



Ирис Коррадетти. О мастерстве вокалиста

(литературная обработка и комментарии Л. Б. Дмитриева)

Ирис Адами Коррадетти (1903 - 1998), сопрано.

В 1968 году по приглашению Министерства культуры СССР с целью обмена педагогическим опытом в Москве в течение месяца гостила профессор Венецианской консерватории Ирис Коррадетти. За этот месяц она побывала в классах и беседовала с педагогическими коллективами Московской государственной консерватории, Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных, почти каждый вечер проводила в Большом театре, слушая оперные спектакли и обмениваясь мнениями с руководителями труппы и артистами.

{mp3}adami{/mp3}

Iris Adami Corradetti, "Paolo, datemi pace," 1943

Ирис Коррадетти более двадцати лет успешно преподает в Венецианской -консерватории. Многие ее ученики работают в оперных театрах Италии и за рубежом, некоторые выступают на сцене театра «Ла Скала», где в свое время пела и сама Коррадетти.,

Дочь известной оперной певицы Италии, Коррадетти с детства впитала богатые музыкальные традиции национальной культуры; прежде чем начать петь, она окончила консерваторию как пианистка. В театре «Ла Скала» певица стала выступать с 1929 года сначала в небольших, затем, через четыре года - в основных сопрановых ролях. Всего Коррадетти спела более шестидесяти партий в итальянских и иностранных операх. С 1938 года в течение семи сезонов она была бессменной и единственной исполнительницей роли мадам Баттерфлай; спектакль шел под управлением дирижера Ди Сабата.

Коррадетти выступала со всеми известными итальянскими певцами 30 - 40-х годов, особенно много с Тито Скипа, работала с крупнейшими дирижерами. Все это обогатило ее знания в области певческого искусства, расширило музыкальный кругозор, приобщило к оперным традициям и тонкостям итальянской вокальной школы. В 1946 году певица оставила сцену и перешла на педагогическую работу.

Весь певческий опыт и знания Коррадетти нашли воплощение в ее многолетней педагогической деятельности. Высказывания профессора, с полным правом можно считать выражением взглядов и вкусов итальянской вокальной школы в том виде, в котором она ныне существует в северных областях страны - Милане и Венеции.

Итальянскую и русскую вокальную культуру соединяют давние связи. Несмотря на разницу во вкусах и во взглядах на вокальное искусство,, эти культуры развивались, взаимообогащая друг друга. Крупными событиями последних лет явились гастроли театра «Ла Скала» в Москве и Большого театра в Милане. Итальянские певцы пленяют нас качеством голосов, их технической обработанностью, ровностью, тембровым богатством, свободой верхнего регистра, звучанием, отвечающим итальянскому эталону верно поставленного звука, что дает возможность великолепно петь в ансамблях. Создается впечатление, что все певцы «Ла Скала» обучены по единой системе, чего в действительности, как мы знаем, нет., Выразительность их пения связана прежде всего с тщательным инструментальным выпеванием мелодии, каждого ее звука, выполнением каждого нюанса композитора. Надо сказать, что и в речитативных построениях настройка голоса в плане верного эталона не исчезает: дикция четкая, слово всегда понятно.

Хотя перед исполнителем русской оперной музыки стоят несколько иные задачи в отношении использования своих голосовых ресурсов, знакомство с методикой воспитания голоса в итальянской школе пения представляет большой интерес, тем более что наши певцы поют наряду с русскими в большом количестве и партии итальянских опер.

Оценка исполнительского мастерства наших певцов с точки зрения эталонов итальянской школы, а также рассказ о современной методике воспитания певцов в одной из ведущих консерваторий Италии и составляет тему беседы, которую мы провели с профессором Коррадетти в лаборатории физиологии пения и вокальной методики Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных. Запись этой беседы была переведена нами и дается "в литературной обработке" с некоторыми

сокращениями.

К. Я уже говорила в Министерстве, что методика работы с учениками у нас разная. Это две разные методики. Если бы результаты были одинаковы — то не все ли равно, по какой из них учиться. Однако, как видно, результаты-то разные! Наша итальянская методика дает лучшие результаты. Это общее мнение, а не только мое личное убеждение или противопоставление моего индивидуального метода работы русской методике. Нет! Нет! Приходится объективно констатировать, что ваша методика дает результаты, худшие по сравнению с нашей. Следовательно, надо выяснить, в чем тут дело. Следует заметить, что мы имеем для занятий с учащимися меньше учебных часов, чем вы. Часто ученики не обеспечены и должны зарабатывать себе на жизнь. Потому надо работать быстро, а это плохо. В консерватории на обучение дается пять лет, что слишком мало. И хотя наша методика более результативна и дает более скорый эффект, все же не всегда ученик после пяти лет занятий может петь в оперном театре. Одни достигают этого, другие — нет.

Итак, наша методика имеет преимущества, и для меня они заключаются прежде всего в том, что как верхние, так и нижние ноты голоса певцов построены точно в одном и том же месте. Конечно, переход вверх вносит некоторые изменения резонанса, но если звук внизу хорошо устроить «в маске» и потом осторожно перевести в головное звучание, то голос получается ровным. Это и есть та правильная гимнастика гортани и голосовых связок, которая дает наилучшие результаты. Я убеждена в этом потому, что многие мои ученики начинали с очень маленького звучания, а потом голос становился большим, круглым, полным, несомненно, в результате правильной методики работы.

Никогда нельзя форсировать развитие голоса, это ведет к ухудшению его звучания, к деградации. Нельзя кричать, это обычный недостаток у молодых певцов, которые хотят прежде-временно развить свой голос.

**Д.□□□□□ Вы слышали многих наших певцов. Чем отличается их построение звука□
голоса и техника от итальянских?**

К. Я все вечера проводила в Большом театре! Да, есть отличия и в характер образования звука, и в системе построения диапазона. Прежде всего они заключаются в том, что переход вверх ваши певцы сильно перемещают по звучанию назад. Это наблюдается и у мужчин, и у женщин, за редким исключением (к таковым я отношу Т.

