

Мануэль ГАРСИА (отец)

# УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ГОЛОСА

Перевод и научная редакция М. Г. Людко

*УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ*

  
ПЛАНЕТА  
МУЗЫКИ  
ЛАНЬ® MUSIC  
PLANET  
• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

**Гарсиа М. (отец)**

- Г 21** Упражнения для голоса: Учебное пособие / перевод и научная редакция М. Г. Людько. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. — 104 с.: ноты. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-1962-3 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-221-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-082-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Упражнения Мануэля Гарсии, которые до сих пор не были известны отечественным музыкантам, дают представление о методических взглядах того времени, особенностях интонационного и гармонического языка, способах варьирования мелодии. Они не только не утратили своей актуальности сегодня, но, напротив, могут быть чрезвычайно полезными, в особенности тем певцам, которые хотели бы связать свое будущее с репертуаром эпохи барокко, музыкой Моцарта, Россини. Упражнения также интересны историкам вокального исполнительства, педагогам, студентам вузов, музыкальных училищ и консерваторий, широкому кругу любителей пения.

ББК 85.314

**Garcia Manuel (the Senior)**

- Г 21** Vocal exercises: Study guide: Textbook / Translation and scientific editing by M. G. Ludko. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2015. — 104 pages: notes. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

Exercises by M. Garcia, which were not earlier known to Russian musicians, give an insight into the methodic views of that period of time, the peculiarities of intonational and harmonic language, and the ways of variation of a melody. They are not only actual nowadays, but also may be very useful especially for the singers who want to connect their future with the repertoire of the baroque epoch, Mozart's and Rossini's music. The exercises are of interest for the historians of vocal music, teachers, students of music colleges, academies and conservatories, and for a wide range of the enthusiasts of singing.

Обложка  
А. Ю. ЛАПШИН

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.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015  
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2015

## ТОТ САМЫЙ ГАРСИА

«Только настоящий музыкант может стать настоящим певцом!». Эти слова Мануэля Гарсиа следовало бы сделать девизом всех вокалистов. Разносторонне образованный, говоривший на шести (!) языках, великолепный певец, талантливый композитор, опытный педагог — таким он вошел в историю музыки. Пропагандируемые им принципы оказали огромное влияние на формирование европейской вокальной школы XIX века и до сегодняшнего дня не утратили своей актуальности.

Мануэль дель Популо Висенте Гарсиа родился 21 января 1775 г. в Севилье в семье потомственных артистов по одной версии цыганского, по другой — еврейского происхождения. Как утверждают некоторые документы, отец Мануэля носил фамилию Родригес, а мать — типичную для марранов фамилию Агиляр, сам же он, оставшись рано сиротой, взял себе фамилию Гарсиа. В любом случае именно под этим именем он еще мальчиком начал свою карьеру певчего Севильского собора, а уже в двадцать два года дебютировал в качестве первого тенора Мадридской оперы, позировал самому Гойе и стал автором популярных у слушателей сарсуэл. Его внешние данные, харизма, неиссякаемая энергия и фантазия снискали ему широчайшую известность у музыкантов и меломанов. Мануэль сочетался браком с молодой солисткой Мадридской оперы Хоакиной Ситчес, которая вскоре родила мальчика. Только вот наивная новобрачная и не подозревала о существовании у синьора Гарсиа еще одной жены и дочери! В 1807 г. семья, состоящая из тенора, двух примадонн и их детей, направилась в Париж на поиски приключений, славы и материального достатка. Правда, нашлись злые языки, утверждавшие, что Мануэль, обладавший несдержанным характером, убил в стычке обидчика, неосторожно задевшего его самолюбие, в связи с чем он был вынужден покинуть столицу Испании. В Париже Хоакина родила девочку, прославившуюся как великая Мария Фелисита Малибран. Сама собой решилась и матримониальная проблема — первая жена Гарсии получила ангажемент и отбыла на родину, оставив супругу и дочь, которую он воспитывал под видом своей племянницы и ставшую впоследствии известной певицей Жозефиной Гарсиа Руес. В Париже Мануэль блистает как тенор и авторитетный педагог, он не только выступает на сцене, но и является директором Итальянской оперы и даже ставит собственные тонадилли в переводе на итальянский язык. По воспоминаниям Луи Виардо, он обожал музыку своего тестя и тратил последние су, чтобы купить билет на галерку его театра.

