительности языка. Из опыта моих зарубежных выступлений приведу ряд примеров такого заинтересованного и ревностного отношения к языку.

На репетициях «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси в Ла Скала меня поразил непривычный, на первый взгляд, метод работы постановщика спектакля французского режиссера Жан-Пьера Пон-неля. Перед разбором каждой сцены он просил актеров декламировать текст, требуя при этом выразительного чтения (с интонацией и в ритме, приблизительно соответствующими мелодической линии), и тщательнейшим образом проверял и корректировал произнесение каждого слова. Кроме того, специально приехавшая из Парижа концертмейстер ежедневно в течение месяца, параллельно, со сценическими и музыкальными репетициями, по часу в день занималась с каждым актером произношением французского текста оперы. Почему-то среди наших вокалистов бытует мнение, будто итальянские певцы обращают внимание ТОЛЬКО на красоту звука, игнорируя дикционную ясность. Это совершенно неверно. Для итальянской школы пения характерна именно отчетливая дикция. И более того — она является одной из ее основ, так как сама фонетика итальянского языка не допускает неясного и нечеткого произношения. В Ла Скала правильности произношения уделяется

самое серьезное внимание. В этом театре невозможно петь по-итальянски хотя бы с небольшим акцентом. Основную работу в этом плане проделывают уже концертмейстеры, проходящие партии с певцами: они следят за произношением и работают над ним. Правильное итальянское произношение для них так же важно, как и точное и соответствующее музыкальному тексту исполнение. Это огромная работа, ведь в театре очень много певцов из разных стран, для которых итальянский язык не является родным. Как это не похоже на почти полное отсутствие интереса к правильности и чистоте произношения вокалистов, которое проявляют концертмейстеры, дирижеры и режиссеры во многих наших театрах!

Весьма-требовательны к вопросам дикции в Ла Скала дирижеры. Клаудио Аббадо, Ламберто Гарделли, Риккардо Мути в работе с артистами (даже итальянцами), как правило, делают очень много замечаний, добиваясь более точного, более выразительного или более отчетливого произношения. Этому правилу следует и в Венской опере, и во многих других зарубежных театрах. И дирижер, и режиссер, и концертмейстер, и даже суплер как бы стараются защитить свой язык от искажения, сохранить его чистоту и правильность. Хорошо бы и нам так же бережно относиться к своей родной речи.

В равной мере и мы, педагоги, готовящие молодое поколение певцов, представителей советской вокальной школы, должны обращать более пристальное внимание на певческое произношение. На первых же уроках в моем классе каждый ученик слышит от меня: «Мы с вами говорим и поем на одном из самых прекрасных языков мира. Как нам повезло, какое это счастье!» Общепризнанно, что русский язык воспринимается на слух как необыкновенно красивый (сколько таких признаний приходилось слышать за границей!). И петь по-русски очень удобно. «Слова русского, языка часто оканчиваются на гласный звук, что сообщает ему приятность и мягкость. В устах певца он порой не менее благозвучен, чем итальянский»¹, — утверждает выдающийся итальянский драматический актер Эрнесто Росси. Замечательная певица Рената Скотто говорила, что она с огромной радостью работала над партией Антониды в «Иване Сусанине» М. Глинки в постановке Л. Скала 1952 года. Она исполнила эту роль по-итальянски, но ее мечта — спеть Антониду на русском языке, так же как и Лизу в «Пиковой даме». Ламберто Гарделли, дирижируя в 1978 году в Москве «Аидой», исполнявшейся советскими певцами, с удивлением говорил мне: «Я не могу слушать, как итальянскую оперу поют не по-итальянски, а здесь я как будто не замечаю этого — русский язык так похож своей мягкостью и красотой на итальянский!»

Но какую бы оценку мы ни пытались дать нашему языку, какие бы Примеры ни приводили, нельзя найти более справедливые и емкие слова, чем гордые слова М. В. Ломоносова: «Карл Пятый, римский император, говоривал, что испанским язбком с богом, французским с друзьями, немецким — с неприятелиами, итальянским — с женским полом говорить прилично. Но если бы он российскому язжку был искусен, то, конечно, к тому присовокупил бы, что им со всеми онными говорить пристойно, ибо нашел бы в нем великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность итальянского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка»².

