

В. Луканин

**Обучение
и воспитание
молодого
певца**

Составление и общая редакция
Е. НЕСТЕРЕНКО

Предисловие ко 2-му изданию

Вышедшая в 1972 году книга В. М. Луканина «Мой метод работы с певцами» вызвала большой интерес специалистов и получила положительные отзывы прессы, вокалистов и педагогов. При подготовке к печати 2-го издания было изменено название книги (В. М. Луканин не предполагал оформлять свой педагогический опыт в виде книги, и название принадлежало не ему), поскольку заголовок «Обучение и воспитание молодого певца», как мне кажется, больше соответствует содержанию и назначению книги, а также характеру самого Василия Михайловича Луканина.

Настоящее издание значительно расширено за счет новых материалов из архива профессора Луканина, причем переработке подверглись все без исключения разделы книги. Кроме того, в первой части вопросы певческого дыхания выделены в отдельную главу, а глава «Из записных книжек» ликвидирована, в каждой из записей найдено естественное место в переработанном тексте книги.

Число упражнений увеличено до 45-ти за счет упражнений, не зафиксированных В. М. Луканиным, но употреблявшихся им и записанных по памяти его учениками.

Новым, третьим разделом стал «Вокально-педагогический репертуар для мужских голосов», составленный на основании учебных планов класса профессора Луканина.

Е. Нестеренко

Наблюдающееся в последние годы сближение вокально-методических принципов преподавателей пения из различных республик и городов нашей страны, определенное улучшение постановки вокального образования в наших музыкальных учебных заведениях, триумфы советских певцов на зарубежных оперных сценах делают понятным возросший интерес к деятельности лучших советских педагогов. Только используя все достижения отечественной вокальной школы, обобщая опыт предыдущих поколений певцов, мы можем рассчитывать на дальнейший расцвет советского певческого искусства.

Основой настоящего издания послужил доклад Василия Михайловича Луканина на Всесоюзной вокальной конференции, состоявшейся в ноябре 1962 года в Москве, а также «Краткие советы начинающему» и «Вокальные упражнения для баса и баритона», написанные им в январе 1965 года. Много интересных мыслей, ценных замечаний, дополнивших первый раздел («Вокально-методические заметки») публикуемой работы, взято из 16-ти тетрадей, куда Василий Михайлович регулярно заносил наблюдения за ходом консерваторских занятий и записи о значительных событиях музыкальной жизни, а также из статей, напечатанных в многотиражной газете «За советское искусство» в период его работы в Ленинградском академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова.

Автор этих строк в течение пяти лет, с 1960 по 1965 годы, учился в классе профессора В. М. Луканина и испытал на себе благотворное влияние вокально-методических принципов замечательного педагога. Прежде чем изложить некоторые из этих принципов, не зафиксированные Василием Михайловичем, хотелось бы привести слова профессора Ленинградской консерватории доктора искусствоведения Анатолия Никодимовича Дмитриева хорошо знавшего В. М. Луканина и считавшего его «крупным музыкантом-мыслителем». Выступая в апреле 1974 года на консерваторском вечере, посвященном памяти выдающегося артиста и педагога, А. Н. Дмитриев сказал: «Василий Михайлович Луканин по своим художественно-творческим идеалам был коренным русским певцом. Всё, что таилось и таится сейчас в русской вокальной школе, всё, что является эстетическим результатом многолетних усилий и совместных устремлений отечественных певцов-классиков, у которых естественность и правдивость вокальной лексики служили предпосылкой для формообразования и раскрытия крупных драматургических замыслов, было для Луканина профессиональным символом веры. По природе своего таланта, по складу своего артистического дарования он был горячим приверженцем подобного метода оперно-вокального интонирования. В. М. Луканин был не только крупным многогранным исполнителем, но и великолепным, чутким педагогом, отлично чувствовавшим все сложности вокального интонирования. В педагогику он пришел, будучи уже зрелым художником, после многих лет творческой деятельности в различных оперных театрах, приобретя богатый опыт создания художественных вокальных образов. Луканин всю жизнь культивировал у себя и у своих учеников горячую приверженность к русской

вокальной школе, к ее высокохудожественным принципам раскрытия эмоциональной сущности распетого слова».

Класс профессора Луканина примерно на 40 процентов состоял из басов, немного меньше было баритонов (этим объясняется изложение вокальных упражнений в басовом ключе; но В. М. Луканин применял их — в соответствующих тональностях — для занятий с любимыми голосами); были и тенора, а также меццо-сопрано и сопрано.

Широта кругозора, эрудиция в вопросах музыки, театра, литературы, живописи, богатейший сценический и педагогический опыт, принципиальность и непредвзятость суждений и оценок служили основой непререкаемого авторитета профессора у его учеников. Обращение к студентам — только на вы. В классе никогда не было любимых и нелюбимых учеников, все замечания высказывались в корректной, часто шутиливой форме. Во время занятий царил спокойная деловая обстановка.

Василий Михайлович требовал от своих воспитанников настойчивой и систематической домашней работы, большой творческой инициативы: обдумывания и собственной трактовки исполняемых произведений, чтения соответствующей литературы и т. д. Начиная с третьего курса, студент должен был самостоятельно распеваться перед занятием у профессора.

В. М. Луканин придавал большое значение осознанию учащимся процесса звукообразования. Он разъяснял студенту смысл каждого упражнения, цели, которые он преследует, давая его ученику. Выпускник класса В. М. Луканина должен был переписать все упражнения, которые применял его педагог в своей практике, с тем, чтобы в дальнейшем, во время самостоятельной работы, с их помощью поддерживать хорошую вокальную форму. Эти упражнения были записаны в тетради, которую профессор всегда держал на уроке.

Василий Михайлович не делал секрета из своих уроков, на занятия всегда могли прийти все желающие ознакомиться с его педагогической системой. Он считал, что присутствие слушателей не только не мешает студенту, но придает ему бороться с робостью и стеснительностью, что впоследствии окажется полезным при выступлении на сцене. Довольно часто В. М. Луканин применял в своей практике магнитофон, позволяющий ученику лучше понять требования педагога. Очень полезным для развития чувства ансамбля профессор считал пение дуэтов и трио; камерные ансамбли часто украшали программы учебных концертов его класса.

С высокой ответственностью подходил Василий Михайлович к развитию голоса каждого студента, вдумчиво и внимательно изучал индивидуальные особенности вокального аппарата ученика, его достоинства и недостатки. Будучи сторонником «концентрического метода»¹ М. И. Глинки, он первым этапом обучения певца считал постановку звука, то есть формирование певческого тона, поиски индивидуального тембра («тембр голоса — самое ценное в певце», — любил говорить он) на наиболее легко, естественно и свободно берущихся нотах. В одной из записей профессора мы читаем: «На первых двух курсах предпочитаю пользоваться упражнениями кантиленного, певуче-протяжного характера в диапазоне центральной рабочей октавы». Василий Михайлович считал центральной рабочей октавой у басов диапазон до малой — до первой октавы, у баритонов — ми-бемоль малой — ми-бемоль первой октавы. Затем начиналось осторожное и постепенное расширение диапазона и выработка гибкости и подвижности голоса. К освоению предельных верхних нот (ми, фа, фа-диез первой октавы у баса; соль, ля-бемоль, ля у баритона) переходили, как правило, на четвертом курсе. Большое внимание уделялось развитию нижнего регистра, особенно у басов, для чего упражнения № 1, 3, 4, 16, 17, 28 и 29 пропевались в более низких, чем обычно, тональностях.² Василий Михайлович всегда предостерегал от «обеднения» нижних нот, считая, что насыщенный и звучный низ украшает и улучшает тембр голоса певца. Чтобы научить баса петь нижние ноты, он, помимо упражнений, применял и показ

¹ Определение Н. И. Компанейского, ученика О. А. Петрова, который, в свою очередь, учился у М. И. Глинки и для которого великий композитор составил свои упражнения.

² См. с. 28, 29, 32 и 35 настоящего издания.

собственным голосом, и образные выражения: «берите низы на связки» или «возьмите ноту на кадычок». Понимая все несовершенство этих терминов, прижму их, так как на себе испытал полезность воздействия этих определений.

Различая в голосе по манере звукоизвлечения три регистра — нижний, средний и верхний, — Василий Михайлович рекомендовал, как он выражался, «обратить на грудь» ноты нижнего регистра, то есть максимально использовать грудные резонаторы; ноты среднего регистра «округлять», то есть петь более собранным звуком, подключая головные резонаторы, а ноты верхнего регистра прикрывать, переводя их, в основном, на головное звучание.

Фа, фа-диез малой октавы для баса и ля-бемоль, ля малой октавы для баритона (переходные ноты между нижним и средним регистрами) надо было уметь и «обратить на грудь», и «округлять». Для выработки приема «округления» применялось, в первую очередь, упражнение № 4, но и во всех других упражнениях и, разумеется, в произведениях «округление» нот требовалось неукоснительно.

← Переходные ноты между средним и верхним регистрами (примерно си-бемоль малой октавы — до-диез первой октавы для баса, до-диез — ми первой октавы для баритона) певец должен был уметь петь как открытым, так и прикрытым звуком. В. М. Луканин уделял много внимания выработке этого умения и учил применять открытый и прикрытый звук на переходных нотах в зависимости от характера произведения или музыкальной фразы. В одной из записей Василия Михайловича читаем: «Протягивать одну ноту от прикрытого звука до открытого и наоборот». Это же упражнение применялось и на переходных нотах между нижним и средним регистрами: звук тянулся от «неокругленного («взятого на грудь») до «округленного» и наоборот. В то же время необходимо отметить, что он не придерживался догматически правил прикрытия и округления, когда речь шла об исполнении вокальных произведений: «В упражнениях обязательно точно выполняйте округление и прикрытия там, где это положено, а исполняя произведение, не думайте об округлении и прикрытии, а прежде всего ищите красивый тембр», — говорил профессор.

← Что касается теноров то, по В. М. Луканину, переходные ноты между средним и верхним регистром были ми-бемоль — фа-диез первой октавы, эти ноты полагалось уметь петь как прикрывая, так и не прикрывая их, соль первой октавы и выше прикрывались.

Василий Михайлович так писал о прикрытии звука тенорами: «Я в своей практической работе оперного певца, продолжавшейся почти 50 лет, встречался со многими тенорами, которые очень рано начинали прикрывать звук. Например, Е. Э. Витинг начинал прикрытия с ноты ре первой октавы. Это не помешало ему иметь легкий, звенящий верх. Таким же приемом пели Дыгас, Алчевский, Бонавич, Севастьянов. Я думаю, что в деле округления и прикрытия звука нужен, скорее всего, индивидуальный подход. Но я стою за раннее прикрытия звука у теноров, придающее голосу мужественность, слащавая же белизна и звука и гласных ведет певцов по неправильному пути, а педагогам мешает создавать необходимых для театра крепких, мужественных меццо-характерных и драматических теноров».

Очень важным представляется неоднократно высказывавшееся В. М. Луканиным замечание относительно ощущения вокалистом нот среднего и верхнего регистров: чем выше нота, тем она собраннее, острее, а по ощущению — дальше от певца, легче, светлее, чем предыдущая.

Василий Михайлович всегда предостерегал от искусственного сгущения звука у певцов и от драматизации звука у лирических голосов.

Говоря о слогах, употребляемых в вокальных упражнениях, В. М. Луканин упоминает слог рэ «как наиболее способствующий... хорошей настройке верхних резонаторов». По мере овладения студентом «высокой позицией», «округлением» и «прикрытием» звука на слоге рэ Василий Михайлович переносил ощущение этого слога на гласные а, о, у, и, заставляя ученика пропевать ноту, чередуя слоги рэ—ля, рэ—до и т. п., или петь на одной ноте: рэ — а, рэ — о, рэ — и и т. д., а также пропевать одно и то же упражнение вначале на слог рэ, а затем, сохраняя это ощущение, петь другой слог — ля, да, до, ми. Таким образом достигалось близкое и естественное звучание всех

гласных, окончательное же выравнивание позиций гласных звуков происходило при пропевании в упражнениях № 1 и № 2 пяти гласных на одной ноте: **а — э — и — о — у**, или слогов, включающих эти гласные (слоги, указанные в упражнениях, не являются единственно возможными, они главным образом объясняют принцип выполнения упражнения).

Нетрудно заметить, что описанный выше прием, при котором ощущение от пения одной гласной переносится на другую (одна гласная как бы «воспитывает» другую), имеет в своей основе так называемый следовой рефлекс, свойственный верной системе человека. Использование следового рефлекса в вокальной методике В. М. Луканина можно было наблюдать и в тех случаях, когда он предлагал студенту исполнить какой-либо романс, который этот студент пел звуком, удовлетворяющим педагога на том этапе, затем просил спеть другой романс, характер звучания которого был еще неудовлетворителен, после этого — опять первый романс, и так несколько раз, до тех пор, пока не скажется влияние первого произведения на второе. Того же результата добивался он, заменяя предварительно текст романса или припев удобной гласной.

Следует отметить, что вокализмы в классе В. М. Луканина велись на какую-нибудь гласную или слог (часто вокализ пропевался несколько раз подряд и каждый раз — на другую гласную или слог, чем выравнивались позиции гласных звуков). Пение вокализмов с названием нот (сольфеджирование) Василий Михайлович считал нецелесообразным, справедливо полагая, что петь слоги, не несущие смысловой нагрузки, менее полезно, чем литературный текст романса, песни и арии. Очевидно, в подтверждение своему мнению он сделал запись в тетради, где конспектировал прочитанные книги: «Ламперти — сначала вокализация, потом сольфеджирование». Действительно, в «Искусстве пения» Фр. Ламперти мы находим следующие слова: «Ученик должен стараться мало петь сольфеджий и очень много вокализмов, потому что злоупотребление пением со слогами чрезвычайно утомляет горло».¹

Мне кажется достойным упоминания один факт — в рукописях В. М. Луканина есть отпечатанное на машинке описание дыхательных упражнений йогов. Василий Михайлович не признавал специальной дыхательной гимнастики (см. с. 15 настоящего издания), но иногда сам показывал, как правильно должны работать органы дыхания. Я думаю, что знание йоговских упражнений с их четким осознанием механизма дыхания позволяло более доступно объяснять ученикам, как им пользоваться в пении.

В. М. Луканин никогда не предлагал ученикам своей трактовки исполняемого произведения, в связи с чем избегал показа произведения с голоса, однако демонстрировал различные вокальные приемы, особенно «округление» нот среднего регистра и прикрытие верхних нот, а также насыщенное, сочное звучание нижнего регистра, что очень помогало студенту освоить основы звукообразования. Приходилось только поражаться неувыдаемому вокальному мастерству замечательного артиста и педагога: в возрасте 72-х лет на одном из уроков он продемонстрировал автору этих строк диапазон в три октавы — от си-бемоль контроктавы до си-бемоль первой октавы!

Добиваясь от певца совершенного владения голосом, профессор всегда подчеркивал, что вокальная техника — это лишь средство, помогающее наряду с другими художественными компонентами создать музыкально-сценический образ, поэтому с первых же дней обучения студента требовал не формальной вокализации, а продуманного, искреннего исполнения. «Формально поете», — это был один из самых серьезных упреков Василия Михайловича студенту.

Целью педагогической деятельности В. М. Луканина было воспитание певца-актера, артиста-интерпретатора. К сожалению, довольно часто встречаются вокалисты, ограничивающие свои творческие задачи лишь более или менее хорошим звучанием голоса. Василий Михайлович стремился к такому положению в оперном театре, когда мы слышим «не только певца, но певца-художника, несущего зрителю музыкально-сценический образ во всей его полноте».

Преподавая в консерватории сольное пение, Василий Михайлович вел и камерный класс, хотя брал по этой дисциплине небольшую нагрузку. Надо сказать, что результаты были превосходные.

Характерным для В. М. Луканина было требование точно выполнять авторские указания. Искажения нотного текста, «освященные традициями» и тем более по прихоти певца, не допускались.

Очень существенным в вокальной методике Василия Михайловича представляется то большое внимание, которое он уделял орфоэпии в пении, фонетически правильному, ясному произношению слова, четкости дикции.

Когда В. М. Луканин советовал ученику разучить то или иное произведение, выбор каждый раз диктовался серьезными педагогическими соображениями. Склонен ученик к унылому, плоскому звуку — получает мажорные, радостные произведения, которые одним своим характером способствуют постепенному избавлению от недостатка; мало движения в голосе — входят произведения, требующие подвижности и легкости вокальной линии; певец недостаточно владеет кантиленой — будет продолжительное время петь произведения, безграничная мелодичность которых станет все больше и больше увлекать его, пока голос не обретет нужных качеств; голос звучит напряженно, глубоко — улучшение наступает благодаря пению светлых лирических произведений и т. д.

Следует отметить особо, что Василий Михайлович очень ответственно подходил к неокрепшему голосовому аппарату студента, когда приходилось разучивать сложные и большие произведения или оперные партии — они готовились постепенно, небольшими частями, очень осторожно. Такое отношение к голосам студентов, а также рациональная, верная школа обеспечивали то, что студенты Луканина практически не знали, что такое болезни связок.

«Истоки нашей вокальной школы идут от русской плавной речи и затем от широкой напевности народной песни, поэтому в своих начальных приемах по постановке голоса я очень большое внимание уделяю слову», — писал Василий Михайлович.¹ Несомненно, именно поэтому в его классе на первых двух курсах студенты пели, как правило, только на русском языке. К русским народным песням, включавшимся в учебный план студентов, предъявлялись такие требования: во-первых, песни должны быть подлинно народными, крестьянскими, не подвергшимися влиянию городской музыкальной культуры, во-вторых, их обработки должны обладать высокими музыкальными достоинствами.

За пять лет обучения ученик луканинского класса разучивал 90—100 новых произведений, из которых около 65% составляли сочинения русских и советских композиторов. Очень любил Василий Михайлович давать студентам произведения малоизвестные или вовсе неизвестные, а также романсы, песни и арии современных композиторов, считая, что отсутствие исполнительских традиций, не сковывая интерпретаторской инициативы студента, заставляет его самостоятельно постигать замысел автора и создавать собственную трактовку, способствуя творческому росту певца.

В главе III дается вокально-педагогический репертуар, использовавшийся В. М. Луканиным. Следует отметить, что это — не специальная методическая разработка, а как бы отражение практического применения профессором художественных произведений для целей обучения и воспитания молодых вокалистов. Этот репертуар наглядно демонстрирует прекрасное знание и использование Василием Михайловичем самых разнообразных пластов отечественной и зарубежной музыкальных культур.

Хочется отметить большую гибкость вокальной и воспитательной методики В. М. Луканина. Достаточно показателен в этом смысле случай, о котором вспоминает заслуженный артист Грузинской ССР Тамаз Лалерашвили, стажировавшийся в классе В. М. Луканина: «Василий Михайлович дал мне разучить довольно таки высокую арию Симона из оратории Гайдна „Времена года“. Выучив, я принес ее на урок. Василий Михайлович предложил мне

¹ Студенты, для которых родным был другой язык, начинали с произведений с текстом на их родном языке.

спеть, предварительно под разными предлогами выслав из класса студентов. Сам он сел за свой стол и начал что-то писать. Я пел, страшно волнуясь, понимая всю ответственность показа профессору такой трудной арии. Когда я кончил, Василий Михайлович не сразу оторвался от своих бумаг и удивленно спросил меня: „Вы уже спели? Ну-ка, спойте, пожалуйста, еще раз”, — и снова стал писать. Подумав, что профессор невнимательно слушает меня, я сразу успокоился и во второй раз пел арию легко и непринужденно, как дома. Не успел я кончить, как дверь распахнулась, и в класс вошли только что отправленные „по делам” студенты, которые слушали меня из-за двери. А Василий Михайлович подробно, до каждой шестнадцатой, разобрал мое пение. Оказалось, что это была маленькая педагогическая хитрость, которая заставила меня поверить, что я могу справиться с трудной для баса tessitura».

Таких примеров можно привести немало. В. М. Луканин умел подобрать ключ к каждому ученику, найти план и стиль занятий, соответствующий его индивидуальным данным.

Педагогическая деятельность Василия Михайловича Луканина — яркая страница истории кафедры сольного пения Ленинградской консерватории, и его упражнения, вокально-методические заметки и репертуар, собранные в этой книге, представляют большой интерес как для вокалистов, только начинающих овладевать основами певческого искусства, так для артистов-профессионалов и педагогов.

Е. НЕСТЕРЕНКО

I. ВОКАЛЬНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

Напевность, протяжность, глубокая задушевность звука, поиск новых интонаций, правдивость чувств, истинность страстей и сценического поведения, бережное отношение к слову, декламационная выразительность — вот основа русской вокальной школы, берущей свое начало в народной песне, которая является одним из важнейших факторов в деле формирования певца. Уже с няниными сказками мы слышим первые простые песни — колыбельные. В дни моей юности, когда музыка не была широким достоянием народа, певец очень редко сталкивался с серьезной музыкой: симфонические концерты, так же как и оперные спектакли, можно было послушать только в больших городах. Естественно, что самыми начальными музыкальными впечатлениями человек был обязан русской песне во всем ее многообразии. Это начальное воспитание придавало вкусу певца какое-то трогательное целомудрие, служившее благоприятной почвой для восприятия классических произведений наших гениальных композиторов.

Начиная с М. И. Глинки, русская вокальная школа приобрела ярко выраженный национальный характер. Впитывая положительные традиции итальянской, французской, немецкой школ через их представителей — певцов и педагогов К. Эверарди, У. Мазетти, Г. Ниссен-Саломан и других, — она сохраняла свои самобытные черты.

Концентрический метод М. И. Глинки и немецкая школа примарного тона в какой-то мере соприкасаются между собой в стремлении начинать работу над голосом с наиболее удобной, легко воспроизводимой и наиболее полно звучащей ноты центра и уже от нее раздвигать границы диапазона. Но в дальнейшем их пути расходятся. В основе русской вокальной школы лежит не абстрактный примарный тон, а интонационный строй русской народной песни, составляющей неисчерпаемое богатство нашей национальной музыкальной сокровищницы.

Глинка, Даргомыжский, композиторы Могучей кучки, Чайковский, Рахманинов, Глазунов сохранили и обогатили народные традиции, дали им вторую жизнь. Вокальная педагогика

всегда следовала за развитием и сменой музыкальных стилей, и русская вокальная школа в этом смысле не является исключением. Заветы классиков живут в творчестве С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Г. В. Свиридова и других советских композиторов. Музыка обогащается новыми гармониями, новыми ритмами, интонациями, мелодическими оборотами — все это благотворно влияет на дальнейшее развитие русской вокальной школы, предъявляя к вокалистам новые требования. Для решения более сложных задач нужны новые средства, новые приемы, как технические, так и художественные.

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ЗВУКООБРАЗОВАНИИ

Еще Н. Г. Рубинштейн обратил внимание на многообразие и условность применяемых методов преподавания пения и на неудовлетворительность достигаемых результатов и неоднократно высказывал пожелания относительно выработки одного общего метода, основанного на научных достижениях. В настоящее время наша вокально-методическая литература по этому вопросу довольно богата. В своей практике я пользуюсь сведениями, полученными из трудов Ф. Ф. Заседателя, Л. Д. Работнова, М. И. Фомичева, И. И. Левидова, из методологии В. А. Багадурова. Теоретические установки этих авторов, касающиеся работы голосовых связок, брюшного пресса, процессов вдоха и выдоха, положения гортани при фонации и т. д., научно обоснованы и изложены в простой, доступной форме. Е. Н. Малютин, Р. Юссон, Л. Б. Дмитриев, В. П. Морозов и целый ряд других советских и зарубежных ученых с новых позиций изучают процесс звукообразования. Поиски и исследования в лабораториях продолжаются, и это вселяет уверенность, что в будущем вокальная педагогика будет еще надежнее поставлена на научную основу.