Милашкину, И. Архипову и еще, может быть, некоторых). В итальянской манере пения у сопрано по мере повышения голоса вверх звучание тоже несколько перемещается по нёбному своду назад, но меньше. Верхние ноты звучат как бы в тени. У ваших же сопрано с соль второй октавы они сильно отходят назад. Это я услышала и у всех учеников консерватории. Весь верхний регистр у них по звучанию - сзади.

Тот же уход верхних звуков назад наблюдается и у мужских голосов. Например, как правило, у вас басы и баритоны поют открыто до до, ре, ми первой октавы, а далее — все идет назад. На слух это представляется небольшой разницей, но на деле ведет к ужаснейшим последствиям; со временем голос деградирует, начинает дрожать, качаться. У вас много таких голосов, и причина их деградации в неверном регистровом строении. Я слушала ваших певцов многократно и с большим вниманием и пришла к заключению, что это характерно не только для старых артистов, но даже для молодых, которые выступают в маленьких ролях.

Красивые, прекрасные голоса, и у большинства из них недостает настоящих верхов. Они все их берут, но ценой потери ряда обертонов, обедняя тембр. Нелегко идут наверх. Проходит два-четыре года, голос начинает уставать и терять свои лучшие качества. Надо голос больше опирать и посылать вперед. У вас многие басы и баритоны поют ми первой октавы открыто. Многие! И тогда, идя вверх, они должны переводить а в у. И это движение утомляет. Между тем надо их прикрывать значительно раньше перехода и приходиться к верхним нотам уже в положении прикрытия; потом на этой крытой позиции можно и открывать. Если же вы верх открываете не на прикрытой позиции, как я слышала у одного баса на спектакле Большого театра, то это ужасно! Просто болит горло, когда я это слышу! Надо отказаться от такой манеры, надо постепенно прикрывать звук. И этот несчастный бас не мог взять верхние ноты красиво; они получились далекие, глухие. Заведующий труппой мне сказал, что певец еще не умеет прикрывать верх. Но разве можно так делать? Он же губит свой голос, и, кроме того, это звучит неэстетично.

Д.□□□□□ Певцы часто делают так потому, что открытые звуки перед переходом звучат очень ярко, блестяще в грудном регистре до ми первой октавы. Они не думают о том, что после таких звуков нельзя красиво и правильно идти выше.

К. Вот как раз то, что я и хотела сказать! Эти звуки надо подготовить! Если горло заранее подготовлено, то верхний звук получается правильно, без осечки. Я говорю своим ученикам: «Сделайте себе трамплин для хода вверх. Если вы хорошо оперли и устроили на прикрытой позиции нижнюю ноту, то можно легко идти вверх и открывать.

Но если горло не подготовлено и звук открыт на средней части диапазона, то голос ломается при переходе вверх».

Основной недостаток вашей методики в том, что очень многие среди женских и мужских голосов открывают переходный регистр.. Особенно это характерно для басов и баритонов. Что касается теноров, то все они поют несколько более открыто, чем это принято у нас. Женщины меньше открывают. Меццо-сопрано в общем поют значительно правильнее в этом отношении, чем сопрано. Они самые благополучные

Д.□□□□□□ То же мне говорил □ Гяуров.

К. Но тенора все поют открыто, почти в разговорной манере, иногда напоминая кастратов. Это вредно для голосового аппарата: голосовые связки утомляются и к сорока годам уже выходят из строя. У нас пели дивные голоса Магнителли и Ди Стефано, которые открывали все ми, фа, иногда даже соль первой октавы, и это, конечно, скоро кончилось. Вот Марио Дель Монако хорошо сопротивляется времени, выдерживает еще, но у него другой тип голоса. Это происходит только потому, что переходный участок он держит очень хорошо прикрытым и на этой прикрытой базе идет вверх, свободно открывая: получаются изумительные верха. У него сейчас некоторый недостаток на центре диапазона, но когда он идет вверх - получается замечательно. Конечно, иногда, в конце фраз и т. п. можно сделать где-то и открытый звук, но это не должно быть привычкой, правилом.

Вот возьмите меня, в моем возрасте (67 лет.- Л. Д.), если я прикрываю среднюю часть диапазона, то могу петь и два и три часа не утомляясь. Конечно, надо держать горло спокойным, не толкать дыханием, хорошо опирать. Это мои убеждения, моя практика. Ведь у меня и большой певческий стаж, и значительная практика педагогической работы. Мне удавалось исправлять многие голоса. Правда, не во всех случаях. Ведь чудес на свете не бывает, а иногда голоса в таком состоянии, что их не исправишь. Однако в большинстве случаев это мне удавалось именно благодаря системе ничего не менять, не двигать в горле, когда переходишь с гласной на гласную или с топа на тон.

С этого я и начинаю заниматься. Надо, чтобы в горле ничего не менялось, как если бы это был аппарат из металла, который нельзя деформировать. Я говорю ученику: «Звукоизвлечение, то есть эмиссия голоса, - это только игра дыхания». Так, по крайней мере, должен думать ученик на первых порах. Мы знаем, что здесь происходят и другие явления, но ученику не следует об этом говорить, чтобы его не смущать. О дыхании тоже можно говорить много, но вначале этого не надо. Психологически певца необходимо настроить так, что звукоизвлечение производится только посылом дыхания, а горло должно быть поставлено в позицию зевка. Моя установка в начале занятий: «Думай о зевке и оставайся спокойным». Пусть это будет небольшой звук и не совсем правильный, но постепенно все приходит. Потом, конечно, можно многое рассказать об образовании голоса, но не в начале занятий.

Д.□□□□□ С каких нот вы начинаете прикрытие звуков у разных типов□ голосов?

К. Когда у меня начинает заниматься бас, я даю ему упражнения от ля большой октавы. К нижним звукам спускаюсь только в конце упражнения в нисходящем движении. От ля большой октавы я поднимаюсь вверх до ля малой и тут уже начинаю прикрытие си малой октавы, до и ре первой октавы закрываю, а ми, фа, соль открываю на прикрытой позиции, то есть совсем посылаю в голову. Когда я спускаюсь вниз, то говорю: «Не двигай ничего», ученик спускается обычно свободно от ля до нижнего фа. Но если я предлагаю ему в начале упражнения сразу спуститься до нижнего фа — это обычно не удается.