А чем богаче, чем прекраснее язык, тем больше внимания он требует к себе от говорящих и поющих на нем. И первое требование — это хорошая дикция.

К сожалению, многие молодые наши певцы в этом уступают певцам старших поколений. Очень верно сказано об исполнительском мастерстве одного из крупнейших советских вокалистов: «Алексей Иванов принадлежит к тому немногочисленному среди оперных певцов отряду исполнителей, слушая пение которых наслаждаешься и восхищаешься не только красотой тембра голоса, мощью звуковой волны, ровностью всех регистров, великолепно

¹ Rossi E. Сорок лет на сцене. М. — Л., 1976. с. 249.

² Ломоносов М. Российская грамматика. — Полн. собр. соч. в 10 т. М. — Л., 1950—1959. т. 7. с. 391.

поставленными верхними нотами, но и прекрасной, предельно внятной дикцией, доносящей до слушателей каждое пропетое слово. Поколение певцов, к которому принадлежит Алексей Петрович, справедливо считало четкую, ясную дикцию не только обязательным признаком совершенного мастерства, но и просто признаком культуры, хорошего тона, воспитанности артиста!»³ (разрядка моя. — Е. Н.)

В искусстве пения вокальные качества голоса, выразительность, ясность и четкость донесения смысла поэтического текста должны быть слиты воедино. Пение, при котором слушатель не может разобрать половины слов или хотя бы части из них, не произведет должного впечатления. Это по телефону мы можем диктовать па буквам: «Москва — Михаил, Ольга, Сергей, Константин, Владимир, Александр». Со сцены диктовать по буквам не будешь. Произносить текст нужно так, чтобы слушатель сразу же все понимал. В наше время значительного роста технического прогресса, ускорения темпа и изменения ритма жизни речь становится все более спешной, а оттого часто и неразборчивой (как и почерк). Это, к сожалению, отражается на сценической речи драматических артистов. Распетое слово в искусстве вокалистов должно стать как бы хранилищем красоты языка. А для достижения этого необходимо тщательнейшим образом следить за ясностью, отчетливостью, фонетической правильностью произношения, на каком бы языке артист ни пел: на русском или грузинском, эстонском или украинском, латышском или узбекском, татарском или армянском.

В мою задачу не входит широкое освещение и разбор правил русской орфоэпии. Хочу лишь коснуться роли произношения в качестве одной из художественных красок при создании образа, а также отчасти затронуть проблему правильности певческого произношения в интересах более точного восприятия текста.

Долгое время на сцене образцовой считалась старомосковская речь. Если мы послушаем в записи чтение стихов, драматические или оперные спектакли, сделанные до войны или вскоре после нее, то найдем, что в речи актеров и в пении вокалистов преобладает старомосковская норма произношения. С годами постепенно складывались и утверждались новые произносительные нормы, более соответствующие тому, что мы сейчас слышим в жизни, тому, как мы сейчас говорим (правда, некоторые артисты и сейчас употребляют старомосковскую норму, но скорее по инерции, нежели сознательно). Я придерживаюсь того мнения, что если нынешние произносительные нормы должны стать основой сценической речи певца, то в операх на сюжеты из русской истории, посвященных далеким от нас временам, следует употреблять старомосковскую норму произношения. Конечно, действие «Руслана и Людмилы», «Бориса Годунова» или «Хованщины» происходит во времена, когда говорили не так, как говорим мы сейчас. Справедливо и то, что если бы мы хотели воспроизвести произносительные нормы того времени, мы не смогли бы в полной мере это сделать. Одно ясно, что прежде говорили не так, как сейчас, и старомосковское произношение ближе к тем нормам, чем современное, тем более что действие «Бориса Годунова» или «Хованщины» происходит в основном в Москве. В операх же, события в которых развиваются в наше время, а также в операх, написанных на сюжеты из зарубежной литературы, или в операх зарубежных композиторов мне кажется более уместным придерживаться современных норм произношения. Кроме того, представляется иногда не лишним учитывать разницу между московским и петербургским произношением. Приведу в качестве примера роман «Средь шумного бала», который я начал петь довольно давно, будучи еще совсем молодым певцом. Я произносил фразы так: «...Мне стан твой понравился тонкий», «...а смех твой, и грустный, и звонкий», а не «тонк[ъ]ий», «звонк[ъ]ий», как требовалось тогдашними нормами. Произносил так сознательно потому, что автором поэтического текста является Алексей Константинович Толстой — поэт петербургский, и он написал о бале, данном в одном из домов Петербурга. Поэтому я считаю, что здесь более уместен именно петербургский вариант произношения.

