



ЖУРОЛА ПЪ ЖУРА

ГЕНРИЕТТЫ НИССЕНЪ-САЛОМАНЪ.

L'ETUDE DU CHANT.

Das Studium des Gesanges.

par

Henriette Nissen-Saloman.

(Oeuvre posthume.)

Часть I Partie, théorique..... п. 4 р.

— II —, pratique..... п. 12 р.

— III —, (supplément) . п. 2 р.

Les trois parties réunies, prix net: 15 р. — Вмѣстѣ 11.15 р.с.

Propriété des éditeurs pour toute la Russie (Pologne et Finlande)

ST PETERSBOURG, chez B. BESSEL et C^{ie}

Commissionnaires de la Société IMPÉRIALE musicale russe
et du Conservatoire.

Генриетта НИССЕН-САЛОМАН



ШКОЛА ПЕНИЯ



Научный редактор Е. П. Пономаренко

Издание второе, стереотипное

*Рекомендовано УМО по образованию в области музыкального искусства
в качестве учебно-методического пособия для студентов и слушателей вузов,
обучающихся по специальности 53.05.04 — «Музыкально-театральное искусство»*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85.314
Н 69

Ниссен-Саломан Генриетта

Н 69 Школа пения: Учебно-методическое пособие / науч. ред. Е. П. Пономаренко. — 2-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. — 440 с.: ноты. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-1846-6 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-185-3 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-068-2 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Генриетта Ниссен-Саломан (1819–1879) — шведская певица середины XIX века, одна из первых профессоров Петербургской консерватории. Многие из ее учеников прославили русское вокальное искусство во всем мире. В последние годы жизни она создала учебник «Школа пения Генриетты Ниссен-Саломан» в трех частях. Особый интерес представляет вторая часть, на четырехстах страницах которой размещено обширнейшее собрание упражнений для развития певческого голоса. Эта книга сегодня является библиографической редкостью, переиздание ее в наши дни позволяет широкому кругу профессионалов и любителей вокального искусства познакомиться с трудом выдающейся певицы и педагога, применить ее ценные методические указания в практической деятельности.

ББК 85.314

Nissen-Saloman Henriette

Н 69 Singing school: Methodical textbook / scientific editor E. P. Ponomarenko. — 2nd edition, stereotyped. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2015. — 440 pages: notes. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

Henriette Nissen-Saloman (1819–1879) was a Swedish singer of the mid-19th century, one of the first professors of St. Petersburg Conservatory. Many of her students made Russian vocal art famous in the whole world. In the last years of her life she wrote a textbook “Singing school of Henriette Nissen-Saloman” in three parts. The second part is of special interest, where there is a large collection of exercises for voice-training. The book is rare nowadays. Its re-edition makes it possible for a wide range of professionals and enthusiasts of vocal art to get acquainted with the work of the outstanding singer and teacher, and to put her valuable methodical guidelines into practice.

Рецензенты:

Т. В. ЛЫМАРЕВА — кандидат искусствоведения, профессор кафедры камерного пения СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова;

Ю. В. САВЕЛЬЕВА — кандидат искусствоведения,
доцент кафедры сольного пения

Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена.

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

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2017

ШВЕДСКИЙ ЖАВОРОНОК — ГЕНРИЕТТА НИССЕН-САЛОМАН

Генриетта Ниссен-Саломан (1819–1879) — выдающаяся шведская певица середины XIX века, восхищавшая публику всей Европы и России разнообразием своего репертуара, безупречностью вокальной техники, незаурядным музыкальным талантом. Она воспитывалась в крупнейшей европейской вокальной школе М. Гарсиа-сына. Ее партнерами по сцене были величайшие исполнители того времени: Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини, П. Виардо и многие другие. Генриетта Ниссен общалась со многими знаменитостями, среди которых К. Нильсон, Дж. Линд, датские писатели Х. К. Андерсен и Б. Ингеман, посвящавшие свои стихи певице, Дж. Россини, Дж. Мейербер, К. Сен-Санс, Ф. Лист, Ф. Мендельсон, Г. Берлиоз, А. Г. Рубинштейн и многие другие.

По окончании артистической карьеры Ниссен-Саломан поселилась в Петербурге и по предложению А. Г. Рубинштейна заняла должность профессора вокального класса первой русской консерватории. Педагогическая деятельность Генриетты Ниссен-Саломан в России была чрезвычайно плодотворной, многие из ее учениц прославили русское вокальное искусство во всем мире.

По просьбе А. Г. Рубинштейна в последние годы своей жизни Ниссен-Саломан создала представляемый здесь учебник «Школа пения Генриетты Ниссен-Саломан», в который вложила весь свой профессиональный опыт и знания.

Можно утверждать, что Генриетта Ниссен имела при жизни большой авторитет певицы и педагога, однако сегодня ее имя практически забыто. Данное издание, без сомнения, будет очень интересно и принесет практическую пользу педагогам-вокалистам в наши дни, кроме того, оно позволит вернуть из забвения имя выдающегося музыканта.

Генриетта Ниссен родилась в Швеции в Гётеборге 12 марта 1819 года в семье торговца мануфактурой. Очень рано проявились ее неординарные вокальные данные. Первые музыкальные занятия Генриетты проходят в родном городе в певческой школе пастора и органиста Г. Гюнтера.

Друзья и родственники с большим удовольствием собираются в салоне дома Ниссен, чтобы послушать пение Генриетты, голос которой постепенно обретает силу, широкий диапазон. Вместе с этим и публики на ее выступлениях становится больше за счет разбирающихся в искусстве слушателей. Среди них оказывается датский балетмейстер О. Бурнонвилль, который рекомендует двадцатилетней Генриетте профессионально обучаться вокальному искусству, что и предопределяет ее дальнейшую судьбу. О. Бурнонвилль в своих «Путевых воспоминаниях» пишет, что он, посещая Гётеборг в мае 1839 года, «в крайне любезном семейном кругу обнаружил удивительно прекрасное сопрано, которое по моему настоянию отправилось в Париж... и позднее добилось определенной степени известности, а именно, в качестве камерной певицы. Эту молодую девушку зовут Генриетта Ниссен».



Отец Ниссен по совету Бурнонвилля отправляет Генриетту в Париж к М. Гарсиа, который, прослушав, берет ее к себе в ученицы. Таким образом, с 1839 года она несколько лет занимается в лучшей вокальной школе того времени.

Гарсиа Мануэль Патрисио Родригес был выдающимся вокальным педагогом XIX века. Он преподавал в Парижской консерватории и Королевской музыкальной академии в Лондоне. Его отец и учитель, — Гарсиа Мануэль дель Пополо Висенте — знаменитый вокалист и преподаватель пения, обучавший также своих дочерей, ставших известнейшими певицами — Марию Малибран и Мишель Полину Виардо-Гарсиа. М. Гарсиа-сыну принадлежат несколько методических работ. Он с интересом изучал физиологию человеческого голоса, а в 1855 году изобрел ларингоскоп — прибор для исследования гортани. Педагогические принципы М. Гарсиа оказали значительное влияние на развитие вокального искусства XIX века.

Генриетта Ниссен унаследовала школу своего учителя в полной мере. Кроме того, живя в Париже, она берет уроки игры на фортепиано у Ф. Шопена. Окончив свое обучение, певица прекрасно владеет инструментом.

Дебют начинающей артистки состоится в 1843 году в Парижской итальянской опере в партии Адальджизы в опере В. Беллини «Норма», после чего с ней заключают контракт. Несмотря на большой успех, молодая вокалистка покидает Париж по окончании контракта. Главная причина этого заключается в том, что две примадонны театра — Ф. Персиани и Дж. Гризи — не планируют уступать ей свои партии.

Уехав из Парижа, Ниссен много выступает в оперных театрах и концертах. Она поет в Швеции, где ей дали прозвище «шведский жаворонок», а также в Италии, Англии, Шотландии, Ирландии, Германии, Голландии и России. Певица исполняет главные партии в операх Беллини «Норма», «Сомнамбула», Доницетти «Лючия ди Ламмермур», Верди «Эрнани», «Атилла», «Ломбардцы» и др.

Дж. Россини, восхищенный искусством Ниссен, вводит ее в «Casino des Nobles», где в течение двух с половиной месяцев она тридцать пять раз исполняет партии Нормы в «Норме», Амины в «Сомнамбуле», Одабеллы в «Атилле» и другие.

Первая встреча Ниссен с русской публикой состоится в 1844–1845 годах, когда она приезжает в составе итальянской оперной труппы на гастроли в Санкт-Петербург. Здесь начинающая и почти никому не известная певица имеет большой успех. В русской периодике можно встретить такую характеристику ее голоса: «сопрано, доходящее до do... голос гибкий, прекрасный, полный, чистый, сильный».

Покинув Россию в 1845-м, Ниссен с большим успехом гастрوليрует по всей Европе. Она поет в Генуе, Флоренции, Риме, Лондоне, Дублине, Гамбурге, Дрездене, Франкфурте-на-Майне, Гааге, Роттердаме, Берлине, Лейпциге, где знакомится со своим будущим мужем, датским композитором З. Саломаном, и во множестве других городов.

С 1850 года, выйдя замуж, она практически покидает театральную сцену, находясь на пике своей популярности. Возможно, такое решение связано с особыми взаимоотношениями Ниссен с ее соотечественницей и выдающейся вокалисткой Дж. Линд, прозванной «шведским соловьем». Впервые они встретились, обучаясь у М. Гарсиа. Голосовой аппарат Линд, которая к этому моменту (1839) была уже известной оперной певицей, нездоров, и она вынуждена молча сидеть и слушать пение Генриетты на уроке. В дальнейшем две шведки соперничают друг с другом в исполнительском мастерстве, часто выступая одновременно в одних и тех же городах, долгое время оставаясь равными. Однако в 1850 году в Берлине Ниссен была вынуждена осознать, «что пение жаворонка в своем



роде, возможно, не уступает пению соловья, но соловей является более изысканной птицей». Вероятно, это заставило Ниссен отказаться от дальнейшей артистической карьеры.

Тем не менее в 50-е годы Ниссен-Саломан активно концертирует, разъезжая вместе со своим мужем по всей Европе. Супруги посещают с гастрольным турне и Россию. Певицу здесь хорошо помнит и тепло принимает публика. Исполнительское мастерство Ниссен находится на вершине расцвета, она демонстрирует безупречный музыкальный вкус, высокий профессионализм. Супруги выступают в Петербурге, Москве, Курске, Воронеже, Тамбове, Пензе, Симбирске, Казани, Саратове, Киеве и Одессе.

Важной особенностью певческой карьеры Ниссен является широкий стилевой диапазон репертуара, высочайшее мастерство исполнения музыки разных композиторов. В оперном репертуаре певицы итальянская музыка занимает первое место. Ниссен исполняет главные и второстепенные партии в операх В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Россини, Дж. Верди. Большой успех вокалистка имеет в операх В. А. Моцарта.

Концертные программы Ниссен очень разнообразны, большое место в них занимает немецкая музыка — от старинных композиторов, И. С. Баха, до Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона. В программах часто встречаются имена таких композиторов, как Г. Ф. Гендель, К. В. Глюк, В. А. Моцарт, Дж. Мейербер, А. Марчелло, А. Л. Кляписсон, Ф. Лахнер.

Каждая партия, каждое произведение этих композиторов требует от вокалиста высокой исполнительской культуры, музыкальной образованности, не говоря уже о вокальной технике. Все перечисленные качества доступны только артистам высшего класса, к которым, несомненно, относится и Ниссен.

Большую роль в профессиональной судьбе певицы сыграло знакомство четы Саломан с русским музыкантом А. Г. Рубинштейном. В 1860 году Ниссен-Саломан приняла его предложение приехать в Петербург и заняться преподаванием. С этого момента педагогическая деятельность стала главным ее делом, в 1862-м она получила должность профессора вокального класса первой русской консерватории. В России Ниссен-Саломан жила и работала девятнадцать лет, до конца жизни, воспитав целую плеяду высококлассных вокалистов.

Как и многие другие иностранные музыканты, жившие и работавшие в нашей стране, Ниссен становится неотъемлемым звеном в процессе формирования русской культуры, испытавшей позитивное влияние европейских национальных школ.

