



Сальваторе ФУЧИТО  
Барнет Дж. БЕЙЕР



ИСКУССТВО  
ПЕНИЯ  
И  
ВОКАЛЬНАЯ  
МЕТОДИКА

Фрико  
Карузо

Перевод с немецкого Е. Е. ШВЕДЕ

*Издание 2-е*



ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА“ ЛЕНИНГРАД 1967

Справочно-библиографический отдел нотного магазина Ленкниги «РАПСОДИЯ» (ул. Желябова, 13) производит прием **ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫХ ЗАКАЗОВ** по тематическому плану издательства «Музыка» (телефон А 1-22-74).

По принятым от покупателей заказам магазин «РАПСОДИЯ» уточняет свои заказы на книги и ноты издательства «МУЗЫКА», что позволяет наиболее правильно определять тиражи изданий и лучше удовлетворять спрос на них.

Магазин «РАПСОДИЯ» по выходе заказанного издания **ОПОВЕЩАЕТ ПОКУПАТЕЛЯ-ЗАКАЗЧИКА**, отправляя ему почтовую открытку-извещение.

**ПОЛЬЗУЙТЕСЬ УСЛУГАМИ** справочно-библиографического отдела магазина «РАПСОДИЯ»!

## ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Книга С. Фучито и Б. Дж. Бейера «Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо» является в настоящее время библиографической редкостью. Идя навстречу многочисленным пожеланиям профессионалов-исполнителей и любителей вокальной музыки, интересующихся жизнью и творчеством великих певцов, издательство решило переиздать эту книгу.

В качестве дополнительного материала включены «Воспоминания» заслуженной артистки Кабардино-Балкарской АССР В. И. Павловской-Боровик, которая в 1912 г. пела вместе с Карузо в опере «Кармен».

В книге С. Фучито и Б. Дж. Бейера в основном описываются технические приемы и техническое совершенство Карузо, в «Воспоминаниях» Карузо предстает как творческая личность, как артистическая индивидуальность, как художник, потрясавший слушателей не только техническими эффектами и непревзойденным бельканто, но и глубоким проникновением в образ героя.

## ЭНРИКО КАРУЗО

(Биографическая справка)

Энрико Карузо родился в 1873 году в Неаполе, в семье механика. Он рано стал проявлять музыкальные способности и уже в школе был первым солистом хора. Скучный заработок Карузо-отца вынудил его взять мальчика из школы и устроить в механическую мастерскую, которую Энрико покинул лишь по достижении совершеннолетия.

Невзирая на усталость, молодой Карузо не забрасывал любимого занятия и принимался после рабочего дня за какую-нибудь музыкальную задачу либо пел для заработка на семейных торжествах или религиозных празднествах.

Первые серьезные уроки пения Карузо получил у славившегося тогда в Италии преподавателя Верджине, который считал голосовой материал Карузо очень небольшим и, возлагая на него надежд, уделял ученику мало внимания. В дальнейшем Карузо перешел к преподавателю Ломбарди и под его руководством сделал большие успехи в пении,

хотя долгое время не мог с легкостью брать высокие ноты.

Одновременно Карузо начал выступать в оперных спектаклях, преимущественно в мелких провинциальных городах Италии. Ему удалось сравнительно скоро привлечь к себе внимание антрепренеров больших театров, разъезжавших по всей стране в надежде «открыть» какое-нибудь крупное дарование. Выступления в Болонье, Милане, несколько ~~премьер~~ премьер, спетых молодым артистом ~~выдвигают~~ выдвигают его в первые ряды итальянских певцов того времени. Известность его ~~быстро~~ упрочилась после приглашения на «итальянский сезон» в Петербург (1898/99 г.). Вскоре после этого Карузо становится одним из лучших теноров в мире.

Вся дальнейшая жизнь Карузо протекала в непрерывных гастролях в крупнейших городах Европы, Соединенных Штатов и Южной Америки. К началу империалистической войны 1914 года он обосновался в Нью-Йорке.

В конце 1920 года Карузо заболел гнойным плевритом в тяжелой форме, потребовавшим многократного хирургического вмешательства. Несколько оправившись после болезни, Карузо уехал на родину, где после непродолжительного отдыха внезапно вновь заболел. Врачи установили наличие злокаче-

ственной опухоли в области левого легкого. По дороге в Рим, где Карузо должен был подвергнуться операции, он скончался (2 августа 1921 г.).

До конца своих дней Карузо сохранил голос в полном объеме. Огромный диапазон, при безукоризненном владении крайними нотами как в низком, так и в высоком регистре; блестящий яркий звук, красочный и необычайно мощный; от природы правильный вдох и выдох; превосходная техника пения и отчетливая дикция (замечательная чистота гласных и четкость подачи согласных); умение различно окрашивать звук в зависимости от требований партии (бывали случаи, когда слушатели принимали Карузо за баритона), — все это создало Карузо репутацию лучшего в мире певца, опыт которого заслуживает самого тщательного изучения.\*

---

\* Сальваторе Фучито был аккомпаниатором Карузо. (Прим. переводчика).

## I. ТЕХНИКА ДЫХАНИЯ КАРУЗО

Гортань, глотка, полость рта и носовые ходы, вместе с дыхательным горлом и легкими образуют органы дыхания, а также и голосовые органы, так как все они одновременно способствуют образованию звука. Природное совершенство этих органов было у Карузо необыкновенно. Одной из причин удивительной силы его дыхания была растяжимость гортани, допускавшая максимальное расширение голосовой щели.

Этот голосовой механизм, с таким совершенством созданный природой, конечно, во многом способствовал достижению Карузо полного мастерства в искусстве пения. Возможно, что без этого физического дара он не смог бы завоевать такого неоспоримого превосходства в мире певцов. С другой стороны, можно с уверенностью утверждать, что, если бы Карузо не сумел правильно и разумно использовать свой изумительный вокальный аппарат, он пошел бы по пути множества других певцов, которые, будучи одарены от при-



роды в такой же мере, после короткого подъема и художественного успеха умножают число разочарованных и разочаровывающих. В школе Верджине, где он получил свои первые настоящие уроки пения, Карузо был известен под именем «il tenore vento» (легкий тенор) — определение, не позволяющее заключить ни об особенной полноте звука, ни о большом исполнительском диапазоне. Напротив, оно указывает на то, что только разумная и сознательная работа над своими голосовыми органами привела Карузо к известности.

Карузо знал, что дыхание — двигательная сила голоса и что атака звука и музыкальная фразировка — так же, как звукообразование, зависят главным образом от дыхания; поэтому он большую часть работы посвятил этой основе своего искусства. Только в сознательной работе Карузо видел залог успешного развития.

Стремление молодых певцов обрести правильный метод дыхания знакомо всем серьезно занимающимся искусством пения. Переходя от одного преподавателя к другому, молодой певец часто слышит совет: «Дышите естественно — и дыхание само собой придет». Принявшись за работу, начинающий старается дышать так естественно, как это ему позво-

ляет его природа, но оказывается, что этот метод вполне пригоден только для обыкновенного разговора. Как только учащийся принимается за пение, его охватывает чувство сдавленности, звук беднеет, фразировка делается отрывистой, и полный отчаяния он бьется над атакой звука. Тогда поющему кажется, что причиной всего этого является недостаток в двигательной силе и в дыхании. Очевидно, что «естественный» метод неправилен.

В чем же состоял секрет большой силы дыхания Карузо? Какому методу он следовал, чтобы обрести такой мощный запас дыхания?

Карузо был последователем метода пения больших итальянских мастеров бельканто: он вдыхал, задерживал и затем расходовал свое дыхание совершенно таким же образом, как, рассказывают, делали эти мастера, — другими словами, он употреблял диафрагматическое, межреберное дыхание. Мы с умыслом употребляем слова диафрагма и межреберное дыхание: человеку, физически нормально развитому, свойственно одновременное реберное и грудобрюшное (диафрагматическое) дыхание, причем они друг друга дополняют и друг другу помогают.

Карузо посещало множество певцов, чтобы

спросить у него совета или узнать его мнение об их голосе или методе пения. Моей задачей было выслушивать этих жаждущих совета, и поэтому зачастую я был свидетелем интересных объяснений Карузо. Он ясно доказывал, что для певца может существовать только один успешный способ дыхания. Карузо обычно говорил: «Я совершаю процесс дыхания совершенно так же, как это делаете вы, только двумя движениями, а именно вдохом и выдохом, то есть всасыванием и выпусканьем воздуха».

После этого Карузо, стоя, придавал своему телу положение, лишенное всякого напряжения, и выставлял одну ногу вперед, будто для того, чтобы шагнуть. Важно подчеркнуть, что он держал свое тело совершенно свободно, без малейшего напряжения. Затем он сокращал едва заметно мускулы живота и вдыхал спокойно, не торопясь. Вследствие этого глубокого и медленного вдоха, диафрагма и ребра растягивались и грудная клетка поднималась. При этом Карузо обращал особенное внимание ученика на диафрагму, подчеркивая, что именно в таком положении она делается главной опорой воздушного столба, который поддерживается в легких под давлением, нужным для воспроизведения громких или тихих звуков.

Второе движение — это выдох. Здесь Карузо показывал определенные голосовые упражнения. Ниже я привожу упражнение, наиболее часто им употреблявшееся.