Но беспокойная душа Мануэля влечет его дальше, он буквально разрывается между Парижем, Лондоном и Италией. В 1811 г. он с семьей направляется в турне — Турин, Рим, Неаполь, где ищет не столько денег и успеха, но, главным образом, вокального совершенства, открытия секретов старой итальянской школы. Знакомство с тенором Анцани помогает ему познать много нового в освоении искусства пения. В Неаполе он становится придворным певцом, а в 1816 г. в Риме — участником провальной премьеры «Севильского цирюльника», партию графа Альмавивы Дж. Россини написал в расчете на его голос (так же, как и партию Норфолка в «Елизавете, королеве английской»). Затем снова покорение Парижа, где Гарсиа становится инициатором постановок «Дон Жуана», «Отелло»

и «Севильского цирюльника». В 1825 г. цыганская страсть к путешествиям влечет его в Америку. Мануэль сколотил семейную труппу, в которой семнадцатилетняя Мария становится примадонной (годом ранее она блестяще дебютировала в Лондоне в партии Розины), двадцатилетний сын играет роль баритона, Хоакина — второй певицы, а он сам — тенора. Маленькой Полине всего четыре года, но она уже может напеть чуть ли не все мелодии оперного репертуара. Они впервые в истории Нового Света ставят «Дон Жуана», (кстати, моцартовский либреттист Лоренцо Да Понте доживает в Нью-Йорке последние дни), россиниевских «Севильского цирюльника» и «Отелло», несколько комических опер самого Гарсии. Постановки имели значительный коммерческий успех, а выступления в Новом Орлеане и в Мексике принесли баснословные прибыли. Почти все заработанное семья потеряла в горах близ Веракруса, где на маленькую труппу напали разбойники. Но у Гарсии остался основной капитал — его собственное вокальное мастерство, композиторский талант, вера в свою счастливую звезду.

Куда как большей потерей оказался разрыв с дочерью Марией. Мануэль обладал бешеным темпераментом и склонностью к авторитарности, как педагог он не терпел ни малейшего возражения. В занятиях со старшими детьми он не стеснялся ни ругани, ни рукоприкладства. Рассказывают, что когда Гарсия разучивал с сыном партию Фигаро на пакеботе «Нью-Йорк» на пути в США, он допускал такую жуткую брань и побои, что капитан корабля был вынужден пригрозить ему карцером и кандалами, чтобы прекратить издевательства над юношей и нарушение общественного порядка. Мария унаследовала свободолобие и необузданность отца. Еще в Париже соседи каждый день знакомились со своеобразными методами Гарсия по постановке голоса. Композитор Фердинандо Паэр свидетельствовал, что неоднократно слышал крики и плач во время занятий Марии с отцом. Однако Гарсия уверял, что при ее необузданном темпераменте просто необходим железный кулак. Мария так привыкла во время занятий плакать, что, будучи зрелой артисткой, играя драматические роли типа Дездемоны, могла без вреда для технического совершенства проливать натуральные слезы, выкрикивать проклятия и рыдать в голос. Мария сбежала от отца в Америке. Чтобы обрести свободу, ей пришлось броситься на шею неудачливому банкиру Эжену Малибрану. Развод с ним длился долгие десять лет, но этот брак дал ей самостоятельность в выборе репертуара, передвижения и ангажементов. Несколько лет отец и дочь не общались, их примирение к величайшей радости публики, освященное взаимным творческим восхищением, состоялось прямо на сцене, на совместном выступлении в россиниевском «Отелло».

