

ВОПРОСЫ

ВОКАЛЬНОЙ  
ПЕДАГОГИКИ

ВЫПУСК 5

*Л. Б. Дмитриев*

**О ВОСПИТАНИИ ПЕВЦОВ  
В ЦЕНТРЕ УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ  
ОПЕРНЫХ АРТИСТОВ ПРИ ТЕАТРЕ «ЛА СКАЛА»**

Прославленный театр «Ла Скала» до настоящего времени остается ведущим оперным театром Италии и одним из лучших театров мира. В его стенах продолжают сохраняться и развиваться вековые традиции итальянского оперного пения. Его труппа составляется из лучших артистов страны и дополняется крупнейшими зарубежными певцами.

Не случайно именно при таком театре, как «Ла Скала», был открыт Центр усовершенствования оперных артистов. Открытие этого учреждения, являющегося частью большого и сложного механизма театра, ставило своей задачей воспитание достойной молодой смены певцов на лучших образцах современного итальянского оперного искусства. Однако Центр рассчитан не только на итальянских молодых певцов. Его создание имело цель подчеркнуть международное значение «Ла Скала» как средоточия мировой оперной культуры. В него принимают певцов из разных стран мира по рекомендациям крупных авторитетных музыкантов, а также по заявкам театров. Певцы должны быть уже хорошо вокально подготовленными и при поступлении проходить конкурсное прослушивание.

Основной целью пребывания в Центре является изучение оперных партий итальянских композиторов. Итальянская музыка и итальянский оперный стиль исполнения являются основополагающими.

Уже более десяти лет (с 1961) согласно договору, заключенному между Министерствами культуры СССР и Италии, группы наших молодых певцов ежегодно стажировались в Центре усовершенствования при театре «Ла Скала» в обмен на итальянских артистов балета, повышающих свое мастерство в нашей стране. Хотя многие стажеры добились заметных вокальных успехов и освоили итальянский стиль исполнения, что, например, наглядно доказали Н. Огренич и З. Соткилава

на IV Международном конкурсе имени П. И. Чайковского, Л. Сергиенко на V, еще раздаются скептические голоса, ставящие вопрос о целесообразности такого обмена. Мотивируется это тем, что певцов для нашей оперы должны готовить отечественные консерватории, а то, что делают итальянцы, не годится для русской оперы, что наши консерватории достаточно хорошо справляются с подготовкой певцов и к «варягам» ездить не следует. Мы никогда не были согласны с этой точкой зрения.

Действительно, итальянское бельканто и русский исполнительский стиль глубоко различны. Однако нашим певцам приходится много петь итальянской музыки, и уже это одно ставит перед ними задачу овладения итальянским звукообразованием, стилем звуковедения и исполнения. Кроме того, давно известно, что итальянская вокальная педагогика накопила такой богатый практический опыт по развитию голоса, несет и поддерживает такие вековые традиции прекрасного пения, что было бы неразумно не воспользоваться ими на благо нашего вокального искусства. Следует не отмахиваться от этого, а изучать и «брать на вооружение» этот практический опыт работы с голосами.

Десятилетний период стажировки наших певцов, срок уже не малый. Между тем сколько-нибудь полных, обобщающих печатных работ о деятельности Центра усовершенствования и вокальной методике, применявшейся к нашим певцам, пока еще опубликовано не было. Исключение составляет статья Н. Андгуладзе<sup>1</sup> и небольшая статья обзорного характера Б. М. Лушина<sup>2</sup> в журнале «Советская музыка».

Мы решили проинтервьюировать некоторых стажеров, прошедших обучение при театре «Ла Скала», ознакомиться с имеющимися у них материалами и довести до читателей наши впечатления о деятельности этого театра, его Центра усовершенствования и о методике педагога этого Центра — маэстро Барра.

Мы приносим глубокую благодарность педагогу Ленинградской консерватории Б. М. Лушину и артистам-стажерам Центра усовершенствования Н. Андгуладзе, Н. Кондратюку, Н. Огреничу за их рассказы.

Центр усовершенствования оперных певцов помещается в самом здании театра «Ла Скала». Занятия происходят в обыкновенном вокальном классе, где стоит рояль, имеется зеркало и стены обиты материей, чтобы поглотить избыточную реверберацию.

<sup>1</sup> Андгуладзе Н. Основные постулаты итальянской вокальной школы (на грузинском языке). — «Советское искусство». Тбилиси, 1967, № 4.

<sup>2</sup> Лушин Б. М. Памятные встречи. — «Советская музыка», 1969, № 11.

Среди учащихся Центра усовершенствования группы советских певцов занимали несколько особое положение. Директор театра доктор А. Гирингелли всегда старался помочь учащимся в удовлетворении их нужд. Директриса Центра и одновременно Балетной школы синьора Чеккини также относилась внимательно ко всем предложениям и запросам наших певцов. Так что о непосредственных руководителях Центра наши стажеры вспоминают с большой теплотой и благодарностью. Надо сказать, что группы советских певцов были достаточно хорошо материально обеспечены, чтобы спокойно работать и знакомиться с Италией, чего нельзя сказать о других учащихся, которые, как правило, не получают стипендии и должны сами зарабатывать на жизнь, чтобы обучаться в Центре.

При поступлении все абитуриенты проходят прослушивание на сцене театра (под рояль). Вообще же прослушивания на сцене всех учащихся Центра проводятся трижды в год: осенью, зимой и весной. На прослушивании присутствует директор театра, педагоги Центра и дирижеры театра. В программу входят две арии из пройденного за прошедший период репертуара. После прослушивания комиссия обменивается мнениями о достоинствах и недостатках учащихся, о сделанных ими успехах. В зависимости от достигнутых результатов и таланта учеников назначают дублерами второстепенных или главных партий в операх, идущих на сцене театра. Некоторые наши стажеры успешно выступили на сцене театра «Ла Скала», например Т. Милашкина, В. Даунорас, М. Биешу.

В Центре усовершенствования советские певцы занимались сольным пением, изучением партий и итальянским языком. Их педагогами были: по сольному пению — маэстро Барра, о методике которого мы подробно скажем ниже, по прохождению оперных партий — маэстро Э. Пьяцца и его помощник — маэстро Р. Пасторино.

Маэстро Энрико Пьяцца — большой знаток оперного репертуара. Человек уже пожилой, он был учеником, а затем ассистентом А. Тосканини. Он знает все детали исполнения партий: все темпы, нюансы, купюры, традиции, что и как делали те или иные выдающиеся певцы, дирижеры. Он — хранитель музыкальных традиций театра «Ла Скала», к которому обращаются за советами солисты театра, дирижеры, музыканты. Надо сказать, что понятие «класс прохождения партий» не все наши стажеры поняли правильно. Привыкшие на родине к постоянной опеке и помощи со стороны концертмейстеров в разучивании новых партий, некоторые в начале занятий позволили себе прийти в класс с невыученным музыкальным и словесным текстом! Один из наших стажеров рассказал нам: «После того как я дважды ошибся, не зная текста, маэстро посмотрел на меня с удивлением. Я понял, что совершил бес-

тактность, извинился, забрал ноты и больше уже никогда с невыученным материалом в классе не появлялся». В Италии все черновая работа по выучиванию партий делается певцами самостоятельно. В класс по специальности или по разучиванию партий приносится готовый, твердо выученный материал. Здесь он только шлифуется, получает необходимую законченность. Маэстро Пьяцца работает тщательно: уточняет темпы, показывает все детали нюансировки, особенно придирчиво выправляет произношение, естественно, сильно хромавшее у наших певцов. Однако неправильно было бы думать, что маэстро Пьяцца занимается только чисто технической черновой работой. Он проходит партию как художник, как интерпретатор, анализируя образ и намечая творческие задачи, которые следует выполнить в арии, речитативе или отдельной фразе.

В чисто вокальные проблемы он не вмешивается, ограничиваясь требованиями художественного характера. Человек огромной культуры, маэстро Пьяцца принес нашим стажерам большую пользу, и о его уроках все вспоминают с благодарностью. К сожалению, в настоящее время он уже не преподает в Центре усовершенствования, а работает в Пизе, где ведет класс сольного пения. Надо сказать, что это весьма распространенный случай, когда опытный дирижер делается педагогом по вокалу.

Его помощник, маэстро Пасторино, тоже не был певцом, хотя, занимаясь прохождением партий, любил давать вокально-технические советы. Он имел опыт в преподавании пения. Человек весьма знающий, он также приносил большую пользу нашим молодым вокалистам.

День стажеров строился следующим образом: с утра, с 10 часов, все дни недели, кроме субботы, шли занятия по сольному пению у маэстро Барра, которые продолжались до 13 часов. Каждый стажер занимался 30—40 минут, после чего переходил в класс разучивания партий. Обычно на уроках присутствовали все или несколько учеников. С 13 до 15 часов все занятия прекращались на время обеда. После обеда те, кто не получил уроков в классе разучивания партий в первую половину дня, шел в этот класс. Уроки в классе разучивания партий шли все шесть дней в неделю. Кроме этого, три раза в неделю с 17 часов стажеры первого года получали урок итальянского языка.