³ Бакуненко В. Алексей Петрович Иванов: — В кн.: Мастера Большого театра. М., 1976, с. 384.

Комичными выглядят попытки некоторых певцов, исполняющих роли крестьян или простых людей, почему-то обязательно «окать», демонстрируя тем самым то ли волжское произношение, то ли северное, то ли поповскую речь. Иногда Юродивый поет: «Месяц едет, котенок плачет...» Вряд ли это уместно, ведь Юродивый жил в Москве, а для Москвы была характерна «акающая» речь. Юродивый — человек не духовного звания, и хотя он живет и кормится около церквей, речь его должна быть такой же, какая была у всех москвичей в то время. Иногда «окают» и такие персонажи, как Скула и Ерошка в «Князе Игоре» Бородина. Для меня всегда было загадкой, почему все другие персонажи поют так, как говорят современные люди в Москве, а Скула и Ерошка «окают». Остается предположить, что только исполнителям этих ролей известно, как говорили в Путинле почти тысячу лет назад. Но в то время и язык-то был совсем другой, не до конца понятный нам сейчас. и читаем мы «Слово о полку Игореве» в переводе. Просто, мне кажется, так уж повелось в опере, — играя людей простого звания, обязательно «окать», якобы воспроизводя простонародную речь.

Конечно, на оперной сцене можно применить диалектную или простонародную речь (как, скажем, говорят казаки в пьесах и фильмах, поставленных по произведениям М. А. Шолохова), но только в том случае, когда это отражено в тексте либретто. Если же этого нет и мы имеем дело с нейтральным, нормативным русским языком (а именно так написано подавляющее большинство либретто), попытки отразить в произношении диалектные, сословные, исторические особенности речи оперного героя должны «быть весьма осторожными и продуманными».

Другое дело, если певец выступает в роли лица духовного звания. Помню, как мой учитель Василий Михайлович Луканин, побывав на концерте одного молодого певца, сказал: «Он «Семинариста» поет неправильно. Тут нужен «окающий» говор». Действительно, молитвы, священные книги, которые изучаются лицами духовного звания, написаны на церковнославянском языке, близком древнеболгарскому. А в древнеболгарском, как и в современном болгарском языке, «о» произносится не редуцированно, а полно и объемно. Такая манера произношения у церковнослужителей, как правило, распространяется и на бытовую речь.

С «Семинаристом» связан еще один случай. После одного из концертов, где я пел это произведение, жена Василия Михайловича Луканина, Анна Павловна, сказала мне: «Вы произносите латинский текст слишком правильно, а Василий Михайлович произносил его всегда с русским акцентом. Это вернее. Семинарист не такой уже знаток латыни и уж никак не любитель ее, чтобы изучать, отрабатывать точное произношение этих слов. И конечно-же; он долгий эти исключения из спряжений глаголов, не заботясь о том, правильно ли они звучат». Полностью согласившись с замечанием, я с тех пор стал пропевать слова «Panis, piscis, cōnis, finis...» с русским акцентом. Это привело еще одну черточку к образу моего Семинариста.