Необходимо как можно раньше прививать студенту желание осознать и представить себе процесс звукообразования.

В процессе звукообразования я считаю наиболее важными следующие моменты:

1. Положение гортани. При пении гортань должна быть в немного пониженном состоянии, причем это состояние следует удерживать до окончания фонации. Взятие дыхания через нос способствует установлению такого положения. По моим наблюдениям, гласные *е* и *и* требуют несколько более высокого положения гортани, чем *а*, *о* и *у*.

2. Момент «памяти вдоха». Во время пения в гортани должно быть такое ощущение, как будто вы продолжаете брать дыхание. Это называется «памятью вдоха». Она способствует удержанию глотки в свободном широком состоянии, благодаря чему удается избежать сжатия ее шейными мышцами.

3. Эластичность дыхания. Она обеспечивается мягкой, ненапряженной и равномерной работой мышц диафрагмы и брюшного пресса при пении. При этом основная трудность заключается не в том, как сделать вдох, а в том, как распределить запас дыхания, не создавая излишнего подсвязочного давления.

4. Координация между натяжением связок и подачей дыхания. Как известно, взятое дыхание удерживается и регулируется определенными мышцами и брюшным прессом: поэтому необходимо остерегаться преждевременного (перед взятием дыхания) зажима этих мышц, а также чрезмерного напряжения их, приводящих к нарушению координации в работе голосовых связок и дыхания, в результате чего появляется резкий крикливый звук, лишенный тембра. Эластичная и выдержанная работа мускулов, создающая контроль над выдохом, и представляет то ощущение, которое многие называют опорой дыхания.

При вокализации большое значение имеет умелое пользование «зевком» — пением при поднятом мягком нёбе с маленьким язычком, способствующим образованию хорошего звука. Мягкое небо поднимается при пении автоматически, этому помогает взятое через нос дыхание.

Ротовая полость — главный резонатор. Изменяя ее форму и объем, можно влиять на тембр и окраску звука. Кроме того, она формирует гласные, придавая им различные оттенки.

Язык при пении должен лежать спокойно, кончиком касаться нижних зубов. Хочу отметить, что, по моему мнению, насильственная укладка языка при пении противопоказана и вредна, однако если беспокойное его положение явно отражается на качестве звука, следует попытаться осторожно исправить этот недостаток.¹ Очень важно добиваться от студента ненапряженного произношения слога или слова в передней части рта.

Принято говорить, что дыхание — основа пения (звукообразования); и думаю, что правильнее говорить о комплексной работе важнейших элементов голосообразования: дыхания, голосовых связок, грудных, головных и носоглоточных резонаторов, ротоглоточной полости и артикуляционного аппарата вместе взятых. Как бы ни был совершенен дыхательный аппарат в смысле своего физического состояния, как бы умело ни владели мы им, все же едва ли получится у нас что-либо положительное, если не будут нормально смыкаться и размыкаться голосовые связки или наши резонаторы не будут правильно использованы.

Из сказанного вытекает, что каждый элемент голосообразования одинаково важен, о каждом можно говорить только

¹ В одной из тетрадей В. М. Луканина есть запись о двух студентах, у которых «...стал подниматься кончик языка. С тем и с другим пол-урока занимался наблюдением за тем, чтобы язык лежал спокойно. Оба, сосредоточив свое внимание, сразу с этим справились». *Прим. ред.-сост.*

в связи с другими и каждый получает соответствующую тренировку только при совместной работе с другими.

Ввиду этого, по моему мнению, отпадает необходимость в специальной дыхательной гимнастике, рекомендуемой некоторыми педагогами. Дыхание тренируется только во время пения и в процессе пения. Дыхание следует брать быстро и во избежание перегрузки — в умеренном количестве (в начале занятий рекомендую брать дыхание через нос); после вдоха советую сомкнуть голосовые связки, как бы «затаить» дыхание и затем уже приступить к атаке звука. Применяются три вида атаки: твердая, мягкая и придыхательная. Каждая из них употребляема в определенных обстоятельствах. Следует отметить, что мягкая атака в упражнениях способствует избавлению от резкого и напряженного звука.

Некоторые педагоги указывают, что при пении должно быть такое ощущение, словно звук упирается в определенную точку — в твердое нёбо, в мягкое нёбо, в место около верхних зубов и т. п. Я не сторонник этого, но все же считаю, что волевое стремление к определенному направлению звука способствует его собранности.

Прежний термин «маска» в Ленинградской консерватории заменен термином «высокая позиция». Нахождению и ощущению этой позиции помогают упражнения, построенные на слогах с согласными м и н, например, ма—ми—мо—ми—ма, миа миа — миа — ма, ниа — ниа — ниа — на, наи — наи — наи — на, нао — нао — нао — на, ма — а — ма, на — а — на и т. п. (упр. № 13—16). Необходимо добиваться, чтобы студент ощутил звучание гласных там, где звучат согласные н и м.¹ Следует отметить, что этот прием пения не подходит к нижнему регистру, попытка взять звуки нижнего регистра в положении голосового аппарата в «высокой позиции» приводит к напряженному звучанию, тусклости, а иногда и к легкой хрипоте. Ноты нижнего регистра я прошу брать «на грудь», то есть максимально использовать грудные резонаторы.

Как певец и педагог-практик, я считаю мои собственные ощущения при пении, наряду с работой вокального и так называемого функционального слуха, одним из важных факторов контроля над своей работой. Ощущения при звукообразовании у вокалиста играют большую роль, поэтому следует обращать на них внимание студента и рекомендовать ему фиксировать их.

¹ В одной из записок В. М. Луканина «Для памяти» есть слова: «Пробовать пение с закрытым ртом». Пение с закрытым ртом применялось им также для выработки ощущения высокой позиции. *Прим. ред.-сост.*

ПЕВЧЕСКОЕ ДЫХАНИЕ

Из всех компонентов звукообразования дыхание в большей степени поддается нашему контролю, и мы, пользуясь им ежедневно и ежесекундно со дня своего рождения, не только ясно ощущаем его, но и различаем несколько его типов:

- 1) **к л ю ч и ч н о е**, когда в акте дыхания участвуют плечи;
- 2) **г р у д н о е**, производимое при помощи мускулов верхней части грудной клетки;
- 3) **н и ж н е р е б е р н о е**, когда расширяются нижние ребра;
- 4) **д и а ф р а г м и ч е с к о е**, или брюшное, когда в процессе дыхания грудная клетка расширяется в сторону брюшных органов.

Методика пения говорит, что пользование ключичным дыханием недопустимо; в настоящее время не рекомендуется и грудное дыхание (бывшее в старой итальянской школе основой пения). Когда Ж.-Л. Дюпре изобрел прием прикрытия верхних нот, певцы перешли на более глубокое дыхание, причем одни педагоги стали придавать большее значение нижнереберному диафрагмическому дыханию, другие стали рекомендовать диафрагмическое, или брюшное.

При первом взгляде на способ пользования дыханием всё кажется делом довольно простым: выбирай дыхание, наиболее удобное твоему певческому организму, и пой. На самом же деле все получается много сложнее, и не в последнюю очередь в этом виноваты некоторые педагоги.

В любой отрасли науки, в любой области искусства дух изобретательства увлекает мыслящих людей. В вокальной методике мы наблюдаем то же самое. Но если некоторые педагоги на основе положительных традиций и своего таланта привнесли в теорию постановки голоса ряд удачных находок, то есть учителя пения, которые сами мало пели или совсем не пели на профессиональной сцене, не знают ее специфики, ее требований и возможностей и поэтому делают попытки открытий сомнительной ценности.

Одни предлагают петь на так называемом резервном дыхании, то есть не набирать дыхания, а наоборот, сбрасывать его и петь на остаточном дыхании, причем они не хотят замечать того, что ученик после так называемого сбрасывания дыхания, вопреки указаниям педагога, все равно перед атакой звука невольно берет дополнительное дыхание. По свидетельству проф. Ф. Ф. Заседателява, еще в 1919 году на одной из вокально-теоретических конференций была отмечена абсурдность этого метода. Некоторые педагоги рекомендуют перед взятием дыхания предварительно втягивать внутрь нижнюю область живота, чем, безусловно, напрягаются реберные и брюшные мышцы. Если учесть, что в это время требуется «опора дыхания в спине», где-то ниже точки между лопаток, то становится ясной наду-

манность и искусственность этого приема. На вокальной конференции в Ленинграде (1954) один педагог демонстрировал сброс дыхания в чрезвычайно резкой форме, в виде легкого выстрела «пф-ф!», а затем на этом приеме исполнил песню «Санта Лючия», чем привел зрительный зал в довольно веселое настроение. Слишком долго пришлось бы перечислять все курьезные способы дыхания, может быть, довольно безвредные, но и не приводящие певца к успеху. Считаю своим долгом осудить такие варварские приемы, как накладывание на живот ученика, лежащего на полу, целой кипы клавиров или какого-нибудь другого груза, дыхательной гимнастики по часам без пения и т. п. Применяют это чаще всего педагоги, практикующие вне стен музыкальных учреждений, и результатом бывает горькое разочарование, приходящее к ученику тогда, когда голос уже расшатан, а легкие находятся на грани эмфиземы.

Ряд педагогов считает, что лучше совсем не говорить певцу о его дыхании, чем прививать ему какой-либо вредный способ или способ, не подходящий для конституции данного певца. Это мнение разделяют проф. Ф. Ф. Заседателев, проф. И. И. Левилов, врач-фоннатр М. И. Фомичев и другие.

В вопросах как певческого дыхания, так и всех других компонентов голосообразования я придерживаюсь того положения, в основе которого лежат естественность, простота и точность голосообразования, рекомендованные М. И. Глинкой. О дыхании на первых уроках ничего не говорю, а стараюсь наблюдать, как студент дышит. Если звук льется плавно, то полезно не заострять вопроса о дыхании излишними объяснениями, чтобы не сбить его с удобной позиции. В таком случае разговор о дыхании откладывается до более зрелого состояния студента.

Наилучшим типом дыхания я считаю нижнериберное диафрагмическое (косто-абдоминальное) дыхание, которое в основном и применяю, хотя не отрицаю возможности использования и других способов дыхания, исключая ключичное. В дальнейшем необходимо объяснить студенту, что характер каждого исполняемого произведения требует и соответствующего способа дыхания. В произведениях лирических вы будете брать спокойное глубокое дыхание и применять мягкую атаку звука; в произведениях драматических, героических — активное глубокое дыхание, твердую атаку и т. д. Произведение быстрое, виртуозное на глубоком дыхании спеть невозможно. Например, при исполнении в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила» рондо Фарлафа наиболее подходящим будет быстрое грудное неглубокое дыхание, причем в этом случае некогда разбирать, как взять дыхание — приходится брать и ртом. Если же артист по условиям сценического действия вынужден, скажем, петь лежа на спине, то следует использовать глубокое диафрагмическое (брюшное) дыхание.

Интересно наблюдение врача-фонiatра М. И. Фомичева: «Дыхание у одного и того же певца изменяется в зависимости от исполняемых произведений. Так, например, мажорные произведения с высокой тесситурой при исполнении обуславливают более высокий тип дыхания. У тех же певцов при исполнении низких по тесситуре, минорных произведений с грустным или мрачным текстом наблюдается более низкий тип дыхания».¹

Во всех случаях необходимо избегать излишнего набора воздуха и перегрузки дыхания, не теряя в то же время его опоры. Л. Д. Работнов пишет: «Давно известен тот факт, что усилением выдоха не всегда возможно вызвать громкий звук голоса, так как со стороны связок выступают одновременно разного рода тормозящие влияния, благодаря которым затухают многие обертоны (глухой голос); таким образом, нельзя сказать, чтобы сила голоса, а в особенности его слышимость и звучность, находились в прямых пропорциональных отношениях с силой давления воздуха в бронхах».² Этими словами устанавливается вредность форсирования дыхания, особенно если учесть, что такие части надставной трубы, как язык и мягкое нёбо, находятся в тесной анатомической и физиологической связи не только с мышцами гортани, но и с дыхательными мышцами, особенно с диафрагмой.

НАЧАЛЬНАЯ РАБОТА НАД ЭЛЕМЕНТАМИ ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ

С чего начинать занятия со студентом, особенно на первых порах? Я поступаю, мне кажется, так же, как все, то есть вначале провожу со студентом беседу о предстоящем уроке: необходимо мобилизовать внимание, создать бодрое состояние духа и хорошее физическое ощущение. Важно, чтобы и сам ученик не забывал о соответствующей психической настройке перед встречей с педагогом: «Что я буду делать на уроке? Как? Для чего?» Только осознав важность предстоящей работы и представив ясно пути, по которым она пойдет, ученик будет способен приступить к продуктивным занятиям.

Во время пения требуется твердая стойка на слегка расставленных ногах, ощущение хорошей опоры всего корпуса. Некоторые педагоги рекомендуют перенести центр тяжести на одну немного выставленную вперед ногу; я считаю, что это можно делать тогда, когда ученик в какой-то мере изучит основы звукообразования, достигнет раскрепощения корпуса и начнет овладевать пластичностью тела. Грудь следует чуть-чуть припод-

¹ Фомичев М. И. Основы фонiатрии. Л., 1949, с. 54.

² Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов. М., 1932, с. 37—38.

пять, плечи немного развернуть назад, взгляд устремить вперед, поверх голов воображаемых слушателей, состояние духа у ученика — жизнерадостное, приподнятое.

Полезно перед началом занятий сделать быстрый, короткий и глубокий вдох носом, сразу же на несколько секунд затануть дыхание, затем полностью выдохнуть воздух ртом и так повторить несколько раз. Это успокаивает певца, а также способствует правильной установке гортани и ненапряженному положению языка. Полезно делать это небольшое упражнение и с замедленным выдохом, сложив при этом губы трубочкой и как бы пытаясь погасить свечу.

Пение должно кончаться с некоторым запасом дыхания, но перед тем, как взять дыхание для следующей фразы, полезно часть оставшегося воздуха удалить из легких.

На первых уроках необходимо особенно внимательно следить за мягкой, без какого-либо напряжения, работой диафрагмы и брюшного пресса и наблюдать за спокойным состоянием грудной клетки, плеч и лица, на котором не должно быть никаких гримас, никакого другого выражения, кроме соответствующего исполняемому произведению. При пении недопустимо также напряжение мышц шеи и подбородка.

Для преодоления мышечной скованности тела, которую часто приходится наблюдать при пении у начинающих певцов, полезно в дальнейшем, после овладения студентом основами звукообразования, заставлять его петь некоторые произведения с движениями, с жестами, диктуемыми характером музыки.

Я, как и большинство старых и современных педагогов, в своей практике очень осторожно отношусь к разговору о голосовых связках с учеником, начинающим постигать основы звукообразования. Не потому, что не понимаю того, что голосовые связки — не нежные лепестки розы, нуждающиеся в деликатнейшем обращении, а сильные мышцы, требующие активной тренировки. Но говорить неопытному студенту о связках очень рискованно, особенно на первых порах, так как он сразу перенесет свое внимание на мышцы шеи и гортани, что приведет к их зажатости и, как результат, к горловому звуку. Также овладение ощущениями ротоглоточной области: пониженного положения гортани, понятий высокой и низкой позиции — даются ученику не сразу, а преждевременное знакомство с ними даже вредно для молодых певцов. Разговор о дыхании можно начинать сравнительно спокойно; вообще, из всех элементов звукообразования в первую очередь подлежит объяснению дыхание (когда студент уже достаточно подготовлен к тому, чтобы понять это объяснение).

Урок я начинаю с коротких нот на слог ля или да (упр. № 1). Первые звуки должны быть наиболее удобными для данного певца: у баса это примерно ми, у баритона — соля — малой октавы.

На первом этапе обучения полезно применять твердую атаку звука, обеспечивающую правильное силовое взаимодействие между голосовыми связками и давлением на них воздуха, что помогает лучшему звукообразованию.

Если у певца глухой тембр голоса, то начальные упражнения нужно петь на слоги ля, да, миа, так как они способствуют более близкому и яркому звучанию; если же мы имеем дело с голосом резким, открытым, то следует начинать со слогов ма, мо, ла, ло, которые смягчают тембр. Пение слога да рекомендуется при утечке воздуха. Через некоторое время, по мере овладения протяжностью звука, полезно перейти на слог рэ, который я в своей педагогической практике главным образом и применяю как наиболее способствующий, по моим наблюдениям, хорошей настройке верхних резонаторов.

В педагогической практике употребляется много слоговых комбинаций, тут и **бра-бри-бру** и **фра-фри-фру** и т. п. Я считаю использование их вполне допустимым.

Выравнивание голоса (сглаживание регистров) лучше достигается на нисходящей гамме. Восходящее движение дается ученику труднее, чем нисходящее.

Большое значение я придаю владению быстрым движением, которое способствует устойчивости звука. Гибкость и подвижность голоса вырабатываю у студента при помощи вокализов Ф. Абта, Г. Панофки, Д. Конконе, а также специально подобранных произведений И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и других композиторов.

Каждый певец в период обучения должен стараться избежать ошибок, которые могут стать роковыми в его профессиональном становлении. Из них наиболее опасные: пение на расширенной глотке, что влечет за собой неправильное положение надсвязочного пространства, и форсировка звука, лишаящая певца его тембра. Тембр голоса — самое ценное в певце, а сколько молодых певцов, претендующих на более драматическое, чем им дозволено природой, звучание, губят свои тембры, пытаясь форсировкой звука сделать свой голос более «драматическим». Вот верное замечание К. М. Мазуринна, известного русского теоретика пения: «Основанием всякого пения должен быть лирический тон, драматическое же его изменение есть результат декламации (акцентуации), а не изменения механизма тонопроизводства. На драматический тон затрата дыхания и физической силы не увеличивается».¹

Не нужно забывать, что в класс приходит певец, уже имеющий какие-то вокальные навыки, иногда учившийся у педагога или же получивший воспитание при помощи радио и пластинок. Такой ученик, воспринявший от своего «кумира» как раз те недо-

¹ Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии, ч. III. М., 1937, с. 188.

статки, которые при записи приобретают большую выпуклость, при их искоренении оказывают естественное сопротивление, особенно если его идеал — певец популярный. В этих случаях нужен осторожный подход, следует избегать резкой ломки, чтобы не травмировать психику певца.

СЛОВО И ЗВУК. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ И МУЗЫКА

Истоки нашей вокальной школы идут от русской плавной речи и затем от широкой напевности народной песни, поэтому в своих начальных приемах по постановке голоса я очень большое внимание уделяю слову. Слово и звук с первых же уроков ученика вступают в содружество и уже не расстаются до конца певческой жизни данного вокалиста. Они взаимно поддерживают друг друга. В начале обучения у одних певцов преобладает звук, у других — слово; лишь впоследствии между ними наступает равновесие, возникает их гармоническое единство.

Непревзойденным образцом гармонического сочетания слова и звука является творчество Ф. И. Шаляпина, поднявшего вокальное искусство на недостижимую высоту, воплотившего в жизнь термин «омузыкаленная речь», обогатившего русскую вокальную школу, созданную М. И. Глинкой.

Мы часто допускаем ошибку, когда пытаемся добиться хорошего (с точки зрения данного педагога) звучания на определенной ноте, игнорируя соответствующее правилам родного языка произношение гласной. А между тем иногда достаточно фонетически правильно настроить ротовую полость на эту гласную, и качество звука улучшается, а певец чувствует свободу в его воспроизведении.

Конечно, речевая гласная отличается от певческой, но основа их одна и та же: обе воспроизводятся на дыхании, только первая на коротком, вторая же на протяжном; речевая гласная не требует усилий, певческая же основана на активной работе мышц дыхания и голосовых связок.

Необходимо, чтобы слово в пении всегда произносилось с живыми интонациями родного языка, отсюда вытекает необходимость, обязательность сочетания интонационной выразительности при пении с фонетической чистотой и правильностью языка. Особенно показательна в этом смысле русская народная песня, которая не терпит душевной фальши. Слово, произнесенное в ней невыразительно, формально, погубит ее, поэтому мы часто видим, как песня не получается даже у певцов, обладающих очень хорошими голосами: им не хватает задушевности, художественной правды.

Очень важную роль играет качество текста исполняемого произведения, а также наличие у вокалиста способности ощу-

тить поэтичность слов, которые он поет. Конечно, прежде всего нужно добиваться ясной, четкой дикции, при отсутствии которой самое талантливое произведение теряет силу художественного воздействия.

Нужно стремиться к тому, чтобы гласная как бы бесконечно тянулась, чтобы **а** или **о** воспринимались нашим слухом как непрерывный поток неограниченного количества **а—а—а**, **о—о—о**, и только на какой-то момент быстро пересекались четко произнесенной согласной для перехода в новую форму. В произнесении согласных должно быть чувство меры, следует осторожно подходить к требуемому иногда их удвоению, не злоупотреблять рочущим **р-р-р**, а также **м-м-м**, **н-н-н**, **л-л-л**, особенно в конце слова.

ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ ПЕДАГОГА В ДЕЛЕ ВОСПИТАНИЯ СТУДЕНТА

Консерваторские годы — самый ответственный период в воспитании певца, так как в это время формируются как вокально-музыкальные качества молодого артиста, так и его морально-этический облик, а последнее, как известно, имеет немало-важное значение и для его дальнейшей профессиональной работы.

Чем должен обладать студент, чтобы из него получился певец-художник? Прежде всего: 1) хорошим голосом, 2) музыкальным и сценическим дарованием, 3) хорошими внешними данными. Отсутствие одного из этих элементов затрудняет работу педагога и снижает ее качество. Исходя из этих соображений, принимая студента в свой класс, я стараюсь учитывать все компоненты одаренности певца (особенно его музыкальность), а не сосредоточивать все внимание только на голосе.

Каким образом реализовать эти качества, превратить начинающего вокалиста в профессионального артиста-художника, который тембром своего голоса, трактовкой роли или камерного произведения, культурой исполнения должен доставить слушателям эстетическое наслаждение, создавая художественный образ во всех его компонентах?

В первую очередь педагогу нужно добиться хорошей постановки голоса, сформировать певческий тон, выявить тембр; научить студента вокальной технике и умению распоряжаться ею; развить в нем художественное восприятие музыки, способность проникать в ее содержание, понимать ее стилевые особенности; научить отличать глубину чувств от чувствительности; научить музыкальной декламации и музыкальному исполнению вообще; привить хороший художественный вкус и высокую требовательность к себе как исполнителю.

Необходимо обратить внимание на то, что стиль исполнения имеет большое значение в деле художественного воспитания

певца. Чем строже исполнение, тем выше исполнительская культура будущего артиста.

Певцу следует бережно относиться к музыкальному произведению, к авторским ремаркам, избегать не указанных автором нюансов, особенно фермат и неоправданных ускорений, «говорка» вместо певучих речитативов. Надо предостерегать молодых певцов, для которых пение предельно высоких нот является самоцелью, от бездумного бравирования этими нотами — ведь не секрет, что нередко студенты устраивают соревнование: у кого громче и эффектнее звучат верхи. Суть не в самой высокой ноте, не в ее голом звучании, а в том, как она подготавливается предыдущей фразой и какой характер ей придается. Только наполнение ее жизненным содержанием дает ей художественно оправданный смысл.