Вокально-педагогические принципы Ниссен-Саломан очень гармонично сочетаются с традициями русской вокальной школы, сформулированными ранее в трудах М. И. Глинки и А. Е. Варламова. В основе ее методики, безусловно, лежит школа Гарсиа, обобщенная с собственным немалым профессиональным опытом. Основопологающим убеждением Ниссен-Саломан является мысль о том, что для исполнения произведений любых стилей певцу необходимо вначале овладеть вокальной техникой, единой для всех национальных школ.

В своей педагогической деятельности, так же как и в исполнительской, Ниссен-Саломан стремилась к разностороннему в стилистическом плане развитию учеников. Она обращалась не только к произведениям европейских композиторов, но и русских: М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. А. Балакирева, А. Г. Рубинштейна, Ц. А. Кюи, А. Н. Серова.

Изучение записей экзаменационных книг консерватории дает возможность сделать вывод о позитивном отношении к педагогическим достижениям Ниссен-Саломан предшественников русской вокальной школы. Ее метода была восторженно принята прославленным русским певцом О. Я. Петровым, учеником М. И. Глинки, присутствовавшим на прослушиваниях в качестве члена экзаменационной комиссии.



Среди учениц Ниссен-Саломан, ставших известными исполнителями и преподавателями и придерживавшихся в своей деятельности принципов своего учителя, нужно назвать Н. А. Ирецкую, Е. А. Лавровскую, А. П. Крутикову, В. И. Рааб, Е. Ф. Цванцигер, А. А. Бичурину, М. Д. Каменскую, П. С. Левицкую, А. А. Полякову-Хвостову и многих других. Воспоминания современников свидетельствуют о высочайшем авторитете Ниссен-Саломан, которая «образовала в России школу, в полном значении этого слова, воздвигши себе, таким образом, навсегда прекраснейший и прочнейший памятник. Всё, что в Петербурге и внутри России поет хорошо, суть исключительно ее ученицы».

В последние годы жизни, имея значительный педагогический опыт, Ниссен-Саломан создала учебник «Школа пения Генриетты Ниссен-Саломан», ставший первым основательным обобщением проблем вокальной педагогики, созданным профессором вновь открытой Петербургской консерватории.

Этот учебник сегодня является библиографической редкостью. Переиздание его в наши дни позволяет широкому кругу профессионалов и любителей вокального искусства познакомиться с трудом выдающейся певицы и педагога, применить ее ценные методические указания в практической деятельности.

Учебник создан Ниссен-Саломан специально для России с учетом специфики отечественного музыкального образования до открытия консерваторий. Большинство учениц, приходящих к ней в класс, при наличии прекрасных вокальных данных не имеют даже начальных знаний теории музыки, что, по ее мнению, является абсолютно неприемлемым. Именно поэтому большое внимание в «Школе пения...» уделено подробным разъяснениям основ музыкальной грамоты, сольфеджированию.

В своей педагогической деятельности Ниссен-Саломан в основном обучала женские голоса, поэтому и ее учебник предназначен в первую очередь для них.

«Школа пения...» состоит из трех частей. Первая часть — теоретическая, в ней рассматриваются важные вопросы вокальной педагогики — режим занятий, основные принципы и последовательность развития голосового аппарата, порядок освоения репертуара.

Первая часть содержит ссылки на вторую часть, в которой размещено обширнейшее собрание упражнений для развития певческого голоса. Упражнения представлены в систематическом порядке для удобства использования учителями пения.

Третья часть включает примеры популярных арий В. Беллини, Дж. Россини, Г. Доницетти, Дж. Мейербера в транспонированных вариантах и с примерами каденций известных певцов и самой Ниссен-Саломан.

На основе изучения учебника можно выявить основные принципы педагогической деятельности Ниссен. Главный из них — подход к обучению с позиций высокого профессионализма. По ее убеждению, педагог должен быть настоящим вокалистом, владеющим всеми тонкостями этого искусства, а также азами постановки голоса, так как многие последствия неправильных занятий невозможно потом исправить. В то же время, ученица обязательно должна иметь музыкальную подготовку, уметь читать с листа, стремиться к развитию своего кругозора, что позволит ей глубже проникать в содержание музыкального произведения.

Важнейший педагогический принцип Ниссен-Саломан — последовательность и постепенность в развитии голоса, освоении различных видов техники, художественного репертуара.

Ниссен-Саломан рекомендует в начале обучения не менее полугода работать над предложенными в учебнике упражнениями, только после этого, по ее мнению, можно петь классические арии, затем начинать добавлять нетрудные романсы.



В качестве основных задач обучения Ниссен-Саломан выделяет чистое интонирование, свободное владение дыханием и правильное произношение текста. Она считает, что ежедневные занятия развивают силу и диапазон голоса. Начинать занятия вокалом Ниссен-Саломан рекомендует с обучения основам правильного звукообразования, далее постепенно добавляются новые задачи — выработка однородного звучания в разных регистрах, качественного тембра голоса. Важнейшее качество певческого голоса — это владение филировкой звука, которое Ниссен-Саломан рекомендует начинать вырабатывать сразу, как только ученица научится управлять регистрами голоса. Упражнения по филировке звука, по ее мнению, способствуют улучшению тембра, развитию певческого дыхания. Трель и хроматическую гамму Ниссен-Саломан считает самыми сложными для освоения, предлагает начинать работу над ними, когда ученик уже овладел остальными видами вокальной техники.

Ниссен-Саломан отмечает, что собрание упражнений в учебнике включает, наряду с ее собственными, упражнения из других школ, в пользу которых она убедилась на собственном опыте в процессе педагогической деятельности. Практическая направленность «Школы пения...» выражается в первую очередь в том, что каждое упражнение предложено во всех тональностях для удобства использования преподавателями и учениками. В данном издании упражнения представлены без транспонирования.

Данное издание учебника Ниссен-Саломан имеет сокращения по сравнению с первоначальным изданием. Эти сокращения не носят принципиального значения, так как они затрагивают лишь транспонированные повторения одного и того же упражнения, которые каждый современный педагог может выполнить самостоятельно.

Вторая часть учебника фактически является энциклопедией упражнений для вокалиста, где представлены типы движения от самых простых до виртуозных, требующих совершенного владения голосом.

Несомненно, «Школа пения Генриетты Ниссен-Саломан» — это фундаментальный труд по подготовке профессиональных певцов, созданный в период расцвета русского классического вокального искусства и актуальный в наши дни.

Принципы, которых придерживалась Ниссен-Саломан в своей педагогической деятельности: последовательность, постепенность в освоении технических приемов и репертуара, необходимость одновременного развития вокальной техники и общей музыкальной грамотности ученика, чувства стиля — унаследованы ее учениками и сегодня являются основой вокальной педагогики, опирающейся и совершенствующей традиции прошлого. Именно поэтому представляемое переиздание «Школы пения Генриетты Ниссен-Саломан» играет чрезвычайно важную роль для развития современного вокального искусства.

Е. П. Пономаренко

ПОСВЯЩАЕТСЯ
ПАМЯТИ

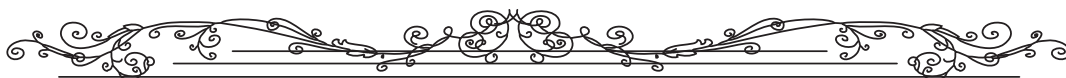
Ея Императорскаго Высочества

Государыни Великой Княгини



ВЛЕННЫ МАВЛОВНЫ

Издателемъ



ПРЕДИСЛОВИЕ ИЗДАТЕЛЯ¹

По инициативе Антона Григорьевича Рубинштейна, величайшего почитателя и ценителя методы профессора пения г-жи Ниссен-Саломан, — я предложил ей составить полную «Школу пения». Сначала г-жа Ниссен решительно отказалась предпринять подобный труд, вследствие недостатка свободного времени. Два года спустя я вновь обратился к ней с просьбой увековечить печатаньем свою испытанную методу. На этот раз я был счастливее, — она согласилась, однако с непременным условием не торопить ее, дать время для основательной, полной разработки богатого материала, собранного ею во время многолетней ее деятельности в качестве профессора пения, в консерватории. Осенью 1878 года огромный труд был почти окончен; наконец, весной 1879 года, после своего последнего, блестящего экзамена в консерватории, г-жа Ниссен заявила мне, что ее «Школа пения» вполне окончена и что осенью можно будет приступить к печатанью: оставалось только окончательно пересмотреть готовый манускрипт. Этим трудом она была занята во время своего пребывания за границей летом 1879 года. После ее внезапной смерти ее супруг, основательный музыкант и композитор, окончив тщательный пересмотр манускрипта, передал мне наконец этот замечательнейший и обширнейший труд знаменитого профессора. Печатание «Школы пения» г-жи Ниссен-Саломан значительно затянулось по чрезвычайной обширности манускрипта.

В. Бессель

Санкт-Петербург, декабрь 1880 г.

¹ Предисловие к изданию 1880 года. — *Прим. издательства.*





ГЕНРЕТТА НИССЕН-САЛОМАН. НЕКРОЛОГ¹

27 августа 1879 года внезапно прекратилось одно из наиболее деятельных артистических существований, закрылись навсегда глаза, так часто горевшие благороднейшим воодушевлением ко всему прекрасному, великому, возвышенному в искусстве, неудержимо увлекавшее за собою тысячи людей, согревавшее пламенем искусства бесчисленные сердца.

Генриетта Ниссен-Саломан скончалась в цвете сил в горном городке Гарцбурге, романтически расположившемся в Гарце; она переехала туда после сезона в Мариенбаде, куда сопровождала больного мужа. Болезнь (простуда) ее была столь легкая, что до последнего мгновения не предвиделось близкого конца. 3 сентября 1879 года ее смертные останки уже были преданы на вечный покой земле кладбища ее родного города Гётенбурга, в Швеции².

Покойной было едва только 60 лет; она родилась 12 марта 1819 года. В лице ее сошла в могилу одна из даровитейших и достойнейших представительниц искусства.

В нежнейшем возрасте, уже на четвертом году жизни, маленькая Генриетта выказывала несомненные признаки необычайного музыкального дарования: она не только не принимавшись еще учиться могла передать на фортепиано своими маленькими пальчиками раз слышанную мелодию, но несколько лет позже, также без чужой помощи, определяла тон башенных часов, точно так же, как и тональность любой мелодии. К этим прекрасным музыкальным способностям с течением времени присоединился замечательно редкий обширный сопрано. Эти дарования, конечно, не могли оставаться втуне; тем более, что родители ее любили искусство и дом их был сборным пунктом любителей музыки.

Первое музыкальное образование Генриетта получила от Георга Гюнтера, превосходного органиста местной протестантской церкви, основавшего превосходную певческую академию, которой молодая девушка сделалась скоро деятельнейшим, полезнейшим и незаменимым членом. Нескольким авторитетным друзьям дома и искусства удалось убедить родителей Генриетты выбрать для их 18-летней дочери артистическую карьеру. В 1839 году мы находим ее в Париже ученицей Мануэля Гарсиа, чрезвычайно полюбившего ее за ее голос и музыкальные способности. Необыкновенно ревностно изучала она пение и в это время познакомилась с выдающимися знаменитейшими художниками. В это-то время познакомилась она, например, с Шопеном, столь восхитившимся дарованием молодой девушки, что он сам вызвался давать ей уроки на фортепиано.

В прежнее время в хороших шведских семействах требовалось много решительности для избрания артистической карьеры; немало трудности представляло также и осуществление весьма естественного желания поместить молодую девушку, воспитанную в строгих правилах, в какое-нибудь уважаемое парижское семейство; Генриетта нашла гостеприимство в доме Циммермана, в то время лучшего профессора фортепианной игры в консерватории.

В сороковых годах итальянская опера в Париже стояла на высшей ступени своего блеска: Гризи, Персиани, Лаблаш, Рубини, Тамбурины и другие образовывали замечательно

¹ «Signale für die musicalische Welt»; № 14. Leipzig, 1880 г. «Северная иллюстрированная музыкальная газета»; № 4 и 5. Христианиа, 1880 г.

² Что прошло, не возвращается никогда более, — но когда оно уходит, полное блеска, то светит потом еще долго.