Второе правило, которое я для себя установила, такое: если я поднимаюсь и прибавляю вверх полутон, то и спускаться следует, тоже прибавляя полутон. Я хочу, чтобы голосовые связки получали одинаковую гимнастику как вверх, так и вниз диапазона. Итак, если после десятка уроков я осваиваю полутон наверху, я одновременно опускаю голос на полутон вниз. Пока обе крайние ноты не будут одинаково свободно звучать, я не иду дальше в расширении диапазона. Так, попробовав следующий полутон, я постепенно довожу звучание у баса до ми внизу и до соль наверху.

С баритоном я начинаю упражнение от ля — си большой октавы, и поднимаюсь до си малой и далее требую прикрытия си, до, ре, ми. Они должны быть закрыты. Фа первой октавы я начинаю открывать и иду до верхнего ля. Конечно, не все имеют одинаковое строение горла, и здесь возможны индивидуальные варианты. Практически дойдя до фа в закрытом звучании, я говорю ученику: «Ничего не двигай в горле, то есть сохраняя прикрытую позицию и, поднимаясь выше, открывай рот, иди на улыбку, посылай смело в голову».

Поскольку положение в горле верное, голос спокойно, хорошо поднимается вверх. Но если ми открыто - выше голос ломается обязательно. Это принципиальная ошибка ваших певцов. Я много об этом думала, много анализировала, имею большой опыт. И я люблю свою работу, люблю, молодежь, хочу помочь. Я всегда много думаю, когда возникают трудности с учениками, привыкла анализировать, и мне ясна причина того или иного дефекта. Это мне помогает бороться с недостатками и достигать необходимых результатов.

Д.□□□□□ Как вы формируете переход вверх и вниз у женских голосов, например, у сопрано?

К. В упражнениях от соль первой октавы я посылаю дыхание в маску, то есть прежде всего ищу верного формирования звука. Мягкое нёбо надо поставить высоко, плоско, рот — округло. Если в звукообразовании возникают трудности, то я начинаю с гласного звука у и поднимаюсь до ми - фа второй октавы, после чего понемногу открываю и расширяю полости рта и глотки, без перемены установленной на у прикрытой позиции и не двигая что-либо вниз. Высокие ноты требуют широко открытого рта, но гортань никогда двигать нельзя. Может быть, она иногда сама поднимается на до третьей октавы, насколько это необходимо, но это должно быть самопроизвольно и по возможности минимально.

У колоратур есть свои особенности: от фа второй октавы они уже поют совсем светло. В этом специфика колоратурных сопрано. Для меня драматическое сопрано — это голос наиболее полный, совершенный, голос наилучших возможностей. В этом я убеждалась неоднократно. Вот, например, М. Каллас это же феномен, настоящий феномен! И подобные феномены мы встречали много раз в драматических голосах, потому что такова их певческая конструкция. Она позволяет им давать звуки и самые низкие, такие, как нижнее меццо-сопрано-вое ля и в некоторых случаях высокие, вплоть до ми третьей октавы. Это, конечно, уникальные возможности. Но, если драматическое сопрано с хорошим горлом обучается прилежно, то может добиться больших возможностей диапазона. Ми третьей октавы — не только привилегия колоратурных голосов, трудом этот диапазон можно выработать и у драматических сопрано. И М. Малибран и другие достигали этого лет за десять. Те, кто мало учится, достигают лишь до третьей октавы. У драматических сопрано наиболее совершенная гортань: длинные толстые связки, наибольшая сила голоса, насыщенного обертонами, и при соответствующих длительных занятиях они могут достичь ми третьей октавы. И в моей практике были драматические сопрано, которые достигали этого диапазона, правда, долго держать высокие звуки они не могли. У лирических сопрано, как правило, диапазон обычно ограничен верхним до. Я

не говорю, конечно, о колоратурах, которые достигают очень высоких нот.

Д.□□□□□□ Может быть, вы мне покажете голосом, как вы ощущаете построение диапазона русскими певцами в отличие от итальянских?

К. Я так устала сегодня от разговоров в течение многих часов, что вряд ли смогу толком показать голосом.

(Певица поет гамму вверх открытым звучанием до верхнего до. При показе итальянской манеры формирования диапазона от до до соль второй октавы поет округленное а. От соль переходит на звучание в форме у, и дальше ведет гамму на у, постепенно открывая звук на этой позиции. При попытке вторично спеть в «русской манере» на соль — ля второй октавы голос киксует.)

К. Вот видите, это то, что я вам говорила: в открытой манере, будучи усталой, я уже не могу сделать ровный диапазон, голос не слушается, так как это для меня утомительно. А в итальянской манере на у это выходит, хотя я и очень устала.

Д.□□□□□□ Вопрос регистров и прикрытия обычно связывают с работой резонаторов. Как вы относитесь к грудному резонатору? Когда поет ученик — вы ему указываете на ощущение грудного резонирования или нет?

К. Я об этом говорю тогда, когда ученик уже умеет сформировать голос. Если голос естественно окрашен грудным резонированием, я ему разрешаю петь свободно, естественно, как он поет. Если же звучание неточно, если он ошибается, не использует этого резонатора, то объясняю ему, предлагаю ис-править. Я обращаю его внимание на грудной резонанс, кладу руку на грудь и требую такой установки, чтобы он хорошо отзвучивал. «Ты слышишь, как тут резонирует? Так должно быть всегда! Это верное звучание! Без него построение звука не может быть правильным». При пении всегда должно осуществляться грудное резонирование. При этом я требую, чтобы всегда было стремление послать звук вверх к головному резонатору.

Коррадетти показывает две манеры формирования звука: открытое а, при котором резонирует только грудь, и округлое, темное а с участием и головного резонатора.

К. Регистровое соотношение грудного звучания с головным у различных голосов разное. У меццо-сопрано естественно грудное звучание от ми первой октавы и ниже. Если его нет, то это вряд ли меццо-сопрано.