Правила русского литературного произношения предписывают нам говорить «поэт». Мне кажется, что этот обычай устаревает и через какое-то время и в спектакльской речи «о» будет редуцироваться: «п[а]эт». И уж совсем ни к чему произносить «гармонических октав», как иногда поют в «Венецианской ночи» М. Глинки. Это выглядит нарочитым, и многих удивляет, почему это вдруг певец ни с того, ни с сего начинает «окать»?

Очень важным представляется сохранение старинного звучание слов в стихах, когда эти слова рифмуются и рифма не позволяет произносить их на современный лад. Например, у Пушкина:

Скинь мантилью, ангел милый,
И явись, как яркий день!
Сквозь чутунные перилы...

Часто поют: «...сквозь чугунные перила...», и тогда не только нарушается рифма, но и пропадает какой-то аромат той эпохи, когда в сумрачном Петербурге писали, мечтали об Испании; представляя ее удивительной, загадочной, сказочной, прекрасной страной.

В «Сerenаде Дон-Жуана» П. Чайковского некоторые певицы «поправляют» А. К. Толстого, произнося «...много крови, много песен...» вместо подлинного: «...много крови, много песней...» Зачем? Родительный падеж множественного числа слова «песня» раньше существовал в виде «песней». Вспомним: «песнь песней». К тому же здесь совершенно недопустимо разрушать рифму стиха:

Много крови, много песней
Для прелестных льется дам,
Я же той, кто всех прелестней,
Все, все — песнь и кровь мою отдам.

Приходится иной раз слышать? «Для берегов отчизны дальней», хотя у Пушкина написано: «Для берегов отчизны дальней», потому что тогда говорили и «дальняя», и «дальней», так же как «дальний», и «дальн[ъ]ий». Рифма Пушкина закрепила второй вариант произношения.

Еще пример. В романсе А. Варламова «Белеет парус одинокий» надо произносить именно «одинок[ъ]ий», а не «одинокий», потому что это рифмуется со строкой: «Что ищет он в стране далекой...» («далек[ъ]ий»).

Пушкин в своих стихах отразил различные варианты произношения слов на «—ий». В одних стихах рифма потребовала произношений «ий», в других — «[ъ]ий». То же происходит со словом «скучно». Мы привыкли произносить это слово: «скучно», так же произносили во времена Пушкина. Подтверждение тому — фраза из арии Гремина в опере «Евгений Онегин» Чайковского:

Среди лукавых, малодушных,
Шальных, балованных детей,
Злодеев, и смешных, и скучных,
Тупых, привязчивых судей...

Но в стихотворении «Зимняя дорога» Пушкин рифмует:

По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит...

Здесь так и надо произносить: «скучной...». Но тогда и далее логичнее придерживаться этого правила:

Скучно, грустно... Завтра, Нина,
Завтра к милой возвратясь...

чтобы в пределах произведения произношение одного слова не менялось⁴.

В свое время ленинградский дирижер С. В. Ельцин задавая исполнителям роли Онегина такой вопрос: «Вы поете: "...Судите ж вы, какие розы нам заготовит Гименэй..."».

⁴ Сознаюсь: на пластинке, записанной с Г. В. Свиридовым, я пою: «...по дороге зимней, скучной...» и тут же: «...скучно... грустно... завтра, Нина...». Когда я «разнобоя» в произношении еще не чувствовал, а теперь странно слушать.

Почему же вы разрушаете рифму и дальше произносите: "...и, может быть, на много дней...", а не: "...на много днэй"?» Действительно, казалось бы, положено произносить «Гименэй», но пушкинская рифма всегда точна, и, следовательно, окончания этих двух слов должны звучать одинаково.