#### Упражнение 1

(д. 72)



Карузо пел это упражнение во время второго движения, то есть выдоха. При этом он тщательно выпускал поглощенный вдохом воздух в том количестве, которого требовала четкая передача этого упражнения, без малейшего напряжения и по возможности медленно. Грудная клетка, диафрагма и мышцы живота принимали к концу этого упражнения свое первоначальное положение.

В связи с огромной дыхательной силой Карузо мы должны подчеркнуть еще один фактор большой важности — волевой фактор. Карузо мог медленно и постепенно так глубоко вдыхать и растягивать выдох на огромный промежуток времени не только потому, что физиологический процесс выдоха продол-

жался дольше, чем процесс вдоха, но и потому, что он достиг возможности одновременно присоединять к физиологическому акту контроль сознательного управления дыханием. Это обстоятельство также способствовало его мастерству обращать при пении в звук каждую частицу выдыхаемого воздуха. Карузо употреблял для каждой музыкальной фразы, даже для каждой ноты, только то количество дыхания, которое необходимо для музыкальной передачи этой фразы или ноты, но не более. Избыток дыхания он держал про запас: это создавало у слушателей ощущение, что мастер далек от использования до предела своих голосовых средств и обладает еще достаточными силами для всего того, что от него потребовал бы случай. В этом — основа большого искусства пения.

Таким образом, сущность большого дарования Карузо состояла в его искусном владении дыханием, удивительном совершенстве всего певческого аппарата и той внутренней силе, благодаря которой он научился управлять самим собой и предоставленными ему средствами. Думается, не будет преувеличением, если мы скажем, что без всего этого настоящее большое искусство пения невозможно.

Упражняя дыхание, Карузо обращал особенное внимание на одновременное втягивание

воздуха носом и ртом, причем главный упор он делал на дыхании носом, считая такой способ более естественным и в то же время более успешным. Процесс вдоха должен быть заметен наблюдателю только по приподымающейся грудной клетке, а не по приподымающимся плечам, как это можно наблюдать у множества певцов с неправильным приемом в пении. Приподымание плеч исключено при межреберно-диафрагматическом дыхании.

Метод Карузо давал ему возможность сохранять дыхательные органы здоровыми и вооруженными против всякой слабости. Благодаря волевому контролю он без особых трудностей мог выдержать длинную музыкальную фразу не будучи вынужденным ее сократить либо нечисто или форсированно закончить.

Сказанное выше служит доказательством того, что певец не должен зависеть ни от какого другого типа дыхания — ни от ключичного, ни от брюшного. При сильном напряжении и дыхание делается напряженным: вследствие этого шейные мышцы сильно приподнимают ключицу, чтобы поддержать действие межреберных мышц. Этот способ именуют ключичным. Он вызывает только частичное дыхание, применяется обычно лишь в качестве вспомогательного и указывает на то, что не все в порядке. Чтобы полностью

пользоваться этим дыханием, певец принужден обо что-нибудь опираться рукой. Это печальное зрелище. Можно себе представить, каково звукообразование у певца, работающего с таким физическим напряжением. Можно ли ожидать при таких условиях художественной передачи музыкальной фразы?

Когда Карузо замечал у певца такое напряжение, он обыкновенно восклицал: «Бедняга, почему он нарушает важнейший принцип своего искусства — сохранение в тайне художественного напряжения? Почему он сначала не научится как нужно дышать? Невозможно художественно петь, не владея в совершенстве контролем над дыханием. Работая сознательно, певец быстро поймет, что всякое большое искусство является, кроме всего прочего, умелым выявлением накопленного опыта. Без такого опыта техника звука несовершенна, а несовершенная техника означает несовершенное искусство».

Брюшной метод дыхания, то есть способ, черпающий силы главным образом от брюшных мышц, не оправдывает себя по двум причинам: во-первых, потому что он обуславливает расслабление брюшных органов; во-вторых, и это главная причина, потому что диафрагма не получает опоры при выдохе. Без опоры диафрагмы гораздо труднее регулиро-

вать расходование воздуха из легких. Кроме того, певец, опирающийся при вдохе главным образом на брюшные мышцы, никогда не сможет наполнить легкие воздухом до предела. Нужно стремиться, во-первых, к тому, чтобы овладеть самым успешным способом наполнения легких воздухом до предела их вместимости, так как воздух, дыхание дает пению двигательную силу. Во-вторых, надо в совершенстве регулировать процесс выдоха воздуха из легких, чтобы претворять в звук каждую его частицу. Этого можно достигнуть только при посредстве межреберно-диафрагматического дыхания.

Для контроля дыхания Карузо применял упражнение, приведенное ниже. Он пел это упражнение во всех тональностях до верхнего С, иногда даже до С<sub>is</sub>, не прерывая дыхания на всем протяжении этих пяти тактов.

Упражнение 2 \*



\* Это упражнение, как и последующее, очень полезно и для развития подвижности и гибкости голосовых органов.



## II. КУЛЬТУРА ЗВУКА

### 1. АТАКА ЗВУКА

В предыдущей главе мы старались найти истоки огромной силы дыхания Карузо и установить как, каким способом овладел он процессом выдоха. Естественно, что хорошее звукообразование зависит еще и от других существенных причин. Совершенно необходимо полнейшее отсутствие какого бы то ни было вынужденного напряжения. Основное же условие, которым нельзя никак пренебречь и без соблюдения которого звук никогда не сможет нас удовлетворить, заключается в следующем: выдох и подача звука должны происходить у певца одновременно. В этом — секрет красивого музыкального звука. Если же певец, прежде чем подать звук, допустит свободный выход воздуха, то звук будет свистящим, надтреснутым и неприятным; если же атака звука вялая, то и весь остальной звук будет жестким и неприятным или, в лучшем случае, тусклым и зауалированным.

При выявлении связи между дыханием и звукообразованием много писалось о «*colpo di glottide*», то есть гортанном ударе. Этот звук можно определить как сильный толчок воздушного столба о голосовые связки. Чтобы вызвать такой удар, певец должен действовать совершенно так же, как для того, чтобы вызвать легкое покашливание. Это производит слышимый удар о голосовые связки и дает певцу возможность не допустить выдоха до подачи звука. Если певцу удастся таким способом воздействовать на свое дыхание и этим достичь ясной и острой атаки, производимый им звук будет твердым и металлическим, а впечатление от него отталкивающим и холодным. Такая внезапная атака звука недопустима не только по эстетическим причинам, но и потому, что ею можно надолго повредить голосовые связки.

Карузо владел в совершенстве атакой звука. Все тоны, воспроизводимые им во время атаки, звучали чисто и прозрачно и сохраняли полноту и округлость в своем дальнейшем развитии. Если же он пользовался знаменитым «*colpo di glottide*», то всегда в умеренной форме, стараясь избегать при любой кантилене противоестественного внезапного эффекта разрушающего качество звука. И здесь мы можем с уверенностью

утверждать, что Карузо достиг огромных результатов в области подачи звука только благодаря присущей ему выдержке и разумному, систематическому экспериментированию и изучению. К самому себе он относился с немолимой критикой и всегда замечал малейшие ошибки. Он не был удовлетворен своей работой до тех пор, пока его чуткое ухо не одобрило вполне результата.

Совершенство подачу звука, Карузо достиг того, что растяжение голосовых связок и выдох совершались с безупречной согласованностью. Эти обе функции так совпадали, что в конце концов для этого не требовалось никакого труда или форсировки. Он дышал с величайшей легкостью и старался с той же легкостью воспроизводить звуки. Это умение приобретает с величайшим трудом, но открывает путь к высокому искусству пения.

Не надо думать, что мы пытаемся устанавливать твердые правила, как следствия из искусства Карузо, и классифицируем их таким образом, чтобы каждый мог им рабски следовать. Первым лицом, которое осудило бы что-либо подобное, был бы, конечно, сам Карузо. Он постоянно подчеркивал, что каждый человек наделен особым голосовым инструментом, и что каждый голос требует своего индивидуального, разумного и созна-

тельного ухода. Знаменитый тенор был слишком большим художником, чтобы ограничивать себя догматическими предписаниями, в особенности если они исходили от теоретиков, которые, к сожалению, часто не много понимают в искусстве пения. Неясные и непонятные теории он ни во что не ставил. Он считал свое искусство настолько индивидуальным, что зачастую сомневался в ценности каждого слишком распространенного метода. Как каждый художник, певец должен прежде всего изучать свои собственные средства передачи, то есть голосовые органы, которыми его наделила природа, должен стараться установить, каковы принадлежащие ему голосовые источники. Карузо именно так и поступал. Он изучал свой вокальный аппарат, объем своего голоса и свой артистический темперамент; и только после этого он стремился развивать их до полной силы и совершенства. В то же время он неуклонно старался не злоупотреблять своими природными данными путем их напряжения и форсировки.

Карузо не форсировал своего дыхания, чтобы достичь большей силы, даже в самые ответственные минуты. То же самое можно сказать и о его звукообразовании. Главная задача, которую себе поставил Карузо, состояла в том, чтобы найти возможности пре-

творять в чистые звуки всю двигательную силу своего дыхания без чрезмерного напряжения голосовых органов. Совершенное и детальное знание своего голосового аппарата, приобретенное путем упорной работы, давало Карузо возможность с одинаковым умением регулировать все постепенные переходы, модуляции и оттенки, на которые может быть способен человеческий голос.