редкий ансамбль артистических сил. Среди этих звезд Генриетта дебютировала впервые (1843) в роли Адальгизы рядом с Гризи-Нормой; успех превзошел все ее ожидания. Вторая ее роль была Эльвиры (в «Дон-Жуане»), возбудившая тем более внимания, что до тех пор в Париже привыкли считать эту роль второстепенною: Ниссен же, благодаря виртуозности и таланту, с которым она передавала ее как в музыкальном, так в вокальном и в драматическом отношении, удалось представить партию Эльвиры в совершенно новом, дотоле неизвестном виде. Ей тотчас же был предложен ангажемент на три года, послуживший поводом к новым успехам. Артистическое путешествие по Швеции, совершенное ею в это время, уподоблялось триумфальному шествию.

В следующий сезон она выступила в Париже в «Велизарии», «Танкреде» и «Цирюльнике». Ее импровизированное появление в «Цирюльнике», без репетиции не только оркестровой но и фортепианной, произвело большое впечатление. Персиани, игравшая Розину, внезапно заболела; больна была и Гризи, так что нечего было давать. Директор театра, Вартель, принужден был бы отменить спектакль и возратить превосходный сбор, если бы не Генриетта, решившаяся взять на свои плечи непробованную роль, хотя к ней обратились всего только за час до начала спектакля. Полный триумф ожидал ее. В этом случае, как и позже, в течение ее артистической карьеры, ее музыкальные способности оказали ей большую услугу. Несмотря на естественное, сольное волнение, понятное при таком рискованном предприятии, она вдруг перед самым началом арии «Una voce roso fà» вспомнила, что Персиани (как она раньше заметила) поет арию, написанную в E-dur на терцию выше — в G-dur, в тональности, невозможной для всякой другой артистки. Можно себе представить боязнь молодой певицы, прежде чем она успела найти кого-нибудь, кто передал бы капельмейстеру ее просьбу исполнить арию в первоначальной тональности; наконец, первые звуки арии убедили ее, что желание ее дошло по назначению еще вовремя. Благодаря ее необыкновенному успеху в этой роли, она удержала ее за собою и в следующий сезон, хотя по контракту роль принадлежала исключительно Персиани¹.

Из других многочисленных примеров славной карьеры выдающейся артистки можно упомянуть о следующем факте. Во время случайного краткого пребывания ее во Франкфурте-на-Майне в мае 1858 года тамошнее общество Св. Цецилии давало генделевскую ораторию «Иефта». В день исполнения внезапно заболевает певица (г-жа Фейт), которой поручена была сопранная партия «Ифис»; исполнение становилось невозможным. Дирекция общества, узнавшая о случайном присутствии г-жи Ниссен, пригласила ее помочь горю и взяться экспромтом за эту трудную партию; г-жа Ниссен к общему удивлению сделала это с обычно своею готовностью и мастерством, хотя партия была для нее совершенно незнакома. На другой день, кроме разных изъявлений удивления

¹ Парижские журналы той эпохи, равно как «L'Europe artiste» (5 марта 1854 г.) рассказывают это происшествие следующим образом:

«Г-жа Ниссен была приглашена на большой бал, куда ее должна была сопровождать одна из представительниц высшей парижской аристократии. Вечером, когда молодая девушка начала уже одеваться, у дверей ее квартиры раздался отчаянный звонок. Это был Вартель со всем отчаянием директора принужденного Отказать полный театр; должен был идти «Цирюльник» с Персиани, но знаменитая певица внезапно заболела; точно так же больна была и Гризи. Переменить спектакль было невозможно. Если г-жа Ниссен не решится взяться за роль (которую она никогда не пробовала ни с оркестром, ни с фортепиано), оставалось возратить публике деньги, — крайность, на которую директора решаются с трудом. Перед таким несчастьем артистка, у которой сердце равнялось таланту, не колебалась долго. Белое бальное платье, без всяких украшений, роза в волосах — составили костюм Розины. Карета, долженствовавшая вести ее на бал, получила приказание ехать в театр, где публика уже собралась массою наслаждаться пением Персиани, своей балованной любимицы. Не было времени, чтобы выпустить афиши и заявить публике о замене. Остальное известно».



и признательности, г-жа Ниссен получила следующее письмо от живущего во Франкфурте старого Алоиса Шмитта, знаменитого пианиста и композитора:

«Вслед за другими позвольте и мне принести вам мою теплую благодарность за высокое художественное наслаждение, доставленное мне вашим пасторским пением в несравненном произведении Генделя. Мое удивление увеличилось тем сильнее, когда я узнал, что вы пели без репетиции, как говорится, с листа: вы так проникли в Генделевский дух! *Пускай кто-нибудь попробует сделать это!* Эти строки могут вам свидетельствовать как я — и со мною вместе все знатоки искусства — благодарен и удивляюсь вам».

*Д-р Алоис Шмитт. Франкфурт,
16 мая 1858 г.*

Такое же горячее письмо написала и дирекция общества Св. Цецилии:

«Общество Св. Цецилии, — говорит между прочим это письмо, — с гордостью ставит в своих программах имя артистки, давно пользующейся громким именем и доказавшей еще раз, что ее блестящие дела посвящены требованиям истинного искусства, ради любви к которому она всегда готова приносить личные жертвы. Соболаговолите, сударыня, принять выражение нашей благодарности и особенного почтения».

После этого короткого отступления от хронологической последовательности нашего отчета вернемся в Париж, принимаясь за рассказ событий, начиная с 1844 года.

Горячему стремлению г-жи Ниссен к дальнейшему художественному развитию и возможно скорейшему расширению ее репертуара были положены тут слишком узкие границы, так как ни Персиани, ни Гризи не были склонны уступать своих ролей. Поэтому г-жа Ниссен решила оставить свое место в парижской итальянской опере, колыбели ее славы. Тогда еще никакая шведская певица не выступала за границей; г-жа Ниссен была первой, принесшею честь своему отечеству, получившей имя «шведского соловья» — прозвище, которое позже разнесли по свету Женни Линд и Нильсон.

Весною 1845 года мы находим ее в Милане. Но едва она прибыла туда, как ангажемент призвал ее в Петербург, где она имела необыкновенные успехи рядом с Альбони, Виардо, Рубини, Марио, Тамбурини, Лаблашем и Конкони. Вернувшись в Италию, где Россини (живший тогда в Болонье) живо интересовался ею, как прежде Доницетти в Париже, она пела в продолжение трех лет в Болонье, Милане, Мантуе, Генуе, Ливорно, Флоренции и Риме главные роли в операх: «Норма», «Сомнамбула», «Лючия», «Эрнани», «Атилла», «Два Фоскари», «Ломбардцы», «Паризина» и т. д. Везде ожидали ее триумфы, особливо же во Флоренции и в театре Апполо в Риме. Она была ангажирована в Ферраре в начале 1848 года, когда вспыхнувшая революция принудила ее покинуть этот город после нескольких спектаклей. Ангажемент призвал ее в Лондон, где она выступила в Ковентгарденском театре, в ролях «Нормы» и «Лючии», спетых ею на английском языке; затем она предприняла большое концертное путешествие через Англию, Шотландию и Ирландию. Возвращаясь на родину в Швецию, она пела в Гамбурге «Лючию» на немецком языке. В Швеции и Норвегии, где она совершила артистическую поездку, ее принимали с энтузиазмом. Зимой 1849/50 года она пела почти во всех концертах Gewandhaus'a в Лейпциге, где произвела сильное впечатление не только бравурой, с которой исполняла итальянские арии, но и благородною, поэтической передачей



шведских и немецких романсов, равно и классических сочинений. (В 1853 году она снова пела в 12 концертах Gewandhaus'a.)

С таким же успехом пела она в других столицах Германии, которые посетила потом. Ее появление в Берлине как раз совпало с тем временем, когда музыкальный мир прусской столицы был под впечатлением пения Женни Линд, только что уехавшей из Берлина. Сезон уже кончился, весна была на дворе, и г-жа Ниссен могла выступить там только в концертах, но тем не менее ее успех был громаден и вся без исключения художественная критика Берлина, с Рельштабом во главе, чествовала ее, как равносильную соперницу ее землячки, Линд. Эрнст Коссак закончил одну из своих статей следующими словами: «если уж дали Женни Линд титул шведского соловья, то мы должны потребовать безусловно, чтобы назвали Генриетту Ниссен шведским жаворонком».

Праздновавшееся в Гааге торжество обручения наследного шведского принца с голландскою принцессою призвало в столицу Голландии и г-жу Ниссен, которая всюду — при дворе, в Гааге, Амстердаме и Роттердаме — встретила обычный огромный успех.

10 Сентября 1850 года г-жа Ниссен вышла замуж за датского композитора Зигфрида Саломана и с тех пор пела под именем Ниссен-Саломан. Вместе с мужем она предприняла большие артистические путешествия по Швеции, Финляндии, России и побывала даже в Константинополе. В 1853 году мы находим художественную чету в Париже, где г-жа Ниссен пела в концертах консерватории и в концертах под управлением *Сегера* (в зале Св. Цецилии), обративши на себя особенное внимание своим исполнением *классической* музыки. Приглашение тогдашнего директора брюссельской консерватории, знаменитого *Фетиса*, привело ее в Брюссель, где она выступила в концертах этого учреждения. Здесь ею получена была телеграмма из Петербурга с предложением занять место профессора пения в консерватории, только что открываемой тогда А. Рубинштейном, под августейшим покровительством Великой Княгини Елены Павловны. В январе 1860 г. мы находим ее там в полной деятельности, в публичных курсах пения, предшествовавших открытию консерватории (в 1862 году). С неутомимою, никогда не остывающею ревностью исполняла она свои новые обязанности; как многого умела она достигнуть, показывает масса образованных ею учениц, рассеянных по России. Госпожа Ниссен-Саломан образовала в России школу, в полном значении этого слова, воздвигши себе таким образом навсегда прекраснейший и прочнейший памятник. Все, что в Петербурге и внутри России поет *хорошо* — суть исключительно ее ученицы. Недостаток места позволяет нам назвать только некоторых учениц и примадонн, вышедших из этой школы: Жозефина Решке (парижской большой оперы), А. Белоха (в Лондоне), Махвиц и Лидо (в Her Majesty театре, в Лондоне и Нью-Йорке); в русской опере в Петербурге: г-жи Рааб, Лавровская, Левицкая, Крутикова, Каменская, Калаш, Бичурина; в Италии: г-жи Вурцель, Гейрот, Альма Фострем; учительницы пения в петербургской консерватории — г-жи Цванцигер, Гирс-Левицкая, Полякова и Ирецкая; концертные певицы и учительницы пения: г-жи Фосс, Клемм, Гренинг-Вильде, Харитоновна-Палечек, Ольга Петерсен, Веревкина, Марцинкевич, Полонская, Гааке, Минквиц; в Харькове — г-жа Прохорова-Маурелли; в Киеве — г-жи Небельская и Константинович; из числа многочисленных учениц аристократического круга назовем г-жу Панаеву, Эбелинг, Джунковскую, Симанскую-Бронникову и т. д.

Ее преподавание поддерживалось двумя особенностями, которых нельзя оценить достаточно: необыкновенным (для певицы) ее пианизмом и теоретическими сведениями, соединенными с удивительною памятью, позволявшею ей аккомпанировать все *без нот*



и транспонировать в любую тональность, так что она никогда не имела надобности в аккомпаниаторе. Сверх того, так как несмотря на возраст она находилась в полном обладании голосом, то ее преподавание имело еще ту выгоду, что она могла все пропеть своим ученицам; это служило для последних прекрасным практическим примером, сценическим как и вокальным. За границей давно оценили эти редкие качества. Давно штутгартская консерватория старалась, но тщетно, убедить г-жу Ниссен войти в состав ее профессоров. Точно так же дирекция консерватории общества «друзей музыки» в Вене дважды присылала убедительные приглашения, имевшие целью заручиться этой редкою педагогическою силою для своего заведения (17 мая 1878 и 26 мая 1879 года). Несмотря на эти неоднократные, льстящие самолюбию доказательства признания ее способностей и доверия к ним, г-жа Ниссен не могла решиться покинуть многочисленный круг ее учениц, возложивших на нее все свои надежды, точно так же, как и свое обширное поле деятельности в Петербурге. Кто знал редкое чувство долга этой выдающейся артистки, равно как связанную с ним наивность и честную привязанность к идеям, столь часто встречающиеся у великих артистов, тот легко поймет, что такому глубокому таланту должно было стоить весьма многого покинуть навсегда арену деятельности, *созданную ею* с таким усилием, где она встретила столько раз почетную оценку, хотя вместе часто и лишаящее мужества непризнание, и для того только, чтобы на новом месте снова, быть может, пройти эти стадии радости и страдания.