Надо помнить: все применения архаичных окончаний требуют очень внимательного и осторожного подхода. В противном случае можно легко впасть в ошибку. Так, например, в клавире оперы «Хованщина» Мусоргского, выпущенном издательством «Музыка» в 1970 году, на странице 179 есть такие строки: «Теперь приспело время в огне и пламени приять венец славы вечные». Это явная опечатка, потому что подлинный текст таков: «... приять венец славы вечныя», то есть венец вечной славы. В данном случае прилагательное женского рода во множественном числе спутано с архаической формой родительного падежа единственного числа. То же и в «Пророке» Римского-Корсакова на слова Пушкина. Иногда поют: «...и жало мудрые змеи...». Неверно, ведь у Пушкина: «мудрыя», — давно исчезнувший родительный падеж прилагательного женского рода. Эта форма оправдана тем, что в «Пророке» поэт использовал слова церковнославянского языка и архаические грамматические формы. Некоторые певцы поют в «Хованщине»: «Силы потайныя...», согласно старому написанию. И хотя это представляется нарочитым, но как художественную краску, передающую аромат речи старых времён, такое произношение можно признать допустимым.

Иное дело, когда устаревшее произношение требуется по соображениям рифмы. Тут его, безусловно, надо сохранять, как сохраняется устаревшее написание при издании, например, произведений XVII—XVIII веков. Даже в современном издании стихотворения Тютчева «Летний вечер»⁵ мы читаем:

И сладкий трепет, как струя,
По жилам пробежал природы,
Как бы горячих ног ея
Коснулись ключевые воды.

Так и в «Песне Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» следует сохранять написание (и произношение):

И самой королеве, и фрейлиnam ея
От блох не стало мочи, не стало и житъя⁶,

Как и в «Пиковой даме»:

Откуда эти слезы?
Зачем оне...
Мои девичьи грезы,
Вы изменили мне...

обязательно надо произносить «оне», чтобы соблюсти поэтическую рифму.

Еще один пример. В романе Рахманинова «Они отвечали» теперь оба раза стали петь: «они отвечали», «спросили они». Мне кажется, эти слова в стихотворении Мая надо произносить так, как было написано самим поэтом: «спросили они», но: «оне отвечали»⁷.

⁵ Тютчев Ф. И. Соч. в 2-х т. Т. I. М., 1980. с. 53.

⁶ В отдельном издании этой песни (Мусоргский М. Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха. М., 1963) написано: «...и фрейлиnam ее». Это, конечно, неверно.

⁷ Странно говорят. Май писал «оне» через «ять».

Он применяет здесь разные грамматические формы — устаревшие, не Существующие теперь в нашем языке, но существовавшие тогда, чтобы показать, что спрашивали мужчины, а отвечали, женщины. Если же произнести слова так, как принято теперь, теряется смысл стихотворения, а следовательно, и романса. Конечно, современному человеку, не знающему этой разницы, возможно, будет непонятно, почему певец в одном случае поет «они», а в другом «оне». Но надо надеяться, что хотя бы часть слушателей в зале знает, чем вызвано такое различие, и хотя бы ради этой части слушателей и для того, чтобы воспроизвести авторский текст стихотворения и романса неискаженным, стоит соблюсти произношение, соответствующее старой орфографии.

Современные нормы литературного произношения предписывают глагольное окончание «—ся» произносить как «ся», а не «са», согласно нормам старомосковского произношения. Но если окончание «ся» в пении хорошо звучит в глаголах прошедшего времени мужского рода (смеялся, уносился), то в глаголах прошедшего времени женского рода (смеялас[а], уносилас[а]) и в глаголах настоящего и будущего времени (смеюс[а], унесус[а]) можно рекомендовать произношение «с[а]»⁸.

Большую трудность представляет произнесение безударных гласных «я» и «а» после шипящих согласных. В обычной речи мы не скажем: «часов», но вместо «а» произнесем звук, средний между «а», «и» и «е». Так же мы не говорим «глядит», а произнесем вместо «я» нечто среднее между «я», «и» и «е». В пении, когда эти звуки попадают на короткую ноту, трудности не возникает. Но попробуйте-ка пропеть такой звук — безударный «а» после шипящих или безударный «я» после любого согласного — на длинной ноте. Ф. И. Шаляпин безударный «я» выговаривал чисто. И это несколько режет слух. В записях певцов довоенного времени мы слышим в таких случаях скорее «е» («глядит» или «чесов»). Сейчас многие чаще произносят эти гласные так, как они пишутся. Возможно, когда-нибудь это и станет нормой. Но сам я стараюсь петь и своим ученикам советую даже на выдержанной ноте по возможности пропевать этот звук ближе к «е» и «и», нежели к «я» или «а».

