

Л. С. ПЕНИНСКАЯ

ОСНОВЫ РУССКОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ



СЕКРЕТ ПЕНИЯ



- П 25** Пенинская Л. С. Основы русской школы пения. Секрет пения : учебное пособие / Л. С. Пенинская. — 5-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 160 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-46308-4 (Издательство «Лань»)
ISBN 978-5-4495-2433-1 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Труд «Основы русской школы пения» включает подробные разъяснения ключевых вокальных вопросов: от истории «великой итальянской школы», особенностей пения на различных европейских языках, «грудо-гортанном воздушном упоре» до таких любопытных моментов, как определение голоса по внешнему виду певца и «рождению и смерти» звука на губах.

Широкий спектр вопросов, убедительность доказательств, свежесть и неожиданность многих утверждений позволяют считать данную работу абсолютно цельным и довольно основательным материалом для певцов, педагогов пения и любителей вокального искусства.

УДК 784.2
ББК 85.314

- П 25** Peninskaya L. S. Fundamentals of the Russian school of singing. The Secret of Singing : textbook / L. S. Peninskaya. — 5th edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2023. — 160 pages. — Text : direct.

The work “Fundamentals of the Russian School of Singing” includes detailed explanations of key vocal issues: from the history of the “great Italian school”, singing in various European languages, “chest-guttural air support”, to such curious moments as the definition of voice by the singer’s appearance and “the birth and death” of sound on the lips.

A wide range of questions, the persuasiveness of the evidence, the freshness and unexpectedness of many statements make it possible to consider this work an absolutely whole and rather thorough material for singers, vocal teachers and amateurs of vocal art.

Обложка © Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2023
А. Ю. ЛАПШИН © Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2023



ОСНОВЫ РУССКОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ





РАЗГОВОР О ПЕНИИ

(ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ)

КАФЕДРА ПЕНИЯ

Много лет тому назад мне случилось присутствовать при одном очень интересном разговоре о пении. Передаю, как было.

Только что окончившая петербургскую консерваторию певица спела в обществе какую-то трудную арию. Ее исполнение было весьма корректно, но как-то безучастно. Один из слушателей, большой любитель музыки, выразив в общих словах похвалу ее пению, прямо задал ей вопрос:

— Скажите, пожалуйста, существует ли у вас в консерватории кафедра пения?

Певица удивленно раскрыла глаза и сдержанно ответила:

— Я не понимаю, о какой кафедре вы спрашиваете. У нас в консерватории есть профессора пения и каждый из них учит своих учеников по своей методе.

— Итак, — продолжал любитель, — у вас сколько профессоров, столько и методов пения. Неужели нет такого вопроса, касающегося пения, в котором бы мнения всех ваших профессоров сходились?

— Этого я не знаю, — ответила недовольным тоном консерваторка, — потому что я училась у одного только профессора, а у других не училась.

— Да, — подхватил любитель, — так, значит, вы и не предполагаете, что могут существовать подобные общие вопросы в искусстве пения, которые в силу этого должны преподаваться певцами из уст специалиста, а не каждым профессором на свой лад отдельно?

— Я решительно не понимаю, о чем вы говорите, какие это могут быть вопросы. Мой профессор преподавал мне все, что считал нужным для моего голоса, — рассердилась консерваторка.

— Ну, хорошо, — видимо сдерживаясь, продолжал любитель, — вы говорите, он вам преподавал все нужное, и в этом вы не ошибаетесь, но позвольте узнать, преподавал ли он вам анатомию и физиологию голоса?

— Да, конечно, — просияла консерваторка, — у него есть даже искусственная гортань из картона и он нам давал ее рассматривать.

— А гигиену голоса он тоже вам преподавал? — поспешил любитель.

— О, да. Он запретил нам употреблять в пищу все острое, позволил пить только красное вино, запретил петь более получаса кряду, велел не разговаривать на улице и закрывать рот платком, идя против ветра.