При работе над произведением студент должен учиться мыслить крупным планом, большими кусками, не засоряя исполнение излишней детализацией и преувеличенной нюансировкой, «нюансиками», которые мельчат произведение. Постановка голоса — постановкой, но исполнительство не менее важно, поэтому я не останавливаю студента, когда он поет произведение на уроке, чтобы не сбивать его с позиции и настроения, чтобы не травмировать его психику. И только после того, как он споет, я указываю ему на недостатки. Я стараюсь воспитать у студента активное, творческое отношение к исполняемому произведению. Перефразируя Стендаля: дело не в том, чтобы научить петь, а в том, чтобы научить думать над произведением.

Почему одна и та же фраза, возьмем шире — одно и то же произведение, у одного исполнителя производит сильное впечатление, сразу же захватывает слушателя, а у другого совершенно не трогает вас, несмотря на то, что он может обладать и лучшими вокальными данными. Причина ясна: живая интонация первого артиста, его исполнение — процесс индивидуального музыкального творчества, в то время как второй только добросовестно воспроизводит авторский текст. Или часто приходится слышать, что такой-то певец исполнил произведение на большом дыхании. Это значит, для его выступления были характерны большая певучесть, звуковая и эмоциональная насыщенность. Такое исполнение дает возможность певцу с меньшими, по сравнению с другими, голосовыми данными достигать большего художественного воздействия на слушателей. Все этому, а не только технике пения педагог должен учить студента, воспитывая не только певца, но певца-художника, несущего зрителю музыкально-сценический образ во всей его полноте.

Мы чаще должны вспоминать и изучать традиции прошлого, чтобы, опираясь на опыт этого изучения, обогащать их. Вопрос художественно-музыкальных традиций не только в их сохранении, но и в их обновлении и развитии, в углубленном изучении партитур и прочтении их по-новому. Но, к сожалению, традиции

могучих представителей русской вокальной школы: Ф. И. Шаляпина, Л. В. Собинова, А. В. Неждановой и других — воспринимаются некоторыми певцами не критически, а подражательно. К примеру, басы почти всегда проходят мимо исполнительского ритма Ф. И. Шаляпина — железного ритма, который составляет основу, самую сущность его творчества, мимо его динамической экспрессии и до предела омузыкаленного слова, — и часто ограничиваются слепым подражанием записям наиболее популярных произведений его репертуара и копированием его тембра, что приводит лишь к гнусавости звука и фальшивой интонации. Или у Л. В. Собинова некоторые тенора взяли одно из качеств его голоса — лирическую нежность, доведя ее до слащавости, из-за которой, например, Ленский, Фауст, Альфред совершенно потеряли мужественные черты и превратились в каких-то поющих полудев.

Певцы, подражающие кому-либо из крупных артистов, забывают, что голое подражание плохо уже потому, что снимает присущий данному певцу тембр, его природу; затем подражание, как правило, воспроизводит в первую очередь отрицательные стороны — слащавость, манерность, любовь к ферматам, форсировку звука и т. д. Я уделяю этому моменту значительную долю внимания потому, что немало молодых вокалистов подменяют манерностью, изощренностью и раз навсегда установившимися певческими канонами живую творческую работу, основанную на глубоком и серьезном анализе нотного текста и других материалов. С первых же дней занятий со студентом необходимо прививать ему критическое отношение к творчеству других певцов. Полезно заимствовать хорошее, ценное у крупных артистов, но ни в коем случае не копировать их слепо. Следует всегда помнить, что самое ценное у певца — его индивидуальность, его собственный неповторимый тембр, его понимание и его трактовка произведения. Как бы ни была хороша копия, оригинал всегда лучше. Я строго-настрого запретил своим студентам приносить в класс «Клубится волною» из «Персидских песен» Рубинштейна и «Элегию» Массне, которые из-за многочисленных подражаний оригинальной редакции Ф. И. Шаляпина стали «складом» оханий, вздохов и других изощрений и превратились в заштампованный стандарт.

Из знакомства с историей музыкального театра мы знаем, что прежде существовала крепкая традиционная связь между учреждением по подготовке кадров (в те времена это было театральное училище, находившееся на канале Грибоедова, у Львиного мостика) и оперным театром. Воспитанники этого училища становились певцами театра.

Эта традиция до сих пор сохранена в балете Кировского театра, где педагоги балета, еще танцуя в спектаклях или уже прекратив творческую работу на сцене, учат молодых артистов. И так — из поколения в поколение, что, как мы видим, дает бле-

стящие результаты. Единый стиль, единая семья и в училище и в театре. В опере этого, к сожалению, нет, традиции общения нарушены, что, безусловно, сказывается на качестве оперной труппы театра.

Но беда не только в этом. Среди педагогов консерватории нередко встречается безразличное отношение к тому, что делается в театре. Многие оторвались от театра, его репертуара, новых веяний в оперном искусстве, не осваивают новых сценических и музыкальных достижений, не применяют их практически в своей работе. Музыкальная интерпретация спектаклей в современном театре, их режиссерское решение часто идут по новым путям, возможно, иногда спорным, но всегда представляющим большой практический интерес для любителей оперы, а тем более для артистов и педагогов.

Не всегда можно убирать у певца свойственные его природе особенности голоса, и, конечно, самое опасное — стричь всех учеников под одну гребенку. Индивидуальный подход к каждому — конечно, на основе выработанных и проверенных практикой приемов — наиболее рациональный и плодотворный метод передовых педагогов. В период ознакомления студента с элементами звукообразования полезно продемонстрировать ему и отрицательные приемы пения, что в дальнейшем поможет ему уберечься от вредных навыков.

Кафедра сольного пения Ленинградской консерватории уделяет большое внимание общему и политическому воспитанию молодых певцов, формированию их мировоззрения, укреплению в их сознании понимания своего долга советского гражданина — патриота своей Родины. Руководство консерватории организует так называемые «воспитательные среды», во время которых педагог собирает свой класс, проводит беседы на политические темы, обсуждает со студентами художественные и бытовые вопросы.

Насколько мне позволяют время и физические возможности, стараюсь вникать в повседневную жизнь студентов, наблюдать их вне занятий, посещать общежитие, ходить вместе с ними на концерты, спектакли. Нередко студент, оканчивающий вуз, бывает в учебе связан не всегда благополучным материальным положением, что, безусловно, отражается на результатах, поэтому я считаю необходимым на последнем курсе тем или иным способом оградить студента от бытовых забот.

КАМЕРНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Камерная литература, камерное исполнительство чрезвычайно развивают оперного певца, расширяют его музыкальный кругозор, способствуют его внутреннему обогащению, дают ему возможность овладеть новыми вокальными красками. По ис-

полнительской манере, по культуре слова, музыкальной фразы, по глубине чувствования образа и видения его сразу можно понять, соприкасался ли артист с камерной литературой. Любители голого «звучка», актеры, привыкшие обходиться на сцене штампованными жестами, поющие манекены, наряженные в безразлично для них какой костюм, сразу же обнаруживают себя.

Исполнение камерного репертуара требует многого. Когда каждое произведение представляет собой сжатую, отточенную миниатюру, наполненную большим содержанием, не обойтись готовой формой: нужна большая, вдумчивая работа, четкий план исполнения. Все это обязывает к большому труду, к большой общей и музыкальной культуре, к творческой самостоятельности (работа без привычной помощи дирижера и режиссера), заставляет научиться не только петь, но и творчески осваивать произведение. И ясно, что если формирующийся оперный певец в начале своей творческой жизни подпадет под благотворное влияние камерной музыки, приобщится к ней, это будет для него громадным счастьем, направит его творчество по пути, где ему будет легче обрести художественную правду.

Мы достаточно часто, к сожалению, наблюдаем, что камерные концерты оперных певцов имеют форму обыденных выступлений с запытым репертуаром и не отличаются творческой направленностью. Такие певцы, как правило, ограничиваются вокально-технической стороной исполнения, а интерпретацию подменяют ложным пафосом или иллюстративностью жестов, не затрудняя себя к тому же расширением круга исполняемых произведений, а скромно шагая по проторенным дорожкам репертуара, уже признанного и любимого слушателями. Не думаю, что следует приветствовать практикующееся сейчас частое исполнение оперными певцами так называемых «старинных романсов».

Весьма полезной мне представляется работа над ансамблями в камерных классах консерватории: как совместно с инструменталистами, так и над вокальными ансамблями — пение дуэтов, трио, квартетов.

Хочу сказать о своем отношении к встречающемуся иногда мнению, что для пения в опере нужен один звук, а в камерном концерте — другой. Мне не раз приходилось испытывать известные затруднения в работе с моими учениками: в то время как я проводил занятия на хорошо опертом на дыхании звуке и крепко поставленной, немного ниже обыкновенного положения, гортани, в камерном классе, в угоду «выразительности», звук часто недостаточно опирают на дыхание, а гортань тянут кверху. Не могу согласиться с педагогами, требующими от учеников этот изобретенный ими бестембровый, однообразный и бездыханный «камерный» звук. Для камерного пения нужны тонкие вокальные краски, стилистическое многообразие и вместе с тем естественный, свободный и полнокровный звук.

НАБЛЮДЕНИЕ ЗА ПЕРВЫМИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫМИ ШАГАМИ УЧЕНИКОВ. РАБОТА С МОЛОДЫМИ ПЕВЦАМИ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕАТРАХ

Необходимость наблюдения за работой молодых певцов в оперных театрах бесспорна. В постановлениях Министерства культуры СССР точно регламентированы отношения руководства театров и педагогов музыкальных вузов. Однако на практике эти постановления часто выполняются плохо.

Если студент после третьего курса, включившись в работу оперной студии, вынужден уделять меньше внимания консерваторским занятиям по специальности, то попав в театр еще только на производственную практику, он, в большинстве случаев, поглощен главным образом работой в театре. Практикант или стажер, он начинает считать себя уже актером.

Часто у молодого способного певца, недавно приступившего к работе в театре, приходится с тревогой наблюдать снижение вокального мастерства. Причина этого — недостаточная повседневная работа над развитием вокальной и сценической техники, отсутствие домашней работы, самоуспокоенность от первых успехов, привычка к расточительству времени, к бесконечному числу уроков, получаемых для разучивания оперных партий.

Администрация театра выпускает молодого исполнителя на сцену часто без достаточной подготовки. Ни дирижеры, ни режиссеры систематической работы с ним, как правило, не ведут, так как заняты только постановочной работой, а специалистов, которые руководили бы вводом молодых исполнителей в репертуар, отвечали бы за рост их мастерства, в театрах нет.

Одна из главных обязанностей дирижеров оперы — работа с певцами. Музыкальный руководитель спектакля в работе с вокалистом должен углублять и расширять его знания и возможности. Требуя от инструменталистов выполнения всех указаний, имеющих в партитуре, дирижеры подчас оставляют без внимания пренебрежение авторскими указаниями в вокальной партии, равнодушны к неясно и неправильно произнесенному слову, пестроте вокальной линии, открытой, «белой» манере пения. А ведь дирижер отвечает за недостаточно подготовленного певца так же, как режиссер за недостаточно подготовленного актера.

Чем тоньше, совершеннее дирижерская техника, тем она легче воспринимается артистом и тем большие возможности дает ему для полного выражения содержания вокальной партии. Самое ценное у дирижера — экономичность жеста, способствующая четкой градации нюансировки. Кто помнит крупных дирижеров прошлого, симфонических и оперных, таких, как Э. Ф. Направник, А. Коуте и других, таких больших музыкантов с громадным авторитетом, как А. К. Глазунов и Н. Н. Черепнин,

часто становившихся за пульт студенческого оркестра консерватории, тот знает, как эти музыканты одним незаметным для слушателя жестом извлекали из оркестра необходимое им звучание. К сожалению, в опере такой дирижерский стиль почти совсем исчез.

Например, в оперной студии консерватории и дирижеры-педагоги (музыкальные руководители спектакля), и дирижеры-студенты, став за пульт, уже с первых же тактов развивают кипучую деятельность: еще в начале звучания оркестр выражает, по своей экспрессии, самое меньшее, фортиссимо (пример — увертюра к «Фаусту»). Размахивание руками, темпераментное встряхивание головой, приседание под пульт, когда нужно потребовать от оркестра пиано, — все это ошибочно признается за дирижерскую технику и ни в коей мере не может способствовать спокойному, вдумчивому исполнению певца-солиста. Студент-вокалист, еще не опытный, не научившийся ощущать оркестр, первым же взмахом руки дирижера понуждается к громкому пению, что в дальнейшем оказывает очень плохое влияние на все его музыкально-вокальное воспитание.

Дирижеров, знающих и понимающих природу певческого звука, становится все меньше и меньше, да и те пренебрегают работой с певцами. Многие дирижеры не знают, что подсказать певцу с вокальной стороны, занимаясь только ритмом, дикцией, увлекаясь внешней, показной формой дирижирования, порой не замечая вокальную перегрузку у артиста, приводящую к голосовым травмам.

К сожалению, наши талантливые дирижеры, а их у нас в стране немало, уходят в симфонические оркестры. Я помню, с каким наслаждением в 1936 году работал над ролью Кочубея с Е. А. Мравинским, который вскоре оставил оперу и ушел в филармонию. А разве нельзя сейчас иногда приглашать филармонических дирижеров для участия в оперных спектаклях? Как оживают оперные коллективы, когда в театр приходит авторитетный, талантливый дирижер. Стоит вспомнить работу в театре оперы и балета имени С. М. Кирова над оперой «Русалка» Дворжака дирижера З. Халабалы из Чехословакии, постановку нескольких опер в Малом оперном театре болгарским дирижером А. Найденовым. Тем отраднее было бы, если б побаловали нас этим наши талантливые симфонисты.

Необходимы меры, поднимающие квалификацию молодых дирижеров, их знание вокала. В частности, неплохо было бы прикрепить студента дирижерского факультета к определенному вокальному классу, посещая который, он на практике знакомился бы с методами работы над голосом.

Масштабы сцен современных театров, мощь их хоровых и оркестровых коллективов, подчас чрезмерная плотность симфонического сопровождения, завышенный камертон, а также перегруженность работой (иногда бывает два — три вызова

в день) — все это утомляет организм молодого певца, ведет к перенапряжению голоса, снашивает тембр.

Хорошо, если педагог настойчиво, упорно помогает своими советами начинающему профессионалу — этим удастся уберечь его от опрометчивых шагов. Молодой артист, предоставленный самому себе, часто совершает непростительные просчеты. Очень важно воспитать у ученика способность верно воспринимать замечания своих товарищей по театру. Настоящий художник, критически освоив сделанные в его адрес замечания, при первой же возможности без ложной обиды исправит свои ошибки.

Из всего сказанного напрашивается вывод: необходимо как можно осторожнее вводить молодых певцов в репертуар, не выпускать их на сцену без достаточной подготовки, а для этого — создать при театрах специальные кадры дирижеров и режиссеров для повседневной работы с молодыми артистами.

В своей педагогической деятельности я стараюсь направлять развитие моих учеников в русло, каждому свойственное и доступное, пытаюсь понять, какие условные рефлексy «усынить» у студента, а какие — пробудить и закрепить. Не всегда все идет гладко — развитие певца часто идет скачкообразно. Перед шагом вперед часто происходит какое-то торможение в работе, даже шаг назад, и потом, вдруг — резкий скачок вперед.

Большую радость испытывает педагог, когда передаст ученику свой опыт, свои знания. Его мысли и чувства, воплотившиеся в спетых им произведениях, сыгранных ролях, вновь рождаются в другом человеке, и он заново переживает свое прошлое, свою вокальную и артистическую молодость.

Наш народ еще не раз обогатит мир и выдающимися по природе голосами, и исполнительскими талантами. Надо лишь суметь отшлифовать эти голоса и дать правильное развитие талантам.

II. ВОКАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Необходимо помнить, что упражнения, применяемые вокальными педагогами в классе, представляют самую важную часть педагогических традиций, оставшихся нам от старых мастеров. Поэтому, стремясь к введению в свою педагогическую практику наиболее качественных упражнений, я стараюсь выбирать такие, которыми пользовались выдающиеся вокалисты и педагоги.

Каждое упражнение имеет свою направленность, служит какой-то определенной цели: одно способствует развитию кантлены, другое — выработке подвижности голоса, третье — укреплению дыхания и т. д.

Как последователь педагогического метода М. И. Глинки, метода, совмещающего в себе постановку звука, выработку вокальной техники и овладение художественным исполнительством на основе глубокого проникновения в содержание произведения, я стараюсь брать из вокально-методического наследия великого основоположника нашей музыки самое ценное, но в то же время доступное для молодых певцов. Всегда помня, что Глинка применял свои упражнения в занятиях с такими выдающимися артистами, как О. А. Петров, А. Я. Воробьева-Петрова, Д. М. Леонова и другие, я выбираю из этих упражнений только посильные для вокалистов, начинающих свой путь в искусстве. Хочу отметить, что романсы Глинки являются настоящими этюдами к его школе, так как написаны с редким знанием возможностей человеческого голоса и с большим разнообразием технических приемов.

Пользуюсь я также упражнениями Ф. Абта, Г. Панофки, Э. Карузо, Н. Порпоры и т. п. Иногда осмеливаюсь дать ход и своей музыкальной фантазии, но это делаю в очень скромных масштабах, причем основой этих упражнений большей частью служит тема какого-либо композитора (например, романса П. И. Чайковского «Среди мрачных дней» в упр. № 30).

На первых двух курсах предпочитаю пользоваться упражнениями кантиленного, певуче-протяжного характера в диапазоне центральной рабочей октавы.

Значительную часть упражнений заставляю петь без гармонического сопровождения рояля, чтобы внимательнее следить за тембровой чистотой звука и точностью интонации. Сопровождение рояля прибавляю к тем упражнениям, которые имеют характер небольшого вокализа, а также в тех случаях, когда приходится требовать от студента большей активности, большей энергии в звукоизвлечении.

После нескольких подвижных упражнений применяю певучее.

Некоторые упражнения иногда заставляю петь то весело, то грустно, то сердито, то восторженно, то страдальчески. Такие требования заинтересовывают студента, приучают его к достижению выразительности только средствами тембровой окраски, без помощи слов.

В конце каждого упражнения обязательно заставляю певца тянуть последнюю ноту. На паузах между упражнениями рекомендую расслабление всего организма.

Я наблюдаю, чтобы каждое упражнение исполнялось не формально, а выразительно, эмоционально.

Необходимо брать дыхание там, где это указано. Если сила звука не обозначена — петь полным голосом.

Приведенные ниже упражнения изложены в тональностях для баса. При занятиях с баритонами следует поднять их на одну — полтора тона.

ПЕРВАЯ ГРУППА УПРАЖНЕНИЙ

Упражнения первой группы являются основными, они применимы на всех этапах обучения пению. Разумеется, пропевать их нужно не все сразу. Необходимо выбрать определенное время, примерно месяц, и петь ряд упражнений, разных по характеру, то есть протяжных, плавных и подвижных (в соответствии с возможностями данного ученика). По мере их освоения составить новую группу, и так далее, постепенно охватывая все упражнения.

№ 1. Для становления гласной на протяжных нотах. По полутонам вверх и затем вниз в пределах кварты (то есть в тональностях ми мажор, фа мажор и т. д., после чего таким же образом возвращаться в исходную тональность ми мажор).¹

Умеренно

Да. да. да. да. да
Рэ. рэ. рэ. рэ. рэ

№ 2. Для становления гласной на коротких нотах. По полутонам вверх и затем вниз в пределах кварты.

Умеренно

Да. да. да. да. да
Рэ. рэ. рэ. рэ. рэ

№ 3. Для выработки напевности, начальной кантилены. Все петь легато и без толчков. По полутонам вверх и затем вниз в пределах кварты.

Умеренно

Рэ
Ми
Ля

—

—

—

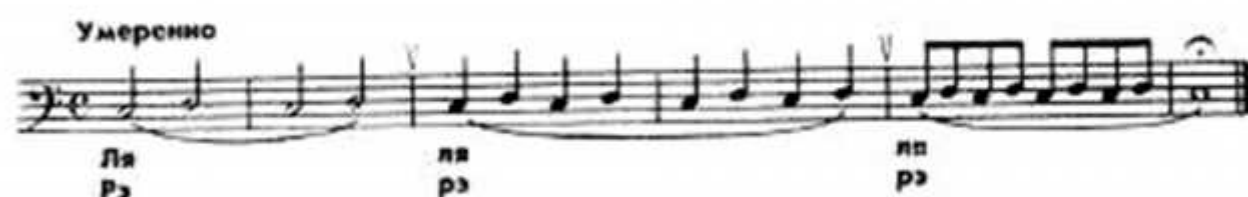
—

ми
ля

№ 4 Упражнение № 4 из «Знаменитого листка Порпоры». Оно немного сокращено — изъят предпоследний такт, где поются шестнадцатые. Для выработки точности секунды на половинных нотах, четвертях и восьмых. Из-за того, что к пропеванию секунды часто относятся небрежно, она иногда звучит

¹ Иногда В. М. Луканин начинал это упражнение в тональности до мажор, то есть с ноты до малой октавы (для баритона соответственно с ми-бемоль); далее в мажорных тональностях по полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты. *Прим. ред.-сост.*

фальшиво, что неблагоприятно сказывается на интонационной чистоте последующих упражнений. Очень полезно это упражнение для соединения нижнего и среднего регистров. Ему следует уделять особое внимание. По полутонам вверх и затем вниз в пределах кварты.



№ 5. Для выработки подвижности диафрагмы. Пользоваться так называемым «сбросом дыхания», то есть перейдя со звука *до* на *ре*, звучание последнего как бы сбросить с опоры, благодаря чему произойдет быстрое «всасывание» дыхания, на котором и нужно спеть в следующей фразке *ре*, *ми* и т. д. Благодаря тому, что упражнение выполняется на энергичном и коротком вдохе, диафрагма принимает в нем активное участие. По полутонам вверх и затем вниз в пределах кварты.



№ 6. Исполнять как предыдущее упражнение, но в более подвижном темпе. По полутонам вверх и затем вниз в пределах малой терции.



№ 7. Для овладения пиано. Исполнять певуче, сдержанным звуком, не снимая с дыхания. Петь, в основном, в тональности до мажор, но можно в ре-бемоль и в ре мажоре.



№ 8. Пентатоника. Для выработки певучести. Петь одухотворенно, как небольшое музыкальное произведение: стараться искать лучшее тембровое звучание голоса. По полутонам вверх и затем вниз в пределах кварты.



№ 9. Для выравнивания регистров и облегчения и приближения звука. Вырабатывает активность звукоизвлечения. По полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты.



№ 10. По полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты.



№ 11. «Этюда» Глинки¹ (в упражнение внесено небольшое изменение — после 7-го такта добавлен еще один такт). Требует значительной подготовленности певца. Петь протяжно, легко, сливая ноты без толчков.



¹ Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио. М., 1950, с. 9, № 1.



№ 12. Упражнение для развития подвижности и гибкости голоса. Надо стремиться приближать звук к губам и зубам, помнить о высокой позиции. По полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты.

Умеренно быстро



№ 13. Это упражнение, как и упражнение № 14 и 15, заимствовано у профессора Болгарской государственной консерватории И. А. Иосифова. Для развития подвижности голоса и для приближения звука. Поется в быстром, энергичном темпе, полным голосом, но без крика. По полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты.

Быстро



№ 14. Исполняется в темпе и характере предыдущего упражнения. По полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты.