Еще одна особенность русского певческого произношения — почти нередуцированное «е». В пении, как и в речи, все безударные гласные редуцируются, все, кроме «е»! Мы говорим «тибя» — а поем «тебя», «миня» — поем «меня», «лисочек» — поем «лесочек», то есть произносим безударное «е» почти как ударное.

Не меньшую сложность доставляют в пении согласные. В конце первой части Сюиты для баса и фортепиано на слова Микеланджело Буонарроти Д. Шостаковича имеются такие слова:

Но есть к земным заслугам безразличье
На небесах, и ждать от них наград
Что ожидать плодов с сухого дерева.

Надо обязательно произнести «...с сухого дерева» так, чтобы предлог и первая буква слова слились и получился длинный звук «сс» (если произнести его коротко, то получится «...что плодов сухого дерева»).

В «Йоланте» у короля Рене есть такая фраза: «Марта и Бертран проводите врача к голубке нашей». Как это спеть? «К» звончается, превращаясь в «г»; И вот это двойное «г» нужно пропеть длинно — «...врача гголубке...», как бы заднуться на нем. Иначе возникнет дикционная неясность: «...врача голубке нашей».

Одно из самых трудных для исполнения произведений в смысле произношения — это «Попутная песня» Глинки. Дело не только в ее быстром темпе, не в скороговорке, а в исключительно большом числе согласных в словах. Редко где

⁸ Также предпочтительнее устаревающее — увы! — смягчение согласных перед мягкими согласными. Несколько лучше звучит у певца (да же вокально лучше — ближе) «с'вет», чем «свет», «пес'ни», чем «песни», «бес'сильный», чем «бессильный».

встретишь и такую «неуклюжесть», как у Кукольника, автора поэтического текста. Возьмем, к примеру, такие сочетания: «Поезд мчится в чистом поле» — «з», «д», «м», «ч» — здесь четыре согласных подряд; «дын столбом» — три согласных подряд: «м», «с», «т». Однако «рекордсменом» по максимальному сочетанию согласных в произведениях, написанных на русский текст, как мне кажется, является песня Д. Шостаковича «День воспоминаний» из цикла Пять романсов на слова Евгения Долматовского. В ней есть фраза: «...порой грустна, порою весела, она влюбленных к встрече привела...» — «х», «к», «в», «с», «т», «р» — шесть согласных вместе. Очень трудно произнести их так, чтобы не «проглотить» одну или две из них, вероятно, поэтому приходится максимально использовать предписанное композитором замедление.

Одно время я считал, что поскольку гласные в пении удлиняются, распеваются, то и согласные тоже должны пропеваться, должны как бы утрироваться. Я не соглашался с мнением В. М. Луканина, который предостерегал от удлинения согласных. Он писал: «В пронзнесении согласных должно быть чувство меры, следует осторожно подходить к требуемому иногда их удвоению, не злоупотреблять рокочущим р-р-р, а также м-м-м, н-н-н, л-л-л особенно в конце слова»⁹.

Чуть позже, когда я работал над ролью Филиппа в «Дон-Карлосе» в театре Ла Скала с дирижерами Клаудио Аббадо и над басовой партией в «Реквиеме» Верди с дирижером Риккардо Мути, я заметил, что итальянские дирижеры категорически возражают против удвоения, уточнения согласных в итальянском тексте. Они допускают это лишь в исключительных случаях как особую краску, подчеркивающую какое-то слово или передающую определенное «состояние первого персонажа». И вдруг я понял и почувствовал, как это некрасиво — утрированно удлинившие согласные. С тех пор это стало меня раздражать как в моих старых записях, так и в пении других певцов. Действительно, насколько лучше звучит фраза, когда гласные распеваются, а согласные произносятся четко, но коротко.