Поздно вечером, в 21 час, начинались спектакли в театре «Ла Скала», и в ложу директора могли свободно проходить наши стажеры. Посещение спектаклей — важнейшая школа для певцов, которую они старались максимально использовать, хотя это было связано с недосыпанием: ведь спектакли оканчивались около часу ночи и до дома надо было еще добираться пешком более получаса, так как общественный транспорт к этому времени почти не ходит. Итак, день наших стажеров был

загружен весьма плотно. Все же оставалось время и для самостоятельной работы над партиями, над языком и для ознакомления с достопримечательностями города.

Для занятий по постановке голоса, в зависимости от характера голосов, руководство Центра приглашает преподавателей. С начала организации Центра одним из педагогов по вокальной работе над партиями постоянно был знаменитый тенор Аурелиано Пертиле, любимец Тосканини. Обладая не очень богатым голосом, Пертиле был замечательно вышколенным певцом. Его технике и правильности голосоведения мог позавидовать любой певец. Музыкальность также была безукоризненной. Тосканини так с ним сработался, что всегда предпочитал всем другим тенорам. Даже оркестрантам он говорил: «Играйте так, как поет Пертиле». Тем, кто хочет изучить классический пример технологии итальянского бельканто, следует слушать звукозаписи Пертиле. Он занимался, в основном, с мужскими голосами, и прежде всего — с тенорами. Им воспитан целый ряд отличных певцов, хотя сам он считал себя плохим педагогом. Пертиле говорил: «Я уже забыл, как я начинал учиться петь». Когда он очень ослаб, то предложил в качестве своей смены кандидатуру тенора Барра. Так, в 1951 года Барра по мере надобности сотрудничал с Центром усовершенствования. Надо сказать, что чисто вокально-техническая работа, исправление недостатков голоса не входит прямо в задачу Центра. Считается, что поступающие ученики уже должны быть сложившимися певцами, наподобие наших стажерских групп.

Когда первая советская группа прибыла в 1961 году в Милан, то перед директором театра «Ла Скала» ее руководитель поставил вопрос о необходимости для наших певцов не только концертмейстера для прохождения партий, но и вокальных педагогов для совершенствования голосов. Сначала это весьма обеспокоило директора театра синьора Гирингелли; во-первых, как он сказал, «это неминуемо вызовет недовольство концертмейстеров», а во-вторых: «Мы не можем гарантировать ни одного педагога в Италии, который бы вам безусловно не повредил, а принес несомненный успех». Это заявление весьма интересно. Оказывается, между педагогами по вокалу и концертмейстерами существует некоторая вражда. Педагоги по вокалу считают самым важным овладение всеми тонкостями вокальной техники и на нее направляют все внимание учеников, полагая, что занятия над верным произношением слов, над музыкальным текстом — дело второстепенное, отвлекающее от главного — воспитания правильного певческого звука. Концертмейстеры же требуют внимания прежде всего к музыкально-текстуальной стороне партии, не принимая увлечения вокальными задачами. Характерна и вторая часть ответа Гирингелли, говорящая о том, что и в Италии дело воспитания певческого голоса имеет такую индивидуальную специфику, что за безусловно положительный ре-

зультат нельзя ручаться даже в сердце итальянской оперной культуры — в Милане, в «Ла Скала».

Наши товарищи успокоили директора Гирингелли: они понимают трудности воспитания голоса, не претендуют на то, что из каждого тенора педагог сделает Карузо, а из каждого сопрано — Патти. Их интересуют педагоги, имеющие хорошую школу, опыт и давшие современной Италии двух-трех известных, хорошо обученных певцов. Тогда Гирингелли назвал несколько имен, среди которых были тенор Барра и сопрано де Идальго. Занятия наших певиц с де Идальго не были удачными, и, узнав, что певцы-мужчины довольны своими занятиями с Барра, они стали посещать его класс. С тех пор Барра был основным педагогом, под руководством которого в течение многих лет занимались молодые советские певцы. Большинство из них постаралось максимально использовать предоставленные возможности и не только овладело основным итальянским репертуаром для своего типа голоса, но и освоило некоторые принципы итальянского звукообразования и звуковедения, отшлифовало свою технику, выправило некоторые недостатки.

Маэстро Барра в прошлом — выдающийся певец-тенор из числа крупнейших итальянских теноров 20—30-х годов наравне с Карузо, Лаури-Вольпи, Пертиле.

Эудженио Барра был учеником знаменитого тенора Фернандо де Лючия, который славился своей техникой звука. Фернандо де Лючия был то, что называется «умный певец», а голосом особенно выдающимся не обладал. Зато вокальную школу имел превосходную, и в Неаполе его очень любили. Слава де Лючия помешала Карузо иметь в Неаполе большой успех, к которому он привык. Он там спел только два спектакля оперы «Любовный напиток» Доницетти, так как появились рецензии с критическими замечаниями по технике его звуковедения. Карузо обиделся и сказал, что приедет в Неаполь еще раз только для того, чтобы есть макароны...

Барра — сценический псевдоним Дженнаро Караччо — известной старинной фамилии итальянских графов. Отец хотел, чтобы Дженнаро избрал военную карьеру, но поскольку сын не посчитался с этим желанием и пошел на сцену, заставил его сменить фамилию. Ведь нельзя же графу Караччо подвизаться на подмостках сцены...

В течение семи лет Барра учился в школе Фернандо де Лючия. После этого он совершенствовался в молодежной группе театра «Даль Верме» в Милане. «Даль Верме» — второй оперный театр в Милане начала этого века. Между прочим, именно в нем постоянно пел любимец русской публики тенор Мазини, который в «Ла Скала» никогда не пел. «Даль Верме» был театром, конкурирующим с «Ла Скала». Театр «Ла Скала» всегда был аристократичен, буржуазен по составу публики, тради-

ционен и консервативен по вкусам. «Даль Верме» собирал широкую публику, был более демократичен, опирался на способную молодежь и был вообще более прогрессивен. Это был интересный театр, где находили свое выражение новые тенденции в оперном искусстве. В «Даль Верме» давались спектакли тогда, когда «Ла Скала» закрывался, то есть в летне-осенний период, причем использовались оркестр и хор театра «Ла Скала». При театре «Даль Верме» всегда существовала школа усовершенствования молодых певцов, в которой работали очень сильные концертмейстеры и педагоги. Концертмейстеры в любой момент могли встать за пульт в качестве дирижеров. Все это давало возможность театру использовать молодые, свежие голоса, делать постановки оригинальные, менее традиционные, но столь же высококачественные, как и в «Ла Скала». Дирижером театра был молодой, впоследствии знаменитый Туллио Серафин.

Туллио Серафин отдавал много внимания молодым певцам школы усовершенствования: проходил самолично с каждым учеником партии, работая тщательно не только как музыкант, но и как режиссер. Он помогал певцам в создании образа; молодежь постигала искусство прямо на сцене. Дело там было поставлено очень серьезно, о чем говорит, например, тот факт, что молодой Барра перед дебютом имел двенадцать оркестровых репетиций, три предгенеральных и три — генеральных!<sup>3</sup>

В течение трех лет Барра пел в молодежной группе театра «Даль Верме». Потом он начал свою блестящую оперную карьеру сначала в театрах «Даль Верме» и в «Лирическом театре» в Милане, затем в Неаполе, Генуе, Риме, Лиссабоне и других.

Барра много пел в Соединенных Штатах. В одной из газет Лос-Анджелеса в 1929 году в рецензии указывалось, что «своим исполнением сицилианы тенор Барра нам напомнил Карузо...» Барра много работал с замечательным дирижером Туллио Серафином, с дирижером Муньоне — первым исполнителем оперы «Сельская честь» Масканьи на сцене «Ла Скала». Он был хорошо знаком с Масканьи, с Пуччини и с Джордано. Барра был первым исполнителем ведущей партии в опере Пуччини «Ласточки» вместе с Тотти Даль Монте в миланском театре «Даль Верме». Он пел в опере «Сельская честь» под управлением самого Масканьи, а «Федору» — под управлением Джордано. В связи с этим интересно упомянуть такой эпизод. «После генеральной репетиции, — рассказывал Барра одному из наших стажеров, — я сказал Масканьи: «Чтобы хорошо спеть последнюю арию Турриду «Матта», маэстро, надо поставить лестницу, так высоко она написана!» На что Масканьи ответил: «Нет, сынок, не лестница тут нужна, а нужно быть настоящим мужчиной!» И эту фразу Барра мне все время повторял, когда

Толку

<sup>3</sup> По материалам Б. М. Лушина.

я с ним проходил эту партию. Ее всю надо петь очень помужски».

Партнерами и друзьями Барра были многие замечательные певцы того времени: Галли-Курчи и сменившая ее де Идалго, Лаури-Вольпи, Пертиле, Тотти Даль Монте, Скипа, де Люка, Пинца, Дидур и многие другие.