Быстро



№ 15. Упражнение петь подвижно, энергично, собранным звуком, ставя на опертое дыхание и прикрывая ноты первой октавы от до и выше. Стремиться к сглаживанию регистров и ровности звука. В мажорных тональностях до, ре-бемоль, ре, ми-бемоль и ми.

Быстро



№ 16. Упражнение на legato. Надо «коснуться» всех нот, разделяющих интервал, скользя от одной ноты к другой легко и изящно. По полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты.



№ 17. Упражнение на округление звука. Исполняется медленно, певуче. По полутонам подняться на большую терцию вверх (до ля мажора), затем — по полутонам на сексту вниз (в до мажор).



№ 18. Для соединения среднего и нижнего регистров и для обогащения тембра нижних нот. По полутонам вниз и затем вверх в пределах октавы.



№ 19. Для выравнивания звука и овладения прикрытием верхних нот. По полутонам вверх и затем вниз в пределах кварты.



№ 20. Петь плавно, неторопливо, легато. По полутонам на кварту вверх.



№ 21. Гамма «спиральное округление звука» (упражнение педагогов Московского музыкально-педагогического института

имени Гнесиных). Обе гласные должны исполняться слитно, но в то же время отчетливо, не поглощая одна другую. Петь в тональностях до, ре-бемоль, ре, ми-бемоль мажор.



№ 22. Упражнение Э. Карузо. Необходимо точно и твердо брать каждую ноту, сохраняя чистоту интервала. Внимательно выполнять указания, касающиеся дыхания.



№ 23. «Этюда» М. И. Глинки¹ (упражнение немного сокращено за счет изъятия 8, 9, 17 и 18 тактов). Композитор считал ее труднейшей и полагал, что она «более всех содействует уравнению голоса; она требует чрезвычайного внимания, чтобы брать вторую ноту равную силою с первой...» Следует сохранять ровность звука, не ослабляя и не усиливая его на протяжении всего упражнения. Петь только в тональности до мажор. Перед каждым тактом обязательно брать дыхание.



ВТОРАЯ ГРУППА УПРАЖНЕНИЙ

Упражнения второй группы даются более подвинутым ученикам после того, как они постигнут основы звукообразования. Эти упражнения предназначены для дальнейшего улучшения

¹ Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио, с. 11, № 17.

кантилены, укрепления дыхания и развития подвижности голоса. При этом подразумевается, что упражнениям второй группы на каждом занятии предшествуют упражнения первой.

№ 24. Усложненный вариант упражнения № 4. Для укрепления дыхания и выработки филировки звука. Петь на слоги рэ, ла и да. По полутонам вверх и затем вниз в пределах большой терции.

Умеренно

№ 25. Усложненный вариант упражнения № 4 из «Знаменитого листка Порпоры». Петь по принципу предыдущего упражнения, но немного медленнее.

Сдержанно

№ 26. Упражнение Э. Карузо. Для развития подвижности голоса и укрепления дыхания. Петь в тональностях соль, ля-бемоль, ля и си-бемоль мажор.

Умеренно

№ 27. Значительно облегченный вариант предыдущего упражнения. Применяется для подготовки к пению упражнения № 26, когда ученику трудно сразу освоить его. По полутонам вверх и вниз в пределах кварты.



№ 28. Для развития певучести. Петь, обращая внимание не только на кантилену, но и стараясь улавливать в своем голосе лучшие тембровые краски. Петь как небольшой вокализ на наиболее удобную гласную или слог. По полутонам вверх в пределах квинты.



№ 29. Задачи те же, что и в предыдущем упражнении. По полутонам вверх в пределах кварты.¹



№ 30. Петь на гласную а или слог рэ, обязательно соблюдая указанное дыхание, которое надо брать как бы «сбрасывая» ноту и, затратив на вдох минимальное количество времени, как бы сразу «наступить» на последующую ноту. Пропевать упражнение подвижно, активно. В тональностях до, ре-бемоль и ре мажор.



№ 31. Триоли. Петь быстро, энергично. По полутонам вверх и затем вниз в пределах имеющегося диапазона.

¹ В. М. Луканин применял это упражнение также и для развития нижнего регистра и обогащения его тембра. В этом случае надо было идти по полутонам вниз в пределах кварты и затем возвращаться в исходную тональность. *Прим. ред.-сост.*



№ 32. Несколько облегченный вариант предыдущего упражнения. Во втором такте на звуке ля можно сделать фермату.



№ 33. Арпеджио. Петь быстро, активно. По полутонам вверх и затем вниз в пределах имеющегося диапазона.



№ 34. Малое арпеджио. Петь легато протяжно, избегая резких тембровых скачков и постепенно округляя, а затем прикрывая звук по мере повышения звуковой линии, ни на секунду не забывая о тембре. В тональностях до, ре-бемоль, ре и ми-бемоль мажор.



№ 35. Большое арпеджио. По полутонам вверх и затем вниз в пределах имеющегося диапазона.



№ 36. Гармоническая минорная гамма. Петь медленно, плавно, следя за точностью интервалов. В тональностях до, до-диез и ре минор.



№ 37. Гармоническая минорная и затем мажорная гаммы. Задачи те же, что и в предыдущем упражнении. По полутонам вверх в пределах малой терции.



№ 38. Это упражнение — усложненный вариант упражнения № 8. Петь в тональностях ре, ми-бемоль и ми мажор.



№ 39. Петь быстро, но плавно, как бы «одним смычком». При исполнении этого упражнения следить, чтобы не произошло никакого изменения в положении гортани. По полутонам вверх и затем вниз в пределах большой терции.

Умеренно быстро



№ 40. Упражнение № 13 из «Листка Порпоры». Оно, как и следующие два, способствует выработке беглости. Петь в пределах имеющегося диапазона.

Умеренно быстро



№ 41. Упражнение № 12 из «Листка Порпоры». Петь в пределах имеющегося диапазона.

Умеренно быстро



№ 42. Петь в пределах имеющегося диапазона.

Умеренно быстро



Фн - йор
Рз - э
Ля - а

№ 43. Упражнение Ф. Абта.¹ Исполняется в сопровождении фортепиано. Так же, как и следующее, поется для развития подвижности голоса. Петь в различных темпах, от умеренного до быстрого, в тональностях соль, ля-бемоль и ля мажор.



The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single melodic line in bass clef with a 2/4 time signature. It features a sequence of eighth notes: a quarter rest, followed by a quarter note, then a pair of eighth notes, and finally a pair of eighth notes. This sequence is repeated twice, with each pair of eighth notes beamed together and a slur above the entire phrase. The middle and bottom staves are part of a grand staff. The middle staff contains block chords, and the bottom staff contains a simple bass line of quarter notes.

№ 44. Упражнение Ф. Абта.¹ Исполняется в сопровождении фортепиано. Темпы и тональности те же, что и в предыдущем упражнении.

The second system continues the exercise. The top staff shows the continuation of the eighth-note pattern from the first system. The grand staff accompaniment in the middle and bottom staves provides harmonic support with chords and a steady bass line.

The third system shows further development of the eighth-note pattern in the top staff. The accompaniment in the grand staff remains consistent, providing a stable harmonic foundation.

The fourth system concludes the exercise. The top staff features a final sequence of eighth notes, similar to the previous systems. The grand staff accompaniment continues to support the melody with chords and a bass line.



№ 45. Вокализ Г. Панофки.¹ Для развития беглости и гибкости голоса.

Allegretto

¹ Панофка Г. 24 прогрессивных вокализа, соч. 85. М., 1926, № 6.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The bass staff contains a melodic line with slurs and accents, marked with a forte *f* dynamic. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands, also marked with a forte *f* dynamic.

Second system of the musical score. The bass staff continues with a melodic line, marked with a piano *p* dynamic. The grand staff accompaniment also features a piano *p* dynamic.

Third system of the musical score. The bass staff continues with a melodic line, marked with a piano *p* dynamic. The grand staff accompaniment also features a piano *p* dynamic.

Fourth system of the musical score. The bass staff continues with a melodic line, marked with a piano *p* dynamic. The grand staff accompaniment features a piano *p* dynamic. There are some markings above the bass staff, possibly indicating phrasing or articulation.

Fifth system of the musical score. The bass staff continues with a melodic line, marked with a piano *p* dynamic. The grand staff accompaniment also features a piano *p* dynamic. The system concludes with a double bar line.

III. ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ МУЖСКИХ ГОЛОСОВ

ТЕНОР

НАЧАЛЬНАЯ СТАДИЯ ОБУЧЕНИЯ

Вокализы

- Г. Абт — Вокализы № 1 и 13
 А. Варламов — Вокализ № 4
 Д. Конконе — Вокализы № 11, 18 и 27 (соч. 9)
 Г. Панофка — Вокализ № 12 (соч. 81)
 — Вокализ № 6 (соч. 85)

Народные песни

- В рошу пойдем мы (английская, перевод Н. Райского)
 Как над лесом (русская, обработка М. Балакирева)
 Любовь (шотландская, сл. Р. Бёрнса, перевод С. Маршака)
 Ты не верь, молодец (русская)
 Уж как пал туман на синё море (русская, обработка М. Матвеева)
 Уж ты, поле мое (русская, обработка М. Балакирева)

Романсы и песни русских композиторов

- А. Алябьев — Сквозь волнистые туманы
 А. Бородин — Что ты рано, зоренька
 П. Булахов — Прощаясь, в аллее мы долго сидели
 — Свидание
 — Элегия
 А. Варламов — На заре ты ее не буди ✓
 М. Глинка — Бедный певец
 — В крови горит огонь желанья
 — Давно ли роскошно ты розой цвела
 — Как сладко с тобою мне быть
 — К Молли
 — Колыбельная
 — Не искушай меня без нужды
 — Не пой, красавица, при мне
 — Спи, мой ангел, почивай
 — Только узнал я тебя
 — Что, красотка молодая
 — Я здесь, Инезилья
 — Что ты поникла, зеленая ивушка
 А. Гречанинов — Вьётся ласточка сизокрылая
 А. Гурилев

42

- Д. Пришкер — Огни над Волгой
 М. Саар — Ты мне всего дороже
 А. Хачатурян — На Гоголевском бульваре

Арии из опер советских композиторов

- Д. Аракишвили — «Урмули» аробная песня из оперы «Шота Руставели»
 Л. Степанов — Песня Хруля «Не одна-то во поле...» из последнего акта оперы «Иван Болотников»
 Ю. Шапорни — Ариозо Щепина-Ростовского из оперы «Декабристы»

Романсы и песни зарубежных композиторов

- Л. Бетховен — Гондолетта
 У. Джордано — Саго mio ben
 А. Карини — Ночью на берегу
 Д. Карри — Губы безмолвным
 В. Мопарт — Кланонетта
 Д. Перголези — За слёзы эти горькие
 — Tre giorni son che Nina
 — Am Meer
 Ф. Шуберт — К музыке
 Р. Шуман — Paradies und Peri

Арии из опер и ораторий зарубежных композиторов

- А. Бойто — Каватина Фауста из II акта оперы «Мефистофель»
 — Ария Фауста («Вот я у предела...») из IV акта оперы «Мефистофель»
 Р. Вагнер — Прощание Лоэнгринна из оперы «Лоэнгрин»
 Д. Верди — Ариозо Альфреда из I акта оперы «Травиата»
 В. Гайди — Ария Луки № 15 из оратории «Времена года»
 Г. Гендель — Ария Ксеркса из оперы «Ксеркс»
 — Ария Филлистимлянина № 71 из оратории «Самсон»

ПЕВЦЫ СРЕДНЕЙ ПОДГОТОВЛЕННОСТИ

Вокализы

- Г. Абт — Вокализ № 20
 Г. Панофка — Вокализы № 2, 3, 4, 10 и 12 (соч. 81)

- А. Даргомыжский — О, счастлива ты, роза
 — Ты не верь, молодец
 — Я здесь, Инезилья
 М. Мусоргский — По-над Доном сад цветет
 — Странник
 С. Рахманинов — Покинем, милая
 — Сирень
 Н. Римский-Корсаков — На холмах Грузии
 — Не ветер, везя с высоты
 — Азра
 А. Рубинштейн — К Морфею
 А. Титов — Мы сидели с тобой
 П. Чайковский — То было раннею весной
 — Весна
 — Мой садик | Из «Шестнадцати песен
 — Осень | для детей», соч. 54
 — Я вас любил
 В. Яковлев — Зимний вечер

Арии из опер русских композиторов

- А. Аренский — Песня певца за сценой из оперы «Рафаэль»
 А. Верстовский — Ария Красицкого из оперы «Пан Твардовский»
 М. Глинка — 2-я песня Баяна из оперы «Руслан и Людмила»
 Н. Римский-Корсаков — Песня Индийского гостя из оперы «Садко»
 — Каватина Берендея из оперы «Снегурочка»
 — 1-я ария Лыкова из оперы «Царская невеста»
 А. Рубинштейн — Романс Синопала из оперы «Демон»
 П. Чайковский — Ариозо Ленского из оперы «Евгений Онегин»
 — Куплеты Трике из оперы «Евгений Онегин»
 — Романс Менестреля из оперы «Орлеанская дева»

Романсы и песни советских композиторов

- Н. Будашкин — За рекой, рекою
 Ю. Глазюв — Я прохожу тропинкой узкой
 Р. Глиэр — Придешь ли с новою весной
 К. Листов — Сторож океана
 М. Матвеев — Далекая, хороший

Народные песни

- Ах ты, душечка (русская, обработка Н. Иванова)
 Вспомни, вспомни (русская, обработка Н. Римского-Корсакова)
 Ты взойди, взойди, солнце красное (русская, обработка Н. Римского-Корсакова)
 Соловьём залётным (русская, обработка Н. Речменского)
 Эх ты, зимушка-зима (русская, обработка С. Булатова)

Романсы и песни русских композиторов

- А. Верстовский — Черная шаль
 М. Глинка — Венецианская ночь
 — Не шибечи, соловейко
 — Я помню чудное мгновенье
 А. Даргомыжский — И скучно, и грустно
 — Свадьба
 Л. Малашкін — Где вы, дни
 С. Танеев — Находка
 Н. Римский-Корсаков — Запад гаснет в дали бледнорозовой
 — Не пой, красавица, при мне
 — О чем в тиши ночей

Арии из опер русских композиторов

- А. Гречанинов — 2-я песня Алеси «Расцветали в поле цветики...» из оперы «Добрыня Никитич»
 А. Даргомыжский — Каватина Киззи из оперы «Русалка»
 Э. Направник — Ария Дубровского из оперы «Дубровский»
 Н. Римский-Корсаков — Соло Корабельщика из оперы «Сказка о царе Салтане»
 — 2-я ария Лыкова из оперы «Царская невеста»
 А. Рубинштейн — Стрфы Нерона из оперы «Нерон»
 П. Чайковский — Ария Водомона из оперы «Иоланта»
 — Ария Ленского из оперы «Евгений Онегин»
 — Песня Вакуды из оперы «Черевички»
 — «Слышит ли, девица, сердце твое»

Романсы и песни советских композиторов

- Д. Аракишвили — В царстве розы
 Л. Аустер — Посвящение
 Р. Глиэр — Берберская песня
 А. Жиллинский — Сосна

В. Капп — Ты пришла
 А. Новиков — Гусли звонкие
 В. Соловьев-Седой — Кавачья кавалерийская
 Г. Сорокин — Почему запели соловьи

Арии из опер и ораторий советских композиторов

М. Ипполитов-Иванов — Ария Эрекле из оперы «Измена»
 З. Палиашвили — Ария Абесаломы из оперы «Абесалом и Этери»
 — Ария Малхаза из оперы «Данси»
 Т. Хренников — Песня пьяного купчика из оперы «В бурю»

Романсы и песни зарубежных композиторов

И. С. Бах — Старая трубка
 Г. Берлиоз — Заход солнца
 И. Брамс — Воскресное утро
 Э. Григ — К родне
 А. Дворжак — Помню, мать, бывало
 Ж. Массне — Отъезд
 П. Райчев — Песня о Софии
 А. Страделла — Pieta, Signore
 Ф. Шуберт — Нетерпение
 Р. Шуман — Вокальный цикл «Любовь поэта»
 — Посвящение

Арии из опер и ораторий зарубежных композиторов

И. С. Бах — Ария № 62 из «Рождественской оратории»
 — Ария № 3 из кантаты № 75
 Ж. Бизе — Серенада Смита из оперы «Пертская красавица»
 Р. Вагнер — Любовная песня Зигмунда из оперы «Валькирия»
 — Рассказ Лоизгринга из оперы «Лоизгринг»
 — Песня Вальтера из оперы «Нюрнбергские мастерзингеры»
 Д. Верди — Сиена Радамеса из последнего акта оперы «Анда»
 — Ария Родольфо из оперы «Луиза Миллер»
 А. Вивальди — Ария странника из оратории «Торжествующая Юдифь»
 П. Гайди — Ария Луки № 36 из оратории «Времена года»

46

С. Погодин — Нет, не черкешенка она
 С. Прокофьев — Золотая Украина
 Н. Раков — У моря (стихи Г. Гейне)
 Г. Свиридов — Есть одна хорошая песня у соловушки
 — Мне не жаль, что друг женился
 — Песня под тальнику
 — Рекрута (дует)
 — Заклинание

Арии из опер и ораторий советских композиторов

В. Дехтерёв — Ария Таланова-сына из оперы «Нашествие»
 Ш. Мшвелидзе — Ария Арсакидзе из оперы «Десница великого мастера»
 Д. Френкель — Песня Фаркова из оперы «Угрюм-река»
 О. Чижко — Песня Матюшенко из оперы «Броненосец Потёмкин»

Романсы и песни зарубежных композиторов

С. Барбер — В ясную ночь
 — Маргаритки
 — Под нвой
 — Усни, мое сердце
 — Часы бьют
 Ж. Бизе — Утренняя серенада
 К. Дебюсси — Деревья тени во мгле реки
 Л. Джаннео — Плач Гаучо
 Г. Малер — Воспоминание
 Г. Пёрселл — Жена для мужа создана
 Б. Бриттен — Знай, жена
 — Любовь без песни (1-й вариант)
 О. Респиги — В предвечерней мгле
 Я. Сибелиус — Там поет девушка
 Ж. Сикейра — Воспоминание
 — Потерянное счастье
 — Май
 Г. Форе — Вечерний звон
 С. Франк — Над рекой Чанцзин
 Цин-Чжу — К Цецзяни
 Р. Штраус — Нетерпение
 Ф. Шуберт — Оценепение
 Л. Делиб — Ариозо «О, море мое...» Стихи
 — Арманда Сильвестра

Г. Гендель — Ария Самсона № 53 из оратории «Самсон»
 Ш. Гуно — Каватина Фауста из оперы «Фауст»
 Л. Делиб — Ария Джеральда из оперы «Лакме»
 Г. Доницетти — Романс Немориво из оперы «Любвиный напиток»
 — Ария «Alma del core» из «Пасторали»
 А. Кальдара — Ария Чаттертона из оперы «Чаттертон»
 Р. Леонкавалло — Ария Вертера из оперы «Вертер»
 С. Меркаданте — Романс Браво из оперы «Браво»
 С. Моношко — Ария Ионтека из оперы «Галька»
 В. Моцарт — Ария Оттавио из оперы «Дон Жуан»
 А. Скарлатти — Ария Измаила из оратории «Le Sedecia Re di Gerusalemme»
 А. Тома — Романс Вильгельма из оперы «Мицполь»

ПЕВЦЫ, ЗАКЛЮЧАЮЩИЕ КОНСЕРВАТОРИЮ

Романсы и песни русских композиторов

М. Балакирев — Взошел на небо месяц ясный
 К. Вильбоа — Моряки (дует)
 А. Даргомыжский — Ночевала тучка золотая (трио)
 С. Рахманинов — Не перь, мой друг
 — Смеркалось
 Н. Римский-Корсаков — Поэт
 С. Танеев — Музыка
 — Рождение арфы
 П. Чайковский — Зачем
 — О, если б знали вы
 — Соловей
 — Я вам не нравлюсь

Арии из опер русских композиторов

А. Бородин — Каватина Владимира Игоревича из оперы «Князь Игорь»
 Н. Римский-Корсаков — 1-я и 2-я песни Левко из оперы «Майская ночь»

Романсы и песни советских композиторов

Ю. Блейве — Ожидание
 Д. Кабалевский — Грустная песенка
 В. Капп — Когда заходит солнце
 В. Кудрин — Отчего

47

Арии из опер и ораторий зарубежных композиторов

И. С. Бах — Ария № 62 из «Рождественской оратории»
 — Ария из кантаты № 117
 Д. Верди — Ариозо из «Реквиема»
 — Баллада герцога из оперы «Риголетто»
 П. Гайди — Дует тенора и сопрано № 25 из оратории «Времена года»
 — Ариозо из «Passione»
 — Ария № 24 из оратории «Праздник Александра»
 — «Largo» из «Scipione»
 В. Моцарт — Арии Титуса и Анниуса № 6 и 13 из оперы «Милосердие Тита»
 Л. Обер — Каватина Мазаньелло из оперы «Фенелла» («Немая из Портичи»)
 Д. Пуччини — Ария Рудольфа из оперы «Богема»
 — Ария Калафа из оперы «Турандот»

БАРИТОН

НАЧАЛЬНАЯ СТАДИЯ ОБУЧЕНИЯ

Вокализмы

Г. Абт — Вокализмы № 27 и 47
 Д. Конконе — Вокализмы № 3, 5, 9, 27, 38, 40 (соч. 9)
 Г. Панофка — Вокализмы № 1, 13 (соч. 24)
 — Вокализмы № 10 (соч. 81)

Народные песни

Ах, нет, Джон (английская, обработка С. Шарпа)
 Дуй, ветер, с севера (английская, обработка В. Уайттеккера)
 Забыть ли старую любовь (шотландская, сл. Р. Бёрриса, обработка В. Дзювса)
 Зоревая (русская, обработка С. Василенко)
 Как во поле, полюшке (русская, обработка В. Ивановичева)
 Не одна во поле дороженька (русская, обработка Ю. Шапорина)
 Однажды поутру (английская, пер. Д. Седых)
 Подуй, подуй, непогодушка (русская, обработка М. Балакирева)
 Слуги короля Артура (английская, обработка В. Уайттеккера)
 Уж как пал туман (русская, обработка Д. Кашина)
 Уж ты, поле мое (русская, обработка М. Балакирева)

- А. Бородин — Арабская мелодия
 М. Глинка — Ах ты, ночь ли, ноченька
 — Желание
 — Заздравный кубок
 — Как сладко с тобою мне быть
 — К Молли
 — Mio ben ricordati
 — Память сердца
 — Только узнал я тебя
 — Край ты мой
 А. Гречанинов — Что ты поникла, зеленая наушка
 А. Даргомыжский — Влюблен я, дева-красота
 — Ночной зефир
 — Я помню глубоко
 Ц. Кюи — Смеркалось
 — Царскосельская статуя
 Н. Метнер — Я пережил свои желанья
 С. Рахманинов — Дитя, как цветок ты прекрасна
 — Она, как полдень, хороша
 Н. Римский-Корсаков — Не ветер, вея с высоты
 — О чем в тиши почей
 — Когда, кружась, осенние листья
 С. Танеев — Мое сердце — родник
 В. Титов — Буря
 — И скучно, и грустно
 — Талисман
 П. Чайковский — Нам звезды кроткие сияли
 — Разочарование
 — Серенада («О дитя...»)
 — Уж гасли в комнатах огни