— Вот и прекрасно, — проговорил любитель, — будучи уверены, что все преподанное вам профессором по анатомии, физиологии и гигиене пения правильно, вы согласитесь с моим выводом, что ведь тогда и другой профессор должен преподавать ученикам своим то же самое, и третий то же и так далее, так что...

— Нет, — прервала консерваторка, — вы ошибаетесь, каждый профессор преподает это по-своему.

— Но позвольте, — воскликнул любитель, — если действительно профессора консерватории интересуются устройством и отправлениями гортани при пении — а гортань-то величина неизменная — как же можно преподавать о ней различно?!

Смущенная доводами консерваторка поспешно заговорила:

— Значит, вы хотите, чтобы все преподавали одинаково. Откуда бы тогда взялось столько различных школ пения?

— Вот именно, — загорячился любитель, — я и хочу, чтобы школа-то пения была только одна, основанная на правильном толковании физиологического процесса пения, и преподавалась в консерватории с одной — общей для всех певцов — кафедры, ибо двух различных мнений по этому вопросу быть не должно, а в консерватории, я вижу, сколько профессоров, столько и отдельных мнений.

— Но, — возопила консерваторка, — ведь это ужасно, что вы говорите! Тогда бы все пели по одному какому-то шаблону. Не так ли? Если не допустите существования разных школ, в чем бы тогда проявилась индивидуальность профессора, индивидуальность певца?

— На это позвольте вам сказать, — возразил любитель, — что особенности всякого профессора найдут себе полное выражение в исполнении преподаваемых им музыкальных вещей. Индивидуальность же певца выразится еще в более разнообразной форме, так как зависит от свойственных всякому человеку его личных особенностей в организме и от малейшего различия во взаимных отношениях между частями его голосового аппарата, дающих возможность проявить певцу ему одному свойственные звуковые оттенки, то есть тембр. Поверьте, что при существовании одной рациональной школы пения эти различия станут еще заметнее. Недаром говорят, что нет двух одинаковых тембров, даже в однородных голосах, как нет людей совершенно одинакового роста, дородства, цвета глаз, волос и так далее; однако и анатомия и физиология преподаются безразлично по отношению к отдельному человеку. Кроме того, от частных особенностей певческого аппарата за-

висит еще большая или меньшая подвижность голоса, то есть способность к колоратуре. Затем, несмотря на почти одинаковое анатомическое строение нервной системы у людей, каждый отличается совершенно особой нервной организацией, что также ведет к особенностям ритмического исполнения. В результате можно смело сказать, что, хотя все люди поют одним способом (что и обуславливает необходимость существования кафедры пения в консерватории), пение их в высшей степени различно и тем лучше, чем более певец находится в благоприятных условиях своей физической и психической природы. Это и будет та искра Божия, более или менее вложенная в пение. Но простите мне еще один вопрос: преподавал ли вам профессор сведения по акустике?

— Боже! для чего же мне знать акустику?! — оживилась консерваторка. — Ведь я не собираюсь строить театров и концертных залов!

— Не совсем так, — перебил любитель, — акустика — наука о свойствах звука и изучается в физике.

— Вы, кажется, хотите, — вскричала девица, — чтобы мой художник-профессор был анатомом, физиологом, да еще и физиком?!

— Нет, я вовсе этого не требую от художника. Я согласен, чтобы он оставался чистейшим эмпириком, но потому я и требую особой кафедры пения, чтобы ученые специалисты преподавали певцам общие вопросы пения каждый по своей специальности.

— К чему же мне могла бы, например, послужить акустика? — задумчиво спросила консерваторка.

— Вот я и хочу вам сейчас это вкратце изложить. Вам, может быть, случалось, хоть помимо консерватории, слышать что-либо о теории музыкальных звуков физика Гельмгольца?

— Нет, не слышала, — призналась певица.