Ее ежегодные воскресные музыкальные утра, основанные ею уже более девяти лет в ее собственной квартире, приобрели обширную основательную, общую известность; на них собиралось всегда множество лиц, вершин искусства и науки, равно как избранная высшая аристократия. Безустанной, неутомимой деятельности г-жи Ниссен удавалось устроить невероятное, часто собрать новое, интересное, привлекательное: разнообразные программы этих «утр», всегда представлявших что-либо новое, полных интереса, способных привлечь, служат тому доказательством. Новые, более выдающиеся и успевшие ее ученицы выступали на этих утрах, постепенно приучаясь к публике; исполнялись маленькие и большие ансамбли и хоры.

Несмотря на столь разнообразные занятия г-жа Ниссен находила еще время работать над представляемою теперь методою, в которую она положила свои богатые знания, основания ее несравненной школы и свою драгоценную опытность, приобретенную во время ее долголетней педагогической деятельности. К сожалению, ей не суждено было дожить до появления этой методы в печати.

Конечно, при столь выдающейся деятельности не было недостатков в разнообразных проявлениях официального признания этой деятельности. Госпожа Ниссен имела шведскую медаль за заслуги — «Litteris et artibus», медаль, осыпанную бриллиантами, — «Pour le mérite», пожалованную государем императором, орден Красного Креста, дипломы музыкальной академии в Стокгольме, филармонического общества в Петербурге, филармонического общества во Флоренции, Св. Цецилии в Риме.

Из большого числа стихотворений, ей посвященных, здесь найдут место только наиболее выдающиеся, известного немецкого поэта Рельштаба и двух датских: Андерсена и Ингемана¹, а равно одно стихотворение, написанное по поводу ее смерти; последнее из них в русском переводе.

¹ Два последних стихотворения приводятся на французском языке (перевод с датского), как это было в первом издании книги. — *Прим. издательства.*



Die Kunst

Wie Du sie pflegest, ächt und rein,
Ist sie sich selber Lohn des Strebens,
Und webt den goldnen Sonnenschein
Um alle Schatten dieses Lebens.
Zur Erinnerung an Ihren Freund und Verehrer.

L. Rellstab
Berlin, 16 April, 1850

(Перевод с датского)
Dieu t'a donné une voix
Au timbre merveilleux, —
Il t'a donné bien plus encore
En metant de l'âme dans ton chant.

H. C. Andersen
Copenhague, Août, 1856

Tire du poeme «Holger Danske»

(Перевод с датского)

«Au jardin plein de roses chantait la troupe multicolore des oiseaux;
Ce chant était vif et délicieux, comme il est rare de l'entendre;
Mais mille fois plus belle encore était la sonorité de sa voix
Que le chant des oiseaux à travers des régions célestes.
Souvenir reconnaissant à l'incomparable cantatrice
Henriette Nissen-Saloman.

B. S. Ingemann.
Sorø, 25 Fevrier, 1856

На смерть Генриетты Ниссен-Саломан¹

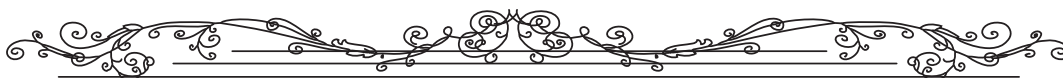
Смолкли волшебные звуки чарующих песен,
Тех, что певала ты, северных стран соловей,
Трелями горы, долины и лес оглашая...
Быстро умчалася ты в светлое царство теней.

В песнях своих изливала ты сердце и душу,
В них находила ты счастье жизни своей,
В области звуков, являясь всевластной царицей...
Кто же заменит тебя, северный наш соловей?

Скорбь и печаль по тебе всю страну охватила,
Плачет народ, пораженный глубокой тоской...
Спи ж безмятежно ты, взятая ранней могилой,
В недрах родимой земли сладкий вкушая покой.

¹ Перевод с шведского языка. — Прим. издательства.





ВСТУПЛЕНИЕ

Несогласие опустошает свет,
Искусства дают ему прелесть.

Ж. Ж. Руссо
«Статьи о музыке»

Кто знает о громадной массе появившихся и продолжающих являться в разных странах «Школ пения», «Метод пения», тот может, конечно, считать бесполезным появление нового сочинения, предназначенного обогатить эту ветвь музыкальной литературы. Но если собрать разные, известные мне появившиеся доселе «Методы» большого и малого объема и просмотреть их с точки зрения практической, приносимой ими пользы для изучения пения, то от внимательного наблюдателя не укроется, что весьма немногие годны для назначенной цели: большая часть их очевидно придает слишком мало значения элементарному педагогическому основанию, которое необходимо должно *предшествовать* высшему искусству пения. Большинство вовсе не касается, или только очень поверхностно, первых и самых необходимых указаний и правил относительно образования звука, положения рта, различия регистров, произношения слов и т. д., — точно все это известно само собой или предполагается уже известным. Если же когда и говорится что-нибудь об этих правилах, то так запутанно, неясно и научно-учено, — к тому же все это объявляется заранее лишним и непрактичным для непосвященных — что не может принести желанной пользы ни учителю, ни учащемуся. Кое-где многое объяснено медицинско-анатомическими изысканиями, интересными для ученых и хорошо образованных музыкантов и любителей, но сбивающими и спутывающими ученика, желающего только учиться, а весьма часто и во все мешающими ему достигнуть *практических* успехов. Некоторые методы объявляют, например, что «грудные звуки должны быть звучны» или что «текст должен произноситься ясно», не указывая при этом ни средств, ни пути достигнуть желаемого.

Причину этих несообразностей надо, вероятно, искать в том, что только очень немногие хорошие учителя образовывали певцов — с *начальных, основных положений*. Лучшие учителя по большей части никогда не имели или не искали случая показывать ученикам азбуку искусства; вероятно, они считали это скучным, надоедливым и, быть может, недостойным себя. Причина отсутствия хороших школ пения, преследовавших бы систематически методу, основанную на практическом опыте, лежит также, быть может, в отвращении многих артистов излагать на бумаге свои мысли; некоторым из них не доставало привычки ясно, литературным языком излагать свои идеи. Подобное явление встречается и в других отраслях музыкальной педагогики. Например, скрипичная школа Шпора — несмотря на свои неоспоримые достоинства, на то что содержит весьма ценные указания о положении инструмента и т. д., — взятая в целом, гораздо более годится для хорошо подготовленных скрипачей, чем для начинающих учеников. Произошло это, вероятно, потому, что Шпор, как и многие другие великие художники, *никогда не имел случая заниматься с совершенно неприготовленными учениками*. А между тем успех именно зависит, — особенно при изучении пения, — от того, как шли занятия, образование и развитие голоса на *первых уроках!* Конечно, хороший, опытный учитель



может исправить, улучшить многие ошибки или дурные привычки ученика, — особенно если последний интеллигентен, — но во-первых, сколько тут теряется драгоценного времени, во-вторых, — есть ошибки *неискоренимые вполне*, несмотря на все старания учителя и ученика. Наконец, случается нередко, что плохое начало портит здоровье учеников, особенно женщин, и уничтожает прекраснейшие голоса.

Замечательно, что на фортепиано никто не станет играть пьес, требующих механизма, не пройдя основательно необходимых упражнений, не овладев техникой инструмента, — сами пальцы играющего отказались бы служить ему. Наоборот, мы видим ежедневно, что лица, едва начавшие заниматься пением (в особенности дамы), более или менее одаренные голосом, считают возможным без всякой подготовки петь романсы, арии и т. д. Это ложное убеждение весьма часто поддерживается не понимающими дела невеждами-профессорами, льстящими скороспелому тщеславию. Надо еще прибавить, что ученики нередко теряют охоту к занятиям. Они долгое время, иногда целые годы, проходят плохую школу, поют дурно самые трудные арии и считают себя первостепенными артистами, благодаря похвалам ничего не понимающих друзей. Позже, попадая к хорошим учителям, они должны будут работать *сызнова*; если новый учитель не обладает репутацией, внушающей безусловное доверие, ученики, после своей воображаемой высоты, нередко впадают в отчаяние и совершенно теряют охоту и желание продолжать. Надо еще принять в соображение, что голос не может быть сравниваем ни с каким инструментом; поэтому изучение пения не может быть продолжено более строго необходимого времени. Если, например, фортепиано или любой инструмент изучался плохо даже долгие годы, то, заменяя плохую методу хорошей, можно работать без перерыва, между тем как голос — красивейший, но и чувствительнейший из музыкальных инструментов — легко *утомляется*, может *потеряться без возврата навсегда* от негодной работы, продолжавшейся несколько лет. Почти всякий учитель музыки без стеснения совести дает также и уроки пения; такой учитель, никогда не занимавшийся или только крайне поверхностно изучением человеческого голоса, не способный образовать голос по законам искусства, дает ученикам на первых же порах сольфеджии, вокализы и романсы. Учеников это забавляет; родители их, желающие блеснуть в обществе скороспелыми талантами дочерей, со своей стороны приходят в восторг от таких *видимых* успехов¹.

Существующие во множестве сольфеджии, вокализы (которые не следует смешивать с сольфеджированием, взятым само по себе) принесут немного пользы в руках несведущих. Они могли бы быть полезными в руках толкового учителя в том случае, если бы были расположены в систематическом порядке, подобном порядку расположения фортепианных этюдов Крамера или Черни, если бы указывали правила для образования голоса и т. д., если бы *содержали в систематическом порядке все необходимые подготовительные упражнения*. Некоторые из таких вокализов отчасти заботятся об этой цели, но все мне известные сборники, по моему убеждению, не исчерпывают предмет; во всяком случае

¹ Луи Элерт в своих остроумных «*Essay's aus der Tonwelt*» превосходно замечает: «Ни одному искусству, может быть, не обучает такая масса непривзванных к делу людей, как музыке... У кого на руках процесс, без сомнения обратится не к первому встречному сутяге, а к людям, которым государство вверило адвокатуру; точно так же в случае болезни зовут врача, а не шарлатана. Во всех областях жизни всегда есть защита против невежества и неспособности; нет ее только в искусстве. Кто не достаточно ориентирован в нем, не имеет никакой возможности отличить художника от шарлатана. Безгранично зло, производимое подобным положением дела. Всякий музыкант знает, что первоначальное плохое обучение оставляет почти непоправимые результаты: остаются дурные привычки, небрежность и безвкусице, которых не в состоянии уничтожить лучшие учителя».



то, что достигается с ними, достигается лучше, вернее и скорее другим путем, другими способами. Благодаря таким вокализам и сольфеджиям (более или менее настоящим мелодиям без текста) ученик приучается затверживать механически *арии и песни без слов*; они не могут быть даже сравниваемы с хорошими фортепианными этюдами, потому что уж одно правильное произношение текста в пении само по себе требует упорного изучения. По моему убеждению, употребление таких вокализов бесполезно отнимает время и губительно, в особенности в руках невежд — учителей (которым они удобны, представляя вокализы и аккомпанемент готовыми): необходимые предварительные упражнения, так же, как и произношение слов, если и не оставляются совсем в стороне, все-таки откладываются. Сверх того в этом случае невозможно развивать слух ученика или исправлять его.

И в этом отношении, по моему убеждению, можно достигнуть простейшим путем лучших и скорейших результатов. Профессор должен вообще, и в особенности на первых порах, стараться *давать объяснения возможно проще и возможно яснее показывать приложения правил к практике*. Это же мыслимо вполне только при словесных объяснениях, сопровождаемых практическими указаниями профессора, в особенности если последний (чего всегда следует желать) певец или был певцом. Так, например, невозможно *описать словами* ясно и понятно — даже путем самых остроумных объяснений, — как следует взять, произвести и держать звук, что легко делается путем *практическим*, если профессор споет ученику, объяснит ему путем личного примера¹.

Эти замечания относятся также к произношению слов, пониманию пьесы, музыкальному стилю и т. д. Никакие писанные объяснения не заменяют личного практического примера. Никто не может быть действительно хорошим учителем пения, если — ради ли незнания, удобства, потому что не обладает даром объяснения легкого и понятного, или из желания щадить свой голос — вследствие одной или нескольких причин не поет ученикам, служа им примером: невозможно достигнуть желаемой цели *одним только путем теоретическим*.