К этому моменту Гарсия вернулся в Париж и открыл в 1829 г. школу пения, которую стали охотно посещать как профессионалы, так и любители пения. Он стал старше, терпимее, терпеливее. В занятиях с младшей дочерью, своей любимицей, рассудительной, спокойной интеллектуалкой Полиной он ласков, по собственному признанию «ведет ее на шелковом шнурке». Его сын, Мануэль Висенте Гарсия-младший, обладавший от природы небольшим голосом, оставил сцену в 1828 г. и посвятил себя педагогической и исследовательской работе. Он наблюдал уроки отца и впитывал все его наставления. Многие из них были впоследствии преломлены и развиты Гарсия-сыном в знаменитом «Полном трактате об искусстве пения», изданном Парижской консерваторией в двух редакциях (1847 и 1856 г.), он стал изобретателем ларингоскопа и доктором искусств и медицины.

Мануэля Гарсия-отца не стало 9 июня 1832 г., его дочь Мария пережила его всего на пять лет, а вот Полина и Мануэль-младший оказались долгожителями. Их педагогическая деятельность оказала неоспоримое влияние на развитие вокальной школы второй

половины XIX века. Их дружеские и творческие связи способствовали формированию оперного языка своего времени. Без Малибран невозможно представить себе последние оперы Беллини, без Виардо не было бы многих шедевров Мейербера, Галеви, Сен-Санса. Даже в оперу Бизе «Кармен» вошла мелодия одной из тоналий Мануэля Гарсия-отца, напетая композитору Полиной.

Гарсия-отец сочетал в своем творческом и педагогическом методе эмпирику и строгую логическую систему. Его сценическое поведение было продумано, позы скульптурны, образы многогранны, ему одинаково легко давались и комические, и трагические роли. Мануэль постоянно тянулся к знаниям, стремился к совершенству. Этот перфекционизм он прививал своим детям и ученикам. Он владел шестью языками и передал эти знания Мануэлю, Марии и Полине, для которой сочинил канон на всех европейских языках; много читал, создавал музыку, имевшую огромный успех у слушателей, играл на фортепиано и гитаре, изучал различные вокальные методы, строение голосового аппарата. Он оставил после себя небольшой сборник упражнений. В отличие от «Школы пения» Гарсия-сына, он не приобрел такой известности, но, несомненно, заслуживает внимания и в наше время не только как памятник своей эпохи, но и образец системы воспитания голоса в стиле *belcanto*.

Сборнику упражнений предшествует ряд методических замечаний. Они немногочисленны, не слишком пространны, но именно в них в концентрированном виде прослеживается пресловутая школа Гарсия-отца. В упражнениях сочетается необходимость выработки конкретных технических навыков и развитие чувства прекрасного, музыкальности, способности импровизировать и умения варьировать основную тему.

Все упражнения представлены в нейтральном До мажоре с тем, чтобы в зависимости от особенностей каждого конкретного голоса транспонировать их по всему диапазону, помня знаменитый афоризм Гарсия-сына: «Злоупотребление высокими звуками разрушило гораздо больше голосов, чем старость». Особое внимание уделяется позиции тела с широко развернутой грудной клеткой и неспешному, незаметному взятию дыхания. Интересно, что вопросу как, куда и насколько глубоко берется дыхание (имеется в виду тип дыхания: ключичный, брюшной, грудно-диафрагматический и пр.) Гарсия-отец не уделяет внимания, тогда как Гарсия-сын неоднократно возвращался к этой проблеме, трактуя ее в разные годы по-разному. Для автора более важна сама мягкая атака звука, способность филировать его, выравнивать звучание гласных, достижение такой позиции рта, шеи, груди и пр., при которых невозможно зажать звук, лишить его гибкости, полетности и мягкости. Максимальное открытие и свобода горла, по мнению Гарсия, способствует четкой артикуляции слов при пении, это умение совершенно необходимо певцам, но овладеть им дано немногим. Широко раскрытая глотка обеспечивает и легкость воспроизведения голосом разного рода пассажей, мордентов и апподжиатур, что было необходимо любому певцу того времени.