Закончил Барра артистическую карьеру в 1946 году, спев свой последний спектакль в Генуе. В то время ему было 68 лет... Но голос без качки, тремоляции он сохранил до глубокой старости. «Свою любимую песнь «Не плачь» («Come bella montagna sta notte») он пел при мне в возрасте 80 лет, — сообщил один из стажеров, — и такое верхнее ля там поставил, что можно было только позавидовать. И голос у него был без всякой качки, последней итальянцы вообще не переносят». Работая на одних подмостках с лучшими певцами мира и под руководством крупнейших дирижеров и композиторов своего времени, он, естественно, сделался живым хранителем лучших традиций итальянской школы пения как в смысле вокально-технических приемов, так и в отношении стиля интерпретации и обычаев исполнения итальянской музыки.

Методику обучения в классе маэстро Барра надо рассматривать как одну из ветвей итальянской вокальной педагогики. Однако в ней, как и в работе каждого вокального педагога, находят свое отражение некоторые общие моменты, характерные для итальянской школы пения вообще. Ведь в результате обучения, сколь бы ни были разнообразны методические приемы и индивидуальные «секреты» педагогов, все молодые итальянские певцы постигают и так называемое итальянское звучание голоса, и характерную манеру звуковедения, и стиль исполнения, типичный для итальянской школы пения. Именно это единство обеспечивает инструментальность звучания голосов в вокальных партиях, слияние голосов в дуэтах и многоголосных ансамблях, дает сочетание вокального и оркестрового звучания как частей единого музыкального целого.

Одной из характерных черт итальянской вокальной культуры является ее традиционность, которая как бы пронизывает и жизнь оперного театра и вокальную педагогику. Она начинается с блестящих блях на груди капельдинеров театра «Ла Скала», с купленных аплодисментов клаки, с пристрастия к материальной красоте звучания голоса, с примата голоса над словом, снисходительности к недостаткам актерской игры, с увлечения мощью и красотой верхних нот диапазона — все так, как это было сто лет назад... Традиционное отношение к голосу позволило итальянцам сохранить эталон итальянского звучания голоса и свой стиль исполнения итальянского оперного репертуара. Хотя итальянцы за последние десятилетия несколько сдали свои позиции в области пения, они и до настоящего времени являются хранителями высоко-

развитой культуры певческого звука. Как и прежде, все другие вокальные школы черпают из сокровищницы итальянского бельканто — школы безупречного инструментального владения голосом, творчески применяя его принципы в исполнении своего национального оперного репертуара.

Приверженность традициям ощущается и в работе вокальных педагогов. В классе Барра особое внимание обращается на качество певческого тона, на звук голоса. Оперное пение воспринимается только постольку, поскольку оно может быть выражено через прекрасную вокальную форму правильно оформленного певческого тона. Отсюда и отношение учеников к занятиям в классе и само построение занятий. Вот, например, как ответил один из наших молодых певцов на вопрос, чем отличается обстановка в классе Барра от занятий на родине: «У себя, в родной консерватории, я психологически готовился к уроку, приходил собранный, подтянутый, одетый, как для концерта, так как в классе царила атмосфера искусства. Тут меня учили вокальному исполнению, серьезному, вдумчивому отношению к тому, что мне предстояло петь. У Барра все проще, обыденнее. У него непринужденная бытовая обстановка, он целиком отдан своему делу и ничего другого не замечает, не хочет знать. У него в классе можно петь хоть в майке, лишь бы ты пел правильно и понимал, что он от тебя хочет! У Барра, прежде всего, — голос, голос и голос. Отсюда и всякие приемы, ухищрения, связанные с голосообразованием, всякие «штучки», например: встать лицом в угол почти прислонившись к стене и спеть высокий звук, чтобы «почувствовать резонатор», или спеть звук сидя и согнувшись, «чтобы не форсировать работу диафрагмы», и т. п. Это было для нас очень странно, так как мы привыкли совсем к другому. Нас учили серьезному искусству пения, а не издаванию звуков. Там все подчинено звуку, а остальное — что петь, какие слова произносить — неважно. В основе всего — правильное звукоизвлечение. Я такого никогда раньше не видел, и это, пожалуй, более всего меня поразило».

Итак — традиционное отношение к вокальному искусству, в основе которого лежит красиво оформленный, качественный певческий тон, удовлетворяющий веками воспитанному эталону итальянского звучания певческого голоса, находит свое отражение в примате звука над всем остальным в классе сольного пения. Это своеобразное отношение к материальным качествам голоса, правильности звукообразования, красоте и силе звука идет и дальше. В голосе интересуют, прежде всего, верхние звуки диапазона, где в полной мере могут проявляться качества красоты и силы звучания. До сих пор создается убеждение, что публика платит деньги за верхние ноты. Если высокие ноты арий спеты с необходимой красотой и силой — итальянский зритель считает, что «билет оплачен»! Такое отно-

шение к качеству звука, верной технике голоса как к наиболее важной стороне вокального искусства, наслаждение красотами отдельных нот, красотами тембра, звуковедением, длительностью дыхания заставляет вокальную педагогику обращать особое внимание на выработку этих, наиболее ценных, качеств. Поэтому в вокальной методике итальянских педагогов можно найти большое разнообразие интересных приемов обработки певческого голоса, методов воспитания необходимых качеств профессионального звучания, разных типов техники голосообразования и звуковедения, приемов, связанных с выработкой верхнего участка диапазона или специально направленных на работу с разными типами голосов.

Все это, естественно, находит свое отражение и в классе Барра. Основное внимание Барра уделяет верхнему регистру и переходным нотам, которые его подготавливают. Собственно переходные звуки интересуют его постольку, поскольку они обеспечивают ровность голоса на всем диапазоне (необходимое качество голоса, ведь голос — это музыкальный инструмент). Кроме того, в них кроется секрет свободного овладения верхним регистром. Основное внимание в голосе баса уделяется низким нотам, которые составляют главную его ценность. Один из наших молодых певцов так охарактеризовал этот взгляд: «Отношение к разным частям диапазона голоса у нас и у итальянцев — разное. Мы уделяем значительно большее внимание средней части диапазона, центру голоса. Барра же о центре голоса вообще говорил мало. У них, например, бас добывается, прежде всего, звучания низких нот, иногда даже за счет верхних. Бас — это значит низы. Это я заметил и у Барра и у других итальянских педагогов. Если есть в голосе хорошие *ля-бемоль*, *соль* внизу, то будет и отличное нижнее *фа*. У всех других голосов основное внимание уделяется верхнему участку диапазона, то есть переходным звукам и верхнему регистру. Середина и низ особого внимания не привлекают».

Певческий голос — это солирующий инструмент в общей партитуре оперного спектакля. Сюжет каждой оперы известен всем, текст — тоже. Потому слово мало интересует. Люди приходят слушать, как певец споет партию, а не что он будет петь.

Барра был недоволен организацией обучения в Центре усовершенствования, так как наши стажеры занимались еще и разучиванием партий, а также итальянским языком. Следуя традициям, Барра считал, что первые два года надо посвящать только организации певческого инструмента, затем изучать технику пения — разные формы звуковедения и, наконец, стиль — прохождение партий согласно традициям итальянского пения. И только после овладения верной организацией певческого звука и техникой звуковедения можно заниматься сло-

вом, произношением. Когда после окончания вокальных занятий с маэстро в класс входил преподаватель итальянского языка, непосредственный и темпераментный Барра возмущался: «Для чего язык? Для чего произношение? Нужен резонанс, нужен колорит звука!» Нужны ноты, нужны звуки, а слово его не интересует. Уделяя основное внимание звуку, он не давал возможности делать акценты, утрировать гласные или согласные. Только иногда, в выразительных целях он что-то выделял, но обычно требовал ровности, единой тембровой окраски всех гласных и спокойного произношения согласных. Их удваивание, утрирование изгонялись Барра решительно. Он говорил, что когда звук голоса обретает правильность резонаторной настройки и легкость — согласная полетит в зал вместе с гласной и слово будет достаточно разборчиво. Если же преувеличивать произношение согласных, утрировать их, как это бывает у стареющих певцов, то голос потеряет верную резонаторную настройку и не полетит в зал. Так теряются и резонанс, и слово, и музыка, требующая инструментальности. Отсюда тезис Барра: «Мелодическое пение не может быть разговорным». Вот как об этом говорит один из стажеров: «Когда появляется правильно оформленный звук, легкий, непринужденный, хорошо резонирующий, округленный, фраза и слово у итальянских певцов рождаются как бы сами собой. Мы же здесь на родине всегда специально думаем и о яркой выразительной фразе, и о слове, и о выражении лица. У нас много внимания уходит на все эти моменты, а у них в основном на голосообразование».