Например, у меня грудной регистр идет до ми — фа первой октавы, иногда у сопрано он доходит и до соль, а затем до до третьей октавы совершенно отсутствует: до си второй октавы у сопрано идет хорошая опора и округление, то есть немного в маску и немного в голову. Некоторые колоратуры начинают это раньше. Так было у одной моей ученицы, которая теперь поет в «Ла Скала». Она открыла мне глаза на совершенно особенные моменты. Маргарита Ринальди пела прекрасно и была лирическим сопрано, но когда она доходила до ля второй октавы, звук рвался; выше — опять все становилось хорошо. Это было ужасно и непонятно. Я перепробовала все, что знала, все методы. Она нервничала, плакала. Я ее посылала к врачу, не понимая, в чем дело. Однажды захожу я в класс и слышу, что она поет арпеджио на staccato так легко и точно, как колоратура. Я подумала: «Что это такое? Уж не колоратура ли она?» Я сказала ей: «Ну-ка, детка, повтори мне это! У тебя так естественно получается». И вот этой манерой мы легко идем к до, ре и чистому ми третьей октавы!!! Но так удивительно: это был такой круглый, полный голос! Оказалось, что у нее лирико-колоратура! И в этой манере, более легкой, ее ля второй октавы стало ровным со всеми звуками. Как только она воспользовалась лирико-колоратурной манерой, ее переход изменился.

Я много изучала этот вопрос и убедилась, что у легких го-лосов переходные звуки помогают установить — колоратура это или лирическое сопрано. Это был первый случай в моей практике! Звук прерывался, ломался на переходе, потому что применяемый метод был слишком тяжелым, массивным для такого голоса. Вот в чем ответ.

Д.□□□□□□ Меня интересует начальный этап занятий. Говорите ли вы своим ученикам о гортани, глотке, мягком нёбе, и какова вообще обстановка в классе?

К. Об установке гортани и мягкого нёба я говорю позднее. Если сразу дать много сведений, то ученик перестает что-либо понимать и уже ничего сделать не может. Я предпочитаю, чтобы первое время он чувствовал себя свободно, спокойно пел и не задумывался о многом. Пусть он мне дает то, что может дать на сегодняшний день, и только. Со временем надо искать пути, чтобы научить его что-то контролировать, чем-то управлять. Сначала я иду от подражания, предлагаю ему просто сделать то, что делаю я. В этом случае его нервы остаются спокойными, и он лучше успевает.

Когда он кое-чему научился, я начинаю ему кое-что объяснять из физиологии работы голосового аппарата. Все надо делать разумно и сознательно. Имеются механизмы, которые следует хорошо разработать не только для того, чтобы петь, но и для того, чтобы контролировать свое исполнение. Конечно, если ученик поет нормально и у него голосообразование правильное, то его обучение — не такая уж трудная вещь. Но вот когда возникают затруднения — дело осложняется. Если ученик понимает, как работает голосовой аппарат и что он должен сделать — это уже большой плюс, так как его легче поправить. Такому можно рассказать многое и более скоро.

Кроме того, мне хочется отметить, что я провожу урок перед всеми учениками. Когда я говорю что-либо одному из них, это слушает и старается понять весь класс. Я имею такую привычку работать и считаю ее очень эффективной. Так можно меньше повторять одно и то же. Это моя установка. Бывает, что проходит неделя, и ученики занимаются без каких-либо особых замечаний и объяснений, просто идет обычная классная работа. Но вот в один прекрасный день я обращаюсь к кому-либо с вопросом: «Объясни, пожалуйста, почему у поющего что-то не получилось, что он сделал неверного? — Подожди отвечать. Пусть говорят другие». Думают все, и я кого-либо вызываю объяснить. Начинаю я обычно с самых незрелых — пусть объяснят, как они понимают. Самые молодые ученики толком объяснить не могут, тогда я вызываю более старших и, наконец, дохожу до выпускников, которые обычно все знают и могут объяснить. Я получаю несколько ответов; если они не удовлетворяют, я объясняю сама. Объясняю подробно и долго, пока у меня не будет убеждения, что они действительно все поняли. Ученики очень внимательны, так как в любой момент я их могу спросить и стыдно попасть впросак. Они все следят за уроком. Вот в чем одно из основных преимуществ такой системы работы.

Вот у вас в консерватории ею не пользуются и даже осуждают. Мне сказали там, что при такой работе ученики будут усваивать ошибки других. Это неверно. Я считаю, что этого бояться не следует, а ошибки надо объяснять, чтобы было понятно, отчего они происходят. Через пять-шесть лет работы ученики уже все хорошо знают и понимают в результате такой системы.

Артист, имея повышенную чувствительность, должен обладать высокой культурой, знать очень много разных вещей: о различных стилях, обычаях, костюмах и т. п. Что касается меня, я всегда хотела знать все. Вот я и спрашиваю ученика: «Можешь ли ты петь Пуччини, как Верди? Можешь ли ты петь Пуччини, как ты поешь Баха? — Нет! Вот такое же различие должно быть, когда ты исполняешь произведения композиторов разных эпох. Например, если ты поешь музыку XIX века, у тебя соответствующая отдача, более живая. Если поешь произведения XVI века, твое восприятие музыки более спокойно. Ведь это разные эпохи. Современное или близкое нам по времени искусство

требует и большей напряженности переживаний. Жесты и внешние выражения наших переживаний тоже усиливаются».

И знаете, как мои ученики все это хорошо понимают! У меня, как у педагога, является чувство удовлетворения, когда я вижу у них закрепление этих знаний: передо мною уже не ученики, а маленькие артисты!

Вот почему я всегда провожу уроки со всеми учениками вместе. Весь класс должен присутствовать! Я не люблю выделять и приближать к себе кого-либо из учеников. Сегодня я больше работаю с одним, завтра — с другим. Все они равны для меня.

Д.□□□□□□ Есть ли у вас контакт с врачом, когда вы начинаете заниматься?