Гарсия, подобно мастерам XVII–XVIII вв., выделяет филировку звука (*messadivoce*) как особый технический прием. Он ставит в прямую зависимость умение мягко атаковать звук, раздувать и ослаблять его, не теряя точности вокальной позиции, с экономным расходом дыхания. Неумение филировать звук Гарсия считает признаком несовершенства вокальной школы.

Особое внимание Гарсия уделял связыванию звуков, в том числе с помощью *portamento*, выделяя два способа — французский (с переносом последующего слога) и итальянский (с переносом начального слога). *Portamento* и подчеркнутое соединение тонов между

собой способствует легкости перехода из регистра в регистр, коих он выделяет три. Возможность грамотно связывать два звука, не теряя интонационной точности, легко справиться с различными интервальными скачками, Гарсиа считает залогом формирования гибкого голосового аппарата, способного воспроизводить многообразные рулады и пассажи. Умение петь гаммы и арпеджио он считает одним из важнейших. По свидетельствам современников, Гарсиа уделял час в рамках трехчасового урока расстановке акцентов и фразировки в каденциях, добиваясь не только подвижности, но и выразительности. Пассажи, приведенные в упражнениях, напоминают россиниевские интонационной замысловатостью, некоторой вычурностью, обилием скрытого двухголосия. Некоторые упражнения являются введением в трель или пояснением способа исполнения апподжиатур, группетто, вставной каденции в полукадансе и кадансе. В ряде упражнений дается пример разнообразного варьирования одной интонации, который ученики могут употреблять как ключ к импровизациям в дальнейшей практике. Они дают нам представление о том, какими были каденции того времени, какие интонационные фигуры употреблялись и сколь виртуозным было мастерство тогдашних певцов. Традиционно для школ пения XIX в. сборник венчается несколькими развернутыми вокализациями, представляющими собой тему с вариациями, где техническая сложность приближается к труднейшим скрипичным этюдам.

Все упражнения Гарсиа излагает не на трех строчках, что является типичным для вокальной музыки, а на двух, где аккомпанемент представлен лишь басом, что было характерно для музыки XVIII в. (цифрованный бас). Такого рода аккомпанемент с одной стороны, предоставляет широкое поле для фантазии пианиста, а с другой — развивает умение певца импровизировать мелодию, ориентируясь на слышание и понимание гармонической основы.

Творчество Мануэля Гарсиа-отца пришлось на эпоху смены композиторских и исполнительских стилей, утрату секретов искусства пения старинной оперы и зарождением нового стиля *belcanto*. В его школе нашли преломление лучшие достижения обоих направлений — виртуозность, импровизационность, техническое совершенство старинной музыки и выразительность, психологическая глубина романтизма. Упражнения Гарсиа, которые до сих пор не были известны отечественным музыкантам, дают представление о методических взглядах того времени, особенностях интонационного и гармонического языка, способах варьирования мелодии. Они не только не утратили своей актуальности сегодня, но, напротив, могут быть чрезвычайно полезными в особенности тем певцам, которые хотели бы связать свое будущее с репертуаром эпохи барокко, музыкой Моцарта, Россини. Упражнения также интересны историкам вокального исполнительства, педагогам, студентам вузов и широкому кругу любителей пения.

*Заведующая кафедрой камерного пения  
Санкт-Петербургской государственной консерватории  
им. Н. А. Римского-Корсакова, доцент, кандидат искусствоведения,  
заслуженная артистка России  
М. Г. ЛЮДЬКО*

## УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ГОЛОСА (С ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫМ ДИСКУРСОМ)

*Посвящено мадам Мерседес де Санта Круз, баронессе Мерлен, урожденной графиней де Тарн Мануэлем Гарсиа, первым тенором палаты и капеллы дворца Его Величества Короля Неаполя и двух Сицилий, члена Филармонической Академии Болоньи, первого тенора палаты Его Величества Короля Франции.*

Искусство пения, как и все другие виды искусства, подчиняется определенным правилам и принципам. Я написал эти упражнения, чтобы при их помощи можно было постепенно преодолеть все трудности, которые мешают хорошо управлять голосом. Я не утверждаю, что объясняю все, что можно практиковать в пении, потому что в этом случае текст объяснения был бы слишком долгим и возможно смутил бы и завел в тупик учеников. У меня не было иной цели, кроме как инструктировать вышеупомянутыми упражнениями персон, которые часто посещают мою школу пения; другие окажут сами себе большую услугу, если дадут своим педагогам разъяснить вещи, которые они не понимают. Так или иначе, общие правила, которые я вам дам, будут полезными всем тем, кто хочет научиться петь.