Учитель должен возможно хорошо владеть фортепиано, — иначе он принужден обращать слишком большое внимание на аккомпанемент, в особенности впоследствии в аккомпанементах арий и отрывков, требующих техники пальцев; в этом случае ему невозможно отдавать все внимание учащемуся. Если преподаватель прибегает к помощи аккомпаниатора, то он находится в зависимости от третьего лица. Лучшие результаты дает преподавание, когда учитель с учеником находятся лицом к лицу, без помехи представляемой аккомпаниатором. В больших школах, например в консерваториях, это, конечно, не легко достигается; зарождающееся же от одновременного присутствия нескольких лиц, преследующих одинаковую цель, соперничество часто дает и хорошие результаты. Во всяком случае здесь налицо только *преподаватель и ученики*, тогда как аккомпаниатор — *чуждая* для преподавания личность, в большинстве случаев только стесняющая учителя и учеников.

Я не имею претензии вполне заменить моим сочинением указанный недостаток хороших объяснительных правил для изучения пения: повторяю еще раз мое глубокое убеждение в том, что *ничто* не в состоянии заменить *личного преподавания*.

Изучение развития голоса всегда интересовало меня. Еще во время моей сценической карьеры, когда у меня иногда бывало свободное время, я занималась преподаванием

¹ Stéphen de la Madelaine говорит: «Понятно затруднение теоретика для объяснения с помощью пера действий, вполне заключающихся в звуке.»



ВСТУПЛЕНИЕ

пения. Позже, в бытность мою в течение 13 лет профессором петербургской консерватории, так же как и в моем позднейшем частном положении и соединенном с ним широком кругу действия, я имела возможность сделать богатые наблюдения на этом поле. Хотя с разных сторон меня просили записать их, — я не решалась на это, понимая тяжесть задачи. Отнюдь также не хотела я увеличивать балласт бесчисленных «школ пения», бесполезно загромождающих музыкальную литературу. Но долгий ряд годов, посвященных мною на изучение развития голоса, разносторонние опыты, собранные мною *практически*, благодаря непрерывной внимательности, пути, признанные мною по зрелом размышлении целесообразными и приведшие к счастливым результатам, — все это заставляет меня надеяться, что, быть может, я в состоянии дать указания и правила не бесполезные, как *для преподавателей, не имеющих еще необходимой опытности*, так и для учениц, желающих учиться. Сверх того, быть может, не лишен интереса систематический и прогрессивный ряд упражнений, по своему размещению и развитию отличающийся от стереотипного порядка упражнений, встречаемых в других школах.

Примечание. Ввиду бесчисленных существующих правил и упражнений, находящихся почти во всех руководствах (имена авторов которых невозможно указать), было бы бесполезно и невозможно открыть тут что-либо новое. Соединяя их с моими замечаниями и опытом, я употребляю для достижения желанной цели лучшее из существующего, в пользу чего я могла убедиться в продолжение долгой деятельности. Во всяком случае, я следую примеру предшественников, которые, выбирая в сделанном до них, продолжали строить на фундаменте существовавшем.

Собранные здесь мои замечания и советы, хотя и не лишённые, надеюсь, интереса для других стран, сначала предназначались для России, где, в особенности в провинции, до последнего времени и до основания консерваторий в Петербурге и Москве, *правильное обучение пению* было неудовлетворительно. Желавшие брать у меня уроки девушки часто не имели даже элементарных музыкальных познаний, тогда как в других странах дети получают порядочное музыкальное образование, играют недурно на фортепиано и читают с листа. Впрочем, в этом отношении в России замечается большой прогресс, хотя еще остается сделать многое. Уже давно признано, что русский народ во всех его слоях одарен превосходными способностями к музыке, подтверждением чего является, например, такое сокровище, как его народные песни. Россия сверх того богата голосами, по преимуществу меццо-сопрано, контральто и басами, — богатство, долго остававшееся втуне. Печально, что кроме немногих исключений, преподавание пения почти везде идет плохо, тогда как для других музыкальных инструментов имеются профессора или отличные, или, по крайней мере, имеющие достаточные сведения. Под влиянием этого обстоятельства пропадает бесследно множество чудесных голосов. Вопрос о плате представляет, конечно, препятствие, но повсюду *хорошее* преподавание *дорого*, поэтому часто случается, что самые лучшие голоса попадают в руки неумелых и неопытных учителей, и только позже обращаются к хорошему учителю, что сопряжено с немалыми финансовыми жертвами. Тогда нередко приходится терять множество невозвратимого, если не напрасного, труда и драгоценного времени, чтобы исправить недостатки первоначального преподавания, и то только в случае, когда голос не исчез уже совершенно безвозвратно.



I. РАЗВИТИЕ ГОЛОСА. ВВЕДЕНИЕ К ПРЕПОДАВАНИЮ ИСКУССТВА ПЕНИЯ, ПО ПРЕИМУЩЕСТВУ ДЛЯ ЖЕНЩИН

Предварительные замечания

Фортепиано, служащее для аккомпанирования (при уроках и при занятиях учениц на дому), должно быть не только верно настроено, но также и по *надлежащему камертону*. Не следует заниматься у пианино или у инструмента, стоящего у стены, так как звук тогда немедленно отражается от последней. Комната со слишком хорошим резонансом тоже не выгодна, мешая различать *отчетливость* пассажей, особливо беглых, и *безупречную чистоту интонации*.

Вредно ученицам, занимающимся пением, играть много на фортепиано, а равно большие, трудные пьесы, требующие усилий: в обоих случаях страдает один и тот же орган — грудь. Утомительны для голоса (а стало быть, и вредны) большие и слишком продолжительные сольфеджи, а также пение в хоре.

Во время обучения, особенно в начале, следует петь без перерыва *только несколько минут*; отдыхать надо *сидя*, не разговаривая много. Не следует, особенно сначала, петь и дома более 2–3 минут кряду. Рекомендуется держать возле себя часы, иначе, желая *скорее* сделать успехи, ученицы легко переходят назначенное время. Эти короткие упражнения нужно повторять от 6–7 раз ежедневно, постоянно отдыхая после каждого раза. Первое упражнение дома лучше всего делать натошак утром, до чая. Не следует никогда петь сейчас *после* еды или *после* долгой игры или игры трудных пьес на фортепиано, точно так же, как и наоборот — не играть много или трудные пьесы после пения. Утомленный, напряженный, дрожащий голос укрепить трудно, по большей части — невозможно, поэтому *необходимо возможно большие предосторожности*: утомление, ослабление голоса или голосовых связок может произойти не только от скверного обучения, но быть и естественным последствием чересчур ревностных стараний ученицы прогрессировать как можно быстрее. Вообще следует больше обращать внимание на качество, а не на количество: всякое *излишество*, — даже излишество прилежания и старания, — может иметь дурные последствия, нередко *удалять* от цели, а не приближать к ней.

Рекомендуется ученицам простой, укрепляющий стол, в особенности хорошие свежие, без особенных приправ, мясные блюда, яйца всмятку, вообще питательные кушанья. Кислые, жирные, пряные блюда, масло, сыр в большом количестве, также миндаль, орехи и подобные им сушащие горло плоды — не годятся. При еде — пить некрепкое пиво или красное вино. Утром, вставая с постели, или вечером, ложась спать, можно выпить стакан свежей воды. Весьма полезна регулярная ежедневная прогулка, если только не очень холодно, сыро и туманно, но без больших разговоров на свежем воздухе. Ложиться спать и вставать — возможно раньше. Тщательно *избегать повторяющихся ночных бдений*.

В некоторые дни каждого месяца ученицам лучше не петь совершенно, в особенности когда этот период сопровождается нервным возбуждением, страхом и т. д.



I. РАЗВИТИЕ ГОЛОСА. ВВЕДЕНИЕ К ПРЕПОДАВАНИЮ ИСКУССТВА ПЕНИЯ

Профессор должен внимательно наблюдать, чтобы *никогда не утомлять ученицу*; лучше не заставлять ее петь, если голос кажется заложенным — вследствие ли простуды, усталости или каких-либо других причин: пение тогда вредно.





Одежда должна сообразоваться с климатом, быть достаточно теплою, чтобы предохранять от простуды. Шею держать по возможности свободно, не закутывая. Шею и грудь, так же как и заключающиеся в них органы, укрепляет омывание холодной водой утром и вечером, перед сном и после него. Вообще предписанные правила об одежде надо изменять сообразно суровости или мягкости климата, но все перемены должны делаться с надлежащею осторожностью: надо, например, постепенно оставлять теплое платье, к которому привыкли.

Молодые девушки вовсе не могут учиться пению без вреда для здоровья раньше достижения ими полного *физического* развития, точно так же, как молодые люди — ранее перелома их голоса, то есть между 16 и 17 годами для обоих полов. У юношей до этого периода голос имеет что-то грубое, осипшее; по тембру он походит отчасти на детский, отчасти на мужской голос. У молодых же девушек голос до этого периода по большей части слишком нежный, детский. Бывают, конечно, исключения. Надо обращать внимание на развитие грудной коробки (thorax), так же как и на все телосложение. Например, на юге встречаются девушки в 15 лет, и даже еще ранее, в физическом отношении развитые более, чем иные в 16, 17 лет. Голос, конечно, находится в связи с общим развитием тела. Широкая, крепкая грудь так же, как шея и горло шире обыкновенных, заставляют вообще предполагать здоровый сильный голос. Однако эти органы зачастую заметно развиваются под влиянием хорошо направленного обучения пению.

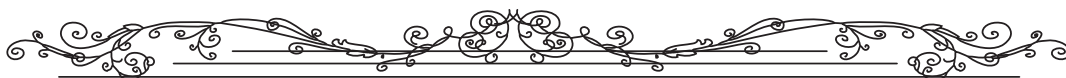


II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Я предполагаю, во всяком случае, что ученица достаточно подготовлена в музыкальном отношении, что она знает ноты, лады, деление, такт (ритмику), необходимейшие ключи, порядочно играет на фортепиано и читает бегло ноты с листа.

Хотя в сущности достаточно знания двух ключей, почти исключительно употребляющихся в наше время, — ключа *G* (*соль*, скрипичного)  и ключа *F* (*фа*, басового) , но полезно знать и владеть ключами *ut* на 1-й линейке (или сопранным)  и на 3-й линейке (альтовым) . Полезно во всех отношениях и желательно знание гармонии; употребления и разрешения аккордов (трезвучий, септаккордов, нонаккордов и т. д.), также основательное знание интервалов. Многие далее знаменитые артисты сделали карьеру, не имея ни рекомендуемых здесь знаний, ни блестящих музыкальных способностей. Эти исключения, в большинстве случаев будучи результатом чисто технической виртуозности, хотя и доведенной до степени блестящего совершенства, могут доставить только преходящее наслаждение солидно образованному музыканту: таких примеров в образец брать не следует. Хотя и блестяще одаренные от природы, эти артисты, несмотря на их исключительное положение, не могут и не должны служить предлогом поверхностным, небрежным занятиям. Певец, знающий свое искусство и хорошо одаренный природой, в состоянии доставить бесконечно более разнообразные и продолжительные наслаждения. Если же он теряет голос и не годится для театральной карьеры, ему остается по крайней мере, как плод его прежних занятий, возможность занять место менее блестящее, но столь же почетное — учителя пения.





III. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОМУ ПРЕПОДАВАНИЮ


Когда ученица достаточно отдохнула до начала урока, дышит свободно, без труда, — ее надо поставить *против* учителя, сидящего за фортепиано, несколько правее от него. Не следует ставить ученицу *сзади* учителя, как это нередко делается: последний должен внимательно наблюдать за положением рта ученицы и т. д., как и вообще за выражением ее лица, за всею ее осанкою, за тем, чтобы она не приучалась к неприятным и некрасивым подергиваниям мускулов или к некрасивым гримасам.

Следует обращать внимание, чтобы ученица, как это часто случается, не *закрывала сразу* рот, окончивши какую-нибудь фразу, что вызывает одно из самых неприятных впечатлений: кажется, точно звук был внезапно оборван. Точно так же не замечает ученица разных других своих привычек, трудно отвыкая от них.

Так как все следующие далее упражнения должны быть исполнены *наизусть* — подобный способ чрезвычайно *изоцряет память* и *музыкальный слух*, — то следует наблюдать, чтобы ученица со своего места *не могла узнать* по видимым ею клавишам инструмента тоны упражнения, играемого учителем, что мешало бы укреплению слуха и памяти.