К. Когда я начинала заниматься педагогической деятельностью, то его не имела, и такого обычая у нас в Италии не было. Теперь я его имею, и это моя инициатива. Я решила, что до начала занятий хочу иметь мнение о состоянии и структуре голосового аппарата учеников. Конечно, если попадается голос настолько прекрасный, совершенный, что он не вызывает никаких сомнений, можно обойтись и без врача. Все же если это обычный нормальный голос, я считаю необходимым проконсультироваться с врачом и получить квалифицированный ответ на вопрос об особенностях и состоянии голосового аппарата ученика. Я предпочитаю, чтобы учеников осматривал определенный врач, который живет в Падуе. Есть, конечно, хорошие врачи и в Венеции, но это чаще всего просто профессора-горловики. Мой врач в Падуе настоящий фониатр, он читает курс фонетики.

Обычно наши профессора посылают учеников к врачу только тогда, когда они больны. Мне кажется это неверным.

Д.□□□□□□ Когда вы начинаете заниматься, говорите ли о постановке корпуса, следите ли за ней?

К. Да, корпус должен быть совершенно свободным, держаться следует прямо, плечи

развернуты. Нельзя допускать где-либо зажатия. Я не люблю, когда руки подняты или сжаты. Требую, чтобы они были свободными и лежали вдоль тела. Голова должна быть ни задранной, ни опущенной. Смотреть надо прямо и немного вверх. Ничего искусственного допускать нельзя. Я всегда борюсь с «опущенной головой» и говорю ученикам, что «птицы поют смотря вдаль и в небо». Я не разрешаю нагибаться к нотам и если надо, употребляю высокий пюпитр, чтобы голова оставалась прямой. Близоруким советую петь в очках, иначе они наклоняются к нотам.

Д.□□□□□□ Объясняете ли вы дыхание начинающему? Как его брать и т. п.?

К. Нет, не объясняю. Все должно быть натурально. Кое-что объясняю в отношении поддержки звука дыханием только тогда, когда уже организован звук, когда есть верная координация и некоторое умение управлять звуком. Но не вначале. Начинать надо с естественного дыхания. Ведь когда ты спишь, то дышишь нормально. Вот так нормально и надо дышать в пении. Ищи состояния покоя, ничего не делай, и дыхание тебя обслужит и в пении.

Я стараюсь внушить ученикам, что в сущности дыхание — не настоящая проблема: это, собственно говоря, искусство задержки или удерживания дыхания без его форсировки. В начале занятий я говорю; «Ты должен сделать вдох носом, с закрытым ртом так, чтобы никто это не мог заметить. Надо вдохнуть совершенно естественно и незаметно». Если вдох шумный, я тут же останавливаю. Естественный вдох — межреберный, живот при нем плоский, почти не выпячивается, только грудная клетка немного расширяется во все стороны. Главное — это уметь постепенно выпускать воздух, мало-помалу. Все упражнения на выдох, на умение расходовать дыхание я даю на пении, то есть вместе со звуком. Правда, я даю некоторые объяснения перед пением без звука, но это не упражнения, а демонстрация приема в течение максимум 5 -10 минут.

Если я вижу, что у ученика возникают затруднения, у него не развита грудная клетка, то консультируюсь с педагогом по гимнастике и прошу дать систему упражнений для развития грудной клетки. Это упражнения не для дыхания, а для грудной клетки.

У меня в свое время были серьезные проблемы со многими учениками, с теми, у кого от природы плохое дыхание. Не всегда можно разобраться, недостаток ли это конструкции голосового аппарата или слабость органов дыхания. Это сложные проблемы. Когда дыхание очень короткое и врач говорит, что певец слабо развит, анемичен, а сам

аппарат нормален, то что же делать? Приходится заниматься, как и другим. Бывает, что дыхание короткое и не удерживается просто потому, что грудные стенки не развиты. Не всегда легко тут разобраться.

Д.□□□□□ Как вы начинаете заниматься? Какую атаку употребляете?

К. Я занимаюсь на мягкой атаке и даю обычно только чистое а. Чистое и круглое, Согласные я употребляю только в некоторых случаях. Например, когда занимаюсь с басом или баритоном, и у него нет легкости в звукообразовании, я даю слог мм-а. Это им помогает. Но если нет недостатков, я иду в занятиях на чистом круглом звуке а. Никогда нельзя делать «coup de glotte» («удар голосовой щели». — Л, Д.). Это утомляет, как я наблюдала несколько раз. То, что я говорю, — правило. Бывают и исключения. Сначала надо спокойно взять дыхание. Потом я говорю: «Думай о том, как будто ты зеваешь, и открой свое горло; в тот момент, когда мы почувствуешь, что воздух выходит через голосовую щель, — опусти гортань и давай голос». Эти все три момента надо делать в одно и то же время. Надо взять звук, протянуть его и закончить с хорошей улыбкой. Пусть голос тянется и затихает, сколько возможно. Это не легко и не просто. У учеников не сразу получается, они ошибаются, но потом привыкают. Я это делаю на всех звуках центра диапазона.

Итак, сначала атака, и на всех нотах. У сопрано, например, до соль, си второй октавы. В этом отношении у меня нет правила. С тенорами занимаюсь до ми первой октавы — это для них очень важная нота. И вы знаете, когда они хорошо поймут, как верно атаковать ноту, то получается красиво. Надо следить, чтобы все три движения были сделаны одновременно: зевание, опускание гортани, прохождение воздуха через голосовую щель. Я не люблю, когда они сильно открывают рот на а. Вы знаете цветок «львиный зев»? Вот у него «рот» правильно открывается. Это очень понятно для учеников, и они верно делают это движение.

Д.□□□□□ Если я вас верно понял, вы начинаете занятия с гласного а.□ Во всех ли это случаях?