### ЗАМЕЧАНИЕ 1

Само собой разумеется, что эти упражнения будут изложены на ноте «до», их надо будет вначале транспонировать на самый низкий тон, куда есть возможность опускаться голосу и после этого подниматься по полутонам до самой высокой ноты, которую способен извлечь голос без лишнего усилия.

### ЗАМЕЧАНИЕ 2

Все упражнения нужно исполнять на пять гласных *a, e, i, o, u*, обращая внимание на то, чтобы не слишком отделять или, как говорят во Франции, отрывать ноты и никогда не давать услышать придыхания *ha, he, hi, ho, hu*, которые шокируют уши, что является главным дефектом, их следует произносить ясно и отчетливо.

### ЗАМЕЧАНИЕ 3

Я варьировал разными способами три единственные известные до настоящего момента каденции и превратил их в Музыку, чтобы открыть огромное поле и помочь воображению учеников; таким образом они смогут в один прекрасный момент достичь пения по вдохновению, то, что можно назвать без сомнения методом наиболее убедительным; понятно, что принцип этот очень сложный. В первую очередь, он должен быть хорошо отрегулирован и не превышать допустимых лимитов голоса. По этой же причине я варьировал различными способами также и отдельные музыкальные мотивы.

## ЗАМЕЧАНИЕ 4

Во время пения нужно держаться прямо, руки и плечи назад, для того чтобы груди ничто не мешало, чтобы она свободно пропускала голос, который в таком случае будет более ясным, сильным и отчетливым. Такое положение тела является более благородным и элегантным.

## ЗАМЕЧАНИЕ 5

Не нужно торопиться в момент звукоизвлечения, даже при взятии дыхания. Его нужно брать медленно и таким образом, чтобы это было незаметно. Потому что в противном случае усилия будут как губительны для певца, так и неприятны для слушателя, раздражают легкие и мешают правильно закончить начатую фразу.

## ЗАМЕЧАНИЕ 6

Горло, зубы, губы должны быть открытыми так, чтобы голос мог свободно выходить, ибо в ином случае, если этого не делать, будет наноситься вред хорошему качеству голоса, который станет носовым или гортанным по причине плохой позиции губ, горла и зубов; это препятствует также четкому и ясному произношению, артикуляции, искусству, столь необходимому хорошему певцу, и которое, к сожалению, не распространено, и владеют им лишь немногие.

Многие люди часто уверены, что у них совсем нет голоса, или его совсем немного, или качество его плохо. Это ошибка, потому что в общем всё зависит от хорошего или плохого способа выпускать этот голос. Я доказал многим из моих учеников, которые относились к одному из этих заблуждений, что они ошибались, и под моим попечением мне удалось помочь им найти голос, о существовании которого они не подозревали.

### *Для филировки звука*

После взятия медленного дыхания, начните атаковать звук на *piano* и усиливайте его постепенно до *fortissimo*, после чего начинайте делать *diminuendo* незаметно, постепенно доводя до *pianissimo*, без того чтобы вновь брать дыхание.

Будет необходимо обратить внимание на *crescendo* и *diminuendo*, чтобы звук не оказался ниже тона, потому что здесь голос естественным образом отклоняется и естественным образом его можно занизить, делая *diminuendo*, и завянуть, делая *crescendo*, если не уделять этому большого внимания.