Арии из опер русских композиторов

- Ц. Кюи — Ария Абубекера из оперы «Кавказский пленник»
 М. Мусоргский — Монолог Щелкалова из оперы «Борис Годунов»
 — Сцена Рангови из оперы «Борис Годунов» (редакция П. Ламма)
 Н. Римский-Корсаков — Ариозо Мизгири из оп. «Снегурочка»
 А. Рубинштейн — 1-й романс Демона «На воздушном океане...» из оперы «Демон»
 — 2-й романс Демона «Я тот, которому вымала...» из оперы «Демон»
 П. Чайковский — Ария Онегина «Вы мне писали...» из оперы «Евгений Онегин»
- 50
- Ария Эции из оперы «Эций»
 — Ария Юлия Цезаря из оперы «Юлий Цезарь»
 Г. Доницетти — Каватина Альфонса из III действия оперы «Фаворитка»
 Р. Леонкавалло — Ариозо Тонно из оперы «Пляшцы»
 Ж. Массне — Ария Ирода из оперы «Иродиада»
 В. Моцарт — Серенада Дон Жуана из оперы «Дон Жуан»
 — Ария Фигаро «Мальчик резвый...» из оперы «Свадьба Фигаро»
 Л. Обер — Баркарола Пьетро из оперы «Фелла» («Немая из Портики»)

ПЕВЦЫ СРЕДНЕЙ ПОДГОТОВЛЕННОСТИ

Вокализы

- М. Глинка — Этюд-вокализ № 4, 6, 38
 Г. Паноффа — Вокализ № 2 и 4 (соч. 81)
 — Вокализ № 3 (соч. 85)

Народные песни

- Ах ты, степь широкая (русская, обработка П. Триодина)
 Бурлацкая песня (русская, обработка Ю. Шапорина)
 Дуй, ветер, с севера (английская, обработка В. Уайттеккера)
 Любовь (шотландская, слова Р. Бёрнса, перевод С. Маршака)
 Поянь, поянь, бурь-погодушка (русская, обработка Г. Киркора)
 Слушай! (из цикла «Русские революционные песни», обработка Б. Шехтера)

Романсы и песни русских композиторов

- А. Арениский — Небосклон ослепительно синий
 М. Балакирев — Введи меня, о ночь, тайком
 — Приди ко мне
 — Слышу ли голос твой
 — Спесь
 А. Бородин — Баркарола («Уснули голубые»)
 М. Глинка — Не называй ее небесной
 — Один лишь миг
 — Стой, мой верный, буйный конь
 — Только узнал я тебя
 А. Гречанинов — Край ты мой
 — Узник

- Э. Арро — Ожидание
 Д. Кабалевский — Романс Бенволио из музыки к спектаклю «Ромео и Джульетта»
 Ю. Кочуров — Посвящение
 — Пуншера
 Н. Леви — Иду тропинкою лесною
 В. Соловьев-Седой — Казачья кавалерийская
 А. Спендиаров — К розе
 Т. Хренников — «В полях под снегом и дождем» (5 песен на слова Р. Бёрнса, пер. С. Маршака)

Арии из опер советских композиторов

- Д. Кабалевский — Рассказ Степана из оперы «Семья Тараса»
 В. Крюков — Ария Минского из оперы «Станционный смотритель»
 С. Прокофьев — Ариозо Фердинанда «Ах, Клара, Клара дорогая» из оперы «Дуэнья»
 — Ариозо Алексея «Весна. В Камышинные ручьи...» из оперы «Повесть о настоящем человеке»

Романсы и песни зарубежных композиторов

- Э. Григ — Лебедь
 — К родине
 — Победа, победа
 Д. Кариссими — Tre giorni son che Nina
 О. Респиги — Снегопад
 К. Сиддинг — Сирень
 Д. Скарлатти — Так в море страсти
 Тости — Ridona mi la calza

Арии из опер и ораторий зарубежных композиторов

- И. С. Бах — Ария № 12 из кантаты № 75
 — Ария из кантаты № 79
 — 1-я и 2-я арии Эола из оратории «Умиротворенный Эол»
 Р. Вагнер — Песня Вольфрама «Взор мой смущен» из оперы «Тангейзер»
 Д. Верди — Ария Навуходоносора из оперы «Навуходоносор»
 Г. Гендель — Dignate
 — Ария Кееркса из оперы «Кееркс»

4*

- А. Гурилев — Внутренняя музыка
 — И скучно, и грустно
 — После битвы
 А. Даргомыжский — Камень тяжелый на сердце лежит (дуэт)
 — Мне грустно
 — Ты рождена воспламенить
 Ц. Кюи — Вечерняя заря
 — Царскосельская статуя
 Н. Метнер — Шелхнула за занавеска
 — Я пережил свои желанья
 С. Рахманинов — В молчаньи ночи тайной
 — Вчера мы встретились
 — О вет, молно, не уходи
 — Я опять одинок
 Н. Римский-Корсаков — Медлительно влекутся дни мои
 — Что в имени тебе моем
 — Октава
 А. Рубинштейн — Желание
 С. Танеев — Пусть отзвучит
 — Сталлактиты
 А. Титов — Буря
 П. Чайковский — Благословляю вас, леса
 — Слеза дрожит
 — Среди шумного бала
 — В эту лунную ночь
 — Закатилось солнце
 — Мы сидели с тобой
 — Ночь («Меркнет слабый свет свеч...»)
 — Снова, как прежде, один
 — Среди мрачных дней

Арии из опер русских композиторов

- А. Бородин — Ария Игоря из оперы «Князь Игорь»
 П. Чайковский — Ариозо Онегина «Увы, сомненья нет...» из оперы «Евгений Онегин»
 — Ария Елецкого из оперы «Пиковая дама»
 — Куплеты Светлейшего из оперы «Черевички»

Романсы и песни советских композиторов

- Л. Будашкин — За рекой, рекою
 Р. Глаз — Дуют ветры
 Д. Каргаретели — Мшвени зро ламазо (Моя единственная прекрасная)

М. Коваль — О, какие певцы! (Пять песен на слова Л. Хьюза)
 Ю. Кочуров — Как небеса, твой взор блистает
 — Осень
 Н. Леви — Карельская песня
 С. Прокофьев — Растет страна
 — Снежки белые
 — Незабываемая песня
 М. Свар — Рекрута (дуэт)
 Г. Свиридов — Гибель Чапаева
 В. Соловьев-Седой — Джан Азербайджан
 А. Тер-Гевондян — Песня о Волге
 С. Туликов — Ой, уж вы, горы
 Н. Червинский — Матросы Байкала
 Б. Мокроусов — Заклинание
 Ю. Шапорин

Арии из опер советских композиторов

Д. Аракцшвили — Ариозо Абдул-араба из оперы «Шота Руставели»
 Ю. Шапорин — Монолог Рылеева из оперы «Декабристы»

Романсы и песни зарубежных композиторов

И. Брамс — Воскресное утро
 Л. Бетховен — О Мэри, бьет свиданья час
 Б. Бриттен — Когда я был мальчонкой (французская песня)
 П. Гайди — Салли Гарденс (ирландская песня)
 — Английская матросская песня, перевод А. Глобы
 — По дороге на родину
 — Эрос
 — В тишине
 К. Дебюсси — Души моей ничто не чарует
 Г. Малер — Обнаженное дерево
 Я. Сибелиус — Баркарола
 Г. Форе — Ноктюрн
 — Ноктюрн
 С. Франк — К музыке
 Ф. Шуберт — Приют
 — Ты мой покой
 — Шарманщик
 Р. Шуман — Во сне я горько плакал

Н. Римский-Корсаков — Медлительно влекутся дни мои
 — Редеет облаков летучая гряда
 С. Танеев — О чем в тиши ночей
 — Свет восходящих звезд
 А. Титов — Я видел деву на скале
 П. Чайковский — Нам звезды кроткие сняли
 — Ночи безумные
 — Ночь («Отчего я люблю тебя...»)
 — Отчего
 — Разочарование
 — Растворил я окно
 — Серенада Дон-Жуана
 П. Чайковский — Соловей
 — Страшная минута
 — Хотел бы в единое слово

Арии из опер русских композиторов

М. Мусоргский — Ария Шакловитого из оперы «Хованщина»
 С. Рахманинов — Каватина Алеко из оперы «Алеко»
 — Монолог барона из оперы «Скупой рыцарь»
 Н. Римский-Корсаков — Песня Веленецкого гостя из оперы «Садко»
 А. Рубинштейн — Клятва Демона из оперы «Демон»
 П. Чайковский — Ариозо Роберта из оперы «Иоланта»
 — Ариозо Мазепы из оперы «Мазепа»
 — Песенка Томского из оперы «Пиковая дама»
 — Ария Князя из оперы «Чародейка»

Романсы и песни советских композиторов

А. Долуханян — Талисман
 А. Жилинский — Сосна
 М. Мильман — Тебе одной (на трех песен на слова Р. Бёрнса)
 Г. Чигчан — В той горной стране

Арии из опер и ораторий советских композиторов

Э. Капп — Ариозо Раго из оперы «Певец со- Ж. Оффенбах
 боды»
 Э. Падавильи — Ария Киззо «Дамских дамалевише...» Д. Россини
 из оперы «Даян»
 Д. Торадзе — Ария Грибоедова из I акта оперы А. Скарлатти
 «Невеста Севера»

Арии из опер и ораторий зарубежных композиторов

Д'Альберт — Песня Себастиана из оперы «Тиф-
 ляд»
 И. С. Бах — Ария № 3 из кантаты № 32
 Р. Вагнер — Ария Ганса Закса «Сирень моя в ис-
 томе...» из оперы «Нюрнбергские мей-
 стерзингеры»
 — Романс Вольфрама «О ты, вечерняя
 звезда...» из оперы «Тангейзер»
 Д. Верди — Ария Жермона из оперы «Травиата»
 Г. Гендель — Ария Эмирею из оперы «Оттоне»
 — Ария Леона из оперы «Тамерлан»
 Ш. Гуно — Каватина Валентина из оперы «Фауст»
 Г. Донизетти — Романс Малатесты из оперы «Дон
 Паскуале»
 — Ария Камозиса «Лиссабон мой...» из
 оперы «Дон Себастиан»
 Р. Леонкавалло — Ария Каскара из оперы «Зазз»

ПЕВЦЫ, ЗАКАНЧИВАЮЩИЕ КОНСЕРВАТОРИЮ

Романсы и песни русских композиторов

А. Аренский — Давно ль под полшебные звуки
 — Змей
 — Я не сказал тебе
 М. Балакирев — Введи меня, о ночь, тайком
 — Из-под таинственной холодной полу-
 маски
 А. Бородин — Приди ко мне
 — Арабская мелодия
 А. Глазунов — Для берегов отчины дальней
 — В крови горит огонь желанья
 — Восточный романс
 М. Глинка — О Дафна, моя прекрасная
 — Память сердца
 — Уснули голубые
 А. Гречанинов — Ивушка
 — Степью иду я унылою
 Ф. Кенеман — Король Алладин
 Н. Метнер — Самообман
 С. Рахманинов — Шелохнулась занавеска
 — В молчаньи ночи тайной
 — Сон («И у меня был край родной»)
 — Я опять одинок

О. Чижко — Песня Кочуры о березоньке из оперы
 «Броменосец Потёмкин»

Романсы и песни зарубежных композиторов

Ж. Бизе — Пастель
 Э. Григ — Надежда
 — Осенняя буря
 — Последняя весна
 — Сон
 Д. Мартини — Восторг любви
 К. Слиндзинг — Семь новостей
 Хуан Цзы — Прощание с весной
 Ф. Шуберт — An die Leier
 — Auf der Bruck
 — Двойник
 — Колыбельная
 — Нетерпение
 — Одиночество
 — Путевой столб
 Р. Шуман — Солдат

Арии из опер и ораторий зарубежных композиторов

И. С. Бах — Ария из кантаты № 42
 — Ария из кантаты № 46
 — Ария № 6 из кантаты № 110
 Ж. Бизе — Куплеты Эскамильо из оперы «Кар-
 мен»
 Д. Верди — Ария Ревато из оперы «Бал-маскарад»
 — Ария Макбета из оперы «Макбет»
 — Сон Франческа из оперы «Разбой-
 ники»
 К. Глаук — Речитатив и ария Агамемнона из
 оперы «Ифигения в Авлиде»
 Ж. Массне — Ария Ирода из оперы «Иродиада»
 В. Моцарт — Ария Дон Жуана «Чтобы кипела
 кровь горячее...» из оперы «Дон
 Жуан»
 — Ария Фигаро «Мужья, откройте
 очи...» из оперы «Свадьба Фигаро»
 — Ария Данертутто из оперы «Сказки
 Гофмана»
 — Каватина Фигаро из оперы «Севиль-
 ский цирюльник»
 А. Скарлатти — Ария «Caldo Sangue» из оратории «Le
 Sedecia Re di Gerusalem»

НАЧАЛЬНАЯ СТАДИЯ ОБУЧЕНИЯ

Вокализы

- Г. Абт — Вокализы № 1, 13 и 23
 Д. Конкони — Вокализы № 3, 5 и 9 (соч. 9)
 Г. Панофка — Вокализы № 1, 3 и 6 (соч. 24)
 — Вокализы № 3 и 6 (соч. 85)

Народные песни

- Всю ночь (узльская, перевод Г. Регистана)
 Звонили звоны (русская, обработка Н. Римского-Корсакова)
 Как во поле, полюшке (русская, обработка В. Иванникова)
 Меж крутых бережков (русская, обработка Ю. Слонова)
 Не велят Маше (русская, обработка А. Глазунова)
 Ноченька (русская, обработка Ю. Слонова)
 Огородник (русская, обработка Д. Похитонова)
 Подойду, подойду (русская, обработка М. Балакирева)
 Подуй, подуй, непогодушка (русская, обработка М. Балакирева)
 Слушай! (из цикла «Русские революционные песни», обработка Б. Шехтера)
 Ты взойди, взойди, солнце красное (русская, обработка Н. Римского-Корсакова)
 У ворот, ворот (русская, обработка М. Балакирева)
 Хорошо тому на свете жить (русская, обработка Ан. Александрова)

Романсы и песни русских композиторов

- А. Арениский — Змей
 — Осень
 — Я не сказал тебе
 М. Балакирев — Песня Селима
 М. Глинка — *Donnaque il guardo giro*
 — Если встречу с тобой
 — Забуду ль я
 — Ночь осенняя
 — *Pensa che questo istante*
 — Только узнал я тебя
 — Признание
 А. Даргомыжский — Мне грустно
 — Ночной зефир струит эфир
 — Я вас любил
 А. Дюбек — Волга

58

- Ю. Кочуров — Любовь
 — Недавно обольщен
 В. Соловьев-Седой — Над рекой опускается вечер
 — Тажная
 В. Сорокин — Вспомним походы
 А. Хачатурян — Море Балтийское

Арии из опер советских композиторов

- В. Дехтерев — Ариозо Таланова-отца «А помнишь, Анна...» из оперы «Нашествие»
 Л. Степанов — Ария Болотникова из оперы «Иван Болотников»
 Ю. Шапорин — Баллада Сергея из оперы «Декабристы»
 Д. Шостакович — Ариозо «Воспоминание о прошлом» из оратории «Песнь о лесах»

Романсы и песни зарубежных композиторов

- А. Альнес — Последний рейс
 Л. Бетховен — Гондолетта
 — Мы здесь, за элем пенным
 — Песня о блохе
 — Под камнем могильным
 — Прощанье воина
 — Ода Сафо
 И. Брамс — Когда я был холост
 Б. Бриттен — Сбежала девчонка
 К. Вебер — Лебедь
 Э. Григ — Старая песня
 Д. Кариссими — Победа, победа
 А. Лорцинг — Воспоминание
 Д. Мартини — Восторг любви
 Ф. Шуберт — В путь
 — К музыке
 — К Сильвии
 — Песня рыбака
 — Рыбак
 Р. Шуман — Луная ночь
 — Я не сержусь

Арии из опер и ораторий зарубежных композиторов

- А. Адам — Ария Альцидора из оперы «Почтальон из Лонжио»
 И. С. Бах — Ария № 5 из оратории «Магификат»
 — Ария № 5 из кантаты № 20
 — Ария из кантаты № 27

- В. Кашперов — Есть наслаждение
 Ц. Кюи — В колокол, мирно дремавший
 — Мениск
 — Царскоельская статуя
 Н. Метнер — Шелохнулась занавеска
 М. Мусоргский — Забытый
 С. Рахманинов — Утро
 Н. Римский-Корсаков — Не ветер, вея с высоты
 — О чем в тиши ночей
 — Вечерних облаков
 Ю. Сяновский — Ах ты, солнце, солнце красное
 Ю. Слонов — Нам звезды кроютки сияли
 П. Чайковский — Слеза дрожит
 — Элегия

А. Яковлев

Арии из опер русских композиторов

- А. Арениский — Каватина пустыни из оперы «Сон на Волге»
 М. Глинка — Ария Руслана (1-я часть) из оперы «Руслан и Людмила»
 — Ария Сусанина из IV акта оперы «Иван Сусанин»
 — Сцена прощания Сусанина с детьми из IV акта оперы «Иван Сусанин»
 М. Мусоргский — Монолог Пимена «Еще одно последнее сказанье...» из оперы «Борис Годунов»
 — Песня Варлаама из оперы «Борис Годунов»
 Э. Направник — Ариозо Андрея Дубровского из оперы «Дубровский»
 С. Рахманинов — Рассказ старого цыгана из оперы «Алеко»
 Н. Римский-Корсаков — Песня Варяжского гостя из оперы «Садко»
 — Песня гусляра из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже»
 — Ария Собакина из оперы «Царская невеста»

Романсы и песни советских композиторов

- Р. Глиэр — Дуют ветры
 Б. Жиркович — Леший
 М. Заринь — Рдеет в саду куст рябины (Лето уходит)
 М. Коваль — Кама, Камушка

59

- Л. Бетховен — Ария Рокко из оперы «Фиделио»
 Л. Верди — Мелодия фламандских депутатов (сцена аутодафе) из оперы «Дон Карлос»
 — Романс Фнеско из оперы «Симон Бокканегра»
 Ф. Галевн — Каватина Кардинала из оперы «Дочь кардинала»
 Г. Гендель — Куплеты Эльвиры из оперы «Ксеркс»
 — Ария Зароастро из оперы «Орландо»
 — Арии Манюа № 21 и 32 из оратории «Самсон»
 Ш. Гуно — Заклинание цветов из оперы «Фауст»
 А. Дворжак — Ария Водяного из оперы «Русалка»
 А. Лорцинг — Ария Штадингера из оперы «Оружейник»
 Ж. Массне — Серенада Дон Кихота из оперы «Дон Кихот»
 Э. Мегюль — Романс Барда из музыкальной драмы «Ариоданта»
 В. Моцарт — Две арии Зароастро из оперы «Волшебная флейта»
 — Ария Лепорелло из пролога оперы «Дон Жуан»
 — Ария Осмина из оперы «Похищение из сераля»
 Л. Обер — Баркарола Пьетро из оперы «Фенелла»
 Д. Пуччини — Соло Колена из оперы «Богема»
 Б. Сметана — Ария Кецала из оперы «Проданная невеста»

ПЕВЦЫ СРЕДНЕЙ ПОДГОТОВЛЕННОСТИ

Вокализы

- М. Глинка — Этюд-вокализ № 1
 Г. Панофка — Вокализы № 7, 8, 14 и 14 (соч. 81)
 — Вокализ № 7 (соч. 85)

Народные песни

- Ах ты, Волга (русская, обработка С. Дзяннина)
 Веселый мельник (английская, обработка Дж. Шоу)
 Злы татарченки (русская, обработка Ю. Кочурова)
 Калина-калинушка (русская, обработка М. Ковалья)
 Мальчик-водонос (негритянская, обработка Л. Брауна)
 Не бунуйте вы, ветры буйные (русская, обработка М. Матвеева)

Повянь, повянь, бурь-погодушка (русская, обработка Г. Киркора)
 Среди долины ровныя (русская, обработка Н. Речменского)
 Четыре ветра (русская, обработка И. Шишова)
 Эй, ухлем (русская, обработка Ф. Кенемана)

Романсы и песни русских композиторов

- А. Аренский — Давно ль под волшебные звуки
 — Я не сказала тебе
 М. Балакирев — Утес
 А. Бородин — Для берегов отчизны дальней
 — Песня темного леса
 — Снедь
 — Спящая княжна
 — У людей-то в дому
 А. Варламов — Песня разбойника
 М. Глинка — Заздравный кубок
 — Ночной смотр
 — Память сердца
 — Победитель
 — Попутная песня
 — Сомнение
 — Финский залив
 — Я здесь, Инезилья
 А. Даргомыжский — Слеза
 — Чаруй меня, чаруй
 — Я помню глубоко
 М. Мусоргский — Видение
 — Забытый
 — Листья шумели уныло
 С. Рахманинов — Ой, честь ли то молодцу лён пряхти?
 — В моей душе
 — Вчера мы встретились
 — Проходит все
 Н. Римский-Корсаков — Гонец
 — Еврейская песня
 — Красавица
 — О, если б ты могла
 — Октава
 П. Чайковский — Благословляю вас, леса
 — На нивы желтые
 — Подвиг
 — Соловей

Арии из опер русских композиторов

- А. Бородин — Ария Копчака из оперы «Князь Игорь»

62

Арии из опер и ораторий советских композиторов

- Д. Кабалевский — Ария Тараса из оперы «Семья Тараса»
 Г. Свиридов — «Наша земля» — ариозо из «Патетической оратории»
 Ю. Шапорин — Куплеты Бестужева «Бьет барабан...» из оперы «Декабристы»
 — Песня Бестужева «Ой вы, версты...» из оперы «Декабристы»
 Д. Шостакович — Песня старого каторжника из оперы «Катерина Измайлова»

Романсы и песни зарубежных композиторов

- И. Брамс — Воскресное утро
 Э. Григ — Надежды
 — При закате
 Х. Кьёрульф — Матросская песня
 К. Свиддинг — Стужа
 Хэ Лу-дин — На реке Талиндия
 Ф. Шуберт — Гангмед
 — Двойник
 — Песнь старца
 — Приют
 — Смерть и девушка

Арии из опер и ораторий зарубежных композиторов

- И. С. Бах — Ария из кантаты № 42
 — Ария из кантаты № 46
 — Ария № 47 из «Рождественской оратории»
 — Ария № 28 из «Страстей по Матфею»
 — Ария Эола из музыкальной драмы «Умиротворенный Эол»
 Г. Берлиоз — Заклинание цветов из оратории «Осуждение Фауста»
 — Грезы (Этюд к «Тристану и Изольде»)
 Р. Вагнер — Ария Филиппа из оперы «Дон Карлос»
 Д. Верди — Ария Банко из оперы «Макбет»
 — Ария Захария из оперы «Навуходоносор»
 — Ария Максимилиана из оперы «Разбойники»
 — Ария «Confutatis» из «Реквиема»

- М. Глинка — Ариозо Сусаннин «Ты не кручинься, дитяtko мос...» из III акта оперы «Иван Сусаннин»
 — Рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила»
 А. Даргомыжский — Ария Мельника из оперы «Русалка»
 — Сцена Мельника («Ба, ба, ба, ба! Что вижу!») из I действия оперы «Русалка»
 М. Мусоргский — Рассказ Пимена об убиении царевича Дмитрия из оперы «Борис Годунов» (редакция П. А. Ламма)
 — Рассказ Пимена («Однажды в вечерний час...») из оперы «Борис Годунов»
 — Монолог Досифея из оперы «Хованщина»
 С. Рахманинов — Каватина Алеко из оперы «Алеко»
 Н. Римский-Корсаков — Ария Салтана из оперы «Сказка о царе Салтане»
 — Песня Мороза из оперы «Снегурочка»
 П. Чайковский — Ария Гремлина из оперы «Евгений Онегин»