Потому и в упражнениях и в произведениях подбор гласных, слогов, слов, фраз употребляется с позиции выявления наиболее красивых, ярких звуков голоса на той или иной части диапазона. При впевании произведений Барра пользуется любой перестановкой слов, даже бессмысленными в сочетании, лишь бы звуки получились яркими, сочными, хорошо резонирующими. Характерно, что этот традиционный для итальянской школы взгляд на слово, которое должно служить не столько самостоятельным задачам донесения поэтического текста, сколько наиболее выгодному звучанию голоса, нашел свое выражение и в творчестве композиторов. Так, Пуччини в некоторых трудных местах сам указал два варианта слов с целью выявления наилучших голосовых возможностей исполнения.

Итак, в основе методики Барра лежит неусыпное внимание к звуку, к процессу голосообразования, к установкам, соответствующим верной эмиссии звука. Одним из основных положений работы Барра над голосом является умение найти и сохранить на всем диапазоне единый механизм голосообразования. И именно в этом смысле он противится активизации произношения слов. Сначала надо найти и выработать этот

механизм, а потом научиться говорить слова так, чтобы они ни в коей мере не мешали единообразной работе голосового аппарата. Конечно, как и всегда во всех школах ведущим и организующим моментом в пении является правильное представление о певческом тоне. Поэтому Барра рекомендует прослушивать звукозаписи великих мастеров итальянской школы пения прошлого, имевших от природы уникальные голоса, в которых эталон правильного певческого звучания является сам собой, например Джильи, Руффо, Карузо. Естественно, что постоянное слушание верно построенных голосов лучших современных певцов Италии он также считал совершенно необходимым. Барра подчеркивал, что слушая, надо развивать привычку выделять в пении этих певцов особенности эталонного звучания голоса, правильность его цветового оформления, а также технические моменты, связанные с голосоведением. Копирование же их индивидуальной манеры считал вредным.

Голос, согласно этому эталону звучания, должен быть театральным: прорезать мощь оркестра, заполнять зал, иметь специфический колорит — звонкость, округленность и ровность на протяжении всего диапазона. Театральное звучание, по мнению Барра, связано с умением использовать резонирование, колорит — с характером произношения гласных и грудным и головным резонированием; ровность — с умением использовать на всем протяжении голоса единый механизм голосообразования.

Основное представление Барра в отношении голосообразования сводится к положению, что «петь надо не голосом, а механизмом», или в другом, более известном у нас варианте той же мысли: «Петь надо тратя не голос — капитал, а только проценты от этого капитала». «Голос, его сила, — мне не нужны, — говорит ученику Барра. — Дай мне верный механизм, сделай мне гимнастику голоса в этом звучании. Не подражай моему голосу. Пой своим, так, как это ему свойственно, но дай мне нужный механизм звучания». Вырабатывать этот механизм следует на очень небольшом звучании, при малом посыле дыхания, так, чтобы только найти, выявить его и при самой малой силе звука тренировать. Потом, когда голосовой аппарат привыкнет к этой механике работы, можно прибавлять количество дыхания, то есть давать большую нагрузку на гортань. Сущность этого механизма заключается в нахождении такой степени прикрытия, смещения голоса, при котором голос делается как бы единорегистровым в своей работе. Тогда он не требует увеличения активности и смены механизма для перехода из одной части диапазона к другой. Это не распространение вверх звучания центра за счет более энергичной работы связок, а незаметное на слух изменение резонаторных взаимоотношений на основе овладения смешанным прикрытым звучанием.

Барра говорил, что механизм правильного голосообразования строится на максимальном использовании резонирования. Не усилие гортани, не нажим на нее со стороны дыхания, не «кряканье», а мягкая, эластичная подача дыхания должна принести резонирующий звук. Он образно иллюстрировал свою мысль, ударяя на рояле несколько клавиш и говоря: «Голос — это не то, что я ударил на инструменте, а то, что звучит в зале, в помещении, то, что обогатилось звучанием пространства, получило отзвук, что продолжительно звучит».

В упражнениях, гаммах, словах и фразах надо строить певческий тон не как удар по клавише, а как отзвук, обогащенный звучанием пространства, «резонативный» тон. Такой звук и есть правильный певческий тон. Следовательно, все внимание певца должно быть направлено на возможно большее использование резонирования и нахождение мягкого, органического голосообразования, которое позволяет легко, гибко использовать резонаторные возможности голосового аппарата.

Наиболее «резонативными», способствующими резонированию гласными, Барра считает *и*, *е* и *у*, с которых он и начинает поиск верного механизма голосообразования. Именно эти гласные способствуют единорегистровости звучания диапазона. Гласный звук *а* резонативен меньше всего, регистровая ломка проявляется, по мнению Барра, на гласных *а* и *о* больше всего. Поэтому для нахождения верного механизма голосообразования он чаще всего употребляет гласные *и*, *е* и *у* (с тенорами — чаще *и* или *е*, с низкими голосами — чаще *у*).

Важным приемом, способствующим верной организации певческого звука, маэстро считает пение с закрытым ртом на *м*. Он говорил: «Если у певца разболтан голос и вокальный инструмент еще не приобрел всех необходимых качеств: силы, выносливости, вариантов тембра и техники, пластичности в пении, — то нужно упражняться в „мычании“». «Мычать» надо так, чтобы дыхание всегда захватывало головные резонаторы, не глухо, а звонко, собранно — и следить за тем, чтобы гортань не двигалась на всем протяжении упражнений. Такой тренировкой всегда занимался Карузо. Она хорошо организует правильную механику звукообразования и помогает найти «головное резонирование». На закрытом звучании пелись разнообразные упражнения. Начинали заниматься на гаммообразных ходах из трех—пяти звуков в восходящем или нисходящем движении. При этом требовалось следить за свободой нижней челюсти, единым положением гортани и свободой посылы дыхания. Звук должен быть звонким, резонирующим. По мере того, как осваивалось «мычание», упражнения усложнялись: пелись хроматические гаммы, арпеджио, пассажи. Звучание распространялось вверх по диапазону до предельных звуков. Так, теноров Барра доводил в закрытом звучании до верхних

*ре-бемоль, ре*. Он также заставлял петь на *м* мелодии произведений, считая это очень полезным приемом, настраивающим на верное звукообразование.

Кроме согласного *м*, настройке голосового аппарата, особенно в начале занятий, способствуют гласные *и, е* и *у*, к которым Барра и переходит после освоения звучания на *м*. Тенору, например, при поиске верного тона звучания он предлагал сделать следующее. На слоге *ни* или *не* спеть на хорошей улыбке ярким и легким звуком упражнение, стремясь «акцентировать направление звука в головной резонатор». Звук должен быть не сильным и головным по своей природе. Это упражнение пелось в нисходящем направлении до *ми* малой октавы. Требовалось сохранять те же резонаторные ощущения, тот же «посыл в голову», что и на верхних звуках. Гортань при этом двигаться не должна, а нижнюю челюсть следует держать свободной. Стремясь сохранить механизм смешанного звучания, Барра требовал точного и яркого посыла звука. Избегая перехода этого звука в центре и нижней части диапазона в грудное звучание, то есть боясь перемены механизма, он предупреждал: «Внизу никогда нажимать нельзя». Звучание *и* в слоге *ни* должно быть ближе к *ы* или *у*, а не так, как в слове «спасибо» (не так сжато. — Л. Д.). То же упражнение пелось на *не*, причем *е* надо было произносить не как *э*, а более собранно, ближе к *и*, как в слове *ней*, то есть думая, что за *е* идет *й*. Для примера правильного закрытого звука *е* Барра приводит итальянские слова «questo», «vedremo», «lasseremo», а также союз *е*. «Можно спеть и *нэ*, это тоже голос, и он может звучать ярко, блестяще, но это не тот голос, который мне нужен, не тот механизм... Он хорошо получается на слоге *не* (*й*). Надо взять звук на улыбке и послать его в голову — получится самый легкий и звонкий звук, который можно извлечь. Тембр, который лучше всего получается у тенора в квинте *ля — ми*, нужен нам потому, что в нем есть правильные взаимоотношения резонаторов».

Барра считает, что в голосообразовании принимают участие и грудной, и головной резонаторы певца, но основное внимание он уделял головному резонатору. По-настоящему поет тот, кто «умеет переносить звучание голоса в голову». Это резонативное звучание, или, как он говорил, «итальянский резонанс», обеспечивает яркость, полетность голоса, его неутомимость и долговечность. «У нас в пении нет никаких секретов и никаких других возможностей в голосе, кроме резонанса. Резонаторную настройку, верный механизм голосообразования нельзя терять ни при каких ситуациях. Потеряв головной резонанс, перестаешь быть певцом. Поэтому когда надо в партиях говорить слова, нельзя терять резонанс; сначала резонанс, потом — произношение. Если певец овладевает настоящим резонансом, то у него оживает и слово».