К. Как правило, это чистое округлое а, без согласного. Я этот гласный звук предпочитаю. Если голос ученика имеет тенденцию к уплощению, тогда я даю у или о. Для постановки голоса теноров я применяю чаще и: это нужно для того, чтобы придать им лучший тембр, потому что часто тенора «горлят». Я начинаю обычно с трех нот: для

тенора это соль.— ля— си малой октавы. От этих звуков я спускаюсь вниз: фа — соль — ля, ми — фа — соль, ре — ми — фа, до — ре — ми. Затем я также поднимаюсь до до — ре — ми первой октавы и довожу до переходных нот ми — фа — соль. На этих звуках я останавливаюсь и потом ищу возможности свободного перехода к верхней части диапазона.

Когда мне кажется, что ученик понял, что надо делать тут, я начинаю подниматься немного, на полтона выше, потом еще на полтона, постепенно осваивая верхний участок голоса.

Д.□□□□□ А положение гортани?

К. Гортань устанавливается в певческое положение очень легким зевком, как в момент вдоха. Словом, только вдыхательной установкой и никогда не насильственным движением,

не специальным опусканием. «Думайте, что вы зевааете», — вот и все, что я говорю ученику.

Д.□□□□□ Тренируете ли вы подъем мягкого нёба специально, или оно поднимается в пении само?

К. Оно поднимается само, самостоятельно. Я только внимательна к этому моменту: если я слышу, что появляется назальность, тогда я ищу большего подъема нёба. Обычно я замечаю, когда оно подтягивается и касается задней стенки. Когда зев сужен, сжат, не раскрыт, звук попадает в нос. Это неприятно. Тоже неприятно, когда горлят, получается звук, который сзади, в глотке. У меня есть ученица, которая и горлит и попадает в нос! Я говорю: «Вдохни, сделай зевок, и полость носа перекроется». Надо раскрыть зев и стараться, чтобы язык уплощился. Это уплощение должно быть совершенно естественным. Нельзя искусственно держать язык низко. Если в голосе есть дефекты, ошибки, то надо специально изучать верные установки, а в остальных случаях все должно быть естественно. Бывают природные установки, которые кажутся странными, но исходить надо от звука. Я всегда придерживаюсь этого принципа. Если пение хорошее — пользуйся любыми установками! Ведь у каждого свое строение горла.

Если ученику это удобно, то даже странная установка меня не беспокоит. Лишь бы пение было хорошим.

Д.□□□□□ В занятиях вы употребляете фальцет?

К. Нет, никогда. Здесь это новость для меня. Я его не знаю.

Д.□□□□□ Но у многих старых авторов: Лаблаша, Корелли и у других он употреблялся при воспитании голоса, для формирования микста.

К. У старых авторов — да. Но теперь у нас им не занимаются. Это ошибка. Я хочу этот прием изучить. У меня как у женщины его нет. Только мужчины имеют фальцет. Сейчас ни певцы его не используют и ни в какой школе его нет. Между тем это интересный прием. Я его услышала тут; бас взял фальцетом верхнее соль, и это было красиво. В следующий раз, как я приеду, обязательно изучу этот прием.

Д.□□□□□ А как вы достигаете legato, как вы работаете над кантиленой?

К. Я употребляю следующий прием: я тяну гласный звук до самого последнего момента, когда начинается следующий. Их надо делать как цепочку, один звук за другим непосредственно, без разрывов. Они идут впритык.

Д.□□□ □□ А согласные? Они же как раз на стыке!

К. Да, они на стыке! Надо хорошо знать, как их произносить. Принцип только один: все идет впритык, и гласный звук дотягивается до конца. Согласные должны произноситься легко и быстро, ничего нельзя толкать. Но бывают случаи, например, в конце фраз, когда гласный звук надо выделить, то есть показать его отдельно. Иногда можно выделить и согласный. Все зависит от музыки, характера фразы, слова.

Д.□□□□□ Ну□□ а кантилена? Как вы ее достигаете?

К. Я не очень ясно себе представляю, что это такое.

Д.□□□□□ Это длинные связные, плавные фразы, спетые legato, — плавное пение.

К. То есть то, что у нас в Италии называют пением на дыхании. Но ведь это то же самое, что и пение legato.

Д.□□□□□ А техника беглости? Как вы ее развиваете?

К. Это совсем другое дело. Если legato является основным видом звуковедения, особенно вначале, то техника беглости вводится постепенно, особенно для низких голосов. Тут все решает характер голоса. Для беглости, легкости нужна точная атака звука.

Упражнения на твердую, точную атаку должен уметь исполнять каждый. Но всему свое время. Твердую атаку надо изучать после мягкой. Наступает момент, когда это бывает необходимо. Что касается беглости — я развиваю ее и у низких голосов, но делаю это очень постепенно, осторожно. Занимаясь с колоратурным сопрано, я уже с первых шагов ищу легкости: надо, чтобы позиция голоса была немного менее в маске, то есть более плоской. Конечно, это не совсем плоский звук, но менее округлый, чем у других. Беглость требует быстрого подъема к верхам и опять вниз, что легче при таком строении звука. Потом, когда колоратурное сопрано уверенно делает это, я ищу возможности лучше опереть средние тона. Горло должно быть хорошо открыто, особенно после си второй октавы. Ничего нельзя двигать! Если сопрано умеет свободно, естественно взять си-бемоль — си второй октавы, то я точно знаю, что можно подниматься далее вверх сколько угодно, при условии, что не сдвинется с места горло. Эта установка уже дает верха.

Д.□□□□□ А когда вы изучаете филировку звука? В начале обучения или нет? Как вы ее изучаете — с forte на piano или наоборот?

К. Нет, филировку в начале обучения я не даю. Это трудный прием. Надо, чтобы прошло определенное время и студент овладел звуком, позицией. Изучаю ее от forte к piano, а потом уже от piano к forte. Я нахожу, что это упражнение очень утомительно для голосовых связок, если его не делают достаточно правильно.

Д.□□□□□ Но ведь старые итальянцы начинали обучение с филировки? Мы тоже, как и вы, занимаемся ею позднее.

К. Я пробовала давать филировку вначале, но пришла к выводу, что это утомительно для связок. Как правило, ученики не могут это сделать хорошо. Ведь очень важно точно сохранять натяжение голосовых связок. Теперь я даю это упражнение только подвинутым ученикам.

Д.□□□□□ А трель?