Этот способ занятий очень прост: учитель сыграет упражнение медленно и отчетливо один раз; ученик в скором времени достигнет возможности спеть сыгранное совершенно верно, без ошибок. При прогрессирующих упражнениях в диатонической восходящей или нисходящей гамме, как, например:



достаточно сыграть только первый такт: 

Ученик легко исполнит упражнение во всей его целости. То же самое и в нисходящем упражнении:



было бы бесполезно играть более одного, первого, такта: 

Положение тела должно быть непринужденно; его несколько упирают на левую ногу — но не прислоняясь нигде; руки сложены за спиной, но не сжаты. Такое положение тела позволяет грудному ящику выступать свободно, а дыханию действовать как следует. Голову держат прямо, слегка отклонив ее назад. Рот открывают естественно и достаточно, без принуждения, давая свободный проход звуку; не следует давать рту овальную форму



III. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОМУ ПРЕПОДАВАНИЮ

яйца, но скорее открывать его в ширину, как при начинающейся непринужденной улыбке, так как углы рта легко мешают звуку. Язык должен оставаться в возможно горизонтальном положении, слегка протянут вперед к нижним зубам. Следует наблюдать, чтобы во время пения он не поднимался в задней части рта к горлу, так как тогда он закрыл бы, иногда частью, иногда совершенно, его отверстие, не давая свободный выход звуку. Никогда не должен быть направляем кверху конец языка: звук сделался бы не чист, неотчетлив. Если, как нередко случается, звук кажется *неприятным, горловым*, то следует убедиться, не в том ли причина (как замечено выше), что язык свертывается перед заднюю часть рта, перед полукруглым его отверстием или не закрывает ли последнее язычок, спускающийся с нёба. Если почему либо будет трудно удостовериться в этом, следует заставить ученика спеть с открытым ртом какой-нибудь низкий звук на *а*: отверстие горла станет немедленно свободным и глаз может увидеть тотчас же истинную причину замеченного недостатка.

Случается, что ученицы, особливо вначале, стесняются из робости открыть перед учителем рот *достаточно широко*; иногда мешает им сделать это и устройство щек. В этом случае следует вставить между верхними и нижними зубами небольшой, тонко обструганный кусочек дерева, как раз настолько большой, чтобы он позволял открывать рот надлежащим образом. Это средство употреблять как при уроках, так и дома до тех пор, пока рот сам собой не привыкнет открываться как следует.

Упражнения никогда *не следует петь вполголоса*, но полным звуком, потому что такая манера в действительности больше утомляет голос (не следует ее смешивать с пением *riano*; не следует, конечно, и насиловать голос¹).

Следует также избегать искания голосом верного звука. Ученица должна приучаться с самого начала данный ей на фортепиано звук усвоить сперва рассудком, удержать в памяти и только тогда вполне *твердо, уверенно* взять его голосом. Как всякая гимнастика укрепляет мускулы тела, так и пение — гимнастика, произведенная надлежащим образом, — действует укрепляющим образом на органы, производящие звук, на горло и грудь. Учителя делают ежедневно наблюдение, что надлежащее и осторожное обхождение позволяет голосу значительно развиться в полноте, силе и объеме.

Поэтому не только бесполезно, но и вредно старание увеличивать насильственно силу голоса при уроках ли или при упражнениях на дому; как уже замечено, голос становится звучнее и сильнее, благодаря постепенности упражнений, так сказать, сам собою. Можно помогать природе, поддерживая ее, но нельзя безнаказанно насиловать ее².

¹ Лаблаш заключает свою школу следующими словами, вполне достойными внимания: «Так как необходимо петь упражнения полным голосом, то следует позаботиться не петь много кряду; нет ничего вреднее, ничто так не задерживает успех, как привычка упражняться в пении сквозь зубы или напевая (с закрытым ртом); грудь устает, горло не приобретает навыка и голос не выигрывает ни в верности, ни в обработке».

² Еженедельный «Петербургский медицинский журнал» сообщает между прочим следующие результаты сделанных в 1878 году в клинике профессора Манасеина наблюдений над 222 певцами, в возрасте от 9 до 53 лет, наблюдений, касавшихся не только силы дыхания, но и телосложения, объема груди, также как и отношения последней к росту: «Объем груди, как относительный, так и абсолютный, больше у певцов чем у людей, не занимающихся пением, и увеличивается с возрастом и годами. Способность расширять грудь, точно так же, как и жизненная сила легких, у певцов более чем у других и точно так же увеличивается под влиянием указанных выше обстоятельств. Если катарры горла у певцов и часты, зато катарры легких у них чрезвычайно редки. Пение есть превосходное профилактическое средство против болезней дыхательных путей и лучшее средство как для предохранения, так и для укрепления легких. В этом отношении оно предпочтительнее всякой гимнастики другого рода — ног, рук и т. д.»



IV. ОБРАЗОВАНИЕ ЗВУКА ВООБЩЕ

Правильное образование звука — манера произвести его — представляет часто большие трудности. Надо озаботиться производить его естественно и легко, точно он образовался сразу в горле, без приготовления, не затрагивая других звуков, без видимых усилий.

Возьмем какой-нибудь звук; положим ; большая часть начинающих возьмут его следующим неправильным образом:




иногда исходя еще из других звуков, высших или низших. Точно так же будут братья и другие звуки, причем ученица вовсе не замечает неправильности; напротив, часто ее трудно и убедить в последней. Чем выше взятый звук, тем чаще замечаешь такую невыносимо дурную манеру — брать звук, проходя через другие. Такое скверное образование звука нередко, однако, находим у певцов и певиц вполне готовых, иногда даже знаменитых. Надо много терпения для уничтожения подобной, слишком вкоренившейся привычки. Поэтому следует обратить особенное внимание на то, чтобы всякий звук, на всем диапазоне голоса, в верхнем и нижнем регистрах брался бы не только твердо, без побочных тонов, но надо *повторять* (для упражнения) *один и тот же звук* и таким образом приучаться к верному образованию звука.






V. О ПРЕПОДАВАНИИ ПЕНИЯ

В начале урока, прежде чем перейти к другим упражнениям, ученица должна упражняться в верном образовании звука, *долго выдерживая звуки*; надо обращать внимание на *верное, правильное* и чистое образование звука, *на то чтобы все они имели одинаковую силу и выдержанность*.

Прежде всего, должно *открыть рот* надлежащим образом и тогда только отчетливо произвести на *a* какой-нибудь звук, например , усилением голосовой связки, как

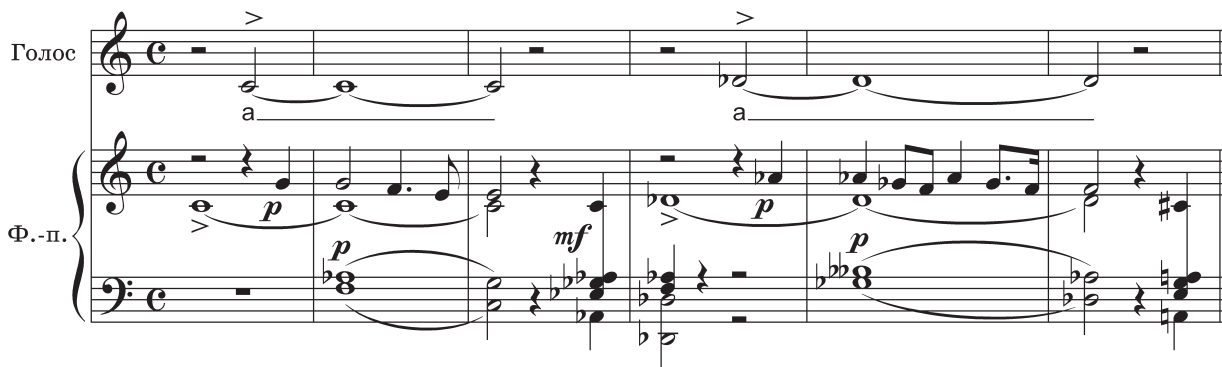
уже было замечено выше; только этим путем можно получить желанный звук, потому что раскрытие рта *одновременно* с произведением звука отзывается вредно на качестве последнего. Учителю часто приходится *самому показать* несколько раз ученице образование звука, прежде чем она будет в состоянии повторить его; лучше всего, чтобы ученица повторила

несколько раз *говором (но не пением)* один и тот же звук, например: 



или *га-га*, или *та-та*, *па-па*, — резкое произношение согласной облегчает выговор гласной.

Звук в пении должен быть произведен *сразу*, так, как производится звук при ударе в колокол или тонкое стекло.

В нижеследующем упражнении следует озаботиться, чтобы ученица давала звук всегда *позже* звука, взятого учителем на фортепиано; учителю необходимо контролировать как следует *верное и точное* образование звука, что невозможно при одновременных игре и пении. Делается это примерно так:



См. нотный пример № 1 на стр. 88.


Примечание. Некоторые учителя пения предпочитают образовывать голос *сверху вниз*, то есть начиная с фальцетных тонов *h*  или *b*  и переходя вниз к тонам груд-



ным, тогда как огромное большинство следует противоположной манере, ведя голос снизу вверх. Последний способ вообще признан лучшим. Я думаю, однако, что в этом отношении невозможно установить твердого правила: встречаются голоса, для которых лучше тот или другой способ; опытности преподавателя следует решить, какую избрать методу в данном случае. Главную целью всегда останется образовать *однородные*, одинаковые звуки разных регистров, так же как укрепить нижние звуки фальцета, — той его части, что называется

медиумом, 

чтобы они постепенно получили возможную для них силу, а не оставались бы, как часто случается, слабыми, тощими, закрытыми, сдавленными, весьма невыгодно отличаясь от грудных и головных звуков, делая голос неровным, неправильным, неприятным для слуха. Есть голоса, натуральный объем, звук и тембр которых имеют в себе что-то ломкое, детское, скрипящее, кричащее, если не вульгарное. Иногда ревностным стараниям лучшего преподавателя не удастся вполне удалить такие природные или искусственные (от дурного преподавания) недостатки; однако постоянным, упорным вниманием можно уничтожить их, если не вполне, то значительно. Непонятно, как преподаватели могут небрежно относиться к этим недостаткам, как они могут образовывать учеников, у которых беглость развита до известной степени, тогда как *звук, тембр* голоса остался неизменным, детским, скрипящим, вульгарным, как и прежде.

Для сопрано, особливо в начале, нижеследующие упражнения не должны идти выше . Для контральто и для голосов, сравнительно более ограниченных по объему, следует выбрать диапазон упражнений, который будет признан более соответствующим ему.

Из форм аккомпанемента, данных здесь, преподаватель избрет удобную и лучшую для него; очевидно, можно взять более простые, легкие, как и более трудные формы.

См. музыкальные примеры № 2, 3, 4; стр. 89.

Чрезвычайно важно, чтобы упражнения делались во *всех тонах*, заключающихся в диапазоне голоса ученицы: это особенно полезно для *интонации и ровности голоса*. Я заметила, что не только ученики, но и преподаватели неглижируют этим обстоятельством, иногда потому, что не умеют транспонировать. На стр. 97, прилагаются упражнения, переложенные в разные тоны в постепенном порядке на 1/2 тона вверх и вниз. Таким образом избавятся от лишнего труда и ученики и малоопытные преподаватели, что вероятно доставит удовольствие и тем и другим. Но так как нет необходимости исполнять во всех тонах всякое упражнение, то предлагаемые транспонировки представляют ту выгоду, что между ними можно выбирать наиболее подходящие к диапазону голоса ученицы: очень редко можно встретить голос такого объема, который был бы в состоянии исполнить все данные здесь упражнения с начала до конца.

См. упражнения № 7, стр. 97.

Любители, как и многие учителя, думают ошибочно, что можно считать романсы «легкими упражнениями» (я высказалась в другом месте относительно малой пользы вокализ, сольфеджий и т. д.). Между тем чтобы *хорошо исполнить романсы*, зачастую требуется больше искусства, понимания, чувства и тонкой передачи, чем для многих больших арий. Я считаю необходимым первый год или по крайней мере первые шесть



месяцев не давать ничего, кроме нижеследующих упражнений. Позднее, вместе с упражнениями, которые всегда должны быть при каждом уроке, я заставляла петь, и с гораздо большею пользою, чем романсы, *классические арии*, сначала легкие, но трудность которых усиливалась постепенно вместе с успехом учащегося. С этою целью я советую давать нижеуказанные арии, что вместе с тем способствует и развитию вкуса учениц, понимания классической музыки (впрочем, легкие и простые романсы хороших композиторов при известной степени прогресса учения не исключаются).