Один из наших теноров-стажеров рассказывал, что когда он нашел необходимое звучание, Барра сказал: «До конца жизни запомни это звучание. Потому что грудной звук стареет, а головной остается до самой старости». Один из его любимых афоризмов: «Тот, кто умеет пользоваться головным регистром, поет всю жизнь». Только использование головного резонирования создает возможность пения той окраской голоса и той техникой, которая соответствует итальянскому эталону звучания. Вне головного резонирования не может быть «эталонного» пения. Это головное звучание должно сохраняться независимо от характера посыла звука, который может быть построен, как выражался маэстро, «больше по вертикали или больше по горизонтали».

Головное звучание Барра понимал не в физиологическом (как тип вибрации связок), а в традиционном итальянском значении, как определенный характер звука, при котором отвечают, в основном, головные резонаторы. Он любил ссылаться на слова Верди, обращенные к одному из певцов, который спел слишком много речитативных опер старых классиков, что речитативные партии неблагоприятно влияют на голос, мешая проявлению его вокальных качеств. Верди советовал этому певцу заниматься больше головным звуком, указывая, что от этого его голос очень выиграет, и петь этим звуком полезно некоторые мелодии его (Верди) опер, например, песню Дездемоны об иве. Верхние тоны от *ля* первой октавы и выше, по мнению Барра, должны носить целиком головной характер. Только немногие счастливицы умеют на нем сохранить ярко выраженный грудной оттенок. К числу их Барра относил Карузо, считая, однако, что знаменитый певец не имел свободных предельных звуков — *до* — *до-диез*, в чем он лично мог убедиться на многочисленных спектаклях с его участием.

Звучание с большим головным резонированием должно субъективно ощущаться певцом как вибрация в области «маски». Однако это ощущение варьируется у разных певцов: у теноров оно где-то над нёбом — в скулах, в лице; у басов — чаще всего за передними зубами.

Вообще же понятие «резонирование» Барра употреблял широко, ставя между ним и вибрированием знак равенства, не интересуясь при этом акустической природой явления, а только практическими субъективными ощущениями. Ощущая вибрирование губ, он говорил о губном резонансе, дрожание в области диафрагмы — о диафрагматическом резонансе и т. п. Таким образом, реальные явления резонанса полостей голосового аппарата и различные сопутствующие процессу голосообразования ощущения дрожания, вибрирования смешивались и рождали терминологическую путаницу. Терминологию Барра надо понимать чисто практически, не ища в ней адекватного физического или физиологического содержания.

Дыханию в процессе организации верного механизма звучания Барра также придавал большое значение. По типу он требовал дыхания нижнереберно-диафрагматического. Надо взять короткий спокойный уверенный вдох через нос и набрать дыхание вниз: раздвинув нижние ребра по всей окружности и взяв его больше в спину. Дыхания должно быть немного. Диафрагма растянута во все стороны и слегка опущена. При вдохе несколько выдвигается подложечная область, но сильно выпяченный живот и высоко поднятая грудная клетка им отвергались. Это, собственно, общеизвестные принципы певческого дыхания, принятые и в советской педагогике. Более интересны другие мысли и образные сравнения, которые высказывались Барра в отношении дыхания в пении.

Барра говорил, что в пении нас интересует только то дыхание, которое хорошо превращается в звук. Можно дать много дыхания, но его превращение в звук будет плохим, как, например, при форсировке. Дыхание нельзя передавать. Оно должно быть удержанным, взятым как бы «на себя», а не вытолкнутым из себя. Лучше всего, когда дыхание по ощущению как бы стоит на месте, не уходит, а создает эластичную поддержку звуку. Основное требование к дыханию в том, чтобы оно не было закрепощено, а было свободно, эластично, упруго. Надо улавливать тот посыл дыхания, который дает резонативный звук — при правильном механизме голосообразования. Не нажимать дыханием на гортань, этого нельзя делать ни в коем случае, а искать такое удержанное дыхание, которое создает максимально эффективный резонанс, наилучший певческий тон. Правильному дыханию соответствует ощущение свободы, свободного «прохода дыхания к резонатору». Этому ощущению Барра противопоставлял дыхание форсированное, «нажатое», заставляющее гортань работать без достаточного резонанса. Дыхание должно не запирается, поддаваться или надавливаться, а проходить, продуваться вместе со звуком. «Дыши, дыши! Дыхание само принесет звук, не надо делать звук, надо, чтобы он шел вместе с дыханием». Тонус диафрагмы при этом не скованный, а гибкий. В дыхании все свободно.

Из интересных сравнений, которыми Барра любил пользоваться, можно привести следующие: «Дыхание должно гудеть в тебе, как гудит пламя в камине при хорошей тяге, тогда оно будет свободным, проходящим и захватывать резонативные зоны. Когда дыхание нажато, звук становится открытым или жестким и теряет резонанс». «Дыхание в пении как бы обратно речевому. В речи оно тратится, естественно вытекает, и живот при этом уходит, втягивается. Когда дыхание кончается, мы набираем его снова, и цикл повторяется. В пении дыхание обратное, противоположное естественному. Мы на-

брали дыхание, поем, а живот идет несколько вперед, а не назад! Кажется, что дыхание должно кончиться, но мы еще можем петь, поем, а живот идет все вперед, не втягивается, как при речи. В пении нельзя давать ему уходить, проваливаться. Должно быть стремление удержать его и подать вперед».

Барра индивидуально подходил к дыханию своих учеников. «Мое дыхание маэстро устраивало, и по этому вопросу он не делал мне замечаний, не давал никаких указаний, — говорил один из стажеров. — Между тем как к другим он подходил и нажимал кулаком на подложечную область, давал приемы дыхания, показывая специальные упражнения».

Одно из упражнений для развития дыхания и нахождения его верной координации с другими частями голосового аппарата (для правильного механизма) Барра называл своеобразной гимнастикой. «Не надо никакого голоса, никакого звука. Освободись совершенно. Дыхание, диафрагма свободны. Протяни звук *в-в-в* на губах медленно, свободно выпуская воздух. Не толкай его. Пой отдельные ноты, отрезки гамм на *в-в*. Не стремись к звучанию, дыхание само принесет звук. Тут задача все успокоить и дать внутреннюю свободу дыханию. Все надо делать мягко, легко, без силы, без голоса, только прикосновением дыхания, только туше. Теперь перейди на чистую гласную». Так Барра советовал и распеваться, стремясь на малом звуке и свободном, эластичном дыхании вызвать верный механизм голосообразования. Иногда, только позанимавшись подобными упражнениями без всякого звука, он говорил: «Вечером ты споешь спектакль!» — «Почему, маэстро? Ведь это же не звук!! Тут нет дыхания, нужного для оперы!» — «Дыхание придет постепенно, и тогда ты будешь петь в полную силу звучания голоса. Отсюда, от этого звука, от правильного механизма придет дыхание для оперного звучания».

В ходу у Барра и различные известные приемы, связанные с развитием дыхательных движений и тренировкой постепенного выдоха как без звука, так и со звуком. Для того, чтобы научиться брать дыхание больше в спину, он предлагал сесть на стул, согнуться и в этом положении вдохнуть в спину. Положение это исключает возможность активно дышать за счет живота или груди и помогает ощущению вдоха в спину. Кроме того, маэстро указывал, что такой вдох не дает возможности форсировать дыхание, а помогает ощущению верного механизма голосообразования. Он предлагал певцам распеваться на слоге *не (й)* в согнутом положении. «Это не пение, — говорил он, — а гимнастика. Ее можно производить без большого звука и утром, и вечером. Голос не будет уставать, а аппарат будет всегда эластичен. Надо следить, чтобы дыхание не ударяло по связкам, а как бы обходило их».

Свободу, эластичность дыхательных мышц развивал Барра при пении в различных положениях корпуса и тела. Полезно заниматься сидя, не только согнувшись, но и прислонясь к спинке стула, лежа на спине, уперев область подложечки во что-то твердое, чтобы ощутить необходимое эластичное напряжение в этой части тела. Полезно, лежа на спине, тренировать дыхание, медленно поднимая во время вдоха лежащую на подложечной области увесистую книгу. Потом поднимать эту книгу во время пения верхних нот. Барра считал полезным ношение пояса, поддерживающего нижнюю половину передней брюшной стенки. «В прежнее время, — говорил он, — пение имело очень жестокий тренаж. В частности, и в отношении дыхания. Нас обвязывали крепкими ремнями, иногда в согнутом положении, для того, чтобы мы не форсировали дыхание, и в таком состоянии заставляли петь. Мало кто такой тренаж выдерживал».

Практически в пении мысль о дыхании перед фразой должна рождаться вместе с мыслью о звуке. Тогда оно берется самопроизвольно, естественно, и в пении свободно вытекает, поднимаясь и «захватывая» головной резонатор. У певца возникает ощущение свободного круговорота («giro») дыхания, свободного прохода его «от спины к головному резонатору». Этому верному ощущению маэстро противопоставляет ощущение «compressione», то есть давления, напряжения, сжатия, напора дыхания: «Брюшной пресс создан от природы сильным. Мы должны научиться гибко управлять им, для чего и нужны разные упражнения в дыхании. Наша задача научиться его расслаблять. Если повести тренировку в сторону усиления его работы, то получается напористость, напряженность звука».