## 2. ОБРАЗОВАНИЕ ЗВУКА

О естественных средствах, способствующих и благоприятствующих хорошему воспроизведению звука, Карузо говорит следующее:

«Для хорошего воспроизведения звука надо обратить внимание на два фактора: внешний и внутренний. Внутренний фактор касается мышц шеи, которые действуют в согласовании с мышцами лица; внешний — положения, которое принимает наше тело во время воспроизведения звука. Поэтому необходимо путем самоизучения и под руководством опытного преподавателя пения разъяснить себе каждый физический дефект, ставящий препятствие чистоте и полноте истока звука, как, например, сокращение мышц шеи, лица или челюсти. Судорожное сокращение

этих мышц бывает причиной сжатого, лишённого дыхательной опоры звука, который никогда не будет чисто и полно звучать.

Затем надо обратить внимание на внешние и поэтому видимые ошибки. Неестественное движение тела, чрезмерное закидывание головы во время пения и слишком напряжённое положение груди будут постоянно мешать свободному истечению звука, в особенности у певцов-учащихся с ещё ограниченным самообладанием.

Певец должен упражняться естественно и без всякой напряжённости. Это является неизменным условием хорошей кантилены. Упражняя голос, певец не должен нарушать спокойного выражения лица, так как всякое сокращение мышц лица действует на мышцы шеи. Искажённое лицо указывает на недостаток спокойствия, тогда как необходимо, чтобы певец приступал к своим упражнениям совершенно спокойно. Как может он надеяться управлять своей волей, если он внутренне не спокоен? Кроме того, спокойное состояние духа облегчает достижение полнейшего отсутствия напряжения в голосовых органах».

Вполне понятно, что, делая замечания, Карузо думал о работе над упражнениями, вокализами и пассажами. И действительно, нет

ничего полезнее такого рода работы как для начинающих, так и для более подвинутых певцов. Под словом вокализация подразумевается пение на гласных вместо слов, безразлично на одной или на разных гласных, на одном звуке или ряде их. При этом, естественно, речь идет только об одной части процесса передачи, так как артикуляция сюда не включена. Чистая вокализация достигается привлечением только тех мышц голосовых органов, которые нужны для создания гласного в данный момент пения. Хотя действие остальных мышц и не вредит звучанию самого гласного, все же они могут помешать хорошему воспроизведению звука, то есть качество звука, порожденного таким образом, будет «горловым» и «завуалированным». Все эти невзгоды певец сам же и навлекает на себя, если он пытается достичь силы путем форсирования или чрезмерного напряжения своих голосовых органов. Такая ошибка характерна не только для певцов; пианисты и скрипачи также часто форсируют данные им природой средства для достижения большей силы. Но для последних подобная погрешность не столь опасна, так как указания хорошего преподавателя могут внести исправления и предостеречь от повреждения суставов и пальцев. Иначе обстоит дело у певцов.

Голосовые органы представляют собой слишком восприимчивый инструмент, чтобы выдерживать чрезмерное напряжение или насилие, и малейшее злоупотребление в этой области влечет за собой немалое бедствие — надтреснутый голос.

Когда Карузо вокализировал какой-нибудь пассаж или ряд звуков в медленном или быстром темпе, он старался это сделать с той же легкостью, как и при отдельном звуке. При переходе от одного тона к другому Карузо никогда не менял звучности спетого гласного или качества звучания. В то же время он не позволял ни одной частице дыхания утечь непродуктивно между двумя звуками — в этом секрет абсолютного legato. Факторы, относящиеся к воспроизведению звука, различаются в зависимости от его атаки, интенсивности или окраски. Некоторыми из этих факторов певцы управляют вполне сознательно (например, дыханием, положением головы, языка, рта и т. п.). Но есть и другие факторы (как, например, натягивание и расслабление голосовых связок при регулировании атаки звука), которые приводятся в действие бессознательно и управляются исключительно звукоощущением певца.

Хорошее владение атакой звука требует максимальной точности прицела к подаче



звука. Степень точности зависит от количества колебаний, порождающих звук. Чем больше число колебаний, тем выше атака звука, чем меньше — тем ниже звук. Певцу, как и всякому музыканту, чрезвычайно важно обладать острым чувством тона. Эта способность, которую обыкновенно называют музыкальным слухом, является как бы шестым чувством. Это — природная способность, которую подобно памяти можно развить, но не создать. Слух можно культивировать, но можно его и разрушить. Небрежное пение упражнений быстро притупляет слух и может лишить учащихся когда-то присущего им естественного чувства тона. Поэтому так важно упражняться медленно и с большой тщательностью, чтобы иметь возможность обращать все свое внимание на точность атаки звука.

Однородная устойчивость вокальных звуков Карузо была удивительна. Колебания каждого издаваемого тона звучали без прерыва и без изменения в продолжение всей их длительности, и чистота их не нарушалась призвуками. Карузо обладал хорошим слухом и необыкновенно острым вокальным чувством. Я не припомню ни одного случая, когда его интонация не была бы совершенно чистой. Бывали периоды, когда вследствие недомогания его голос был менее красочен и его звуки

были лишены своей обычной красоты, но иногда они не были фальшивы.

Точность интонации Карузо в значительной мере зависела от его удивительной техники дыхания, так как естественно, что дыхание играет роль важнейшего фактора при регулировании звука. Хотя у Карузо был безупречный слух, и помощь, оказываемая ему его владением дыханием, была велика, все же свое мастерство в атаке звука и в искусстве пения он приобрел, упражняясь с бесконечным старанием и тщательностью. Только разумное, сознательное и длительное самоусовершенствование ведет к совершенному искусству.

### Упражнение 3

Adagio

а е и о у

в хроматическом порядке до

Это упражнение Карузо иногда употреблял для повышения точности атаки звука. Оно также может служить для овладения сменой гласных и для усовершенствования управления дыханием.

Интенсивность звука зависит от силы или энергии, с которой он образуется, а крепость его в свою очередь создает основу для нюан-

сировки и динамики в искусстве пения. Пение, лишённое интенсивности, становится малопотонным и неспособным художественно воздействовать. Поэтому для певца чрезвычайно важно быть в состоянии регулировать различные степени интенсивности звука. И здесь руководящую роль играет двигательная сила, то есть воздушный столб, который накапливается в легких. Певец не сможет овладеть силой своего звука, если он прежде всего не научится управлять дыханием. Свою дыхательную силу надо развивать также и для того, чтобы увеличить крепость звука.

Интересно и чрезвычайно поучительно знать, как постепенно развивались голосовые органы Карузо. Его первый настоящий преподаватель Г. Верджине не имел никакого представления, до какой силы мог развиваться первоначально почти слабый голос ученика, хотя ему и было ясно, что Карузо располагает от природы прекрасным инструментом. Благодаря интенсивной работе голос Карузо прошел через все восходящие ступени развития, то есть от *tenore vento* к лирическому и, наконец, к драматическому тенору — да еще какому! Все это подтверждает, что только разумная система развития богатых природных голосовых данных привела этого певца к таким блестящим достижениям.

Оба нижеследующих упражнения Карузо применял для увеличения интенсивности своего звукообразования.

#### Упражнение 4



#### Упражнение 5



После атаки звука и его интенсивности нам остается рассмотреть еще третий фактор звукообразования — окраску звука. Термином тембр или окраска звука обозначается качество сформированного звука.

Если правильно утверждение Бюффона, что стиль — это человек, то мы можем утверждать с тем же правом, что окраска звука или тембр — это сам певец. Соответствие качества звучания личности, стилю самого художника особенно часто встречается у художников пения, так как ни в чем певцы так не отличаются друг от друга, как в характере голосов.

Качество звука у певцов не является следствием ни тонкой или грубой выделки инструмента, ни характера материала, из которого сделан инструмент, как это имеет место у скрипачей, пианистов и других художников. Звучание голоса зависит в большой мере от общего голосового аппарата, которым природа наделила певца. Анатомически причина различной окраски голоса лежит исключительно в разнообразной приспособляемости полостей-резонаторов к функциям голосовых связок.

Скрипка может быть из Кремоны работы Страдивариуса или обыкновенным фабричным инструментом, но человек остается человеком и гортань — гортанью. Казалось бы, этот факт еще уже ограничивает объем окраски звука; все же мы знаем, что на деле обстоит иначе. Различие между голосами сильнее, чем между искусственными инструментами. Природа наделяет певцов множеством сравнительно простых физических механизмов, а художественное применение голосовых резонаторов может так тонко изменить звуковую ценность или окраску голоса, что его можно сравнить с рядом инструментов.

Карузо с таким совершенством управлял резонаторами, из которых он извлекал свой огромный, богатый и могучий голос, что

малейшее изменение в движении губ и щек, сопровождавшее легчайший переход в изображаемых эмоциях, придавало его звуку другую окраску и всегда новую мелодическую красоту. Так выявляется у художников пения тембр голоса — носитель их музыкальной индивидуальности.