Романсы и песни советских композиторов

- Б. Гибалин — Что не ветер шумит
 С. Дианин — Песня каторжника
 В. Ефремов — Слепой
 А. Животов — Береза
 А. Жданский — Сосна
 Д. Кабалевский — Люблю, но реже говорю об этом
 — Трудями изнурен
 М. Коваль — О, какие певцы! (Пять песен на слова Л. Хьюза)
 Ю. Кочуров — Пушкинская
 М. Мильман — Три песни на слова Р. Бёрнса
 Б. Мокроусов — Матросы Байкала
 Н. Раков — Слеза
 Г. Свиридов — Утес
 — Возвращение солдата
 — Джон Андерсон
 — Подъезжая под Ижору
 — Роньет лес багряный свой убор
 — Вокальный цикл «Песни мужества»
 — Прощание
 — Вокальный цикл «Пять романсов на слова Е. Долматовского»

63

- П. Гайди — Ария Симона № 4, 11 и 27 из оратории «Времена года»
 Г. Гендель — Ария Симона («Сердце в груди тверже алмаза») из оратории «Иуда Маккавей»
 — Ария из «Оды миру»
 — Largo из арии № 21 из оратории «Самсон»
 — Ария Манвоа № 32 из оратории «Самсон»
 — Ария Харафа № 51 из оратории «Самсон»
 — Ария Харафа № 62 из оратории «Самсон»
 — Ария Варо из оперы «Эцио»
 Д. Гомес — Ария Сальватора Розы из оперы «Сальватор Роза»
 Ш. Гуно — Пролог из оперы «Фауст»
 Ж. Массне — Сцена у храма из оперы «Фауст»
 — Прощание Дон Кихота из оперы «Дон Кихот»
 Д. Россини — Ария донна Базиллио из оперы «Севильский цирюльник»

ПЕВЦЫ, ЗАКАНЧИВАЮЩИЕ КОНСЕРВАТОРИЮ

- Высота, высота (русская, обработка Н. Римского-Корсакова)
 Кто даст свободу вам? (негритинская, обработка А. Розамунд-Джонсона)
 Не орел могучий (русская, обработка В. Маклакова)
 Ой, как Волга-матушка (русская, обработка П. Куликова)
 Забыть ли старую любовь? (шотландская, на слова Р. Бёрнса, обработка В. Дэвиса)
 По ельничку (русская, обработка Г. Портнова)
 Пробираясь до калитки (шотландская, слова Р. Бёрнса)
 Пчёлы мои (русская, обработка Ю. Кочуропа)
 Растет камыш среди реки (шотландская, слова Р. Бёрнса)
 Как над лесом (русская, обработка М. Балакирева)

Романсы и песни русских композиторов

- А. Аренский — Угаснул день
 М. Балакирев — Утес
 А. Бемберг — Индусская песня
 К. Вильбоа — Моряки (дуэт)
 А. Глазунов — Вакхическая песня

- М. Глинка — Желание (О, если б ты была со мной)
— Как сладко с тобою мне быть
— Не требуй песен от певца
А. Даргомыжский — Ночевала тучка золотая (трио)
— Старый капрал
— Червяк
А. Дмитриев — На севере диком (трио)
М. Мусоргский — Козел
— Колыбельная Ерёмушки
— Вокальный цикл «Песни и пляски смерти»
— Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха
Н. Римский-Корсаков — Анчар
— Пророк
— Гонец
— Перед воеводой
Ю. Сахновский — Ой, честь ли то молодцу
С. Танеев — Зимний путь
— Леса дремучие
— Мой ум подавлен был тоской
П. Чайковский — Нет, только тот, кто знал
— Я вам не нравлюсь

Арии из опер русских композиторов

- А. Бородин — Песня Галицкого из оперы «Князь Игорь»
М. Глинка — Ария Руслана (полностью) из оперы «Руслан и Людмила»
А. Даргомыжский — Ария Клода из оперы «Эсмеральда»
М. Мусоргский — Монолог Бориса «Скорбит душа...» из оперы «Борис Годунов»
— Монолог Бориса «Достиг я высшей власти...» (предварительная редакция) из оперы «Борис Годунов» (редакция П. А. Ламма)
— Сцена с курантами из оперы «Борис Годунов» (редакция П. А. Ламма)
— Сцена смерти Бориса из оперы «Борис Годунов» (редакция П. А. Ламма)
С. Рахманинов — Монолог Барона из оперы «Скупой рыцарь»
Н. Римский-Корсаков — Монолог Сальери из оперы «Моцарт и Сальери»
П. Чайковский — Ариозо короля Рене из оперы «Иоланта»
— Сцена Кочубея в темнице из оперы «Мазепа»

Романсы и песни советских композиторов

- М. Ипполитов-Иванов — Баллада о Ермаке Тимофеевиче
Д. Кабалевский — Уж если ты разлюбишь
Э. Капп — Призыв
Ю. Кочуров — Посвящение
Н. Мясковский — Выхожу один я на дорогу
В. Пашенко — Пропадай, та жизнь
Ф. Рубцов — Русь
В. Салманов — Мадригал | Из вокального цикла
— Проклятье | «Испания в сердце»
Г. Свиридов — Осень
— Робин
— Финдлей
Г. Уствольская — Сон Степана Разина
Г. Чигчан — Ты мой свет
Д. Шостакович — Стансы

Арии из опер советских композиторов

- С. Прокофьев — Ария Кутузова из оперы «Война и мир»
— Баллада Комиссара из оперы «Повесть о настоящем человеке»
— Ария Ременюка из оперы «Семен Котко»
Л. Степанов — Монолог Гермогена из оперы «Иван Болотников»

Романсы и песни зарубежных композиторов

- Ж. Бизе — Пастель
И. Брамс — Странник
— Тебя забыть
— Четыре строгие напева, соч. 121
— Мельник
— Тоска по родине
Б. Бриттен — Три песни Дон Кихота
Х. Вольф — Снегопад
М. Равель — Огня зажигать мне не надо
О. Респиги — Семь невест
К. Синдинг — Ridona mi la calma
В. Тости — Группы из Тартара
Ф. Шуберт — Город
— Die allmacht
— Ночь и грёза
— Рыбачка
— Ты меня не любишь

Арии из опер и ораторий зарубежных композиторов

- И. С. Бах — Ария № 6 из кантаты № 110
— Ария из кантаты № 178
А. Бойто — Баллада Мефистофеля о вселенной из оперы «Мефистофель»
Р. Вагнер — Ария Вотана из оперы «Золото Рейна»
— Ария Ганса Закса («Сирень моя в истоме...») из оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры»
— Романс Вольфрама («О ты, вечерняя звезда...») из оперы «Тангейзер»
К. Вебер — Ария Каспара из оперы «Волшебный стрелок»
Д. Верди — Ария Аттилы из оперы «Аттила»
— Ария Пагана из оперы «Ломбарды»
— Речитатив и каватина Дон Сильвы из оперы «Эрнани»
Ш. Гуно — Куплеты Мефистофеля из оперы «Фауст»
— Серенада Мефистофеля из оперы «Фауст»
Л. Делиб — Стансы Нилаканты из оперы «Лакме»
Г. Доницетти — Каватина Дон Альфонса из оперы «Лукреция Борджиа»
— Куплеты Дулькамары из оперы «Любовный напиток»
П. Корнелиус — Ариозо Абдула из оперы «Багдадский цирюльник»
О. Николаи — Песня Фальстафа из оперы «Виндзорские кумушки»
Ж. Оффенбах — Ария Дапертутто из оперы «Сказки Гофмана»

ВЕХИ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ В. М. ЛУКАНИНА

Творческая биография Василия Михайловича Луканина представляет собой совокупность артистической и педагогической деятельности. Об этом говорят почетное звание заслуженного артиста РСФСР и ученое звание профессора кафедры сольного пения. Осмысление певческого процесса, освоение средств вокальной выразительности началось уже во время учебы, выступлений, наблюдений за партнерами, то есть задолго до официального начала работы в Ленинградской консерватории. С другой стороны, став известным педагогом, В. М. Луканин не прекращал выступлений в спектаклях Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

Возвышенная, всепоглощающая любовь к вокальному искусству, верным жрецом которого был В. М. Луканин, позволила ему оставаться одинаково увлеченным артистом и педагогом.

Выступая в 1964 году на своем 75-летнем юбилее, В. М. Луканин, между прочим, сказал: «Мой путь не всегда был усыпан розами. Немало пришлось преодолеть ухабов и крутых подъемов... Но если нужно было бы прожить еще раз всю жизнь сначала, то я пошел бы снова той же дорогой!» За этими словами стоит убежденный художник, отдавший пыл души и все силы искусству, — певец, прошедший тернистый путь в условиях дореволюционной России.

Василий Михайлович Луканин родился в 1889 году, на Урале, в селе Дуброво Осинского уезда. Это село находилось на берегу Камы, напротив известного Воткинского завода, где прошли детские годы П. И. Чайковского.

Самые светлые воспоминания связаны с отцом. Михаил Никифорович Луканин был человеком во многом незаурядным. Образование он получил в Пермской духовной семинарии, много читал, владел иностранными языками. Особенный интерес он проявлял к искусству — хорошо играл на скрипке, писал стихи. Именно ему обязан Василий Михайлович тем, что с детских лет полюбил музыку, пение. Помимо любви к искусству, он унаследовал от отца любовь к знанию и те благородные человеческие качества, которые отличали его на жизненном и творческом пути.

Когда семья Луканиных переехала в Пермь, появилась возможность слушать серьезную музыку. В возрасте 6—7 лет будущий певец неоднократно посещал с отцом симфонические концерты, гастрольные оперные спектакли. Отец не отличался хорошим здоровьем и после тяжелой, продолжительной болезни скончался в возрасте 42 лет, оставив пятерых детей. Самым старшим был Василий. Началась полоса нужды и забот.

Скоро сироту направили учиться в Пермское духовное училище. «Самым отрадным, любимым занятием этих детских лет, проведенных в закрытых каменных стенах — было пение, любовь к которому я проявил с первых дней поступления в училище, — пишет Василий Михайлович в своей автобиографии. — Вспоминаю, как регент почему-то забраковал мой голос и не взял в хор. Огорченный этим до крайности, я бегал взад и вперед мимо дверей его комнаты и пел на все лады, причем в самое неурочное время, до тех пор, пока он не заинтересовался — „кто же там так старается?“ — „Это Луканин показывает свой голос, уж очень хочется ему попасть в хор“ — „Ну, что же, пусть придет“, — сказал он. Пел я с большим старанием. Мне казалось, что из всего хора слушают только меня, уносился фантазией далеко, пока щелчок регента по лбу или шипок не приводили меня в чувство, так как в экстазе я начинал блуждать совсем не по тем ногам. Большинство воспитанников отличалось незаурядной музыкальностью и в возрасте от 12 до 14 лет мы организовали несколько квартетов, само-

стоятельно разучивали произведения из Плотниковского сборника, соревнуясь друг с другом».

Итак, будучи от природы музыкально одаренным ребенком, Василий Михайлович в 12—13 лет зарабатывал деньги пеннем в архиерейском хоре, перепишковой нот, а в 14 лет уже мог сам управлять большим хором. Взрослые бородатые мужчины беспрекословно подчинялись воле не по годам рослого мальчика.

Юность Василия Михайловича прошла в Соликамске. К этому времени относятся его первые сольные выступления в любительских концертах. То были популярные романсы, исполнявшиеся в сопровождении балалаечного оркестра. Разучивание их не вызывало никаких затруднений, каждое выступление казалось праздником.

Прекрасный голос и музыкальные способности В. М. Луканина стали привлекать к себе внимание. Любители и друзья настойчиво советовали ехать в Петербург учиться пению. Но где взять средства? Мир оказался не без добрых людей: устроили специальный концерт, к выручке добавили пожертвования местных «меценатов». Так открылся молодому певцу путь в столицу.

С 1909 года В. М. Луканин в Петербурге. Нужда и лишения шли за ним по пятам. Собранные в дорогу деньги были скоро израсходованы. С трудом устроился на работу в хор театра «Зимний Буфф». Мечта — начать серьезно заниматься пением — оставалась неосуществленной.

Наконец он попадает к профессору И. С. Томарсу, в прошлом известному певцу, ученику С. И. Габеля (последний, как известно, был продолжателем метода знаменитого К. Эверарди). У профессора И. С. Томарса В. М. Луканин занимался 5 лет. Уже в 1913 году в концерте учеников Томарса рецензент отмечает «г. Луканина — баса с исключительным по силе и красоте голосом и выдающейся музыкальностью», причисляя его к числу молодых певцов, которых «ждет большое артистическое будущее».¹ Исполнял Василий Луканин арию Базилло из оперы «Севильский цирюльник» Россини и песню Владимира Галицкого из оперы Бородина «Князь Игорь». Отмечалось также великолепное, с редкой стройностью и чистотой интонации исполнение с его участием ансамбля из оперы «Иван Сусанин».

Профессор И. С. Томарс обычно собирал своих учеников по воскресеньям для пения ансамблей. Исполнение дуэтов, трио, квартетов из опер происходило в присутствии публики. В. М. Луканин был постоянным участником таких концертов-занятий. Надо попутно заметить, что он отличался исключительным трудолюбием и схватывал исключительно все, что могло стать полезным для трудной профессии певца.

Представляют несомненный интерес неопубликованные воспоминания Т. И. Томарс-Палферовой, охватывающие период занятий В. М. Луканина у ее отца. Вот как передает Т. И. Томарс свои впечатления от его выступления в одном из ученических концертов. «Сколько раз мне приходилось слышать романс Бородина „Для берегов отчизны дальней“ в исполнении многих певцов, но никогда я не испытывала такого чувства неповторимо прекрасного, которое вызвало во мне исполнение В. М. Луканина. Никто не достигал такой проникновенной теплоты и драматизма. Мысли и чувства Пушкина и Бородина, слова о любви вечной и прекрасной, когда не страшна даже смерть, просто, без малейшего надрыва доносил до слушателей своим прекрасным голосом и тонкой фразировкой Василий Михайлович. До сих пор помню и слышу как будто сейчас затаенное, полное трепета и тоски: „Но жду его: он за тобой!..“»

С 1912 года молодой певец — солист театра «Луна-парк», со следующего года — «Троицкого театра миниатюр». Весной 1914 года Василий Михайлович участвует в прослушивании молодых певцов в Марининском театре. Из 300 участников к дебюту допущены были только четверо, один из них — В. М. Луканин.

¹ «Театр и искусство», 1913, № 16, с. 357.

«В комиссии: Ф. И. Шаляпин, В. А. Теляковский и И. В. Тартаков, — вспоминает Василий Михайлович. — На рояле знаменитая красная лампочка. Достаточно нажать кнопки, лампочка загоралась, что означало: „довольно“. Делом чести было донести произведение до конца, так как злосчастная лампочка зажигалась часто после первых фраз речитатива, как например, перед Рондо Фарлафа, едва он успевал спеть „... Я знал, и чувствовал заранее...“, или Фауст перед Каватиной, дрожа от страха, — „... Какое чувствую волнение...“. Конкурс начался в 7 часов вечера, мне пришлось петь в 11 часов. Когда объявили Монолог Бориса, я слышал, как Теляковский с досадой сказал: „Опять Борис?“, так как до меня пели уже шесть Борисов. Однако, я не только допел Монолог до конца, но, по желанию комиссии, спел еще Песню князя Галицкого (из оперы „Князь Игорь“ Бородина)».

Дебют (партия Мельника в опере «Русалка» Даргомыжского), назначенный на осень, не состоялся, так как вскоре после прослушивания в Мариинском театре Василий Михайлович был принят в Театр музыкальной драмы. Театр музыкальной драмы, основателями и руководителями которого были режиссер И. М. Лапицкий и дирижер М. А. Бихтер, явился для В. М. Луканина началом настоящего профессионального пути оперного певца. Не так легко было молодому артисту в условиях дореволюционного театра пробивать себе дорогу, но выдающийся голос и природный талант помогли преодолеть все препятствия. За четыре года работы в Музыкальной драме, а также в Петроградском Народном доме еще совсем молодой В. М. Луканин участвует в спектаклях с прославленными артистами того времени. Достаточно сказать, что он исполнял партию хана Кончака в спектакле оперы Бородина «Князь Игорь», в котором Ф. И. Шаляпин пел партию князя Галицкого, и Инквизитора в «Дон Карлосе» Верди, также с Шаляпиным в роли Короля Филиппа; партию Мороза в «Снегурочке» Римского-Корсакова с Л. Я. Липковской в заглавной роли и т. д. Среди вокально-сценических образов, созданных В. М. Луканиным на сцене Театра музыкальной драмы, заслуживают внимания король Рене и Гремми («Иоланта» и «Евгений Онегин» Чайковского), дон Базилио («Севильский цирюльник» Россини), Иван Хованский («Хованщина» Мусоргского), Океан-море, Царь морской и Дед-Мороз («Садко» и «Снегурочка» Римского-Корсакова). За это время была также подготовлена партия Мефистофеля («Фауст» Гуно).

Ко времени начала работы в Театре музыкальной драмы сформировались вокальные данные певца. Многочисленные рецензии последующих лет говорят о колоссальной масштабности и в то же время подвижности, легкости голоса, о феноменальной силе звука. Единодушно отмечается красивый, мягкий тембр. Другой характерной особенностью голоса В. М. Луканина являлся его огромный диапазон. Обычно басы-cantante имеют хороший центральный участок диапазона, но остерегаются включать в свой репертуар романсы, арии, песни, оперные партии с музыкальными фразами и отдельными нотами крайнего нижнего регистра. У В. М. Луканина низкая басовая tessitura никогда не вызывала никаких неудобств. Поэтому партии Кардинала в опере Галеви «Дочь кардинала», короля Рене в «Иоланте» Чайковского, Кончака в «Князе Игоре» Бородина, Марселя в «Гугенотах» Мейербера и другие аналогичные прочно укрепились в репертуаре певца.

Наряду с богатством нижнего регистра и центра В. М. Луканин обладал беспредельными верхами. Достаточно сказать, что он пел без транспорта всю партию Демона, написанную композитором для баритона, и всегда с неизменным успехом Тонно в «Паяцах» и Томского в «Пиковой даме».

Известный грузинский оперный режиссер М. Квалишвили в своей книге воспоминаний, говоря о постановке оперы Оффенбаха «Сказки Гофмана» на сцене Тбилисского государственного театра им. З. Палиашвили, о том, насколько сложно исполнить одному и тому же артисту четыре главных партии, совершенно разные по характеру (Линдорф, Коппелнус, Далертутто и Миракль), пишет: «...вокальным исполнением этих образов меня трудно было удивить: в моей памяти невольно оживали другие артисты, чье вокальное исполнение этой сложной партии на меня произвело большое впечатление. Это был высокий бас В. М. Луканин, с легкостью певший не только

эту трудную партию, но и баритоновую партию Демона в авторских тональностях, а до него — драматический баритон Тадеуш Орда, обладавший голосом Титта Руффо, свободно справлявшийся с басовыми партиями».¹

Итак, голос В. М. Луканина — русский бас с феноменальным диапазоном и огромной силой звучанием, отличающийся яркостью, красотой тембра.² По описаниям современников, природные вокальные данные певца перекликаются с голосом О. А. Петрова.

Но, имея прекрасный голосовой аппарат, не каждый все же может стать певцом, как не всякий, купивший скрипку Страдивари, становится Паганини. Степень художественной одаренности исполнителя не менее важна.

В. М. Луканин — русский самородок, артист по призванию, и природа его таланта проявилась во многих формах.

В душе В. М. Луканина жил и певец, и художник, и композитор, и поэт, в чем не трудно убедиться, знакомясь с написанными им стихами, с многочисленными зарисовками в альбомах и многими вокальными произведениями. В. М. Луканин обладал ярким дарованием драматического актера, что позволило ему стать не только выдающимся оперным певцом, а и певцом-актером. Образы его были всегда яркими, правдивыми, и сам он критически относился к штампованной, трафаретной игре на оперной сцене.

В 1917 году В. М. Луканин встречает революцию солдатом Вольнского полка, который, как известно, первым поднял восстание. Василий Михайлович активно включился в спектакли и концерты, устраиваемые в пользу Советов рабочих и солдатских депутатов.³

В 1918 году болезнь, а также обострившийся продовольственный кризис заставили В. М. Луканина покинуть Петроград. Он возвратился на Урал, где включился в оперный коллектив М. К. Максакова и совершил гастрольную поездку по городам Урала и Сибири: Екатеринбург (ныне Свердловск), Пермь, Новосибирск, Омск, Иркутск. За четыре года работы в коллективе под управлением М. К. Максакова В. М. Луканин разучил много оперных партий. Выступления в ролях Бориса Годунова, Мефистофеля, Мельника, Нилаканты, Галицкого, Томского и других проходили с шумным успехом.

С 1922 по 1924 годы В. М. Луканин — один из первых советских артистов — представлял наше искусство за рубежом: в Харбине, где пел в опере, а также в Пекине, Шанхае, Циндао, Тяньцзине и других городах Китая, где состоялись его концертные выступления. Чтобы составить представление о славе артиста, нельзя не привести хотя бы некоторые из многочисленных рецензий:

«Молодой артист обладает исключительными голосовыми данными. Бас его громаднейшего диапазона. Талантливый певец легко берет самые предельные для баса низкие ноты и так же легко переходит к высокой баритональной тесситуре. С необъятной силой вокальными данными г. Луканин счастливо сочетает и мягкость звука удивительного по тембру голоса» («Новости жизни», Харбин, 1922).

«В. Луканин (бас) по голосовым данным явление совершенно исключительное. Совмещение необычно широкого диапазона от глубокого *profundo* до высоких баритональных нот ровной во всем диапазоне басовой густоты и

¹ Квалнашвили М. Воспоминания оперного режиссера. Тбилиси, 1975, с. 41.

² Многие фонограммы В. М. Луканина утрачены во время войны в блокадном Ленинграде. Сохранилась лишь одна грампластинка 1937 года с записью, совместно с С. П. Преображенской, дуэта из оперы Чиниско «Броненосец „Потемкин“». Будучи уже в 58-летнем возрасте, В. М. Луканин записал в сопровождении оркестра арию Собакина из оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова, а также ряд романсов в сопровождении фортепиано. Эти записи собраны в долгоиграющей пластинке, которая выпущена фирмой «Мелодия».

³ В 1967 году в Ленинграде, во время торжественного заседания, посвященного 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции, участникам заседания в качестве сувениров были розданы факсимильные копии нескольких номеров центрального органа РСДРП — газеты «Рабочий путь». В номере от 4 ноября (22 октября ст. ст.) на первой странице помещены два объявления о концертах, от которых «весь сбор поступит в железный фонд Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов». Среди участников обоих концертов, артистов Музыкальной драмы и Мариинского театра, значится В. М. Луканин.

ровного же красивого тембра, является несомненно одним из немногих в мире («Шанхайская жизнь», 1922).