Список пьес для пения, рекомендуемых употреблять при обучении

а) *Airs* (арии):

Aria	«Lascia ch'io pianga», de «Rinaldo»	Händel
	«Verdi prati», de l'opéra «Alcine»	
	«Dignare», du «Te Deum» de Dettingue .	
	«Figlia mia» de «Tamerlan»	
	«Mio ben, ricordati»	
	«Tutta raccolta ancor», de l'opéra «Ezio»	
	«Er nahm den Raub den Königen», de l'oratorio «Juda Maccabrée»	
Sicilienne	«Tre giorni son che Nina»	Pergolese
Amoroso	«Euridice e dove sei», de la cantate «Orphée»	
Sicilienne	«Ogni pena»	
Aria	«In questa tomba oscura»	Beethoven
	«Sanctus, sanctus»	Gluck
	«Ecco alle mie catene», de l'opéra «Ezio»	
«Ah! l'ho presento ognor», de «Télémaque»		
Ariette	«Invano alcun desir», de l'opéra «Amide»	
Arioso	«Ach! erbarmt euch mein», de l'opéra «Orphée»	
Aria	«Ah! si la liberté me doit être ravie» de l'opéra «Amide»	
	«Il m'aime, quel amour» de l'opéra «Amide»	
	«O ciel, quelle horrible menace!» de l'opéra «Amide»	
Récitatif	«Je cède à vos désirs» et air «D'une image trop chérie» de l'opéra «Iphigénie en Tauride»	
	«O race de Pélopes!» et air «O toi qui prolongeas mes jours» de l'opéra «Iphigénie en Tauride»	
	«O ciel! de mes tourments la cause et le témoin», et air «O malheureuse Iphigénie!» de l'opéra «Iphigénie en Tauride»	
Air	«Caro mio ben» (1753–1794)	Giordani
	d'Iphis «Leb' wohl, du klarer Silberbach», de l'oratorio de «Jephté»	Händel
	«Non più di fiori», de l'opéra «Titus»	Mozart
	d'Ilios «Padre, Germano, addio», de l'opéra «Idoménée»	
	de Chérubin «Non sò più cosa son», de l'opéra «Le mariage de Figaro»	
	de Zerline «Vedrai carino» de l'opéra «Don Juan»	
	de Batti, batti, o bel Masetto de l'opéra «Don Juan»	
	«Ave Maria»	Cherubini
	«Agnus Dei»	Morlachi



V. О ПРЕПОДАВАНИИ ПЕНИЯ

Sicilienne	«Dolce amor, bendato dio» (d'un Codex du 17-me siècle, à Rome, lequel était la propriété de Salvator Rosa)	Francesco Cavalli Vénétien
Aria	«Hun wird mein liebster Bräutigam» de l'«Oratorio de Noël» «Es ist vollbracht», de la «Passion de St.-Jean»	J. S. Bach
Cavatine	«Il mio ben», de l'opéra «Nina, pazza per amore»	Paesiello
Aria	«Mi paventi», de l'opéra «Britannicus» «Singt dem gottlichen Propheten» de l'oratoire de la «Mort de Jésus» «Nun beut die Flur» de l'oratorio «la Création» «Quoniam, si voluisses», du «Miserere» (Psaume 50)	Graun Haydn Hasse
Ronde	«Ilo perduto il bel sembiante» de l'opéra «L'amor vendicato»	Paesiello
Pièce	«Herr, den ich tief im Herzen trage»	Ferd Hiller
Arioso	«Weh' ihnen, dass sie von mir weichen» de l'oratorium «Elie»	Mendelsohn
Aria	«Sei stille dem Herrn» de l'oratorio «Elie» «Höre Israël» de l'oratorio «Elie»	
Canzonetta	«O, cessate di piagarmi»(1658–1725)	Alessandro
Canzona	«La Violetta»	Scarlatti

b) Romances et Lieder (романсы и песни):

«Es ist bestimmt in Gottes Rath»	Mendelsohn
«Mignon», «Kennst du das Land»?	Beethoven
«Der treue Johnie» (Des «Chants écossais»)	
«Freudvoll und leidvoll» Chansons d'«Egmont»	
«Die Trommel gerühret» Chansons d'«Egmont»	
Sentence «Es ist ein alt gesprochen Rath» (1425)	Wolkensteiner
Minnelied (Chant d'amour) № 2 «Dein Mund geschwellt giebt Lust und Freud'»	
Chanson «Coustume est bien, quand l'on tient un prison» (1201–1254)	Thibaut, roi de Navarre
«Am Meer», «Das Meer erglänzte weit hinaus»	Fr. Schubert
«Der Tod und das Mädchen», «Vorüber, achvorüber»	
«Des Mädchens Klage», «Der Eichwald brauset»	
«Gute Nacht», «Fremd bin ich eingezogen»	
«Lebe wohl, «Schon naht, um uns zu scheiden» (Weyrauch)	
«Das Fischermädchen», «Du schönes Fischermädchen»	
«Geheimes», «Ueber meines Liebchens Aeugeln»	
«Heidenröslein», «Sah' ein Knab' ein Röslein steh'n»	
«Trockne Blumen», «Ihr Blümlein alle, die sie mir gab»	
«Die Forelle», «In einem Bächlein helle»	
«Sei mir gegrüsst», «O, du Entriss'ne mir»	
«Der Neugierige», «Ich frage keine Blume»	
«Mein», «Bächlein, lass' dein Rauschen sein»	
«Frühlingstraum», «Ich träumte von bunten Blumen»	
Chansonnettes italiennes simples et faciles	Gordigiani



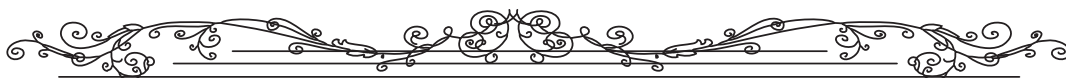
V. О ПРЕПОДАВАНИИ ПЕНИЯ

c) Chants a deux et a plusieurs voix (хоры на два и более голоса):

Duetto	«Voile, voile, speranza ardita»	Giovanni Carlo-Maria Clari
	«Quando da sdegno si solleva Fonda»	
	«Indarno allor chiedea»	
	«Onde senza conforto»	
	«Qual anelante»	
Duettino	«Dunque mio bene» (Roméo et Juliette)	Zingarelli.
	«Sul aria», de l'opéra «Le mariage de Figaro»	Mozart
Duos	«Wenn ich ein Vöglein wär'»	Schumann
	«Herbstlied», «Das Laub fällt von den Bäumen»	
	«Schön Blümlein», «Ich bin hinausgegangen»	
Trio	«Das verlorene Paradies», «Herr der Welten»	A. Rubinstein
	«Maienglöcklein», «Maienglöcklein läuten»	W. Bargiel
	«Frühlingsnacht»	
	«Vorüber», «O, darum ist der Lenz son schön»	
Lieders à 2 voix	«Abendlied», «Wenn ich auf dem Lager liege»	Mendelsohn
	«Wie kann ich froh und lustigsein?»	
	«Wasserfahrt», «Ich stand gelehnet an den Mast»	
	Chansons différentes	Ferd. Hiller
Trio	«Al tuo materno sen», de l'opéra «Guillaume Tell»	Rossini
Duetto	«Les Nayades», «Vous qui croyez l'amour une faiblesse»	Lulli
	«Die Sirenen»	Händel
	«Thyrsis und Nice»	Haydn



d) Chœurs pas trop difficiles (нетрудные хоры):

«Patrie infortunée», de l'opéra «Iphigénie en Tauride»	Gluck
«Blanche de Provence», «Dors, dors, noble enfant»	Cherubini
Pour trios voix de femmes (для трех женских голосов)	
«Alla Trinita beata», Cantique du 15-me siècle	
«Il bianco cigno» (1540)	
«Chanson, je vous en prie»! Vieux chant de Noël français, pour solo de soprano et chœur d'hommes	



VI. ГОЛОСОВЫЕ РЕГИСТРЫ

Женский голос обладает тремя (собственно говоря, только двумя) *регистрами*, которые, будучи хорошо обработаны, характеристически и существенно отличаются по тембру. *Грудными звуками* (звуками грудного регистра) называются звуки нижнего регистра,

доходящие до *f* , иногда по обстоятельствам и выше, до *g* и *as* .

Тоны, лежащие выше, принадлежат к *фальцетным* (звуки фальцетного регистра); тоны, идущие выше фальцетных, называются *головными* (звуки головного регистра). Последние, однако, не особенно отличаются от фальцетных, почему в сущности и следует считать только два главных регистра, различающихся друг от друга характеристическим для каждого тембром: грудной и фальцетный.



Звуки грудного регистра

Грудные звуки редко встречаются вполне обработанными от природы; чаще всего их надо даже образовать искусственно. Тем не менее они абсолютно необходимы всякому голосу. Они дают ему непреодолимую чувственную прелесть; без них невозможно быть на сцене, так как без них голос лишен силы и драматического колорита. Иногда их легко приготовить, иногда же они являются результатом только долгих и постоянных упражнений. Сначала они отличаются грубым, жестким характером, но постепенно смягчаются, делаясь столько же нежными и приятными, как и звуки остальных регистров. Когда ноты этого регистра хорошо обработаны и отделаны, они похожи на низкие тоны прекрасного, звучного голоса мальчика или на высокие звуки тенора.

Необходимо наблюдать за обработкой этого регистра со всею возможной осторожностью и осмотрительностью, так как она действует на голос утомительнее, чем обработка других регистров. Поэтому сначала звуки грудного регистра надо упражнять недолго (но постоянно) и с большими промежутками. Вообще в этом случае ученице надо отдыхать чаще обыкновенного, так как грудные ноты в большинстве случаев суть те же, которыми мы говорим; от этого в первое время упражнений этого рода даже разговорный голос ученицы становится жестче и грубее, почти так же, как голос мальчиков при наступлении периода возмужалости.




Рот в этом случае *не должен открываться слишком в ширину*, потому что тогда легко могли бы образоваться так называемые гортанные звуки. *Позднее*, при продолжении занятий, можно (как было уже замечено) с выгодой повысить ноты грудного регистра, осо-

бливо у контральта — до  и даже ; однако сначала следует строго удерживаться в должных границах, не повышая далее .

В известных случаях вначале даже не следует переходить  или .



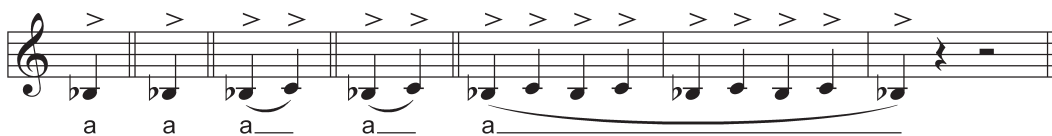
VI. ГОЛОСОВЫЕ РЕГИСТРЫ

Некоторые учителя *с самого начала* доводят ноты грудного регистра до  и даже выше, но, по-моему, это не только бесполезно, но даже *опасно*. Конечно, бывают и здесь исключения из правила. Есть голоса, которые от природы имеют грудные ноты, достаточно высокие и хорошего тембра. Но зато есть голоса, у которых нельзя касаться грудных нот выше  или , так как может пострадать их тембр.

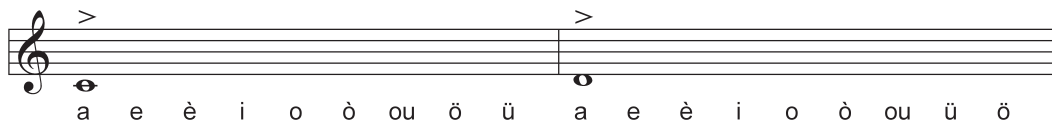
Чтобы достигнуть характеристического тембра грудных нот, нужно, прежде всего, заставить учениц ясно усвоить слухом их характерность: учителю нужно петь им неоднократно эти ноты. Конечно, от того ученицы еще не в состоянии будут сами брать грудные ноты, но однако шаг вперед уже сделан.