К. Трель не всегда легко получается. Встречаются гортани, которые сопротивляются этому виду техники. Я не знаю почему, но это так. У колоратур обычно она бывает. Я даю сначала две чередующиеся ноты в медленном движении; потом их убыстряю, и затем уже перевожу в трель. Я обучаю трели не только сопрано, но и теноров. С баритонами и басами трелью не занимаюсь, это им трудно.

Д.□□□□□ А portamento? А скачки вверх? На октаву, например?

К. Основной принцип при скачках — не двигать ничего! Все спокойно. Надо хорошо открыть горло, как следует опереть звук вниз, подготовить его и потом пустить дыхание наружу, Я говорю: «Брось дыхание наружу!» Portamento я тоже изучаю, но немного. Есть в Италии стиль, который его требует. Принцип его тот же: ничего не двигать, пока голос скользит по промежуточным тонам; переносить голос как бы по тонам хроматической гаммы, ничего не изменяя в вокальной установке.

Д.□□□□□□ Насколько я понял, принцип «ничего не менять» относится и к смене гласных, поэтому большинство начальных упражнений строится на чистых гласных и вокализации.

К. Да, в основном в упражнениях употребляются чистые гласные и вокализация. В нашем языке слоги — не затруднение. Слоги, названия нот я даю позднее. Вначале я всегда пользуюсь вокализацией. Может быть, я ошибаюсь, но считаю, что чем более спокойными оставлять горло, язык, рот, челюсть, тем раньше появятся положительные результаты.

Когда голосовой аппарат немного успокоится, можно на-чать разные гласные и сольмизацию. В вокализах я уже тре-бую названия нот. Вокализы с названиями нот я даю не рань-ше чем через два месяца после начала занятий.

Д.□□□□□□ Много ли даете вокализов?

К. Много, много. Конконе, Зейдлер, Лютген, Панофка, Бордоньи. Но мне кажется, что в этом вопросе у нас есть определенные расхождения с вами. Когда наши студенты кончают и получают диплом, они должны спеть современные сольфеджии-вокализы, отличающиеся сложной тональной системой, диссонирующим звучанием. Все это значительно более трудно как для слуха, так и для певческого тона, звука, так как петь их надо не в академической манере, а иначе. Есть прекрасные ученики, у которых эта музыка не получается.

Д.□□□□□□ Когда вы начинаете работать над произведениями?

К. Ох, если бы моя воля, я два года держала бы студентов только на упражнениях и вокализах. Но поскольку по программе Министерства произведения надо давать, приходится на это идти. Стараюсь это делать возможно более поздно (чем позднее, тем лучше). У вас наверное то же самое. Ведь одно дело короткие попевки или вокализы, другое — настоящие развернутые мелодии со словами. Для этого мало двух лет подготовки. Я знаю, что права, так как уверилась в этом на своем собственном опыте. У

меня есть частные ученики, которых я два года спокойно держу только на упражнениях. Они поют на третьем году гораздо лучше, чем многие ученики третьего курса консерватории, обученные по программе и обязанные петь произведения раньше. Есть между ними определенная разница: у частных учеников голос значительно ровнее, однороднее, чем у консерваторцев.

Д.□□□□□□ Какие арии и отрывки из опер вы даете в начале обучения? Это всегда классика?

К. Всегда классика. Старые оперы. Арии из опер Монтеверди, Каччини, Глюка, Чимарозы, Скарлатти, Баха. На третьем курсе, если ученик нормально продвинулся, я ему даю произведения камерного репертуара и арии из опер XIX века. Если техники недостаточно, то держу еще год на старой классике. Позднее даю и русскую классическую музыку, и французскую, и английскую, которая есть в переводе. Четвертый и пятый курсы — это прохождение основного оперного репертуара. Конечно, если позволяет голос. В противном случае курс повторяют второй год: один раз можно остаться на второй год на старшем курсе. На младших и средних можно остаться и два раза. Иногда возникают, например, такие ситуации: ученик закончил пятый курс, но я им недовольна, надо поработать еще год. Тогда я говорю: в день экзамена у тебя должна быть головная боль или что-нибудь другое. Это дает основание просить Министерство разрешить повторение курса. Министерство знает эти «штучки», но всегда понимает нас и дает свое разрешение.

Д.□□□□□□ Сколько произведений студент проходит за год?

К. На это трудно ответить, ученики разные. Одну партию целиком непременно, со всеми дуэтами, квартетами и т. д., во всех деталях. Если ученик способный, подвинутый — три-четыре партии. Я ищу возможность, чтобы он спел все дуэты, квартеты с партнерами, чтобы приучить его к другим голосам. Но все это определяется способностью и голосом ученика. Если он плохо поет партию — я снимаю его. Тогда я повторяю с ним старую партию, а новую постепенно выучиваю, пока не выйдет.

Д.□□□□□□ А камерная музыка?

К. Да, мы ее, даем, но на нее обычно не хватает времени. На последних курсах они слишком заняты разучиванием партий. Далее в классах сольного пения проходят сценические репетиции. Я слежу за тем, чтобы они держали свой прежний репертуар в порядке, говорю им об этом, но проверять не всегда имею время. Общее число выученных партий зависит от способностей ученика: иногда их пять, а подчас только две.

Д.□□□□□□ Какие камерные произведения современных авторов проходят в консерватории? Поете ли Пуленка, Барбера?

К. Камерные произведения проходят в основном на втором, третьем, немного на четвертом курсах. На этих курсах у студентов больше времени. Если студент способный, то я ему даю произведения Пуленка, Форе, Равеля и других, из русских — Гречанинова, Стравинского. Мой ученик в этом году кончал «Эдипом» Стравинского. Его даже записали на пластинку, настолько хорошо он спел. Лучше, чем музыку Стравинского обычно поют в Италии. Студент очень любил эту роль, хотя она очень трудна. У нас в экзаменационной комиссии председатель со стороны, как и у вас. Он мне сказал: «Мадам, вы проделали огромную работу». Но я ответила; «Нет, это такой способный ученик, и он многое сделал сам».