### 3. РЕГИСТРЫ ГОЛОСА

Терминология, принятая в искусстве пения, еще недостаточна для точных определений. Эта неточность отчасти зависит от привычки основывать определения скорее на субъективной, чем на объективной почве. Мы сейчас приступаем к проблеме, для которой это особенно характерно, — к сложному вопросу различных регистров голоса.

Объем голоса является его регистром. Преподаватели пения и певцы различно разложили объем голоса на отделы или регистры, требующие для своего усовершенствования разных физических методов. Но эта классификация в высокой степени надумана и неточна.

Вопрос о регистрах чрезвычайно важен для певца, так как, захватывая проблему ровности голоса, он тесно связан с образованием звука. Это важнейшее обстоятельство не понято большинством теоретиков. Идет ли речь

о двух, трех, пяти или семи регистрах, поет ли певец в низком, среднем или высоком участке своего диапазона, он должен всегда помнить об основном принципе: его звукообразование должно быть естественным, и каждая спетая им нота должна чисто звучать. Если певец будет следовать принципам хорошего звукообразования, вопрос о регистрах не доставит ему больших хлопот.

Карузо никогда не смущал сложный и благодарный вопрос о регистрах голоса. Он знал, что существует только одна цель: формирование хороших звуков. К этой цели устремлялся весь его музыкальный интеллект и все его силы.

Прежние мастера пения признавали существование двух регистров, обозначаемых ими как *voce piena* и *voce finta*, то есть полный голос и полголоса (искусственный, завуалированный). Эти два регистра теперь часто определяют как грудной голос (или грудной звук) и фальцет. Так называемые грудные звуки часто делят ради удобства на низкие и средние. Дальнейшая классификация регистров не имеет практической пользы для учащегося. Она может его запутать, тогда как все его внимание должно сконцентрироваться на звукообразовании, исключая все научные и псевдонаучные подразделения.

Если происходит какое-нибудь изменение состояния голосовых связок певца в пределах диапазона его голоса, то только при переходе от грудного звука к фальцету. В голосе, прошедшем плохую школу, эта перемена в физиологическом процессе звукообразования неизменно сопровождается чувством напряжения и тяжести в гортани. Настоящего певца с хорошей школой можно узнать по легкости и равномерности, с которой он переходит из одного положения голоса в другое. Певец должен помнить, что он поет не гортанью, а только при посредстве гортани, что дыхание, то есть двигатель голоса, порождает звук как только оно соприкасается с голосовыми связками, и что остальные голосовые органы, действующие как резонаторы, только изменяют качество звука. Владение дыханием — дело большой важности для выравнивания голоса во всем его объеме.

Если звук питается воздухом и правильно поддерживается воздушным столбом, находящимся под абсолютным контролем певца, и если певец обращает все свое внимание на то, чтобы звукообразование происходило без напряжения и форсировки, то голос обретает во всем своем диапазоне такую ровность, что даже теоретизирующие слушатели забывают о существовании регистров. Карузо владел



своим голосом с таким совершенством и звукообразование на всем протяжении огромного диапазона его голоса было так равномерно, что вопрос о регистрах отпадал сам собой. Но и эту кажущуюся легкость Карузо приобрел тяжелым трудом. Здесь мы предоставляем слово самому Карузо:

«Диапазон голоса певца надо развивать с бесконечной тщательностью. Чистота и легкость звукообразования на высоких тонах в большей мере зависят от того, как спеты ведущие к ним более низкие тона. Если последние правильно образованы и сохранено равномерное положение при восходящей гамме, то верхние тона будут зависеть от более низких, особенно если гортань хорошо открыта. Благодаря этому можно избежать сжатого звука, так часто слышимого на высоких нотах у певцов».

Карузо не признавал тонкого, не подпертого полным дыханием звука, взятого так называемым фальцетом. Такой звук не только холоден и бесцветен, но разрушает однородность всей гаммы. Очень редко применявшийся им фальцет поддерживался в достаточной мере дыханием, что придавало фальцету крепость и звучание, близкое к *mezza voce*. Это очень важное добавление к описанию удивительной однородности звучания

всего диапазона его голоса. Карузо придавал совсем особенное значение выравниванию голоса. Одним из средств для достижения этого было постоянное пение вокализмов, приведенных ниже. Гласная А должна быть совершенно открытой, и рот при ее произношении расширен в виде горизонтального овала; это упражнение надо петь естественно, без напряжения. Когда при пении Карузо достигал высоких тонов, открытая гласная А понемногу незаметно переходила в гласную О, которая, постепенно становясь темнее в окраске, в свою очередь переходила в гласную У. Это изображено графически в нижеследующих упражнениях.

Упражнение 6



Упражнение 6а





Упражнение 6ж

Two staves of music in G major, 2/4 time. The melody consists of eighth-note runs. The first staff has lyrics: а - о - а - о - а - о - у о. The second staff has lyrics: а - о - у о - а.

Упражнение 6з

Two staves of music in B-flat major, 2/4 time. The melody consists of eighth-note runs. The first staff has lyrics: а - о - а - о - а - о - у о. The second staff has lyrics: а - о - у - о - а.

Упражнение 7

Two staves of music in C major, 2/4 time. The melody consists of eighth-note runs. The first staff has lyrics: а - о - а - о - а - о. The second staff has a double bar line and a key signature change to B-flat major (b2).

в хроматическом порядке до

Упражнение 7а

Two staves of music in C major, 2/4 time. The melody consists of eighth-note runs with chromaticism. The first staff has lyrics: а - о. The second staff has lyrics: а - о - а.

Необходимо обратить внимание учеников на тщательность исполнения этих упражнений и на то, что их надо петь с совершенно свободной гортанью. Поэтому постепенное смещение гласных А, О, У должно происходить без всякого изменения в положении гортани в продолжение всего времени, нужного для исполнения этих упражнений. \*

---

\* Ср. главу III, содержащую дальнейшие подробности о произношении гласных.

### III. КАК УПРАЖНЯЛСЯ КАРУЗО

Ко времени начала моей совместной работы с Карузо объем и блеск его голоса, его удивительное искусство пения уже завоевали себе широкую музыкальную известность в главных городах Европы и Америки. Но тем не менее он работал и упражнялся прилежнее чем когда-либо, чтобы еще лучше овладеть своим голосовым аппаратом. Карузо никогда не говорил: «Я доволен». Настоящий художник, в его представлении, не может достичь в своих глазах абсолютного совершенства; удовлетворяться тем, что слушатели считают совершенством, равносильно концу развития художника.

Я подчеркиваю это убеждение Карузо относительно своей художественной деятельности, так как оно тесно связано с тем, как он упражнялся. По словам Карузо, только внимательная и беспощадная самокритика может привести к настоящему бельканто.

Карузо говорит: «Подлинный талант художника обнаруживается в его способности

понимать и вскрывать свои ошибки и особенно в мужестве признавать их наличие».

Утром, вставая, Карузо выпивал чашку кофе. После этого он начинал с большой тщательностью полоскать гортань или, как он это называл шутя, *pulire lo strumento* («чистить свой инструмент»). В то время как я проигрывал на рояле в смежной комнате оперу, в которой Карузо должен был петь вечером, он напевал вполголоса или насвистывал особенно ответственные места.

Карузо часто начинал свою утреннюю работу десятиминутным упражнением в пении вокализов, независимо от того, было ли у него в тот вечер выступление или нет. В продолжение этих десяти минут он работал с большой интенсивностью, и ничто не могло ускользнуть от его чуткого уха.

Так как совершенное владение дыханием является основой чистого бельканто, то Карузо обыкновенно начинал свою работу двумя упражнениями, предназначенными преимущественно для выработки дыхания. Это — упражнения 1 и 2, приведенные в главе о технике дыхания. Он пел эти упражнения таким же образом, как это показано в главе о звукообразовании для упражнения 6, которым овладевал во всех тональностях до верхнего С или *Cis* (Карузо не советовал упражняю-

щемуся идти выше В или Н). Для развития подвижности голоса Карузо пел упражнения 7 и 7а, употребляя те же гласные, как в упражнениях 6 до 6з. Карузо пел все упражнения полным голосом и на одном дыхании, обращая особенное внимание на то, чтобы каждая частица выдыхаемого воздуха преобразовывалась в звук.

Владение дыханием, звукообразование и ровность голоса — это отдельные фазы в искусстве пения, и успех каждой из них зависит от степени совершенства остальных. Поэтому Карузо применял указанные упражнения так же старательно, как и упражнения 4 и 5 для качества тембра и звука. Упражнения 4 и 5, то есть упражнения для увеличения объема голоса или интенсивности, Карузо также пел полным голосом. Карузо пел верхнее *sol* в упражнении 4 (см. стр. 26) с большой силой и делал на нем небольшую фермату. Иногда он с той же целью пел упражнение 3, которое очень полезно как для достижения точной атаки звука, так и для выравнивания гласных.