С правильным дыханием в пении у маэстро связано положение об освобождении («rilascimento»), о снятии лишнего напряжения, что очень важно в пении. Для этого он, в частности, рекомендовал ощущение: «как будто ты хочешь пристесть» («brisdare»). Оно снимает напряжение брюшного пресса, то есть выдыхателей. Освобождению от излишнего напряжения мышц способствует ощущение пения «на вдохе». Он указывал на важность освобождения от излишков дыхания. В конце фраз, на паузах, там, где есть возможность выдохнуть излишек дыхания, надо этим пользоваться. Это дает покой, свободу дыханию.

Вся эта сумма приемов, многие из которых хорошо известны и нашим певцам, приводит к развитию свободного, эластичного дыхания, которое обеспечивает правильный механизм фонации. В результате получается ощущение свободного, органичного пения, без всякого ощутимого напряжения в звуке, устойчивого, как бы на опоре. Такое раскрепощенное дыхание позволяет манипулировать звуком свободно. Оно легко подстраивается к изменяющейся работе гортани в зависимости от

разной динамики, скачков, от пения в разных частях диапазона.

В частности, залогом хороших верхних нот Барра считает умение сделать легкий толчок вперед подложечной областью («colpetto diafragmatico») — взять звук «на себя» с ощущением вдоха, а не выдоха.

Опора понимается Барра как ощущение фундамента, дыхательной базы под каждым звуком, но базы гибкой, свободной, а не напряженной, закрепощенной. Дыхательная гимнастика и система упражнений, о которой мы писали, постепенно приводила к необходимой поддержке звука дыханием, к опертому пению, за точным выполнением которого маэстро следил неукоснительно, как, впрочем, и другие педагоги. Ведь без необходимой опоры, при которой звук имеет все качества правильного певческого звучания, для итальянцев нет искусства пения...

Весьма важной и особой страницей в итальянской вокальной педагогике является построение диапазона. Как известно, особую трудность в отношении формирования полного диапазона голоса испытывают мужчины. Для большинства из них формирование верхнего участка диапазона связано с нахождением и развитием искусственного регистра, так называемого «смешанного прикрытого голосообразования», создающего возможность достигать предельных верхних нот в ярком, блестящем и мощном звучании.

Опертное, смешанное, прикрытое голосообразование, которому, со времен Дюпре и Гарсиа, следуют все европейские школы пения, в каждой из них осуществляется с различными вариантами в зависимости от языка, характера национальной музыки, стиля голосообразования и голосоведения. В итальянской школе пения моменту прикрытия уделяется особое внимание педагогов, так как оно дает необходимую ровность голоса по всему диапазону и способствует выявлению эталона правильного певческого звучания голоса.

Естественно, что и в классе Барра эти общие взгляды нашли свое отражение и конкретное методическое воплощение. Прикрытие понимается Барра не как затемнение гласной в верхней части диапазона в форме перехода вверху на звучание, близкое к *u*, не как изменение колорита звучания гласных, а как регистровую смену, перестройку в самом механизме звукообразования. «Если, например, большой теноровый голос поднимается в арпеджио до переходных нот, следуя механизму опертого грудного звучания, он, естественно, на переходных нотах гласный звук *a* переведет в *o*. Получается грубая перемена характера звука. Для того чтобы этого не случилось, надо вырабатывать мягкое изменение механизма голосообразования, гибкий «переворот» звука. Для этого следует найти

верный механизм работы голосового аппарата, никогда не форсировать, не нажимать дыханием на гортань».

Итак, в основе плавного прикрытия, по Барра, лежит изменение в работе голосового механизма — «переворот» звука. Чтобы сделать его плавно, мягко, незаметно для слушателей, нужно на малой силе звучания сначала найти и выработать «этот маленький механизм крытого звука», как выражался маэстро. Потом, когда он будет разработан, это звучание можно доводить до любой степени *forte*, но работать надо всегда на небольшом собранном крытом звучании.

Следовательно, найдя правильный механизм голосообразования, можно сделать переход вверх незаметным для слуха, выровнять звучание голоса и выявить в голосе качества, характерные для итальянского эталона звука.

Для нахождения верного, смешанного механизма работы гортани маэстро отталкивался от переходных верхних нот диапазона, «спуская» этот характер звучания вниз, на центральную часть голоса. В этом принципиальное отличие методики воспитания мужского голоса у Барра, по сравнению с принятой у нас точкой зрения, что диапазон следует формировать от центрального, наиболее естественного участка голоса к краям диапазона. «Все начальные упражнения, — говорил один из стажеров, — мы пели от переходных нот в нисходящем направлении, стремясь сохранить их смешанное звучание с большой долей головного резонирования на среднюю и нижнюю часть диапазона. Эти смешанно звучащие ноты грудной части диапазона Барра называл искусственно сфабрикованными («*note fabricate*»). Позднее мы, конечно, пели упражнения и в восходящем движении. В результате таких занятий голос приобретал смешанное, округленное звучание на всем диапазоне, и регистровая смена на переходных звуках осуществлялась незаметно для слушателя. Барра говорил: «Никто не должен слышать, что эта нота взята до перехода, эта — переходная, а эта — выше перехода. Все ноты должны быть взяты в едином тембре, сделаны единым механизмом». Для незаметного, плавного перехода вверх тенор должен уметь прикрывать уже *ми-бемоль*, *ми*, баритон — *до*, *ди-диез*, *ре* малой октавы, бас — *си-бемоль*, *си* большой. При овладении техникой прикрытия переход в верхнюю часть диапазона совершался без заметных тембровых изменений, как бы в едином регистре.

Другой стажер по этому поводу рассказывает: «Для Барра было невозможно тенору спеть трезвучие *си — ре — фа* малой октавы так, что *си — ре* звучали бы в одном тембре, а *фа* — в другом. Надо было добиваться более эластичного перехода, единой окраски. Для этого Барра советовал спускать тембр крытого верхнего звука вниз по диапазону, применяя различные нисходящие ходы: трезвучия, отрезки гамм, хроматические ходы. Спускаться в этом тембре следовало настолько,

насколько позволяет перенос вниз головного регистра. Делать это надо было на маленьком звуке, чтобы приучить к такой работе голосовой аппарат. «Если употребить для этого большой звук, то вы уже хуже ориентируетесь в характере работы гортани, и большой звук переводит смешанное звучание в настоящий грудной голос. Вы теряете головное звучание. А вам нужен механизм, а не голос. Голос обретает силу потом, когда голосовой аппарат будет готов, вытренирован».

Итак, умение найти верный крытый механизм звучания, при котором на всем диапазоне хорошо выражено головное резонирование, является залогом однородного высокого по позиции звучания голоса, оформленного тембрально в соответствии с итальянским эталоном.

Единство механизма обеспечивает легкость достижения верхних звуков диапазона. При ходе вверх в арпеджио или относительно широких интервалах нижний звук интервала должен быть подготовлен заранее и взят в позиции высокого звука. Особое внимание уделяется крытому звучанию переходных нот. Сохраняя выше перехода положение крытого звучания, дальше можно звук как бы открывать, то есть более не затемнять тембра, петь светло, как бы открыто. На верхних нотах нельзя нажимать дыханием, всегда брать его несколько «на себя», освобождаясь от лишнего напряжения. Маэстро давал много разнообразных упражнений, включавших верхние ноты. Как правило, подвинутые ученики пели почти все упражнения до крайних верхов. Тренаж этих звуков давался значительный. Любил Барра давать повышающиеся постепенно квартовые ходы на слог *ей*, а также на каждом уроке прорабатывать ключевые места из партий с верхними звуками.

Интересной страницей в методике Барра является его положение о звуке «горизонтальном» и «вертикальном» («il suono può essere orizzontale o verticale»). Горизонтальная проекция звука достигается пением на улыбке, при которой сильно напрягаются скуловые мышцы и звук приобретает яркий, светлый колорит. Прикрытие и округление также осуществляются на улыбке «с переносом звучания в голову». При этом голос звучит светло и блестяще, легко проходит через оркестр. Маэстро вспоминал, что у Карузо мышцы щек, раздвигающие рот, были развиты необычно сильно, как у атлета. Барра говорил: «Когда к концу спектакля устают только мышцы щек — ты пел отлично, а если дужки зева — ты форсировал».