«Молодой певец обладает колоссальной мощности басом большого диапазона и прекрасной школы. Необыкновенная сила голоса и легкость, с которой певец справляется со своим чудесным инструментом, заставляет сравнивать иногда артиста с влищественным органом, откуда льются стихийные звуки труб и грохот литавр» («Красное Знамя», Владивосток, 1924).

«Что сказать про Луканина? Сказать, что он имел большой успех — это мало! Успех был колоссальный, шаляпинский...»

Луканин порастил всех слушателей своим выдающимся голосом. Казалось, что Железнодорожное Собрание не в состоянии вместить это море чистого и свободного звука... Певец обладает четкой дикцией, темпераментом и музыкальностью. Все эти качества дают право назвать Луканина выдающимся певцом, которому место на крупнейших сценах...

Луканин обладает великолепным *basso cantante*, полным металла и в то же время бархатистости, громадного диапазона. Луканин, подобно щедрому богачу, одаривающему народ горстями золота, посылал в толпу слушателей волны своего голоса, и толпа, давно не слышавшая ничего подобного, приходила в экстаз» («Новости жизни», Харбин, 1922, 7 апр.).

Таких рецензий на выступления В. М. Луканина много. Выдержку из статьи шанхайской газеты «Театр и искусство» можно считать подытоживающей успеха артиста за рубежом: «Мы были весьма изумлены, когда увидели в харбинских газетах диаметрально противоположных направлений... ряд одинаково восторженных отзывов... Некоторое объяснение этому дали столь же единодушные и столь же восторженные отзывы разноязычной иностранной прессы, и совершенно объяснило это небывалое явление — камерное выступление артистов, состоявшееся на днях в Шанхае. В. Луканин (бас) — по голосовым данным явление совершенно исключительное, и часто мелькавшее в прессе сопоставление его с Ф. И. Шаляпиным в качестве приемника и продолжателя работы последнего не кажется преувеличенным» («Шанхайская жизнь», 1922).

Возвратясь в 1924 году в Москву, В. М. Луканин включился в коллектив МГСПС (бывшего оперного театра Зимина), в котором в те годы был исключительно сильный состав исполнителей, и выступил там впервые в партии Мефистофеля. Вот что писала об этом одна из московских газет: «На прошлой неделе в партии Мефистофеля («Фауст») выступил первый раз в Москве В. М. Луканин, пользующийся в провинции — особенно в Сибири — репутацией зам. Шаляпина. Артист действительно обнаружил редкие по звучности голосовые средства и отличное владение ими. У публики он имел большой успех».

С 1925 по 1934 год В. М. Луканин поет во многих городах Советского Союза: в Киеве (сезон 1925/26), Свердловске, Перми, Горьком, Саратове, Астрахани (1927—1928), Баку (сезон 1929/30), Саратове (сезон 1931/32) и, наконец, в Тбилиси (театр имени З. Палиашвили, 1932—1934).

Не останавливаясь подробно на периоде артистической деятельности В. М. Луканина в 1925—1934 годах, тем не менее следует отметить, что за это время значительно расширился репертуар певца, как оперный, так и концертный, сложился актерский и музыкально-исполнительский «почерк», пришла пора зрелости. В. М. Луканин встречался с отличными дирижерами и одаренными режиссерами, исполнял сложнейшие партии в классических операх русских и западноевропейских композиторов, пел в замечательных театрах, был партнером лучших советских певцов.

Среди оперных партий, наиболее часто исполнявшихся артистом в этот период, — Борис Годунов, Досифей, Галицкий, Кочубей, Мельник, Демон, Мефистофель, Нилаканта, Свенгали в опере «Трильби» А. Юрасовского.¹

¹ Партия Свенгали необычайно трудна по тесситуре, диапазону и обилию мелодических скачков, а также по актерским задачам, поставленным перед ее исполнителями. В. М. Луканин, наряду с А. С. Пироговым, был лучшим исполнителем этой роли; он, кроме того, сам играл в V акте сложную фортепианную партию.

Яркие вокально-сценические образы, созданные В. М. Луканиным, остаются для его современников незабываемыми. Вот выдержка из письма доктора медицинских наук профессора-хирурга А. Н. Соколова: «В. М. Луканин оставил глубокий след в Перми, где всегда имел потрясающий успех. Среди многих поклонников Луканина был выдающийся ученый, педагог, клиницист и общественный деятель, доктор медицины, заслуженный деятель наук РСФСР В. Н. Парин».

Сколь успешно проходили выступления в оперных спектаклях, можно судить и по некоторым рецензиям: «Эффектное появление Мефистофеля, огромного, в пурпуре плаща, первые ноты, взятые Луканиным во всю ширь бесподобного голоса, сразу сказали, кто герой вчерашнего спектакля. Первый акт закончился бурными овациями Луканину. Знаменитая ария „На земле весь род людской» была бисирована по единодушному требованию восхищенного зала».

О бенефисе в роли Демона: «После первой же картины пролога вызовы бенефицианта перешли в овацию. В. М. Луканин раскланивался со сцены, раскланивался на фоне срочно убираемых декораций, выходил за занавес, а аплодисменты все нарастали. Партия Демона, сложная и трудная вообще, для баса представляет непреодолимые препятствия. Однако замечательный голос В. М. Луканина, сильный и гибкий, даже в несвойственном ему регистре звучал великолепно» («Заря», Харбин, 1924).

Успешная работа на оперной сцене не помешала В. М. Луканину уделить серьезное внимание и камерному репертуару. О концертных выступлениях В. М. Луканина тоже сохранилось немало восторженных рецензий. В них отмечают хороший музыкальный вкус певца, умение составить интересную программу. Наряду с оперными ариями здесь важное место занимали камерные произведения русских композиторов: Глинки, Бородина, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Метнера, Танеева. Из произведений зарубежных авторов чаще всего исполнялись в концертах романсы и песни Шуберта, Бетховена, Брамса, Грига.

В. М. Луканин был убежден (и неоднократно высказывал эту мысль!), что только камерное пение может обогатить палитру оперного певца, придать тонкость и законченность, интонационную выразительность его исполнению. К такому заключению он пришел благодаря своим творческим поискам, на основании собственного опыта.

Умение владеть аудиторией — не только заставить себя слушать, но и приобщить огромную массу людей к сопереживанию, не оставив никого равнодушным. — В. М. Луканин считал необходимым качеством каждого певца-профессионала. В таких случаях музыкальные критики приходят в смущение и заявляют: «На вопрос, что лучше было исполнено Луканиным, приходится дать детский ответ: всё. Нет никаких трудностей для этого певца в пределах его беспредельного голоса» («Дальневосточное время», Харбин, 1924).

Почти все рецензии отмечают прекрасную школу: блестящую трактовку исполняемых произведений. Подчеркивается «неимоверный темперамент» артиста.

В. М. Луканин не любил, когда его сопоставляли с Ф. И. Шаляпиным. Представляя рецензии о себе, он убрал, изъял те места, в которых приводились такие сравнения. Однако, объективности ради, нельзя о них не упомянуть (уж очень они многочисленны).

«...Артист исполнил много вещей из репертуара Шаляпина, и надо сказать, что исполнение это было одним из лучших, слышанных нами». «Луканин обладает исключительно мощным баритональным басом металлического тембра. Прекрасная школа, редкой широты диапазон делают Луканина более чем заметным артистом. Надо сказать прямо: перед нами талант огромного размера, талант редкий и прекрасный. Мы долго ждали идущих на смену нашей гордости Ф. И. Шаляпину, и вот они идут. Луканин — первый из них» («Дальневосточное время», Харбин, 7 июня 1922 г.).

В. М. Луканин никогда не подражал Шаляпину, не копировал его исполнительскую манеру, тембр голоса. Он и ученикам своим запрещал низ-

водить высокое искусство до уровня примитивного подражания. Но параллели все же налицо.

Биографии Луканина и Шаляпина имеют много общего. Трудное детство, пение в хоре, занятия с продолжателями педагогического метода Эверарди (Шаляпин — с Усатовым, Луканин — с Томарсом). Налицо сходные вокальные данные, актерское дарование, способности художника-живописца, широта эмоционального размаха в творчестве. В. М. Луканин, как и Ф. И. Шаляпин, отличался целеустремленностью и трудолюбием, природной любознательностью; через всю жизнь пронес он любовь к чтению. Василий Михайлович в одной из записей говорил о себе: «Своим образованием, как общим, так и специальным, я обязан книгам».

И главное, что заставляло проводить параллели между этими двумя певцами — высокий художественный уровень исполнения в традициях реалистической русской вокальной школы.

В 1934 году, в расцвете сил и дарования, В. М. Луканин вернулся в Ленинград и стал солистом Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова, где проработал почти 30 лет. На сцене этого театра Василий Михайлович исполнял все ведущие партии басового репертуара — Борис Годунов, Пимен, Варлаам, Досифей, Хованский, Сусанин, Руслан, Кочубей, Мельник, Галицкий, Салтан. Трудно перечислить все, что было спето им за 30 лет. Даже после перехода на пенсию артист продолжал участвовать в отдельных спектаклях. Последний спектакль в театре имени С. М. Кирова он спел незадолго до своего 70-летия: 16 марта 1958 года он выступил в роли Андрея Дубровского в опере Э. Ф. Направника «Дубровский».

Одним из важных качеств артиста было отсутствие самоуспокоенности, постоянное совершенствование ранее созданных вокально-сценических образов. В. М. Луканин вносил новые детали, углублял интонационную выразительность, изменял мизансцены в соответствии с театральной постановкой. Отточенность вокально-технического мастерства позволяла ему ставить перед собой сложные художественные задачи.

Большое дарование В. М. Луканина блеснуло новой гранью в операх советских авторов. Перед глазами певца не было установившихся традиций: образы современных героев можно было лепить «с натуры», используя богатейший жизненный опыт. Гастрольные поездки по России приносили немало встреч с людьми всех классов и сословий. От умного, пронизательного, наблюдательного взгляда артиста не укрылся ни один человек, черты которого могли бы пригодиться в дальнейшей творческой работе В. М. Луканина стал одним из активных участников постановок многих советских опер. Он был первым исполнителем роли Пугачева в опере А. Ф. Пашенко «Орлиный бунт», Стеньки Разина в одноименной опере С. В. Бершадского, Лесника в опере Д. Б. Кабалевского «Семья Тараса», Вакуленчука в опере О. С. Чишко «Броненосец „Потемкин“».

Не менее яркие вокально-сценические образы созданы В. М. Луканиным в операх западноевропейских композиторов. Назовем лишь некоторые: Мефистофель («Фауст»), Нилаканта («Лакме»), дон Базилио («Севильский цирюльник»), Марсель и Сен-Бри («Гугеноты»), роли Линдорфа, Коппелнуса, Дапертутто и Миракля, одновременно исполнявшиеся в «Сказках Гофмана».

В 75-летний юбилей певца театральная многотиражная газета «За советское искусство» поместила статью, где было отмечено, что В. М. Луканин долгие годы украшал сцену одного из лучших театров страны. Далее мы читаем: «Многолетняя творческая деятельность В. М. Луканина является яркой страницей развития нашего театра». Известный дирижер народный артист РСФСР С. В. Ельцин написал о В. М. Луканине такие теплые слова: «Мое общение с ним в течение 30 лет как в искусстве, так и в частной жизни доставляет мне всегда глубокую радость, а его качества человека кристальной чистоты души и твердости духа являются для меня примером высочайших моральных сил и человеческого достоинства.¹

¹ Ельцин С. Юбилей большого артиста. — «За советское искусство», 1954, 13 мая.

Народный артист РСФСР, профессор Б. Э. Хайкин в день 75-летия певца писал из Москвы: «Сердечно поздравляю дорогого товарища Василия Михайловича Луканина, прекрасного артиста, первоклассного мастера, всегда юного, неувыдаемого! С таким артистом всегда приятно было работать, с таким знающим, объективным и тонким человеком всегда было интересно посоветоваться».

Можно было бы процитировать еще много аналогичных выдержек из писем и телеграмм, но суть не в количестве высказанных слов, а в самом факте признания таланта певца-художника такими выдающимися музыкантами-дирижерами.

Много свободного времени Василий Михайлович отдавал общественной работе и спорту.¹ Являясь долгие годы членом Художественного совета театра и редакционной коллегии многотиражной газеты «За советское искусство», он опубликовал серию статей, посвященных росту театральной артистической молодежи. От ввода к вводу, от одной оперной партии к другой он следил за выступлениями молодых певцов, доброжелательно критиковал их, давая при этом ценные советы.

«Оперные певцы, — писал В. М. Луканин, — по своим особенностям весьма разнообразны: одни берут талантливостью, другие — хорошими природными голосовыми данными, третьи — трудолюбием и хорошей организацией своей работы. Идеально, когда все качества соединены в одном певце».

Вполне естественно, что не каждый молодой певец в состоянии самостоятельно преодолеть, изжить свои недостатки. Некоторые певцы из театра стали обращаться к В. М. Луканину за конкретной помощью. Так незаметно для себя артист включился в новую сферу деятельности, стал педагогом.

В 1956 году В. М. Луканин был приглашен в качестве педагога на кафедру сольного пения Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, и с этого года открывается новая яркая страница его творческой биографии.

Публикуемая работа «Обучение и воспитание молодого певца» полностью соответствует основным принципам советской вокальной педагогики. Эффективность ее подтверждена артистической деятельностью учеников В. М. Луканина. Сам профессор всегда подчеркивал свою принадлежность к русской вокальной школе, к лучшим ее традициям. Особенно высоко ценил он Глинку-педагога. Книга Б. Асафьева «Глинка», по мнению В. М. Луканина, «должна стать настольной у каждого певца».²

Большое внимание в методе В. М. Луканина уделяется развитию музыкального слуха, в частности ладового чувства. Выработке ощущения лада способствуют тональные упражнения, построенные не по принципу транспонирования по полутонам, а на интонировании ступеней лада.

Как и Глинка, В. М. Луканин считал интервал секунды требующим пристального внимания педагога и ученика в связи со специфическими трудностями его восприятия и воспроизведения голосом. Не случайно и Глинка отнес исполнение секунд без вспомогательных нот к упражнениям труднейшей категории.

На развитие внутреннего музыкального слуха направлено требование исполнять вокальные упражнения без сопровождения. Певец, приученный к постоянному подыгрыванию вокальной строчки на инструменте, в унисон или октаву с голосом, атакует звук по внешнему сигналу (тон рояля), а не по внутреннему представлению. К сожалению в вокальной педагогике до сих пор применяется этот ничем не оправданный прием. Ни один преподаватель класса скрипки не станет вместе с учеником играть гаммы и упражнения на рояле, а между тем некоторые педагоги-вокалисты считают это почему-то обязательным.

Характер использования в занятиях вокализов также перекликается

¹ В. М. Луканин был постоянным болельщиком спортивных соревнований по футболу, теннису, хоккею, городкам. Особенно он увлекался шахматами и в театральных турнирах неоднократно занимал первые места.

² Луканин В. Мудрый, доброжелательный советчик. — «Музыкальные кадры», 1964, 25 декабря.

с «Этюдами» Глики, с его рекомендацией вокализовать. А вокализацию В. М. Луканин понимал с позиций русской школы — как распев слова.

Важно отметить внимание профессора Луканина к формированию слова и к тембру голоса как одному из основных средств усиления выразительности исполнения. В газете «За советское искусство» (1952, 27 июня) В. М. Луканин писал: «Тембр голоса — самое ценное в певце, потому необходимо бережно относиться к голосам, чтобы сохранить качество тембра, свежесть голоса». Василий Михайлович, как и в артистической деятельности, в своем педагогическом методе стремился к постижению и раскрытию вокальными средствами особенностей русской песенности, «мелоса», заложенного в народной и классической музыке.

За годы работы в Ленинградской консерватории В. М. Луканин добился колоссальных успехов. Трудно переоценить его педагогическую деятельность, во многом способствовавшую доброй славе нашей вокальной кафедры.

Достаточно сказать, что воспитанники профессора Луканина 12 раз завоевывали звания лауреатов на всесоюзных и международных конкурсах.

Народный артист СССР С. Я. Лемешев, вспоминая о конкурсах, в которых участвовали ученики В. М. Луканина, писал:

«За последние примерно 10 лет мне неоднократно приходилось принимать участие в жюри различных вокальных конкурсов, проводившихся в Москве. И я уже привык, да и все члены жюри привыкли к тому, что если на конкурсе поет воспитанник профессора Ленинградской консерватории В. М. Луканина, то это всегда привлекает всеобщее внимание. В исполнительской манере его учеников постоянно чувствовалась большая кропотливая работа талантливого педагога, и его студенты почти всегда возвращались в Ленинград лауреатами. Последним представителем вокальной школы В. М. Луканина был на IV Международном конкурсе вокалистов имени П. И. Чайковского в 1970 году в Москве Евгений Нестеренко. Он пленил всех ровностью и благородством звука, музыкальностью, настоящим художественным вкусом и по праву занял первое место на этом труднейшем состязании вокалистов.

В Евгении Нестеренко, на мой взгляд, снова, как в зеркале, отразилось благотворное влияние педагога, профессора В. М. Луканина».

В 1965 году по единогласному решению Ученого Совета Василию Михайловичу был вручен почетный диплом Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

В том же 1965 году в Москве на III Всесоюзном конкурсе вокалистов имени М. И. Глики произошел необычный случай, когда три из шести лауреатских мест среди мужчин заняли ученики одного педагога — Василия Михайловича Луканина.

Жюри, в состав которого входили видные деятели вокального искусства, обратилось в Министерство культуры СССР с ходатайством о присвоении Василию Михайловичу ученого звания профессора, в котором он и был утвержден.

В. М. Луканин был активным членом кафедры, принимал горячее участие в обсуждении методических проблем. С открытым сердцем он относился к науке, интересовался экспериментами, проводившимися начинающим тогда исследователем, ныне доктором биологических наук В. П. Морозовым, в лаборатории физиологической акустики Ленинградской консерватории. С юношеской непосредственностью он восторгался акустическим эффектом высокой певческой форманты.

Успешной педагогической работе со студентами во многом способствовали личные качества профессора Луканина: его отзывчивость, скромность, последовательность в проведении методических установок, целеустремленность, трудолюбие. Василий Михайлович умел максимально мобилизовать внимание студентов, заставить включиться в музыкальный образ исполняемого произведения.

10 октября 1969 года не стало заслуженного артиста РСФСР, профессора В. М. Луканина. Из жизни ушел прекрасный певец, замечательный педагог.

Но ученики В. М. Луканина продолжают победоносное шествие. Двое из них. — Е. Е. Нестеренко и Г. В. Селезнев. — были приглашены в качестве педагогов на кафедру сольного пения Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. В настоящее время они успешно воспитывают «внуков» В. М. Луканина в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, причем Е. Е. Нестеренко возглавляет вокальную кафедру. Среди многих других учеников В. М. Луканина можно назвать А. Шабуню, преподающего пение и выступающего в театре оперы и балета Свердловска. «Здесь, в конце двадцатых годов на сцене Свердловской оперы пел... В. Луканин, бас редкостной красоты, — отмечает одна из недавних газет Свердловска. — В наши дни с успехом выступает на сцене Свердловского академического театра оперы и балета имени Луначарского в тех же партиях ученик Василия Михайловича Луканина — заслуженный артист РСФСР А. С. Шабуню».¹

Необходимо также назвать заслуженного артиста Уз. ССР Г. Исаханова, солиста Театра оперы и балета имени С. М. Кирова М. Черножукова, солиста Ленконцерта Э. Боксера, ученика Г. Селезнева, а ныне педагога Ленинградской консерватории В. Юшманова.

Класс № 14 Ленинградской консерватории, в котором занимался замечательный педагог, носит теперь его имя. У входа мемориальная мраморная доска, на стене класса — большой портрет, у которого всегда свежие цветы.

15 мая 1971 года в Малом зале имени Глики Ленинградской государственной филармонии состоялся концерт памяти В. М. Луканина. Он явился как бы продолжением традиции ежегодных концертов, проводимых при жизни замечательного артиста и педагога. В этом концерте участвовали воспитанники В. М. Луканина и их ученики, студенты Ленинградской консерватории. Публика горячо приняла участников концерта — представителей школы прославленного профессора, воспитавшего отличных певцов-художников, а также педагогов, уже завоевавших авторитет и признание и продолжающих дело своего учителя.

В кратком очерке удалось наметить лишь основные вехи творческого пути В. М. Луканина. Его артистическая и педагогическая деятельность заслуживает всестороннего и полного исследования.

В заключение считаю своим долгом выразить благодарность жене В. М. Луканина — Анне Павловне Луканиной — за предоставление архивных материалов и неоценимую помощь в работе над этим очерком.

СЛОВО ОБ УЧИТЕЛЕ

Евгений Нестеренко

народный артист СССР, солист Большого театра СССР,
заведующий кафедрой сольного пения
Московской государственной консерватории
имени П. И. Чайковского

На всю жизнь мне запомнился солнечный весенний день 12 апреля 1960 года, когда я познакомился с Василием Михайловичем Луканиным. Тогда я был студентом IV курса Ленинградского инженерно-строительного института, но уже несколько лет увлекался пением, выступал в концертах студенческой самодеятельности. Занимаясь я у педагога Марии Михайловны Матвеевой, и после двух лет занятий она решила показать меня народной артистке СССР Софье Петровне Преображенской. Прослушав меня, Софья Петровна посоветовала поступать в консерваторию, и непременно — в класс

¹ Галкин П. Преемственность. — «Вечерний Свердловск», 1976, 1 сентября.

Василия Михайловича Луканина. Знаменитая певица так произнесла имя неизвестного мне педагога, что я сразу же проникся уважением к нему.

Тут же выяснилось, что Мария Михайловна до революции пела с Василием Михайловичем в петроградском «Троицком театре миниатюр» (я видел афишу, на которой были изображены «г-жа Матвеева и г-н Луканин» в костюмах и гриме персонажей оперы «Ведьма с Лысой горы» композитора М. П. Речкунова) и что до сих пор они поддерживают дружеские отношения. И вот написано письмо Василию Михайловичу, и получен ответ: он ждет меня в 14-м классе консерватории 12 апреля, во вторник, в 3 часа дня.

Наконец этот день настал. Я распеваясь у Марии Михайловны и, волнуясь, еду в консерваторию. Ровно в 3 часа поднимаюсь по лестнице, ведущей на 2-й этаж, и вижу, как навстречу мне степенно спускается стройный, подтянутый человек в светлом костюме. «Это, наверно, Василий Михайлович!» — почему-то подумал я и остановился, глядя на него.

— Вы, очевидно, ко мне, молодой человек? — раздался приветливый бас.

— Вы Василий Михайлович?

— Да, а вы от Марии Михайловны? Я думал, что вам трудно будет найти мой класс, поэтому решил встретить вас. Ну что же, пойдёмте.

Я был поражен. Немолодой уже человек, уважаемый педагог спустился встретить меня, мальчишку, которого предстоит прослушать!

И вот мы в 14-м классе. Я очень смущен и волнуясь: сейчас решится моя судьба. А тут еще на меня смотрят студенты Василия Михайловича. Нет, кажется, я не смогу издать ни одной ноты. Но Василий Михайлович ласково смотрит на меня: «Ну, спойте нам что-нибудь!» — и я успокаиваясь, беру себя в руки, пою «Старого капрала» Даргомыжского, несню Варяжского гостя и арию Кончака. Василий Михайлович одобрительно кивает головой: «Согласен!» — и все. Что-то ему еще неясно. Каково же будет его решение? Он садится за рояль и просит меня спеть пераю фразу романса Римского-Корсакова «О чем в тиши ночей». Я пою, но Василия Михайловича это не удовлетворяет. Он просит меня повторять еще и еще, требуя более мягкого и лирического пения, и, наконец, добивается своего. «Видите ли, — объясняет он мне, — я хотел узнать, сможете ли вы петь более близким и мягким звуком, чем поете сейчас. Кажется, у вас это получится. Ну что ж, поступайте в консерваторию. Если поступите, возьму вас в свой класс. Но в мае приходите в консерваторию, послушайте, как поют мои студенты на экзамене, ознакомьтесь с моей педагогической системой, может быть, вам еще и не понравится, как я учу петь».