Карузо работал методично и по заранее продуманному плану. Он никогда не работал безучастно, лишь бы закончить занятия. В упражнения Карузо вкладывал живость и энергию, что привело к блестящим результа-



там. Когда он упражнялся, его целью были не только гибкость и сила звука. Он пел вокализы с таким искусством, что они служили ему непосредственной подготовкой к той роли, в которой он выступал вечером того же дня. Если ему предстояло петь в «Риголетто» или в «Фаворитке», в «Любовном напитке» или в «Богеме» — в операх, требующих от тенора четкости и изящества, он старался модифицировать свой способ упражняться таким образом, чтобы приобрести нужную лирическую легкость и подвижность. Если же ему предстояло петь в «Самсоне и Далиле», «Паяцах» или «Жидовке», то есть в произведениях, в которых теноровая партия главным образом драматична,— Карузо изменял свои приемы пения вокализов так, чтобы придать голосу нужную силу и драматическую звучность.

Не надо думать, что Карузо довольствовался общим подразделением своих ролей на драматические и лирические. Для этого он был слишком тонким художником; и драматически и вокально он шел в своих характеристиках гораздо дальше. Оттенки, которые Карузо давал своими голосовыми вспомогательными средствами, были так тонки, что получалось впечатление, будто он создавал каждую роль специфическим, ей одной при-

сущим тембром. Так, например, для Рудольфа в «Богеме» он нашел такую окраску звука, которая своим характером совершенно отличалась от той, с которой он пел Герцога в «Риголетто». Он настраивал свой голос подобно речи, соответственно характеру музыки, которую он пел. В этой способности Карузо крылся подлинный темперамент, преобразующий артиста-интерпретатора в художника-творца.

По утрам, прежде чем взяться за роли, Карузо обыкновенно пел упражнения в течение десяти минут. Однако молодой начинающий певец не должен отсюда делать вывод, что и ему рекомендуется также пропеть эти упражнения в течение коротких десяти минут. Напротив, весьма важно, чтобы учащийся пел эти упражнения с самым серьезным вниманием и неустанным терпением. Особенное внимание надо обращать на атаку звука, которая должна быть чистой и прозрачной, а не свистящей и надтреснутой. Во время вокализации молодой певец должен всегда помнить об указаниях, приведенных мною в главах о дыхании и звукообразовании. Если же он не соблюдает их, то ему лучше вообще не петь этих упражнений, так как неправильное пение разрушает голос, тогда как молчание не может повредить голосовым органам, а ча-

сто даже воздействует на них благотворно. Прежде всего учащийся не должен утомлять голос слишком продолжительным и непрерывным упражнением. Голосовой аппарат представляет собой очень нежный инструмент, не терпящий никакого насилия.

Прежде чем говорить о методе, применявшемся Карузо для заучивания ролей, арий и песен старых и новых мастеров, мы должны упомянуть о двух характерных чертах его искусства, именно — об ослепляющей подвижности (*Vitalität*) и совершенной легкости, с которыми он пел. Если бы не обладание этими двумя основными факторами активности, Карузо не мог бы работать так неутомимо и быстро разрушил бы свой голос. Он мог упражняться в продолжение двух часов без перерыва и без малейших признаков утомления, что является баснословным для художника пения. Но Карузо, казалось, был неутомимым психически и физически и кончал свою работу только тогда, когда был вполне удовлетворен вокальной и художественной передачей музыкального текста. Карузо постоянно пел полным голосом. Под полным голосом я понимаю всю естественную силу голосового аппарата. Чтобы все же беречь свой голос, в особенности при изучении новой партии или какого-нибудь нового, еще незнакомого

музыкального текста, Карузо насвистывал или пел «с закрытым ртом» под аккомпанемент рояля.

О «пении с закрытым ртом», как об упражнении для голоса, уже много писалось. Некоторым певцам оно может помочь в развитии носовых резонаторов, правильное применение которых очень важно для окраски звука. С другой стороны, слишком носовой звук неприятен и воспринимается слухом хуже, чем бесцветный «белый» звук.

По существу, Карузо никогда не считал «пение с закрытым ртом» упражнением для голоса. Он применял эту форму неартикулированного звукообразования либо для ознакомления с новым музыкальным произведением, либо для того, чтобы дать отдых голосу. Когда Карузо пел с закрытым ртом, качество воспроизводимого им звука было чрезвычайно красочно, и тембр этого звука по своей бархатистости и полноте напоминал старинную итальянскую виолончель.

Правильное использование «пения с закрытым ртом» бесспорно помогает развитию резонаторов голоса. Но обычно такое пение звучит подобно мяуканью, так как неумелые певцы при этом мучительно напрягают голосовые связки, язык, губы и подбородок. Голосовые органы должны при пении «с закры-

тым ртом» занимать то же положение, что и при правильном звукообразовании, а лицевые мышцы, подбородок и язык должны быть лишены всякого напряжения, как во время сна или в состоянии покоя. Губы должны быть слегка закрыты. Тогда звуковые волны не будут ни перебиваемы напряженными мышцами, ни насильственным путем направляться в нос, а станут резонировать в носовых полостях, благодаря чему звуки окажутся круглыми и красивыми.

#### IV. КАРУЗО И ОСНОВЫ ТЕХНИКИ ПЕНИЯ

Знаменитый певец XVIII столетия Каффарелли славился своим необычайным голосом и мастерством так же, как Карузо в наше время. Рассказывают, что Порпора (известнейший педагог пения того времени) согласился обучать Каффарелли только при том условии, что способный юноша даст обещание исполнять все требования своего учителя. Молодой Каффарелли с радостью дал такое обещание, после чего Порпора передал своему ученику ряд упражнений для постоянного, непрерывного изучения. И как только Каффарелли принимался жаловаться на однообразие упражнений, учитель напоминал ему об его обещании. По истечении пяти-шести лет Порпора отпустил своего ученика со следующими словами: «Я ничему более не могу тебя научить, так как ты — величайший певец в мире».

Подлинно ли это повествование или нет, мы не знаем, однако Порпора дал лучших певцов своего времени и, конечно, в совершен-

стве изучил основные принципы искусства пения. Он знал, что для того, чтобы сделаться певцом, нужно прежде всего овладеть вполне своими голосовыми органами, то есть уверенно управлять дыханием, звукообразованием и как строгим, так и фиоритурным стилем в пении. В искусстве пения XVIII века требовался для исполнения фиоритур и пассажей необыкновенно гибкий голос. Порпора это было хорошо известно, так как он сам был плодовитым композитором, написавшим большое количество опер с ариями высокой трудности.

Порпора-преподаватель говорил об искусстве пения как большой художник: «Искусство начинается там, где кончается техника». Певец не может предъявлять к своему инструменту никаких требований, пока последний не развит в совершенстве. Плохому певцу не принесет пользы самая хорошая интерпретация, так как его голосовой аппарат не в состоянии дать художественного оформления его идеям.

Эта правда об искусстве пения стала известна Карузо еще в начале его деятельности и побудила его, вместо того чтобы полагаться на природную красоту своего голоса, приложить все старания к тому, чтобы создать безупречный инструмент. Он знал, что певец должен обрести прочную техническую основу, только тогда он сможет дать своим чувствам

соответствующее выражение в звуках. В прежнее время к голосовым средствам певца, особенно оперного, предъявлялись более высокие требования, чем в наши дни. Трели, каденции и пассажи редко встречаются у современных композиторов и почти не употребляются как средство музыкальной интерпретации. Но независимо от того, что современный певец включает в свой репертуар также лучшие произведения старых мастеров, он должен обладать возможно большим диапазоном, гибкостью и подвижностью голоса, чем прежние певцы, чтобы иметь возможность передать драматический характер сочинений современных композиторов. Ошибочно мнение, что эти произведения требуют незначительной техники и лишь наличия хорошего голоса. На самом деле, в современных произведениях встречаются такие трудности, которые в короткое время могут разрушить голос, не имеющий прочной технической основы.

Приводя в этой главе упражнения, которые Карузо применял для усовершенствования своей техники пения, я не стремлюсь дать певцам систематизированный метод пения. Эти упражнения предназначены главным образом для певцов, желающих усовершенствовать технику своего пения, и для педагогов, которые смогут извлечь пользу из опыта од-



ного из величайших вокальных художников. Певец, поющий эти упражнения, не должен думать, что вокализы Карузо приведены здесь с целью достижения совершенства в короткий срок. В искусстве не может быть быстрого успеха; легкость или трудность, с которой певец постепенно овладевает своим инструментом, зависит от данных, которыми его наделила природа. Часто певцы считают возможным в короткий срок прийти к большим успехам в своем трудном искусстве, тогда как скрипачи и пианисты заранее знают, что им придется годами работать для того, чтобы научиться хоть и не в полной мере владеть механическими трудностями своего инструмента. Механизм голосового органа невидим, и только поэтому некоторые певцы думают, что можно научиться правильно пользоваться им без серьезной работы над голосом. Необходимость такой работы всегда подчеркивалась Карузо. Неправильно направляемая работа не только бесплодна, но вредно действует на голос. Певцы, пользующиеся упражнениями Карузо, всегда должны помнить поэтому указания самого Карузо, относящиеся к звукообразованию.

Чем тщательнее певец будет петь эти упражнения, тем больше пользы он извлечет из них. Прямое ненапряженное положение

головой и тела, атака и образование звука и контроль над дыханием постоянно требуют полной концентрации воли поющего. Надо постоянно следить за правильностью высоты каждого звука, так как достижение чистоты интонации также является следствием тщательного упражнения.