Вертикальное строение звука получается на базе гласного *о*, когда рот имеет округлую форму и все гласные строятся в положении выдвинутых вперед округленных губ. Звучание при этом получается более темное, хотя необходимая звонкость и головной его характер в голосе — остаются. Вся техника строится на «вертикальном» оформлении голоса. Каждый певец

должен владеть и тем и другим посылом звука, комбинируя его в зависимости от партии, музыкальной фразы. «Если ты поешь на «горизонтальном звучании» долго и аппарат у тебя несколько утомлен, перейди на «вертикальное», смени группы работающих мышц, а потом снова можешь вернуться в «горизонтальный» звук. Все же «горизонтальное» строение звука он чаще давал высоким голосам, в качестве основного тембра, которым они должны пользоваться. Другим голосам этот тембр предназначался для того, чтобы технически обработать голос в легкости, подвижности, без перегруза дыхания. Басы и баритоны пели, как правило, в «вертикальном» звучании. Маэстро говорил, что басы должны держать рот, «как рыба», и строить звук «по вертикали», но все равно «попадать» в верхний резонатор, который у них обычно ощущается за передними резцами в нёбе. При «горизонтальном» посыле головное резонирование обычно ощущается выше, «в куполе», в лице, щеках. Близость звука и головной резонанс должны присутствовать в обеих манерах. Умение переходить от одной краски, одного строения звука к другому — важная особенность воспитания техники голоса в классе Барра.

В зависимости от строения звука — «горизонтального» или «вертикального», а также от индивидуальных свойств голоса и использование прикрытия голоса идет «в разном ключе». Прием остается, но манера его выполнения меняется. Например, прикрытия можно осуществить в манере легкого или драматического тенора; при этом использование грудного и головного резонаторов в переходном регистре, как и в голосе вообще, должно быть разным.

Основное внимание на уроке Барра отдавал технической работе над выработкой самого голоса — «инструмента», а также технике звуковедения, преодолению различных сложностей: скачков, кантилены, беглости, пассажей и т. п. Главным учебным материалом тут являлись упражнения, часто весьма разнообразными. Однако основной комплекс типичных упражнений оставался неизменным. Эти основные упражнения, наиболее часто употреблявшиеся маэстро, были записаны педагогом Ленинградской консерватории Б. М. Лушиным в период его стажировки у Барра (с комментариями самого маэстро). Они позволяют судить о характере звучания голоса и технике, которую развивал Барра, диапазоне, в котором эти занятия проводились. Вокализированные в занятиях со стажерами Барра почти не употреблялись. После упражнений сразу переходили к пению фраз из оперных партий, что составляло значительную часть времени урока. На этих отрывках из арий или партий практически в применении к конкретным заданиям осваивались элементы техники, выработанные в упражнениях. Иногда попевок, ходы из партий пелись как упражнения, транспонируясь по полутонам. Арии впевались тщательно, с выполнением всех

приемов, традиций, вокальных «хитростей», которых в итальянском пении множество. Таким образом техника конкретно связывалась с задачами партий, входила в существо исполнения музыкального материала. Эта работа отнимала на уроке, пожалуй, не меньше времени, чем работа на распевочных; настраивающих голос упражнениях.

Мелодике партий, характеру музыки того или иного композитора маэстро уделял очень большое внимание. Особое влияние на формирование верного голосообразования имеет, по Барра, музыка Верди. Он говорил, что «все певцы должны пройти через школу опер Верди».

В заключение позволим себе сказать несколько слов о личности этого интересного педагога, отдавшего столько сил вокальному искусству, и его учениках.

Барра был, как большинство итальянских маэстро, человеком, беззаветно влюбленным в пение, полным темперамента и непосредственных реакций на звук голоса. «По его лицу можно было ясно читать, как у тебя строится звук! Он реагировал совершенно точно, как компас!» — рассказывал один из стажеров. Трудно было искать систему в методике его занятий, а тем более пытаться научно толковать практические приемы работы с учеником. Как и другие итальянские педагоги, он был чистым эмпириком. Для итальянских педагогов характерно наличие большого опыта, огромного количества приемов, вокальных «находок», накопленных веками и передающихся по традиции от одного поколения певцов к другому, и в то же время — полное нежелание научно осмыслить, систематизировать этот опыт. С точки зрения итальянского педагога, поиск каких-либо закономерностей в деле постановки голоса, а тем более возможность подведения физиологической базы под те или иные приемы — затея ненужная и смешная. Никакой маэстро никогда не будет заниматься физиологией и пытаться понять и оценить практические приемы пения с научных позиций. Этот традиционный взгляд итальянской вокальной педагогики, диаметрально противоположный, между прочим, немецкой вокальной школе, разделял и маэстро Барра.

Человек огромного обаяния и доброты, он часто приглашал наших стажеров заниматься домой в неурочные часы и сам платил концертмейстеру за уроки. Это был совершенно бескорыстный человек, целиком отданный своему делу, бесконечно влюбленный в голос, в пение. Заниматься он мог в любое время дня и ночи. Вот что рассказывает один из стажеров:

«В день забастовок, а таковые бывают там нередко, мы ходили к маэстро заниматься домой. Двери театра закрыты, официально — занятий нет, а мы учимся. Ведь для Барра звук голоса — это все... Его ночью подними — он будет заниматься!

Певцы совершенно одержимы вопросами звучания голоса. В одно из таких домашних занятий, например, при мне к маэстро Барра звонил из Нью-Йорка его ученик Джанни Раймонди: «Маэстро, мне завтра петь, а верхнее *ре-бемоль* не звучит, что делать?» Барра кричит в трубку: «А ну возьми его, спой!» И тот в телефон поет. Барра кричит: «Да нет же, нет, ближе к носу, к носу давай!!» И Раймонди выдал в телефон такое *ре-бемоль*, что маэстро остался доволен».

Барра сердечно привязывался к своим ученикам, и многие наши стажеры по окончании стажировки продолжали поддерживать с ним контакт.

У Барра много учеников, которые поют в разных театрах Италии и других оперных сценах мира. С ним проходили партии Дель Монако, Бьёрлинг. Но наиболее полно воспринял его школу Джанни Раймонди, один из лучших современных теноров Италии, коренной ученик Барра. Он поет в театре «Ла Скала» более двадцати лет и, как полагается всем серьезным певцам, постоянно занимается с маэстро. Это отлично вышколенный певец, полностью следующий школе Барра. Он до сих пор занимается по его системе, применяет все его упражнения как настоящий итальянский певец, воспитанный в строгих традициях этой школы.

Интересен рассказ одного из стажеров о том, как занимается Раймонди. «Да, надо не только слышать, как поет Раймонди — этот замечательно обученный певец, — но надо еще и видеть, как он занимается! Именно видеть! В жизни он, я бы сказал, несколько флегматичный человек, хотя и бывший спортсмен-футболист. Он медленно, как бы лениво, двигается, малоразговорчив. Между прочим, говорит он по звучанию несколько близко к носу, к губам, как говорит большинство итальянцев. Очевидно, это природное свойство, которому благоприятствует итальянский язык. Приходит заниматься он как бы нехотя, в нем чувствуется какая-то вялость, апатичность. Он медленно раздевается, снимает пиджак, освобождает галстук, лениво подходит к роялю. Как только маэстро ставит свои руки на клавиши инструмента, Раймонди преображается. Это уже совершенно другой человек. Того Раймонди, который только что вошел в класс, уже нет. Есть какая-то мощная машина, которая с полной отдачей сил поет упражнение за упражнением. Занятия Барра с Раймонди идут в высоком темпе с максимальным накалом. Раймонди поет все упражнения от нижнего до верхнего *до* на полном звучании, темпераментно, ярко, внимательно контролируя выполнение всех приемов школы своего учителя. Уже через 15—20 минут такой работы он весь мокрый от физических усилий, от напряжения. Пропев весь комплекс упражнений и отдельных трудных мест, высоких нот некоторых партий, что занимает 30—40 минут, он медленно отходит от инструмента, вытирая пот, медленно оде-

вается. «Спасибо, спасибо, маэстро, до свидания, — говорит он, лениво шевеля губами, — до завтра!» Поцеловав маэстро, он медленно, медленно уходит».

Так поддерживается и шлифуется техника уже достигшего мировой известности артиста в систематическом, высоком тренинге голосового аппарата под постоянным контролем педагога. Такой систематический тренинг обеспечивает певческое долголетие итальянских певцов. Если говорить о наследниках певческой техники приемов и метода Барра, то прежде всего следует назвать имя Раймонди. Несомненно, он их воспринял наиболее полно, и все традиции, вокальные «секреты» обширнейшей вокально-педагогической практики Барра следует теперь искать у него.

Говоря о том, как работает над голосом Раймонди, нельзя не привести обратного примера.