Д.□□□□□□ В□□ Венецианской□□ консерватории□□ у□□ вас□□ много□□ учеников?

К. Обычно десять человек. Это максимум, и уже довольно большой. Но у нас другая манера проводить уроки, чем в ваших консерваториях. Я уже говорила, что мы занимаемся индивидуально, но в присутствии всех учеников класса. Занимаемся мы 12 часов в неделю, то есть два раза по 6 часов или три раза по 4 часа. Можно делать по-разному. Я предпочитаю два раза по 6 часов. Распеваю иногда вместе, то есть одного немного распою, потом беру другого, а затем снова первого, меняя их местами. Так получается большая нагрузка на каждого, больше времени голосовой аппарат находится в работе.

Концертмейстеров студенты не имеют и все учат сами. С начинающими я занимаюсь по полчаса, а подвинутые поют и по часу. Иногда это бывает отрывок из оперы, где занято несколько студентов, и урок длится полтора часа для каждого! Пианист у нас только в классе. У нас нет оперных классов, нет дирижеров, как у вас. Это большой недостаток. Я поставлю этот вопрос перед Министерством. У нас

программы устарели, их надо заменить. Нам еще многого не хватает, хотя у нас есть голоса, есть прилежание и способности.

Д.□□□□□ А как вы проходите партии, под рояль? Поют ли ваши ученики с оркестром?

К. Да, конечно, поют и с оркестром. В прошлом году я подготовила первый акт «Свадьбы Фигаро» целиком. Мы изучаем партии в классе под рояль, а к концу года, когда партия готова, ученики идут на оркестровую спевку к дирижеру. Но им дают мало репетиций; обычно студенты имеют две репетиции, генеральную и спектакль-экзамен. Это не легко. К сожалению, у нас нет специального оперного класса.

Д.□□□□□ Каков возрастной предел поступления в консерваторию и какова дипломная программа, с которой студенты ее заканчивают?

К. У нас очень жесткий возрастной лимит поступления; мужчины—до двадцати восьми лет, женщины — до двадцати шести.

В дипломную программу при окончании входят; а) три старых вокализа (Панофка, Конконе и другие); б) три современных вокализа (современных авторов). Этюды-вокализы обязательны; в) отрывок из итальянской оперы (достаточно большой) первой половины XIX века; г) отрывок из оперы любого современного автора. Я много раз давала, например, «Ариадну на Наксосе» Рихарда Штрауса (нужна показательная сцена, а не какая-нибудь ария, вроде арии Мими из «Богемы»).

Потом на три часа студента запирают в классе и дают отрывок из оперы выучить самостоятельно. Затем пианист один раз проигрывает ему аккомпанемент в течение 15 минут, и студент выступает перед комиссией. И тут уже видно, была ли его дипломная программа больше работой педагога или ученик уже обладает необходимыми качествами исполнителя, хороша ли у него профессиональная школа.

После этого ученик представляет письменную аннотацию о голосовом аппарате. Дело

не в деталях, но он должен понимать, как работает его голосовой аппарат: немного анатомии и физиологии — где и как образуется голос, и что надо делать с ним, чтобы его развить; дефекты голоса, от чего они зависят; режим артиста и т. п.

Затем студент сдает сценический экзамен, экзамен по музыкальной литературе старинной и современной, по истории музыки и фортепиано. Фортепиано у них занимают до четвертого курса. Для певцов этого достаточно. Они и так загружены.

Д.□□□□□□ Что вы думаете о вокальности современной музыки и ее влияния на хороших певцов и на манеру пения вообще?

К. Прежде всего, в XVIII веке горло певца было как бы инструментом, потому что такова была музыка. Все мелодии, фиоритуры и колоратуры требовали от голосового аппарата инструментальности. Необходимо было долгое обучение, начиная с пятнадцати лет или вообще с детства и продолжающееся без ломки голоса при кастрации. Вот и получилось совершенно особенное горло сопранистов, вокальных виртуозов. Это была удивительная гимнастика гортани, но искусства в нашем понимании было мало.

Со времени Глюка к искусству пения стали относиться иначе, считая, что дело не в колоратурах. Их изъяли, нашли новые виртуозные возможности, но прекрасное пение *bel canto* несколько снизилось. Была усилена другая сторона искусства пения — драматическая. В то время композиторы совсем плохо знали, что такое — правильно воспитанное горло. Они работали по инерции, по привычке, но без знаний. Это привело к упадку пения. В XIX веке снова начали писать удобно для голоса, со знанием его свойств: Россини, Верди, Беллини, Доницетти и другие.

Мы живем в эпоху, когда больше внимания уделяется наукам: физике, ядерным исследованиям, технике и т. п. Темп напряженной жизни велик. Вот и в Италии молодые люди спешат: спешат определить свое место в жизни, свою карьеру, свой заработок. У вас несколько иное дело. Ведь у нас обучение наукам стоит дорого, только обучение в консерватории бесплатно. Но все остальное? Надо же жить, чтобы учиться. Родители не всегда имеют возможность поддержать молодого человека до двадцати четырех—двадцати пяти лет... Большинство из них должны зарабатывать возможно скорее. Они спешат. У них мало времени. Бедный маэстро требует многого, но у них не хватает времени на все, чтобы выучить весь репертуар.

К тому же современные авторы не знают голоса, пишут без учета его свойств. Они часто используют голос так, как будто это инструмент деревянный или железный. Однако голос — это нежный, деликатный инструмент, это нервы и мускулы, это живой орган. Вы знаете это лучше меня! К тому же он связан с артистическими эмоциями, а не только с грубой физиологией! Это же чувствуется. Если у человека горе — горло сжимается. Если у него радость, то человек энергичен, возбужден, и голос звучит звонко. Ведь горло отвечает на все, состояние человека отражается в горле. Современные авторы не думают об этом... а голос говорит: «До свидания, до свидания!»

Голос требует большой дисциплины и большой гимнастики, регулярной при этом. Если ему предложить каждый день петь такие невообразимые интонации, которые предлагают современные авторы, несчастный голос может не выдержать... В этом состоит главная причина отсутствия голосов в настоящее время.