— Ну, так вот он нашел и доказал, что звук, издаваемый струною, заключает в себе, кроме основного

тона, еще многие, более или менее слышимые простым ухом, гармонические призвуки, верхние и нижние. Все они звучат вместе с основным звуком и образуют аккорд (гармонию), заключающуюся в одном звуке. Это можно пояснить вам, если позволите, образно. Представьте себе цветок простого огородного мака и сравните его мысленно с цветком махрового мака, причем первый будет соответствовать одному основному тону, лишённому призвуков, как, например, плохо спетый звук, свист паровоза и так далее. Цветок же махрового мака соответствует гармоническому тону, то есть в том случае, если основной тон сопровождается целой плеядой гармонирующих с ним верхних и нижних тонов и образующих таким образом блестящий ореол вокруг основного тона — аккорд в одном звуке. Этот акустический феномен проявляется во всяком струнном и язычковом инструменте, и знать это, по-моему, необходимо всякому играющему.

— Должна сказать вам, что вы очень заинтересовали меня своим рассказом, но я все-таки не могу понять, для чего необходимо певцу такое знание.

Помолчав несколько, собеседник сказал:

— Знаете, разговор с вами завел меня слишком далеко, и я серьезно начинаю бояться, возможно ли вскользь изложить вам этот сложный вопрос. Однако попробую. — Музыкант, играющий на каком-либо инструменте, опытным путем узнаёт, как извлечь из своего инструмента самый красивый звук, например, из рояля, органа, скрипки и прочих; понятно, не лишне будет знать музыканту, что самый красивый звук, какой он умеет извлекать из своего инструмента, и есть тот гармонический звук, соответствующий требованиям физики. Вам, вероятно, известно, что певческий инструмент одинаково основательно сравнивают и с органной трубкой и со скрипичной струной. Поэтому, мне кажется, певцу просто необходимо знать этот закон

физики, чтобы найти в себе самый богатый призвуками гармонический звук и укрепить способ его производства. Певец должен являть собою инструмент, могущий при искусном пользовании издать на протяжении всего своего диапазона тоны, соответствующие требованиям физики от звука, то есть гармонические. Мое требование: чтобы ученый певец никогда не издавал пустых, негармонических звуков. Недаром Россини сказал, что человеческий голос — совершеннейший из инструментов. Это мнение вполне подтверждается всеми вокальными знаменитостями.



О НАТУРАЛЬНОМ ПЕНИИ

Пение в ряду искусств находится в особых условиях.

Обыкновенно, изучая какое-либо искусство, приходится узнавать, как поступали в этом отношении знаменитые предшественники, и затем, продолжая поступать так же, надеяться достигнуть тех же целей в искусстве.

В пении мы не имеем возможности узнать, как поступали великие итальянские маэстро: Галилей, Каччини, Пэри, Кариссими, Манцони, Порпора и др. Мы знаем, что они почти все были композиторами, оставившими нам в наследие свои классические произведения; знаем, что все они были певцами и большею частью учителями пения, но мы не знаем, как они учили петь, потому что об этом не осталось никаких основательных следов. Таким образом, тайну свою они унесли в могилу.

Строго говоря, не существует ныне никакой старой итальянской школы, если не придавать ей относительного значения. Это обстоятельство, однако, не опасно для существования пения, которое в совершеннейшем своем виде является в природе. Известное изречение Бекона «*parenda vincitur natura*», т. е. «природу можно победить ее же законами», больше всего относится к пению, как искусству, указывая ему вместе с тем и соот-

ветствующий метод изучения. А именно пение должно быть взято целиком из природы и в качестве искусства оттуда же почерпнуть свои законы. Не трудно догадаться, что природные законы всецело скрыты в природных же певцах. Это, по-моему, такие баловни судьбы, которые прежде всего родились певцами, а потому без всякой выучки чаруют слух своим пением.

Искусство пения заключается не в одном мастерстве исполнения сложных музыкальных форм. Не к одному этому должно стремиться искусство, но главным образом к пению задушевному: хотя сразу не так поражающая, оно глубоко проникает в человеческие сердца. В задушевном пении, или, как итальянцы называют его, *bel canto*, *cantilena*, главным образом скрыты природные законы всего певческого искусства. Блестящая же техника пения тогда лишь ценна, когда она опирается на те же законы, так как техником можно стать и на совершенно ложных основаниях.