## ЗАМЕЧАНИЕ 7

Если вы хотите петь в итальянской манере, важно никогда не переносить голос с ноты на ноту на последующем слоге (с которого начинают следующее слово



a - mor

переносить голос на предыдущем слоге (с которого уходят



a - mor



Упражнения 2, 3, 4 показывают манеру соединения грудного голоса с головным регистром через медиум. До тех пор пока звук не филируется или ноты не связываются друг с другом, если вы хотите привести к гармонии и равновесию все три регистра, нужно медленно переходить от одного к другому и связывать их одну с другой очень маркировано, подчеркнуто.

Если вы хотите подняться или опуститься на несколько тонов одновременно или перепрыгнуть их одним шагом, есть риск сделать себе больно; таким же образом, тот, кто хочет исполнять гаммы или другие упражнения без того, чтобы начинать со связывания двух, трех, четырех нот, рискует не научиться правильно петь рулады.

Упражнения с 5 по 14 упростят описанную нами практику.

На первый взгляд кажется, что очень легко хорошо спеть две ноты, однако это не так, потому что когда вы сможете хорошо спеть две ноты, вы таким же образом сможете хорошо выполнить упражнения 3, 4, 5 до диапазона октавы и дальше.

Необходимо уделить большое внимание этому упражнению потому, что если не будет приложено много усилий мастерства, наиболее высокая нота понизится, а низкая окажется выше тона. Нужно упражняться на двух нотах, давая одинаковую силу и значение как одной, так и другой и пытаться их хорошо соединить и одновременно дать им прозвучать ясно и четко. Все это сделать не просто и не получится без приложения большого труда.

В упражнении 6 нужно обратить внимание на большую терцию, так как, если этого не сделать, во втором такте наиболее высокая нота занижится, а низкая зависится почти на полутон, а иногда и на полутон, обе ноты изменят интонацию.

В упражнении 7 надо придать одинаковое значение всем нотам, потому что *по причине невнимания* «до», «ре», «ми», «фа» сделаются более медленными, чем ход вниз обратно, принимая во внимание, что восходящие ноты провоцируют на несколько замедленное темповое исполнение, чем нисходящие. Это также верно и для следующих упражнений.

Упражнения 8, 9, 10 преследуют целью особое внимание к чистоте интонирования от тоники к квинте, сексте и септима; последняя крайне редко исполняется чисто после повтора скачка и почти всегда это так же верно для исполнения малой терции вместо большой. То же самое происходит в упражнениях 12, 13, 14.

Упражнение 15 и 18 нужно разучивать, переносясь от низкой ноты к наиболее высокой и быстро проходя по всем внутренним дистанциям.

Упражнения 16, 17, 19 нужно разучивать как и предыдущие, но в противоположном направлении.

Упражнениями 20, 24 следует заниматься так, чтобы их можно было исполнить в идеально одинаковой манере, как в смысле силы, так и значения.

В упражнениях 27–49 и 56–63 вначале надо придать одинаковую ценность и силу всем нотам, чтобы дать им прозвучать идеально четко, одинаково, ясно, затем по инерции (аналогии) дать чуть больше силы первой ноте каждой фразы, затем только второй ноте, затем только третьей. Далее надо поменять акценты, варьируя их всеми возможными способами.

Также следует поступать с работой над всеми каденциями и вариациями. Это не просто исполнение нот, но искусство их хорошо нюансировать, которое делает хорошего певца и отличает его от посредственного.

Трель, каденцию никогда не сделать хорошо, если ее не подготовить по вышеуказанному методу, как в упражнении 88.

Упражнение 88 нужно начать делать *piano*, медленно, две ноты одинаково ровно, потом ускорять движение до *prestissimo* и *fortissimo*.

Мордент, который состоит из одной ноты, перед которой имеются три апподжиатуры ноты, нужно исполнять, выделяя силой первую ноту из трёх, чтобы было слышно ее преимущество перед предшествующей и последующей.

Все те, кто желает культивировать искусство пения, должны заняться этими упражнениями с точностью и вниманием. Тогда они смогут стать хорошими певцами без помощи иных упражнений при условии, что в любом случае они будут наделены голосом разума, умом, хорошими ушами и огромной дозой терпения.