#### Упражнение 8

Adagio

а о а о у

в хроматическом порядке до

Карузо употреблял это упражнение, уже приведенное в главе о звукообразовании, для того чтобы добиться уверенности в интонации и постоянного течения дыхания, подчиненного воле поющего. При правильно выполняемом упражнении певцы могут убедиться в пользе его для достижения точности в высоте звука и во владении дыханием. Оно также ценно как подготовка к выдержанному пению *legato* и как прекрасное упражнение для смены гласных. Особенное внимание надо обратить на произношение гласных; если их круглость и естественная красота будут нарушены ненужным напряжением мышц гортани и рта, то и постоянное течение дыхания, а вследствие этого и чистота звука, будут нарушены.

Как уже было упомянуто выше, Карузо пел эти упражнения полным голосом и только изредка *mezza voce*. Это зависело от цели, которую он себе ставил, то есть нужно ли было ему, например, петь лирическую или драматическую партию. Если он готовился к драматической роли, он всегда вокализировал полным голосом, используя свои естественные голосовые возможности.

#### Упражнение 9

а — е — и — о

у

в хроматическом порядке до

При этом упражнении поющий должен стараться формировать гласные одинаковым образом для разных тонов, то есть при переходе от одного тона к другому спетый гласный должен сохранить свое первоначальное положение, способ образования его и интенсивность. Но не только общий характер каждого гласного должен сохраниться в продолжение пропеваемых восьми тонов, но и все пять

Гласных должны остаться одинаковыми по положению и интенсивности.

### Упражнение 10

а о а о а о а о а о о а а о  
о а о а о а о а о а о а о а

Только при наличии безупречной атаки звука возможно правильное, красивое пение. Если подача звука происходит без уверенности, нерешительно, — звук получается надтреснутым, не имеет дыхательной опоры, и его высота неустойчива. Вышеприведенное упражнение 10 должно помочь певцу в усовершенствовании подачи звука и придать ему уверенность в различных интервалах.

### Упражнение 11

а о а в хроматическом порядке до  
а о у о а

Упражнение 12

а о а в хроматическом порядке до

Упражнение 13

а о и т. д. в хроматическом порядке

Упражнение 14

а о а и т. д.

Упражнение 15

а и т. д.

Упражнение 16

а о а и т. д. в хроматическом порядке до

Упражнение 17

а - о -      - а - о -

а - у - о      - а - у -      - о -

Упражнение 18

а -

в хроматическом порядке до

Упражнение 19

а - о -      - а - о -      - а

и т. д. в хроматическом порядке до

Упражнение 20

а - о -      - у -      - о -      - а

и т. д. в хроматическом порядке до

Упражнение 21

а -      - о -      - у - о -

и т. д. в хроматическом порядке до

Упражнение 22

а -

и т. д. в хроматическом порядке до



Упражнение 27

а - о -

а

и т. д. в хроматическом порядке до

Упражнение 28

а - о - - у о - - а

а

и т. д. в хроматическом порядке до

Упражнение 29

до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до,

Приведенные выше упражнения 11—28 Карузо пел время от времени, чтобы сохранить гибкость и подвижность голоса.

Все упражнения, приведенные здесь, написаны для тенора или сопрано, но их легко можно транспонировать для более низких голосов. Это приложимо также ко всем упражнениям, помещенным в книге.

Упражнение 30

до, до, до, до, до, до, до, до, до, до,



Упражнение 31



до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до,

Эти три упражнения Карузо пел для сохранения подвижности челюсти. Хотя быстрое повторение слога *до* делает язык и челюсть подвижными и гибкими, певец должен следить за тем, чтобы они были лишены всякого напряжения, так как это вредно влияет на их свободное движение.

Упражнение 32



Упражнение 33



## Упражнение 34

## на portamento

U na fur - ti va con fon - de - re - i  
di più non chie - do

Термином *portamento* обозначается чрезвычайно мягкий переход от одного тона к другому. *Portamento*, примененное правильно и с художественным вкусом, усиливает выразительность и красоту пения. При постепенном переходе от одного тона к другому певец ни в коем случае не должен задерживаться ни на одном из промежуточных тонов. Переход надо делать мягко и без перерыва. Певец должен избегать частого употребления *portamento* — это может повлиять на чистоту и ровность исполнения его *legato*. Карузо применял *portamento* с большим вкусом, придавая этим своей фразировке живую выразительность.

## Упражнение 35

*ppp pp p mf f mf p pp ppp* и т. д.

Messa di voce, то есть искусство усиливать и ослаблять звук на одном дыхании, представляет собой в пении украшение, которое ценилось очень высоко и в прежнее время. Техника *messa di voce*, которая придает пению красочность и выразительность, приобретает только путем длительного и тщательного упражнения. Прежде чем начать заниматься филировкой звука, певец должен усовершенствоваться в образовании обыкновенных звуков, так как искусство *messa di voce* требует чрезвычайной форсировки голоса и зависит главным образом от полного владения дыханием.

Карузо в совершенстве владел им, поэтому его филировка звука приводила в изумление слушателей (например, в последней фразе арии о цветке в опере «Кармен»).

Печальное зрелище представляет собой певец, пытающийся филировать звук при неподвижной челюсти, напряженном затылке и покрасневшем от напряжения лице. Ему кажется, что достаточно напрячь голосовые органы, чтобы последовало усиление звука. Но результат получается обратный ожидаемому: вместо того чтобы усилиться, звук даже теряет в своем объеме, вследствие натяжения мышц. *Messa di voce* возможно только тогда, когда голосовые органы лишены напряжения, и грудная клетка и рот находятся в положе-

нии покоя. Если эти условия соблюдены, звук будет истекать без всякого усилия и напряжения.

Упражнение 36—37

The image shows a musical score for Exercise 36-37, consisting of three staves of music. The first staff is marked *Allegro* and *legato*, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff is marked *legato et staccato* and includes a series of notes with staccato marks, ending with a double bar line and the text "и т. д." (and so on).

Оба эти упражнения также можно петь во всех тональностях, и поющий вскоре убедится в их пользе для сохранения подвижности и гибкости голоса. Карузо часто пел их для подготовки к пению *legato* и *staccato*, а также для того, чтобы придать голосу большую теплоту.

Все приведенные выше упражнения бросают свет на глубокое знание Карузо техники искусства пения. Он был убежден в необходимости твердой основы для техники пения и в этом сходилась со взглядами великих вокальных мастеров прошлого. Он всегда держался мнения, что певец, хотя бы он и обла

дал необыкновенным голосовым аппаратом, не может стать оперным или концертным исполнителем за полгода или за год. Успех такого певца, не вполне владеющего своим инструментом, не может быть продолжителен, а его старания в области драматизма и выразительности влекут за собой разрушение голоса. Ни один художник не вкладывал большего драматизма в свое пение, чем Карузо; но все его звуки, как бы драматически они ни звучали, всегда находились в его власти и поэтому никогда не были напряженными или форсированными, а оставались мягкими и чистыми.

В области дикции Карузо тоже может служить примером. Чистота дикции зависит главным образом от чистоты подачи и образования звука; плохая дикция обыкновенно результат неправильного звукообразования и судорожного напряжения голосовых органов.

Гласные Карузо были полны и чисты, открыты и звучны, так как он их выговаривал легко и свободно. Для правильного произношения гласных Карузо не дает твердых неизменных правил, за исключением, может быть, тех, на которые певец должен обращать внимание для достижения хорошего звукообразования. Приведенные выше упражнения для подвижности челюсти имеют целью помочь певцу выговаривать гласные более

открыто и убедительно, так как именно неподвижность челюсти действует пагубно на естественную красоту гласных. Челюсть не должна быть напряжена, а должна легко отвисать. В таком положении она не может влиять на чистоту произношения вокалов.

Почти то же можно сказать и в отношении ясности и понятности произношения согласных. Чем меньше напряжения проявляет певец, тем лучше будет его артикуляция. Безупречная артикуляция Карузо зависела от подвижности его губ и языка и, главное, от того, что он никогда не старался преувеличить выговор согласных. Вот прекрасное упражнение для подвижности языка и губ (а также для ясного произношения буквы «р»): *тра, тре, три, тро, тру и бра, бре, бри, бро, бру.*

Все те задачи, которые стоят на пути певца, неразрывно связаны между собой, и только неустанное стремление овладеть ими привело Карузо к высокому мастерству в искусстве пения.

## **В. И. Павловская-Боровик**

### **ВОСПОМИНАНИЯ ОБ ЭНРИКО КАРУЗО**

15 октября 1912 года мне посчастливилось быть партнершей Энрико Карузо в опере «Кармен» (партия Микаэлы).

Спектакль состоялся в оперном театре в Гамбурге, где я была ангажирована на сезон 1912/13 года. Карузо гастролировал в Гамбурге неоднократно; в этот приезд он выступил там 3 раза: в операх «Кармен», «Аида» и «Травиата».

Накануне первого спектакля на репетиции мне в первый раз довелось его увидеть и наблюдать.

Он держал себя просто, будто со всеми был давно знаком, и репетиция прошла как-то по-домашнему, совсем не так, как я ожидала.