В подавляющем большинстве случаев при пении на русском и итальянском языках одиночные согласные надо петь коротко, а двойные удлинять. В пении на немецком языке, как я заметил, двойные согласные не всегда удлиняются, а одиночные, наоборот, иногда поются длиннее, чем принято, допустим, у итальянцев¹⁰. В английском и французском же языках вообще не произносятся двойные согласные. Но, конечно, как средство выразительности, как особая краска удлинение согласных в пении возможно и даже необходимо: «Ага, Ш-ш-шуйский князь!»

Работая над произведением, певец обязан внимательно изучить словесный текст с точки зрения орфографии и фонетики, чтобы избежать возможных бессмыслиц. В монологе Барона «Скупого рыцаря» Рахманинова есть слова: «...и добродетель, и бессонный труд...». Если спеть это слитно, то на слух можно воспринять эти слова так: «и добродетели бессонный труд». В романсе Ц. Кюи «Царскосельская статуя» важно первую фразу «Уриу с водой уронив, об утес ее дева разбила» произнести так, чтобы слово «с водой» было отделено от слова «уронив», а не петь сливая оба слова, из-за чего слушатель вначале слышит: «урну с водою...», а потом продолжение — «...ронив».

Если обращение Моцарта к Сальери в опере «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова: «Ах, Сальери, ужель и сам ты не смеешься?» спеть слитно, можно подумать, что Пушкин написал: «Ах, Сальери, ужели сам ты не смеешься?». Это несколько меняет смысл, делая фразу Моцарта менее активной, менее удивленной.

В романсе Глинки «Только узнал я тебя» в строфе: «Сжал ты руку мою — и жизнь, и все радости жизни в жертву тебе я принес» надо обязательно разделить слова «жизнь» и «и все», иначе получится: «и жизни все радости жизни». Так же и в оратории А. Пахмутовой к 60-летию Октября слова: «Работой украсим мы землю свою». Если петь слитно, получится: «Работою красим мы землю свою».

⁹ Луканин В. Обучение и воспитание молодого певца. Л., 1977, с. 19.

¹⁰ Венцы, например, очень ощутимо удлиняют двойные согласные, а, скажем, в Баварии удвоение почти незаметно.

Еще один момент: Он имеет отношение не только к чистоте русского произношения вообще, но и скрытым образом отражается и на восприятии. Как известно, слово, которое начинается на гласный «и», сливаясь с предыдущим словом, произносится как бы с буквы «ы». Например, Варяжский гость поет: «*Велик их* Один бог, угрюмо море». Если произносить слитно, следует петь: «*Великих* Один бог, угрюмо море». Можно не превращать «и» в «ы», но тогда не следует сливать слова «велик» и «их». Некоторые певцы поют, не переводя «и» в «ы» и в то же время слива эти слова — при этом и правила произношения нарушаются, и смысл искажается.

Порой слова надо разделять не ради дикционно-смысловой ясности, а из художественных соображений. Так, если в очень кантиленном романсе Бородина «Для берегов отчизны дальней» разделить слова «уста» и «оторвала», спеть второе слово с твердой атакой, то на фоне общего *legato* это создаст необходимый эффект какого-то мучительного усилия, заключенного в этих прекрасных словах: «Но ты от горького лобзанья свои уста оторвала»...

Несоблюдение правил произношения не только раздражает слушателя, но и мешает верно понять текст. Например, в сцене смерти Родриго ди Позы в «Дон Карлосе» Верди есть такие слова: «Я ухожу с чистой душою, счастлив и горд...». Мне приходилось слышать, как певец поет: «Я ухожу с чистой душою, счастливы горд...». Вместо оглушенного «в», превращающегося по правилам русского произношения в «ф», певец поет звонкое «в» — «счастлив» — и слушатель воспринимает: «...счастливы горд...». Та же сложность в песне Г. Свиридова «Любовь» на слова Сергея Есенина: «Подошел господь, скрывая скорбь и муку...». Если согласную «б» не оглушить, получится совершенно иной смысл.