Если певец, опьяненный славой, перестает заниматься с педагогом, выходит из-под контроля и не следует правилам обращения с голосом, как бы прекрасен этот голос ни был, он деградирует. Наглядным примером может служить имевший мировую славу знаменитый Ди Стефано, весьма рано вынужденный уйти со сцены «Ла Скала». Когда в 1961 году наша первая группа стажеров приехала в Милан, Ди Стефано еще пел, но уже часто понижал и не всегда мог качественно допеть спектакль. Голос Ди Стефано был настолько красив, а сам он так музыкален, трогателен, что, как нам сказала Тоти Даль Монте, услышав его в первый раз, она заплакала. Когда-то педагог М взял молодого Ди Стефано на полное содержание. Ди Стефано у него жил, питался, получая ежедневные уроки в течение трех лет. Эта система брать талантливых учеников на полное иждивение бытует в Италии издавна, и в наши дни педагог предпочитает иметь одаренных молодых певцов если не на иждивении и в своем доме, то, во всяком случае, в качестве частных учеников, а не в консерватории, так как для лучшего успеха ученик должен целиком подчиниться педагогу, без каких-либо ограничений. Ди Стефано быстро завоевал мировую славу, но бросил заниматься и отплатил педагогу неблагодарностью. Педагог сильно нуждался, а Ди Стефано ему не помог. Понадеявшись на себя, пренебрегая веками выработанными правилами, он, имея нежный лирический тенор, стал петь сильные, драматические партии. Барра про него сказал в те годы: «Ди Стефано еще поет, но он уже кончен». Перегрузка звука, расширение его повели к деградации голоса. Когда Ди Стефано было только 38 лет, он уже не всегда мог выдержать спектакль, но театр «Ла Скала» еще не порывал с ним контракта, надеясь на восстановление уникального голоса. В этот период в течение трех сезонов Ди Стефано на каждом спектакле подстраховывал молодой Раймонди! Он приходил в театр, распевался, одевался и был готов к выходу

в любой момент, если Ди Стефано сорвется и не сможет дочитать спектакль! Так Раймонди входил в репертуар театра.

Сопоставление биографий этих двух певцов: не обладающего выдающимся голосом, но хорошо вышколенного и правильно относящегося к своей профессии, и другого — с уникальным голосом и пренебрежением к веками установленным правилам профессионального использования голосового аппарата — нам кажется весьма поучительным.

Итальянская культура певческого звука, профессиональные требования к певцу, методические установки и огромный опыт обращения с певческими голосами должны быть учтены и использованы в отечественной вокальной педагогике. Как видно из приведенного материала, далеко не все из того, что в наши дни бытует в итальянском оперном искусстве, может быть перенесено на нашу почву. Но брать то положительное, что позволяет итальянцам высоко держать знамя своего национального певческого искусства, нам кажется совершенно необходимым. Если настоящая статья в какой-то мере поможет этому, автор будет считать свою задачу выполненной.

Ниже мы публикуем упражнения, которые наиболее часто употреблял маэстро Барра в работе с учениками. Они были записаны Б. М. Лушиным с комментариями, которые к ним дал сам маэстро Барра.

### Упражнения Барра

Упражнение 1 исправляет дыхание, приучает ощущать свободный проток дыхания. Оно помогает «освободиться» («rilasciare») от лишнего мышечного напряжения. Как синоним этого понятия Барра применяет слово «brisdare» («приседать»), то есть ощущение, как если бы ученик хотел присесть и мышечно освободиться. Оно противоположно тому, которое бывает при поднятии грудной клетки, плеч, подтягивании передней брюшной стенки. При движении вверх Барра рекомендует легкое выдвигание вперед подложечной области, которое он называет диафрагматическим толчком — «colpetto diafragmatico». Это упражнение дает также навык губного резонирования — близкий звук на губах — «il suono labiale».



Упражнение 2 помогает выравниванию гласных. Делает их одинаково близкими по звучанию, то есть в одной позиции.

ma - me - mi - mo - mu

ma - me - mi - mo - mu      ma - me - mi - mo - mu

Упражнение 3 активизирует подвижность губ и способствует легкости звуковедения. Цвет гласных должен быть одним и тем же, а звучание — близким, на губах (так называемое губное резонирование). Не надо слишком широко открывать рот и подчеркивать произношение согласных.

do - re - mi - fa - sol - la - si, do - si - la - sol - fa - mi - re - do

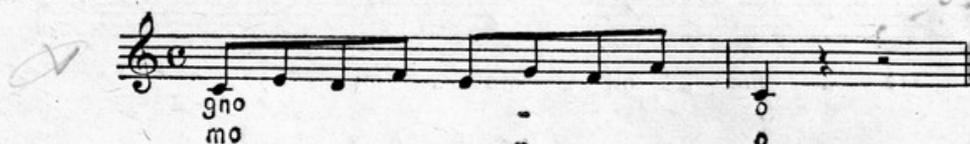
Упражнение 4 полезно для выравнивания близлежащих нот, особенно переходных. Каждая последующая нота должна ощущаться одинаково близкой, как и предыдущая, то есть в одной позиции. В целом упражнение полезно для выработки близкого звука. Тенор в этом упражнении должен прикрывать уже *ми-бемоль*, баритон — *до-диез*, а бас — *ля-си-бемоль*.

do - re - do      etc.

Упражнение 5 служит для того, чтобы ощутить и заставить звучать верхние резонаторы, то есть полости головного резонанса. Не следует слишком широко раскрывать рот, иначе голос перестанет звучать близко, пойдет назад.

no - no - no - no - no - no  
mo - mo - mo - mo - mo - mo  
me - me - me - me - me - me

Упражнение 6 вырабатывает единое звучание всех нот каждой фигуры. Все ноты должны быть по тембру одинаковы с первой нижней нотой фигуры. Поднимаясь по диапазону вверх и спускаясь вниз, нельзя терять этого тембрового единства. Упражнение полезно для выравнивания переходных нот.



Упражнение 7 служит для выравнивания тембра на переходном участке диапазона, то есть помогает сглаживанию регистров. Как и предыдущее, оно должно быть спето в едином тембре. При начале упражнения Барра рекомендует сделать свободным горло и оттянуть нижнюю губу в виде воронки.



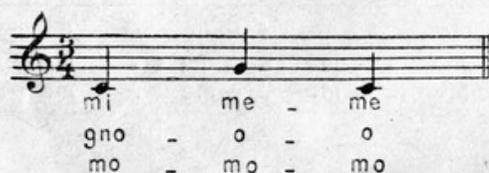
Упражнение 8 помогает сделать однородными по звучанию близлежащие ноты. Звук при этом должен быть скользящим, льющимся («scioloso»). Не следует форсировать произношение согласных, которое во всех случаях должно быть результатом резонирования. Нельзя себе представлять дикцию без резонирования. Упражнение служит для того, чтобы впоследствии облегчить пение больших интервалов.



Упражнение 9 на октавный скачок. В дифтонге *ie* слова «devieni» надо подчеркнуть гласный звук *i*. При ходе на октаву, когда надо усилить верхнюю ноту, Барра рекомендует ощущение вдоха и небольшой зевок, который идет обратно, в себя.



Упражнение 10 на квинтовый скачок помогает добиться одинаковости звучания обеих нот интервала. Приучает делать переходные ноты прикрытыми, головными, резонирующими. Баритон в этом упражнении должен прикрывать *ре* — *ми*-бемоль, а тенор — *ми* — *фа*.



Упражнение 11 служит для развития устойчивости дыхания и резонирования на протяжении всего диапазона. Приучает свободно и ненапряженно брать верхние ноты, в частности — ровно и ненапряженно все ноты в каждом арпеджио. Нота, предшествующая верхней, должна быть хорошо прикрыта.

nio ma - ma - ma - mo - me - me - me me - me e

Упражнение 12 помогает выработать хороший гласный *и* мягкий, нежный и звучный. В словах «sei tu» этот звук следует за *i* в интервале малой сексты вверх. Звук *i*, предшествующий *и*, следует снять немного более широко. *I* надо легко переводить в головной регистр. Первая квинта всегда берется в центральном регистре, а верхние звуки попадают в головной. Таким образом это упражнение приучает связывать центральную часть диапазона с верхней, головной.

se - e - i - tu u

Упражнения 13 и 14 служат для выработки звучания в головном регистре. Они помогают смягчить звук и добиться ощущения резонанса на губах.

ne - ne

mi - mi  
mo - mo  
me - me

Упражнение 15 то же, что и упражнение № 10, но сочетание *gne* дает больше резонирования в верхнем резонаторе и больше смягчает звук.

gne - e - e

Упражнение 16 в быстром движении помогает добиться тембрового единства переходных нот. В медленном — ровного, единого звучания всех звуков гаммы. Способствует хорошему резонированию верхних нот. Крайние ноты со звуком *e*, который Барра считает самым резонативным, способствуют правильной настройке звука.



Упражнение 17 служит для того, чтобы приобрести ощущение пения «на вдохе», а также ощущение резонирования на губах.



Упражнение 18 содержит элемент виртуозности, подготовки к группетто. Верхние ноты следует хорошо прикрыть и взять с ощущением вдоха. Звук при этом должен быть головным и собранным, узким (но не сжатым!). Тембр на протяжении всей фигуры упражнения должен быть единым.



Упражнение 19 служит для того, чтобы приучиться держать продолжительное, одинаковое дыхание без толчков. Начинать следует с узким ртом, затем усилить звук с ощущением вдоха и освобождения (приседания). Позиция рта при этом не должна по возможности меняться. Уменьшать силу звука, думая об *и*.