Репетировались только отрывки из партии Хозе. Подойдя к рампе, Карузо поставил ногу на суфлерскую будку и спел вполголоса арию II акта о цветке, причем небольшим, но властным и четким движением руки указывал дирижеру свой темп и свои оттенки. (Он пел партию по-французски, так же как Кармен

и Микаэла). Затем он пожелал пропеть с Микаэлой дуэт первого акта, но не весь, а только вторую половину (дуэт шел целиком, без купюры), кроме того еще была спета последняя часть заключительного дуэта IV акта с Кармен, и на этом репетиция кончилась. Я попробовала просить его пройти сцену с Микаэлой из III акта, но он любезно меня успокоил, ответив, что не видит в этом надобности.

Такова была репетиция.

На спектакль я приехала гримироваться одна из первых. Мы были предупреждены, что если у сценического подъезда будет стоять публика, ожидающая Карузо, и нельзя будет протискаться к подъезду, то нам надлежало, имея при себе служебный пропуск, обратиться к полицейскому, который должен был специально дежурить на противоположной стороне улицы, чтобы давать возможность артистам, хору и оркестру попасть в театр. Действительно, у подъезда в ожидании Карузо стояла большая толпа. На другой стороне улицы оказался даже конный полицейский, что было кстати, так как пеший вряд ли был бы в состоянии провести нас через толпу в подъезд.

На спектакле, при первой же встрече Микаэлы с Хозе, Карузо сразу подействовал на меня успокоительно: уже в первом диалоге с Микаэлой его пение дышало жизненной



правдой и выразительностью; от него веяло лаской и задушевностью, как и должно было быть у Хозе в отношении Микаэлы.

Внешним видом Карузо не прельщал, был уже довольно тучен, но держался прямо и подтянуто и двигался легко и ловко, не делая при пении никаких лишних движений руками в отличие от многих знаменитых итальянских певцов, слышанных мною. Грим Карузо был минимален, без всякого намерения сделать из себя красивого парня.

Очувтившись рядом с ним на сцене, я сразу почувствовала, что это — певец-актер, что с ним петь будет легко, и что любое мое творческое намерение будет им понято и найдет в нем ответ. И действительно, он слушал рассказ Микаэлы о матери и реагировал внутренне так, как будто он слышал все это в первый раз. Его вчерашние вежливые, но равнодушные на репетиции взоры вдруг превратились здесь, на сцене, в ласковые взгляды, голос после делового разговора с Цунигой, доносившийся до меня за кулисы, вдруг при мысли о матери стал проникновенным и нежным. Изменение в окраске тембра его голоса меня поразило уже с первых слов дуэта: «Parle moi de ma mère!» \* Стоя почти спиной

---

\* Расскажи о родимой. (франц.)



к рампе, он так внимательно и взволнованно (не для публики) слушал слова Микаэлы о матери, что мне было радостно все это ему рассказывать. С момента начала собственно дуэта, после поцелуя, еще до вступления сопрано я вдруг услышала, что он поет не только пианиссимо (как указано композитором), а поет совершенно вполголоса, как бы про себя, и при этом очень четко на кантилене произносятся слова. Сначала это меня поразило, ведь я имела всего 8 тактов, чтобы это освоить, но, сразу поддавшись очарованию тонкого лиризма Карузо, я в дальнейшем невольно шла за всеми его оттенками. В манере давать звук он делал большую разницу между речитативными и лирическими моментами, но делал это естественно и мягко.

Во время II акта, в котором Микаэла не занята, я стояла в первой кулисе, слушала теперь уже со стороны этот необычайно выразительный голос, передающий массу самых неожиданных и убедительных чувств и оттенков, необычайно свободный, льющийся звук и летящее слово, легко срывающееся с губ без утрировки в произношении.

В арии о цветке Карузо так жизненно передавал мечты Хозе в тюрьме, потом борьбу чувств, борьбу со страстью и, наконец,

победу этой страсти, что мне казалось, будто я слышу арию впервые.

В III акте, услышав от Микаэлы, что мать его умирает, и решившись немедленно бежать к ней, Хозе — Карузо хватается за руку Микаэлы и, как бы ища в ней опору и помощь, больше не отпускает ее руку и в этом положении произносит последнюю фразу к Кармен, и затем бежит без остановки, не слушая Эскамилью.

В Гамбурге декорация III акта изображала высокие горы. Составленная из ряда замаскированных лестниц, она создавала полную иллюзию, что люди осторожно ступают, как бы спускаясь с высокой кручи. Не знаю, всегда ли Карузо отступал от ремарки Бизе: «Услышав голос Эскамилью, дон Хозе останавливается в нерешимости». В данном спектакле Карузо не остановился, а без оглядки устремился в горы; декорация в Гамбурге давала полную возможность этой мизансцены. Карузо бежал за Микаэлой и все время вполголоса говорил ей: «Partons, petite! Ma mère se meurt, elle attend; allons vite! J'espère la trouver encore vivante» \*.

Эти слова, которых в его партии нет, Ка-

---

\* Бежим, малютка! Моя мать умирает, она ждет; бежим скорее! Надеюсь застать ее в живых (франц.)

рузо говорил от себя и только Микаэле. В этот момент он не был Карузо, он был Хозе. Я бежала как могла быстро, в темноте, по неудобным лестницам, а он все говорил и говорил за моей спиной, все торопил и торопил. Когда мы достигли кулисы на верхней площадке и остановились, запыхавшись, уже невидимые публике, я невольно взглянула на Карузо — его лицо было все в слезах, и только услышав аплодисменты, он как бы пришел в себя и, не стесняясь Микаэлы, быстро вытер рукой лицо; я видела, что он плакал настоящими слезами.

Это была потрясающая интенсивность переживания и полное перевоплощение в образ...

Спускаясь по закулисной лестнице обратно на уровень сцены, Карузо еще раз, теперь уже платком, вытер лицо, помог мне спуститься и выходил с нами кланяться публике уже спокойный, но в молчании и без улыбок.

IV акт я опять слушала из первой кулисы и поражалась силе и выразительности этого драматического голоса; даже не верилось, что в I акте он так нежно и ласково разговаривал с Микаэлой, как будто два певца прошли перед публикой за эти несколько часов.

У Карузо в самом звуке было все: и нежность, и грусть, и темпераментная активность в гневе и отчаянии, в угрозе и мольбе.

Меня иногда спрашивали, как Карузо играет; ведь в те времена мы привыкли наблюдать, что итальянцы чудесно поют, а «игры у них нет». Я могу ответить только одно: его поведение на сцене было очень органично и выразительно не только в драматических моментах роли, но, что гораздо труднее, и в лирических, так как он жил чувствами данного действующего лица и двигался на сцене по логике своих переживаний.

Прощаясь после окончания спектакля, Карузо поцеловал мне руку и сказал: «*Demain à 4 heures de l'après-midi venez me voir à Palast-hôtel pour une petite tasse de café!*» \* Я поблагодарила, и на этом мы расстались.

На другой день в 4 часа без двух минут, как полагалось «по хорошему тону», я приехала к Карузо. Он любезно встретил меня и познакомил со своим секретарем, фамилии которого я не разобрала.

На круглом столе перед диваном были разложены игральные карты; очевидно Карузо раскладывал пасьянс. Он сейчас же смешал их без всякого сожаления и усадил меня на диван. Не было ни минуты обычного смущения, когда разговор вначале как бы не клеится.

---

\* Завтра в 4 часа дня приходите ко мне в Палас-отель на чашечку кофе. (*франц.*).



Сейчас же заговорили о вчерашнем спектакле и о предстоящей через 2 дня «Аиде», на которую у меня был куплен билет. Карузо рассказал секретарю, что я русская, что он был 14 лет перед тем в Петербурге, в 1898 году, что такой публики как в России он нигде не видел и не наблюдал. Карузо

очень удивлялся, почему я, русская, приехала петь в Германию. «Как Вы можете петь на этом неудобном для пения языке»,— спросил он. Я рассказала свои соображения по этому поводу и добавила, что если мне и трудно в чужой стране, то зато я имела такое счастье, как вчера. Он был, видимо, тронут, и продолжал разговор о языке в связи с репертуаром, высказав, между прочим, сожаление, что не может петь Вагнера, например Лоэнгина, партию, которая ему нравилась. Я недоумевала, почему певец с таким обширным репертуаром не может петь партию Лоэнгина, и Карузо изложил мне свое кредо о репертуаре: он поет только на языке подлинника, никогда не поет никаких переводов, даже хороших, так как ни один перевод не может передать, как он сказал, «*les intentions du compositeur*».\* Не зная немецкого языка, Карузо и не пытался его осваивать, так как он ему фонетически не нравился. Кроме того, петь в переводе, особенно Вагнера, он не считал возможным, тем более что партнеры и партнерши в Германии не стали бы переучивать вагнеровские партии на язык гастролера ради одного-двух спектаклей. Но все-таки, повторил он, ему очень жаль, что Лоэнгрин выпадает из его

---

\* Намерения композитора (*франц.*)



репертуара, но выхода для себя он не находит.