Произношение латинских слов как будто не представляет трудностей для певцов — правила достаточно просты и хорошо известны. Однако существует одна проблема, на которой хотелось бы остановиться. Если сравнить запись «Реквиема» Верди в исполнении итальянских артистов и «Реквиема» Моцарта в исполнении австрийских и немецких певцов, можно услышать, что одинаковые тексты они произносят по-разному. Например, «Agnus Dei» («Агнец божий») итальянские певцы поют так: «*Аньюс деи*», а австрийские и немецкие произносят «*Агнус дэй*» — так же, как принято произносить у нас. Примеров можно привести множество. Почему же возникает такая разница? Дело в том, что в Италии принято читать латынь по правилам современного итальянского языка. Поэтому и получается, что один и тот же текст в Италии и за ее пределами звучит по-разному. Причем, по признанию самих итальянских певцов, именно за пределами Италии латинский текст произносится более правильно. Но поскольку музыка «Реквиема» создана итальянским композитором, мы должны уважать традиции и в «Реквиеме» Верди произносить латинские слова согласно фонетическим правилам современного итальянского языка, а в «Реквиеме» Моцарта — по правилам чтения латыни. Это следует учитывать, иначе может возникнуть и практически возникает такая ситуация, когда для исполнения произведения приглашаются: хор и солисты из разных стран и произношение одних и тех же слов у них оказывается неодинаковым.

Я в свое время пел «Реквием» Верди с итальянскими дирижерами и хорами, а также участвовал в его исполнении в Западной Германии с немецким хором. Затем я встретился в Италии с дирижером Риккардо Мути и с итальянскими солистами Катей Риччарелли, Фьоренцей Коссотто, Вериано Луккетти, с Болонским хором и хором Болонского оперного театра. Начав репетировать, я с ужасом обнаружил, что с точки зрения итальянских традиций мое произношение неверно. Пришлось лихорадочно, на ходу все переделывать. С теми же проблемами столкнулся при подготовке «Маленькой торжественной мессы» Россини, которую пел вначале с Московским камерным хором под руководством В. Н. Минина, а затем с хором театра Ла Скала в Италии.

Нечто подобное наблюдается и в том случае, когда произведение, написанное на церковнославянский текст, исполняется русскими и болгарскими певцами. Их выговор

носит отпечаток сокрытых русского и болгарского языков. Например слова Досифея: «Хованщине»: «Возможе Гордад...» болгарин споет так: «Возмиж^е...», однако в опере русского композитора первое было бы произнести славянский текст с русским акцентом: «Возможэ».

А вот пример перенесения правил русского произношения на другой язык. Мне пришлось слышать певицу, которая в «Реквиеме» Верди слова «Lacrimosa dies illa» пела, превращая первый звук «i» последнего слова в гласный «ы», как это бывает в русском языке, по тишу: «в Ыталии» вместо «в Италии». И у нее поручалось не «лакримоза д^изильла», как должно быть в данном случае, а «лакримоза д^изылла», что неверно.

В некоторых театрах произносят иностранные имена якобы по правилам того языка, из которого данное имя пришло (например, говорят: Бартоле, а не Бартоло, Лякме, а не Лакме). Это неоправданно. Тогда уж надо быть последовательным и говорить тут *Бетофи*, а не Бетховен, *Щиэкстэ*, а не Шекспир, *Донидзетти*, а не Доницетти и т. д. Конечно, иногда отступления от фонетических правил русского языка необходимы. Например, в «Волшебной флейте» Моцарта есть персонажи *Папагено* и *Папагена*. Здесь, чтобы различать их, необходимо избегать редуцирования последнего «о» в первом имени. Но это — одно из редчайших встречающихся исключений.

Как видим, вопросы произношения включают в себя целый ряд проблем: правильное решение которых требует от исполнителя довольно широкого круга знаний — только внимательное и глубокое изучение истории, традиций, особенностей фонетики языка, его грамматики и т. д. позволит певцу наиболее достоверно раскрыть художественный образ исполняемого произведения.