Лучше всего грудные ноты упражнять следующим образом: от низкой грудной ноты переходить к следующей высшей, рядом с ней лежащей, ноте и так постепенно двигаться по ступеням вверх; при этом наблюдать, чтоб первая нота положительно бралась тембром грудного регистра, сначала на гласную *a*. Ученица должна продолжать эту ноту *с одинаковым тембром и силой*; точно так же она должна *хорошенько связывать ее со следующей, высшей нотой, так, чтобы не было пустого пространства между двумя грудными нотами*¹.

Упражнения в грудных тонах надо вести следующим образом:



Гласная *a* дается совершенно чисто, открыто, решительно; не надо произносить ни *ма*, ни *на*, *м'на*, *оа*, *уа* и т. д. Звук должен быть произведен, как замечено выше, гортанью сразу. Наблюдается, как и вообще при произведении всякого звука, чтобы рот открывался надлежащим образом еще прежде произведения звука, чтобы последний выходил свободно и ясно, не был ни гнусавым (носовым), ни *гортанным*; исполнение этих требований, несмотря на кажущуюся их легкость, достигается у некоторых учениц весьма трудно. *Погрешности* в образовании звука выступают ясно, когда упражнения (особливо вначале) делаются сперва на *a*, потом на *e*, тогда как если бы упражнения пелись со словами, погрешности легко были бы *скрыты*. Когда учащийся производит звуки на *a* уже хорошо, следует начать петь упражнения на *è*, *ò* и другие гласные итальянской азбуки и потом также на *ì*, *ö*; далее надо менять все гласные на одном звуке, — в таком роде:



и т. д. по всем ступеням гаммы.

¹ Едва можно поверить, с каким трудом ученицы приучаются хорошо связывать между собою два грудных или вообще всяких других звука; нередко даже у знаменитых певцов и певиц не слышишь хорошо связанных звуков, ясно отличающихся друг от друга и вместе с тем как бы слившихся.

VI. ГОЛОСОВЫЕ РЕГИСТРЫ

Потом будут следовать такие упражнения:

a e è i o ò ou ö ü a e è i o ò ou ü ö 1 *)

Наконец надо осмотрительно, но энергично заниматься следующими упражнениями:

a a a a simile

См. нотные примеры № 7, стр. 97.

Звуки фальцетного регистра

Звуки этого регистра суть следующие:

и т. д.

¹ Мишло в своем сочинении «Conrs de prosodie appliqué à, la mélodie» обозначает 16 различных гласных французского языка, разделяя их на 5 семейств.

При спокойном положении рта: 1-е семейство.	При полукруглом положении рта: 2-е семейство.	При вытягивающемся положении рта: 3-е семейство.	При широком раскрытии рта: 4-е семейство.	При вытягивающемся вперед положении рта: 5-е семейство.
Гласные полости рта	Носовые гласные	Происходящие от вдыхания	Открытые	Выталкивающиеся

Eu, E, un, in, on, an, A, È, É, I, Ê, A, O, Ô, Ou, U.
eu, e, un, in, on, an, à, è, é, i, ê, â, o, ô, ou, u.



VI. ГОЛОСОВЫЕ РЕГИСТРЫ

Вначале занятий они нередко имеют в себе что-то жидкое, бесцветное, почти детское. Сперва надо пробовать упражняться в них на *a* и *o*, употребляя при этом мрачный колорит голоса (*timbre sombre*), сомбривать; если звуки окажутся закрытыми, то исполнять их на *a* открытое, употребляя при том светлый колорит.

(См. о светлом и мрачном колорите стр. 40).

Относительно дыхания следует заметить, что сначала для этого регистра надо иметь в запасе много воздуха, — неудобство, исчезающее впоследствии при правильных занятиях.

Звуки головного регистра

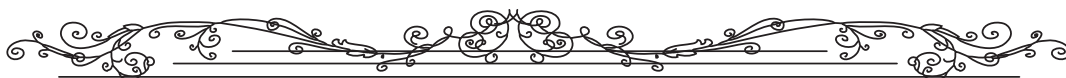
Звуки этого регистра (*di testa*) следующие:



Очень высоких звуков головного регистра, как было замечено, следует вначале касаться редко, даже и в таких голосах, где эти звуки от природы весьма легки; вообще только в редких случаях надо переходить





См. нотные примеры, № 8, стр. 109.



VII. СОЕДИНЕНИЕ ГРУДНОГО И ФАЛЬЦЕТНОГО РЕГИСТРОВ

Когда звуки грудного регистра установлены как следует, переходят к упражнениям, дающим в результате соединение регистров грудного и фальцетного. Необходимо прежде все-

го, чтобы ученица в грудных звуках не переходила  или самое большее  эти

ноты должны быть границей регистров грудного и фальцета (медиума). Разница в тембре обоих регистров должна быть столь заметна для слуха, чтобы чувствовался перерыв между ними, — чтобы замечалось нечто вроде известного Jodeln швейцарцев, тирольцев и других горцев, только *мягче* и *без гортанных звуков* последних. Нелегко передать отчетливо словами процесс, долженствующий обусловить слияние двух регистров. Ученица, прежде всего, должна многократно слышать манеру слияния, исполненную преподавателем или кем другим, чтобы понять, что требуется и как должно сделать требуемое. Нужно при нижеследующих упражнениях наблюдать внимательно, чтобы не был оставлен грудной звук раньше, чем *он уже не укрепился твердо в памяти* с фальцетным звуком (стало быть раньше, чем этот последний взят), с которым ему надо слиться; конечно, нельзя *искать* тут голосом необходимый фальцетный звук; нельзя даже оставлять пустое пространство между двумя звуками. Ученица должна уверенно *взять звук грудного регистра* с его надлежащим тембром и затем *сразу* — *звук фальцетного регистра* с его тембром (столь отличающимся от тембра грудного регистра) и тогда уже *выдерживать последний неизменно*.

Когда достигли этого умения, то делают подобное упражнение в обратном порядке, переходя от *звуков фальцетного регистра к грудным звукам*.

Примечание. Нельзя достаточно рекомендовать крайнюю осторожность и умеренность (то есть их надо петь весьма недолго) в употреблении этих упражнений, несмотря на их пользу и необходимость: они слишком утомляют. Случается даже, что ученица в начале этих упражнений получает склонность к кашлю или осиплости, быстро исчезающим при небольшом отдыхе, после того как горло освежилось, например стаканом воды.

См. нотные примеры, № 9, стр. 132.

После того как грудные ноты сформировались, случается нередко, что *низкие фальцет-*

ные звуки  относительно силы (звучности и продолжитель-

ности выдерживания) оказываются *слабее высоких* грудных звуков 

точно так же, как один и тот же звук оказывается гораздо сильнее, будучи взят грудью, чем фальцетом.



В этом случае следует так вести голос, чтобы фальцетные тоны постепенно приобрели глубину, силу, качество звука, одинаковое с грудными тонами. Надо только остерегаться



ослаблять грудные тоны ради слабых фальцетных: голос — если только не имеет неприятного, пронзительного, крикливого характера, никогда не бывает достаточно силен и звучен. Таким образом, остается вполне задачей учителя укрепить слабые (фальцетные) тоны, но никак не ослаблять сильный (грудной) регистр.

Общее соединение трех регистров дает следующий синоптический результат.



О голосе вообще

По объему женские голоса разделяются на 4 вида, характерно отличающиеся один от другого:

1. Контра (низкий) альт, контральто.
2. Меццо-сопрано.
3. Сопрано (дискант).
4. Высокое сопрано.

Границ объема каждого рода голоса нельзя определить с полной точностью: можно поставить только общие правила. Все зависит от тембра и от большей или меньшей интенсивности тона. Нередко встречается контральто, обладающее несколькими тонами сопрано, точно так же и наоборот попадают сопрано с несколькими альтовыми нотами (внизу), причем ни тот, ни другой не теряют своих характеристических свойств. Только очень опытное ухо может различить род голоса. Попадают нередко голоса вначале незначительного объема, которые при занятиях расширяются, обогащаются несколькими тонами в глубину или вышину, вообще усиливаются. Но надо соблюдать большую осторожность и расширять голос постепенно, потому что видимое обогащение нередко происходит за счет природных тонов или свойственного им тембра.

Соответствующий объем четырех категорий женских голосов



VII. СОЕДИНЕНИЕ ГРУДНОГО И ФАЛЬЦЕТНОГО РЕГИСТРОВ

Здесь дан только общепринятый объем различных видов женских голосов; но для этих границ бывает множество исключений и вверх и вниз: как уже замечено, классификация главным образом основывается на *специальном тембре голоса*. Поэтому непонятно, почему часто сами учителя затрудняются относительно категории, в которую следует отнести голос ученицы: опытный слух знатока не останется долго в сомнении.



VIII. ТЕМБР

В пении различают два тембра: 1) светлый и 2) мрачный. Как и относительно многих вещей, принадлежащих к области искусства, невозможно *описать* разницу тембров для непосвященных или неопытных людей, хотя бы при этом исчерпать вполне остроумнейшие определения. И в этом вопросе только опыт и хорошо развитый музыкальный слух в состоянии признать истинный цвет — голоса, все равно как разницу действия света и тени в живописи, может знать только опытный глаз. Подобно тому, как слепой или страдающий дальтонизмом не в состоянии разобрать разницы между голубым, зеленым и другими цветами, так и в музыке вообще, а в пении в особенности, только хороший (музыкальный) слух схватывают разницу тембров.

Все тоны голосового диапазона могут быть спеты светлым тембром, благодаря которому они кажутся *светлыми, звучными, как бы стальными*. Мрачный тембр (сомбрирование) доставляет *грудным нотам круглоту и приятность*, а вместе с тем заставляет их казаться более полными; вообще дает голосу во всем его объеме несравненно более силы. Надлежащее употребление этих существенно отличающихся один от другого оттенков тембра имеет огромное значение для *выражения*, для передачи разнообразных душевных аффектов, для изображения горя, радости, ненависти, любви, ласки, хитрости и т. д.¹

¹ В своем известном «Dictionnaire de musique» Ж. Ж. Руссо дает следующее чудесное определение музыкального выражения:

«Выражение есть качество, через которое музыкант передает с энергией все нужные для него идеи и чувства. Певец, видящий в своей партии только одни ноты, не в состоянии схватить выражения композитора, ни придать выражение своему пению, если он не хорошо уяснил себе смысл музыкальной фразы. Нужно понимать самому, чтобы заставить понимать других. Недостаточно иметь тонкое чувство: надо чувствовать и силу языка, которым выражаешься. Начните, стало быть, с уяснения себе характера того, что вам надо петь, разберите отношение музыки к словам, различие музыкальных фраз, музыкальное выражение, которое музыка может дать исполнителю, энергию, приданную композитором тексту, и ту, что в свою очередь вы можете придать композитору. Тогда пустите в ход ваши органы с жаром, внушенным вам этими соображениями; сделайте все, что сделали бы, если бы вы были сразу поэтом, композитором, актером и певцом: у вас будет тогда необходимое, отыскиваемое вами выражение. Этим путем совершенно естественно вы придадите деликатность и красоту музыке, в сущности только изящной и милой, пикантность и огонь — музыке оживленной и веселой, плачь и стон — музыке нежной и патетической, все волнение человека сильно взволнованного, находящегося под сильным впечатлением. Везде, где тесно свяжут музыкальное выражение с выражением текста, где такт слышится ясно, где он руководит музыкой, где аккомпанемент и голос так сливаются в своем действии, что является как бы только одна мелодия, когда обманутый слушатель приписывает голосу пассажи, которыми оркестр украшает мелодии певца, наконец, везде, где со вкусом употребленные украшения свидетельствуют об умении артиста, не затемняя и не искажая пения, — там везде выражение будет нежно, приятно и сильно, слух очарован, сердце взволновано, физическое и нравственное ощущение зараз будут способствовать удовольствию слушателей; при таком согласии между словом и музыкой общее будет казаться одним восхитительным языком, умеющим все сказать и всегда нравящимся.

Певец, понимающий и чувствующий, передающий как следует свои фразы и их выражение, — одарен вкусом; тот же, кто только видит и передает ноты, лады, такт, интервалы, не доискиваясь смысла фраз, может петь уверенно и безошибочно, и все-таки останется только горлодером, не больше».