Народы не остаются равнодушны к своим великим природным певцам, никогда их не забывают и силою своей фантазии обыкновенно превращают в легендарные образы. Образы эти легко укладываются в искусство, увековечиваясь таким способом в скульптуре, живописи и поэзии. Интересующемуся естественными законами пения не следует равнодушно проходить мимо подобных произведений искусства, твердо помня, что в них благодаря проникновенной силе гения художника обнаружены типические черты искусства пения. Да не смутится ищущий истины, если изыскания в области природы и идеала приведут его к выводам, совершенно противоречащим традициям художественной практики. Была бы только уверенность в подлинности и совершенстве изучаемых образцов! Что же касается традиций, их смело можно обойти, если они за такой долгий срок своего существования не привели искусство пения ни к чему положительному.

ОБ ИЗМЕНЧИВОСТИ НАПРАВЛЕНИЙ В ПЕНИИ

В искусстве пения, как лишенном до сих пор всяких реальных основ, является широкий простор для всевозможных модных заблуждений. Наилучшим примером разрушительной роли моды в судьбе искусства пения может служить следующий эпизод из истории пения¹:

«К концу XVIII века процветали школы хорового пения. В то время, как эти школы образовывали голоса детей, певцы, уже сделавшие карьеру, являли на себе влияние той великой школы, которую называли великой итальянской школой. Порпора был, несомненно, главой этой школы. Примеру его последовала плеяда артистов, работавшая с особенной тщательностью над различными трудностями в искусстве пения, составившими так называемую „гимнастику голоса“, или виртуозность в пении, чему особенно помогал звучный итальянский язык. Эти артисты не позволяли оркестру покрывать или заглушать их голоса. Оркестр для них являлся лишь аксессуаром, чем-то добавочными к пению, почетным спутником или свитой пения, по выражению Michéroux. По своей виртуозности особенно стал знаменитым итальянский театр в Париже. Продолжателем итальянской школы, хотя несколько преувеличивавшим суть дела, явился Garat. По словам его современников, текст партитур не пользовался его благосклонностью благодаря его личным фантазиям, и все усилия его сводились к тому, чтобы публика заставляла певца бисировать даже самые незначительные мотивы. С итальянской школой соперничали тогда пред-

¹ Этот небольшой отрывок, дышащий, как и подобает всему историческому, полным беспристрастием, я выписываю из книги доктора Кастекса (Dr. Castex: Hygiène de la voix parlée et chantée). — *Прим. автора.*

ставители французской школы, которые не уступали итальянцами в деле виртуозности. **Все итальянские певцы пели грудным голосом.** Применение головного голоса было, так сказать, узаконено французским баритоном Martin'ом, которого природа особенно одарила такого рода голосом. Впоследствии итальянская и французская школы настолько слились друг с другом, что итальянский театр утратил главную основу своего существования в Париже».

Вот все, что находим в этих немногих строках. Однако для умеющего читать между строк здесь целая драма в жизни итальянской школы пения. Оказывается, эта школа претерпела сильную борьбу во Франции; борьба эта была ей непосильна, так как всемогущая в Париже мода обратила против нее свое оружие. Итальянская школа принуждена была сдаться и, хотя с честью удалась из Франции (приблизительно в начале XIX века), увлекла за собою в Италию столько модных заблуждений, что они были впоследствии причиной ее падения. Важнейшими моментами в этой злополучной борьбе нужно считать сначала появление тщеславного Garat, имевшего, без сомнения, сильно деморализующее влияние на публику, а затем появление исключительного баритона в лице Martin'а, совершенно покоровившего слушателей своим неестественным пением в то время, когда вкусы публики были уже расшатаны. При этом публика, очевидно, приняла исключительность этого певца за должное, и стала требовать от натуральных певцов, какими являлись в то время итальянцы, подражая вредному для искусства направлению. Все это вместе дало возможность декадентским течениям восторжествовать в искусстве пения, не имевшем, по-видимому, и тогда, как и теперь, прочных узаконений. После этого итальянская школа стала быстро приходить в упадок, свидетельством чему служат слова итальянского же композитора