Карузо подробно расспрашивал меня о России, о моей семье, о моем учителе и т. д. Расхрабрившись, я призналась ему, что мне с ним было легко петь, так как он не только замечательный певец, но и тонкий актер, и что я все время чувствовала с ним на сцене не только музыкальный, но и внутренний, творческий контакт. На это он нашел предлог для ответа, показывающий его большую скромность: «Это оттого Вам было удобно со мной петь, что мы пели на одном языке; подумайте, если бы Вы пели по-немецки или по-русски, я бы только по музыке догадывался, о чем Вы поете, а тут я слушал известные мне слова, и Вы чувствовали, что я Вас понимаю».

Кстати замечу, что у Карузо и в пении и в разговоре было очень хорошее французское произношение, нормальная красивая французская речь без грассирования.

О своей жизни Карузо мне рассказал, что поет в году 50 спектаклей в течение 6 месяцев, не больше 8 спектаклей в месяц, 2 спектакля за год он добавляет для экстренных случаев, как бенефисы товарищей или официальные выступления, где нельзя не принять участия.

Ежегодно, после сезона он проводит на курорте 1½ месяца, затем живет в своей вилле

на Адриатическом море, где у него есть отдельный пляж, любит ловить рыбу и особенно креветок; за месяц до первого спектакля, он начинает упражняться, «приводить голос в порядок». Он забавлялся моим удивлением тому, что голос у него может оказаться «не в порядке».

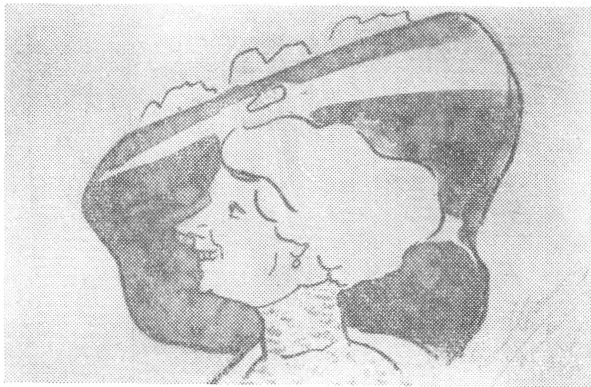
Весь этот разговор происходил за питьем кофе, который Карузо тут же сам заваривал и кипятил в модном в те времена кофейничке со спиртовкой и стеклянной крышкой, через которую видно, как кофе кипит, и насколько он крепок.

Когда я собралась прощаться, я заметила, что Карузо взял один листок из лежавшей на столе почтовой бумаги со штемпелем отеля и, поглядывая на меня, что-то на этом листке быстро чертит, приговария: «Restez tranquille, mademoiselle Pavlovskal!» \*

Каково было мое удивление и восхищение, когда через несколько минут он подал мне листок с еще не высохшими чернилами, и в рисунке я узнала себя в большой черной шляпе с перьями по тогдашней моде. «Если бы вы сидели спокойно и не смеялись, было бы еще больше сходства»,— сказал Карузо.

---

\* Сидите спокойно, мадемуазель Павловская!  
(франц.)



Чтобы доказать мне свою способность делать такие мгновенные шаржи, он взял другой листок и опять начал что-то быстро чертить, теперь уже не глядя на меня. Через минуту он опять подал мне листок с вопросом: «Кто это?» — «Вейнгартнер!», — воскликнула я. Карузо, видимо, был доволен, что я сразу назвала объект его рисунка. Оказывается, Вейнгартнер в тот день заходил к Карузо по вопросу об «Аиде», которой он через 2 дня дирижировал с его участием, и Карузо сделал для меня шарж, как он сказал, под свежим впечатлением этого свиданья.

Рассказывая мне о своих записях на пластинки, Карузо подчеркнул, что для граммофонных записей он иногда иначе поет арии, чем в спектакле (в частности, арию «Милая Аида»), так как «на пластинке ария — законченный музыкальный номер, а в опере ария есть часть трактовки всей партии». Слушая через два дня Карузо в партии Радамеса и зная его запись на пластинке, я тогда же убедилась в четкости его художественного замысла.

На прощанье Карузо подписал и подарил мне две свои фотографии.

18 октября 1912 года я слушала Карузо в партии Радамеса из 9-го ряда партера.

Впечатления от его яркой артистической индивидуальности не только подтвердились, но усилились и конкретизировались.

С тонким расчетом распределял Карузо по всей партии краски звука и силу голоса.

Уже начало речитатива перед арией I акта на паузе оркестра («О, если б я был избран») не звучало у Карузо с традиционным воинственным порывом героического тенора, а настораживало слушателя на его индивидуальное, собственное понимание образа; он пел, обращаясь как бы к себе, а не к публике,

о той любовной мечте, которая переключалась с заключительными тактами арии на пианиссимо.

Эта мечта прерывалась звуками труб, что возвращало Радамеса к действительности и к мыслям о битвах и о победе для счастья своей любимой.

Любовная ария I акта «Милая Аида» проводилась им в лирических тонах; сцена посвящения — сосредоточенно и торжественно. В заключительных тактах I акта Карузо с блеском и подъемом легко и поразительно свободно под занавес покрывал хор, вызывая восторженную овацию зала. Между тем это не дешевой эффект, а художественно вполне оправданная краска для обрисовки чувств «избранника богов»; так она была подана и сценически.

Вся дальнейшая трактовка партии была полна своеобразия и глубины; как и в «Кармен», Карузо — Радамес жил на сцене в любой момент и сообразно этому отбирал вокальные и сценические приемы.

Наибольшее впечатление оставила сцена у Нила. Сколько разнообразных оттенков — радость встречи с Аидой, любовь, смятение, отчаяние от сознания своей вины, сколько решимости и силы в последнем обращении к жрецу.

Лирический звук первого акта в дальнейшем нарастал по мере нарастания драматической ситуации и спадал в моменты безнадёжности в сцене подземелья, которую Карузо проводил по-карузовски мягко и трагически-задушевно.

Что касается дуэтов с партнерами, Карузо не стремился доминировать и показывать свое голосовое превосходство. Так, например, в большом финале II акта, в сцене у Нила и в подземелье он в унисонах с Аидой ни разу не заглушил сопрано. Что-то было удивительно бережное и этически тонкое в его обращении с голосом партнера. Антихудожественные эффекты ради успеха ему были чужды.

Мне хочется подчеркнуть лишний раз, что Карузо владел даром необычайной глубины экспрессии. В процессе исполнения даже одной партии он поражал сменой разнообразнейших оттенков, музыкальных и психологических. Его богатейший голос преображался в любом нюансе, в любой фразе. Его поведение на сцене стояло в полной гармонии с тем, что он выражал в данный момент звуком; оно было жизненно, темпераментно, глубоко прочувствовано и продумано.

Карузо был умный, сердечный, по-настоящему тонкой души человек. Его товарищеское отношение к партнерам выразилось, например,

в том, что он ни разу в «Кармен» не вышел кланяться публике один. После первого акта, выйдя с ним два раза, я решила предоставить ему выходить уже только с маститой Кармен, но он пошел за кулисы, вытащил меня за руку и, крепко держа, ни разу не вышел без Кармен и Микаэлы.

Характеристика Карузо только как замечательного представителя *bel canto*, как «короля теноров», далеко не исчерпывает его художественный облик, хотя и этого представления о нем уже было бы достаточно для мировой славы.

На самом деле Карузо — это яркая, интеллектуально богатая творческая индивидуальность, одаренная не только голосом изумительной красоты и мощи, но и драматическим талантом, дающим этому чудесному голосу богатейшие возможности для психологически насыщенной и эмоционально полнокровной трактовки вокально-сценического образа. Его техника безупречна; его легкое слово при минимальной артикуляции удивляло своей четкостью и всегда несло мысль.

Однако техника не главенствовала в искусстве Карузо. Она была в полной гармонии с человечностью и глубиной его замыслов, которые он правдиво воспроизводил в своем ярко-реалистическом исполнительстве.

## СОДЕРЖАНИЕ

От издательства	2
Энрико Карузо. Биографическая справка Е. Е. Шведе	3
I. Техника дыхания Карузо	6
II. Культура звука	15
1. Атака звука	15
2. Образование звука	19
3. Регистры голоса	28
III. Как упражнялся Карузо	36
IV. Карузо и основы техники пения	44
<i>В. И. Павловская-Боровик. Воспоминания об Энрико Карузо</i>	61



Сальваторе Фучито  
Барнет Дж. Бейер

ИСКУССТВО ПЕНИЯ  
И ВОКАЛЬНАЯ МЕТОДИКА  
ЭНРИКО КАРУЗО

Индекс 9-2. Т. пл. № 1638  
Л., 1967

Редактор *Р. С. Софронова*

Художник *Г. А. Смородин*

Худож. редактор *Л. И. Рожков*

Техн. редактор *Т. И. Кий*

Корректор *С. Н. Мурашева*

Сдано в набор 20/IV 1967 г. Подписано  
к печати 11/IX 1967 г. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Бумага типографская № 2. Печ. л. 2,5(2,5).  
Уч.-изд. л. 2,23. Тираж 19 000 экз.  
Заказ № 1091. Цена 11 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское  
отделение, Д-11, Инженерная ул. 9

Ленинградская типография № 4 Главпо-  
лиграфпрома Комитета по печати при Со-  
вете Министров СССР, Социалистиче-  
ская, 14.