Россини. Возмущаясь современным ему течением в искусстве пения, он предрекает, что «в ущерб изящному музыкальному колориту является необходимость дать более силы инструментовке, чтобы покрыть непосильные напряжения голоса. Это уже делается теперь, а после меня будет еще хуже. Голова (оркестр) возьмет верх над сердцем (пение). Наука поборет искусство, и под потоками звуков инструментовка похоронит голоса и чувства». Слова Россини сбылись теперь несомненно. Несмотря, однако, на печальные выводы, сделанные мною из предшествующего отрывка, можно надеяться, что мода, царящая в искусстве пения, сменяя одна другую, откроет когда-нибудь место и для безусловной истины.

О ПЕНИИ В ПРИРОДЕ

Под пением в природе я вовсе не понимаю пения птиц или всех тех, более или менее интересных, звуков, которые издают разные животные. Крошечная канарейка, например, производит оглушительную трель, стоит ей только как-то особенно повести своим тельцем. Что внутри ее в это время творится, конечно, было бы очень интересно узнать. Судя по постоянству издаваемых всеми животными звуков, несомненно, что органы, издающие их, становятся с этой целью всегда в точно определенные соотношения. Несмотря, однако, на интерес, возбуждаемый подобными явлениями, я не нахожу нужным ими заниматься, по причине полной невозможности установить какую-либо полезную параллель между их и человеческим пением. Прежде всего, звуки их голосов не членораздельны, не точны с tonальной стороны, представляя в этом полную противоположность пению человека. Такая разница зависит от различия организмов животного и человека (подобие ведь не исключает различия, в данном случае влекуще-



СОДЕРЖАНИЕ

ОСНОВЫ РУССКОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ

Посвящение	6
Предисловие	12
Разговор о пении	14
Кафедра пения	14
О натуральном пении	20
Об изменчивости направлений в пении	22
О пении в природе	24
Об изучении скрытых физиологических актов	27
Описание вдохновенного певца	28
О грудно-гортанном воздушном упоре	32
Певец-богатырь	33
Воодушевление певца	36
Грудно-гортанный воздушный упор в связи с обострением внешних чувств	38
Некоторые практические замечания о грудно-гортанном воздушном упоре	41
О вокальном инструменте и его частях	45
О грудно-гортанном воздушном упоре и голосовых связках .	53
Еще о грудно-гортанном воздушном упоре и некоторых мышцах и сочленениях	60

О певческой маске	63
Мимика «головных нот»	67
О владении вокальным инструментом	70
О восприемнике звука и конечных целях его образования	72
О воздушной струе	80
Происхождение	80
Действие воздушной струи в дикции и пении. Гласные и согласные	82
Постановка голоса на инструмент	85
Неправильное произношение некоторых согласных	90
Недостатки речи и их исправление пением	93
Работа Демосфена	94
Сущность отрицательных сторон в языках для пения	96
Перечисление неблагоприятных и благоприятных условий для пения вообще	98
Краткое обозрение некоторых европейских языков с точки зрения пригодности для пения	101
На каком языке должно изучаться пение и почему?	106
Добавление	112
Разговор о пении	112
Разговор с учеником за уроком пения	117
О потере голоса	120
О «носе» в пении	123
Опыт сравнения вокального инструмента со скрипкой	124
«Мертвое общество и мертвые певцы»	126
Об учителе пения	129
О «немузыкальности» и «музыкальности» человеческого слуха	135
Смещение понятий: качество голоса — качество пения; тип голоса — характер пения	141
СЕКРЕТ ПЕНИЯ	
Предисловие	146
Введение	147
Послесловие	152