Идя домой из консерватории, я думал: «Какой удивительный человек — еще предлагает оценить его педагогический метод!» Настолько велико было обаяние Василия Михайловича, что выйдя из его класса, я был уверен: учиться буду только у него, и ни у кого больше! Позднее я узнал, что Василий Михайлович всегда придерживался принципа: и профессор и студент должны доверять друг другу; взаимопонимание и человеческая симпатия между ними — залог успешной работы.

Экзамены в консерваторию выдержаны благополучно, начались занятия в луканинском классе. Учиться было нелегко, особенно на первых двух курсах, так как консерваторские занятия приходилось совмещать с учебой в институте, а затем, на I курсе, — с работой на стройке, но удивительно — когда, студент переступал порог класса Василия Михайловича, за дверью оставались все трудности, все неприятности; он попадал в храм искусства, где атмосфера творчества целиком захватывала каждого ученика.

Чем более опытным певцом я становлюсь, тем яснее понимаю, как мудро, настойчиво и вместе с тем тактично вел меня Василий Михайлович к овладению секретами пения. Когда я начал у него заниматься, мою манеру пения он с юмором характеризовал как «пугающую, под дьякона». Голос мой сидел глубоко, и от этого был лишен сочности, тембра, плохо шел наверх — звуки выше *до* первой октавы у меня не получались.

Работа Василия Михайловича со мной состояла из трех этапов. Первые два курса — приближение, освобождение звука (я, как многие начинающие

вокалисты, очень хотел слышать себя, и от этого пел глубоко, не понимая что певца, который хорошо слышит себя, плохо слышно в зале), а также овладение «округлением» звуков среднего регистра и прикрытием верхних нот. Третий и четвертый курсы — придание звуку собранности, активизация звукоизвлечения и дальнейшее усовершенствование приемов «округления» и прикрытия. Пятый курс — укрупнение звука, выработка умения энергично посылать звук через оркестр, овладение певческими нюансами и предельными верхними нотами. Разумеется, работа над голосом шла параллельно с работой над моим музыкальным и художественным развитием.

Мне кажется, что воздействие Василия Михайловича как педагога нельзя отделять от его воздействия на учеников как человека. Мало приходится встречать в жизни людей, в которых столь гармонично сочетались бы прекрасные профессиональные и человеческие качества.

Сколько незаметных замечательных жизненных уроков получали те, которым посчастливилось стать студентами класса В. М. Луканина! Удивительная его прямота и честность суждений усугублялись тем обстоятельством, что он всегда говорил о людях за глаза только то, что и в глаза. Никто из нас никогда не видел его раздраженным, невнимательным, усталым. Всегда подтянутый, аккуратно и со вкусом одетый, приветливый, улыбающийся своей чудесной, чуть лукавой улыбкой, он, зная и усталость и болезни, и неудачи, и заботы, людям дарил только свет и тепло своей души.

Василий Михайлович прививал нам трепетное, благоговейное отношение к искусству. Внешний блеск, сопровождающий творческую жизнь, не интересовал его, он всегда был выше этого и в артистической, и в педагогической деятельности.

От многих причин зависит успех обучения на вокальном факультете консерватории, но главное — найти педагога, который поведет тебя к вершинам мастерства, который поможет человеку, пытающемуся овладеть своим голосом, стать артистом, владеющим умами и сердцами слушателей. Мне, как и многим ученикам В. М. Луканина, посчастливилось найти того учителя, который вывел нас на дорогу большого искусства, вооружил нас не только вокальной техникой, но и сделал из нас певцов-артистов. Его упражнения, его художественные и морально-этические принципы помогают и будут помогать нам на протяжении всего творческого пути, перейдут к нашим ученикам. Он в нашей творческой жизни всегда с каждым из нас и в трудную минуту, и в радостный час.

Переживая счастливые для каждого артиста моменты творческого успеха, я всегда мысленно с благодарностью обращаюсь к образу Василия Михайловича. Не раз во время зарубежных гастролей мне приходилось слышать: «Вы учились, конечно, у итальянского маэстро». Я всегда с гордостью отвечал: «Нет, только в Ленинградской консерватории у профессора Василия Михайловича Луканина». И самым ценным из всех отзывов зарубежной прессы был для меня заголовок рецензии в одной миланской газете, который отмечал, что в спектакле Большого театра на сцене «Ла Скала» я «преподаю урок бельканто». Это было прежде всего признание таланта и мастерства Василия Михайловича Луканина.

В одном из своих стихотворений Василий Михайлович писал:

У ног моих песок.
О, как бы я хотел,
Чтоб гореть его,
Зажатая в руке,
Количеством песчинок
Определила жизнь мою!

Да, жизнь человека не бесконечна. Но каждый из людей оставляет на земле свои мечты, мысли, дела. И прекрасные мечты, светлые мысли, добрые дела живут вечно.

Нам, питомцам луканинского класса Ленинградской консерватории, выпало большое счастье — учиться у замечательного педагога, общаться с чудесным человеком. Будем же всю жизнь достойны имени ученика Василия Михайловича Луканина!

педагог Московской государственной консерватории
лауреат Международных и Всесоюзного конкурсов

Впервые я услышал о Василии Михайловиче Луканине в Тбилиси, когда был студентом Тбилисской консерватории и учился в классе Тамары Георгиевны Саввиной. Выступления Василия Михайловича в свое время оставили яркий след в музыкальной жизни Тбилиси. Профессиональные музыканты и любители музыки знали Луканина как выдающегося, яркого певца, исполнявшего на сцене театра имени З. Палиашвили почти все ответственные партии басового репертуара.

Т. Г. Саввина тоже хорошо помнила выступления «сибирского Шалыпина» в Тбилиси и говорила о нем с неизменным уважением и восхищением.

Постепенно имя Луканина стало для меня неразрывным с понятиями певческого мастерства, артистизма, художественного совершенства. Неудивительно, что со временем во мне укрепилось намерение поехать к Василию Михайловичу в Ленинград, попросить его послушать меня и, если возможно, взять в свой класс.

Далеко не сразу получилось так как мне хотелось. До того, как мне (после II курса) удалось перевестись в Ленинградскую консерваторию, я в течение двух лет несколько раз приезжал в Ленинград и слушал в классе уроки Василия Михайловича.

Его методика преподавания была удивительно ясной и убедительной — я никогда и нигде не слышал ничего подобного. Требования, которые Василий Михайлович предъявлял к своим ученикам, были такими четкими, конкретными и настолько понятными, что хотелось тут же исполнить то, о чем он говорит. И когда однажды я, наконец, встал к роялю, по предложению Василия Михайловича, не скрою, он был удивлен и похвалил меня, поскольку мне удалось сделать то, о чем просил Василий Михайлович, и так, как он требовал.

Официально я учился в классе у Василия Михайловича два года. За это время я получил настоящую школу вокального и музыкального мастерства. Класс у Василия Михайловича был большой и, если кто-нибудь не мог по какой-то причине заниматься, я старался воспользоваться лишним часом. Я буквально не выходил из класса, и Василий Михайлович, видя это, охотно проводил со мной лишний урок. Таким образом, вместо положенных трех часов в неделю, у меня получалось 4—5 часов.

Первый период занятий с Василием Михайловичем был для меня очень сложным. Я, как многие молодые певцы, старался искусственно создать объемный голос — густой бас за счет расширения звука. Поэтому звучали крайние ноты вверху и внизу, а середина была проваленная, тусклая. В результате занятий, которые Василий Михайлович строил, как правило, на среднем регистре, звук становился собранным и обогащался тембрально. К концу первого года обучения зазвучал и нижний регистр.

В работе Василия Михайловича отличало и тонкое понимание психики студентов. Я замечал, что во время исполнения произведения он иногда «пропускает» некоторые технические ошибки, не останавливает. Когда я спросил, Василий Михайлович объяснил, что уже не раз обращал внимание студента на эти ошибки и, если он их не понял, то частым напоминанием, тем более в присутствии других, можно только травмировать его психику. Помогать же необходимо упражнениями, тем или иным приемом, что и делал Василий Михайлович в подобных случаях. Вспоминается, как в арии Руслана у меня никак не получалась первая фраза: «О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями...» Не мог попасть без подъезда сразу же на ноту *ми*, а после четвертой паузы («кто тебя усеял») нота *до* неизменно оказывалась «в носу». Нетрудно представить, как красиво это звучало. Очень мягко, тактично, никак не оценивая мою неудачу, Василий Михайлович предложил отложить это произведение. Однако я заметил, что в занятиях со мной Василий Михайлович больше внимание уделяет упражнениям

с гласной *о*, а также атаке первого звука в нисходящем движении упражнения. И когда позже мы вновь вернулись к арии Руслана, я с удивлением и радостью ощутил, что все стало удобно и доступно вокально.

Мы часто, буквально с детства, слышим, что нужно много трудиться, чтобы добиться чего-то. Но как трудиться? Вот этому и учил нас Василий Михайлович. Умению работать, правильно распределять свои силы, найти главное в своем деле.

Очень часто при разборе нового произведения Василий Михайлович говорил не о том, как нужно исполнять арию или романс, где петь *forte* или *piano*, а начинал с того, что рассказывал об авторе произведения, о его характере, о времени, когда оно было написано, стараясь в каждом из нас пробудить сознание и личное ощущение в происходящей ситуации. Он воспитывал в своих учениках умение самостоятельно пережить настроение, содержание каждой небольшой музыкальной миниатюры или крупной развернутой арии. Только тогда начинали приобретать смысл авторские указания, нюансы *forte* и *piano*.

Когда я готовился в 1965 году к конкурсу имени М. И. Глинки¹, где, как известно очень большое значение придается исполнению его романсов, Василий Михайлович предложил мне пропеть около 20 романсов композитора, а также прочесть как можно больше литературы о его творчестве, (и сам принес мне два тома писем Глинки). Когда я пытался возразить, что по условиям конкурсной программы нужно исполнить не более двух романсов Глинки, Василий Михайлович ответил мне словами, которые могут служить девизом для каждого молодого певца: «Для исполнителя должно быть главным не событие в музыкальной жизни, а сама музыка».

Василий Михайлович обладал какой-то необыкновенно обаятельной силой притяжения. Умный взгляд его добрых лучистых глаз, казалось, проникал в самую душу. У меня всегда была потребность поверить Василию Михайловичу самое сокровенное. Чувству мое тяготение к нему, он часто приглашал меня на загородные прогулки, которые очень любил. Мы посещали дворцы в Пушкине, Петергофе, бродили в Павловском парке. Не раз были в Русском музее. Эти встречи были наполнены увлекательными рассказами и разговорами.

Василий Михайлович был чрезвычайно интересным собеседником. Слушать его можно было без конца. Он являлся для меня как бы живой историей музыкального искусства России. Было что вспомнить из своей богатой артистической жизни — о встречах с выдающимися и мало кому известными артистами, с интересными людьми. Человек наблюдательный и остроумный, он подмечал самое характерное и, рассказывая о ком-нибудь, всегда с доброжелательным юмором и удивительно талантливо, полностью перевоплощался.

Широкий художественный кругозор Луканина сказывался во всех областях его педагогической деятельности. С большим интересом относился он к современной музыке. В его классе часто звучали только что написанные произведения советских композиторов, его студенты постоянно бывали первыми исполнителями сочинений ленинградских авторов. К этому следует добавить, что Василий Михайлович и сам сочинял музыку, так же как увлекался рисованием и поэтическим творчеством.

Хочется коснуться воспитательной стороны работы со студентами, которой Василий Михайлович придавал очень большое значение. Будучи сам скромным и исключительно тактичным в общении с людьми, он не выносил и бахвальства. Сталкиваясь с чем-либо подобным, Василий Михайлович становился беспощадным.

Однажды на общем собрании, где горячо обсуждались вопросы консерваторской жизни, неожиданно выступил студент, совсем недавно переведенный в класс Василия Михайловича. Этот студент важно поднялся на сцену

¹ На этом конкурсе Г. Седезнев, кроме звания лауреата, впервые за все время проведения конкурсов получил специальный диплом за лучшее исполнение романсов Глинки. — *Прим. ред.*

и заявил, что он, известный в Ленинграде певец, пользующийся успехом в концертах и обладающий многими достоинствами, недооценен консерваторией и оперной студией, ему недостаточно дают петь спектаклей.

Василий Михайлович, сидевший в зале и не собиравшийся выступать, решительно встал и попросил слова. Обращаясь ко всем присутствующим, принес извинения за студента его класса, объяснив, что занимается с ним несколько месяцев и квалифицировал подобное выступление, как большую самовлюбленность. Заключившая, добавил, что будет вынужден пересмотреть свои взаимоотношения с этим студентом. Вернулся на свое место Василий Михайлович под дружные аплодисменты всего зала.

Хочется упомянуть еще об одном эпизоде, происшедшем после концерта камерного класса, в котором участвовал студент Василия Михайловича. Студентка его же класса позволила себе в недопустимо грубой форме сделать замечание по поводу интерпретации произведения, аккомпанировавшей ему концертмейстеру. На другой день Василий Михайлович, занимаясь в классе, не подавал виду, что знает о происшедшем. И только после урока с этой студенткой попросил ее остаться. Объяснив всю недостойность ее поведения, он предложил тоном, не допускающим возражений, пойти в камерный класс и в присутствии педагога и студентов принести извинения оскорбленному ею человеку, концертмейстеру, немолодой уважаемой женщине. Все было выполнено беспрекословно.

Василий Михайлович обладал удивительной способностью легко, без нажима, очень тактично заставить пересмотреть ошибочную точку зрения. И никогда никто из его студентов, как бы сурово не был осужден Василием Михайловичем в конфликтных ситуациях, не ощущал ни малейшей обиды на него, а чувствовал двойную вину, причинив неприятность любимому педагогу, вся жизнь которого — яркий пример не только для нас, его учеников, но и для молодежи вообще.

Общение с Василием Михайловичем было для меня настолько плодотворным, что когда он рекомендовал меня на V курсе консерватории для прохождения педагогической практики, мне было с чем обратиться к моим ученикам.

Прошло много лет с начала самостоятельной творческой работы. Годы преподавания в Ленинградской консерватории, сцена Малого оперного театра и сейчас, когда мне оказана высокая честь преподавать в Московской консерватории, — все это я целиком и полностью отношу к заслугам моего дорогого педагога.

В самые радостные дни и минуты сомнений, в поисках поддержки или совета, я мысленно обращаюсь к Василию Михайловичу и всегда ощущаю его незримое присутствие.

Я уверен, что каждый из нас, воспитанников лукаинского класса, вступивших на самостоятельный жизненный путь, столкнувшись с какой-либо трудной проблемой, сумеет разрешить ее по-лукаински — честным самоотверженным трудом!

Валерий Малышев

лауреат Международных и Всесоюзного конкурсов

Писать о профессоре Василии Михайловиче Лукаине мне, его ученику, почетно и очень трудно. Только благодаря ему я стал певцом. Это был блестящий педагог, умевший подобрать ключ к каждому ученику и щедро открывавший доступ к себе. Он являлся для нас примером высокого мастерства, глубокой эрудиции и подлинной человечности, был эталоном, по которому каждый проверял себя.

Все мы подражали ему измеренно или неволью. Мне в нем нравились все — манера держаться и разговаривать, тембр голоса, строй мыслей, ясность и широта взглядов. Никогда ничто мелкое, каждодневное, бытовое, как бы энергично оно не заявляло о себе, не могло заставить Василия Михайловича изменить выработанным принципам.

Попытаюсь воссоздать ступени той нелегкой лестницы, по которой он вел меня к заветной цели. Желание петь, играть на сцене «хоть что-нибудь» зародилось во мне давно. Но когда, наконец, я стал студентом первого курса подготовительного отделения Ленинградской консерватории, все сложилось так, что уже через два месяца занятий мне пришлось всерьез подумывать о том, что пожалуй, придется оставить мечту об оперной сцене. Не шел голос — ни вверх, ни вниз. Прослушав свою запись, сделанную при поступлении, я как сторонний слушатель понял, какой «отчаянный» получился Варяжский гость, и как была справедлива оценка экзаменационной комиссии, поставившей мне тройку.

А в это время вся консерватория говорила о Луканине. Он был одним из ведущих певцов театра им. С. М. Кирова, многие его слышали в блестящих партиях Бориса, Досифея, Галицкого, Кочубея и других. В 1956 году В. М. Луканин был приглашен на педагогическую работу в Ленинградскую консерваторию. Естественно, что к нему в класс потянулись многие. Но я об этом даже мечтать не мог. И все же «свет не без добрых людей». За меня как за «способного артиста миманса» ходатайствовало режиссерское управление Оперной студии консерватории.

Василий Михайлович прослушал меня и неожиданно для всех взял в свой класс. Началась серьезная и очень трудная работа. Нелегкая и для ученика, и для учителя. На всех первых зачетах Василий Михайлович только и слышал: «Вам надо расстаться с этим учеником, у него ничего не получается», и «Ваша уверенность в том, что у него хороший голос, ничем не подтверждается». Я был почти согласен с теми, кто так говорил, но мне очень нравился этот высокий человек с умными и добрыми глазами. От него веяло покоем, силой, и я очень старался не огорчать его и оправдать хоть в малой доле его уверенность во мне.

Первые месяцы занятий мне пришлось петь лишь упражнения и вокализы. Я много и упорно работал, но, конечно, мечтал, как все студенты, об ариях Филиппа, Базилио и других популярных произведениях, и, по молодости лет, не понимал, что упражнениями Василий Михайлович готовит крепкую основу вокального исполнительства. Только через полгода, когда я с трудом освоил октаву, Василий Михайлович дал мне первое произведение со словами. Это была русская народная песня «Ты взойди, взойди, солнце красное» в обработке Римского-Корсакова.

У меня очистился тембр, звук стал плотнее. Я понял, с каким терпением, как тонко и бережно работал Василий Михайлович. Найдя в хаосе звуков красивую ноту, свойственную данному певцу, Василий Михайлович вел звучание голоса, базируясь на этой ноте. Иным певцам удавалось довольно быстро выровнять диапазон, сохраняя индивидуальность тембральных красок. У меня процесс шел значительно сложнее. Приходилось двигаться медленно по полутонам.

Василий Михайлович умел в каждое упражнение или вокализ вдохнуть жизнь, поэзию. Упражнения и вокализы стали основой моих занятий. Мечты об эффектных ариях были оставлены как преждевременные. Я стал понимать, что именно у меня плохо, над чем нужно работать и каков будет результат. Он стал для нас не только учителем вокала и музыки. Мы говорили о чувствах и мыслях, вызванных произведениями искусства и различными жизненными обстоятельствами, поверяли ему самое сокровенное, и всегда знали, что получим умный и добрый совет. Его отношения с окружающими людьми вызвали восхищение. В классе Василия Михайловича Луканина царил атмосфера подлинной доброжелательности и дружеской поддержки. Примером служил сам учитель, неизменно ровно, объективно относившийся ко всем ученикам. Он никогда никого не выделял, не терпел зазнайства и панибратства, уважая в каждом индивидуальность. Поэтому неудачи, такие естественные в каждом поиске, всегда обсуждались по-деловому, с искренним желанием помочь друг другу. Все это создавало исключительно спокойную творческую обстановку.

Каждодневные занятия с Василием Михайловичем требовали от нас большого труда и полной собранности. Он крайне внимательно добивался

чистоты тембра, ровности звучания, отчетливости артикуляции и дикции. На разучивание произведений он давал очень мало времени, и это учило максимальной сосредоточенности: так проверялись наши знания по сольфеджио, умение работать самостоятельно за роялем, способность овладеть формой, ощутить гармонию и т. д. Подбирая для нас репертуар, Василий Михайлович всегда строго учитывал степень подготовленности каждого, но в отдельных случаях не боялся идти на эксперимент. Так, например, я неожиданно для себя в конце первого основного курса, то есть из 3-й год обучения, получил монолог Барона из «Скупого рыцаря» Рахманинова и арию Захария из оперы «Набукко» Верди. И хотя звуком я не владел еще в достаточной степени, но перестал бояться верхних нот. А именно этого добивался Василий Михайлович и, добившись, заменил эти произведения «Элегией» Яковлева и арией Сальватора Роза из одноименной оперы Гомеза. Последняя особенно трудна тем, что охватывает почти весь басовый диапазон. Тогда я уже сам почувствовал, что голос стал мне послушен.

Для переходного экзамена на основной курс консерватории были приготовлены «Заклинание цветов» Гуно (из «Фауста») и романс Кюи «Мениск», совершенно разноплановые произведения. Забыть этот экзамен невозможно. В первый раз я получил оценку «отлично» и горячую поддержку слушателей. Эта пятерка и эти аплодисменты относились целиком к моему учителю, который отдал мне столько внимания, сил и души. Волновался я очень. Как в тумане спел вокализ Панофки. После «Мениска» Кюи — аплодисменты. Пою «Заклинание цветов» Гуно. Звук идет собранный, плотный, уверенный. Слежу за исполнением, чтобы «не захлестнуло», не «занесло», как говорил Василий Михайлович (мне часто влетало от него за неуемность чувств, и называл он меня за это «стихийным басом»). Дopeваю «Заклинание»: «...и впиться Маргарите в сердце!» В зале взрыв аплодисментов. Смотрю на Василия Михайловича и вижу — впервые за два года — как глаза его заблестели радостью и даже гордостью. Я был настолько счастлив, что не выдержал, и, сбежав со сцены, кинулся к нему. Его вера в успех принесла долгожданные плоды.

Теперь я особенно понимаю значение программы, прекрасно продуманной и разработанной для меня Василием Михайловичем. Я с чувством глубокой благодарности и признательности вспоминаю каждый урок и каждый час, проведенный с этим замечательным человеком и мудрым педагогом.

Позднее, когда мы, его ученики, стали петь в концертах и оперных спектаклях, он учил нас быть еще более требовательными к себе. За каждым выступлением обязательно следовал разбор ошибок, допущенных в исполнении и в поведении на сцене. И как тактично, с каким добрым юмором указывал Василий Михайлович на наши промахи, как щедро и тонко подсказывал пути преодоления трудностей.

Он почти никогда не распевал своих учеников ни перед концертом, ни перед спектаклем, ни даже перед экзаменом. «Натаскивать перед выходом на сцену — только усугублять волнение», — говорил он.

У меня хранятся замечания Василия Михайловича, записанные им для меня во время спектакля «Фауст», в котором я пел партию Мефистофеля. С этой партией пришлось много повозиться, прежде чем выйти на сцену. И вот, наконец, спектакль состоялся и прошел, как всем казалось, вполне удачно. Возбужденный, я вышел с Василием Михайловичем на улицу. Подошли к остановке такси. Перед тем как сесть в машину, Василий Михайлович сказал, протягивая мне несколько листков бумаги, густо исписанных четким, характерным почерком: «Я написал это во время спектакля». Сам в прошлом отличный исполнитель партии Мефистофеля, всегда далекий от шаблона и дешевых эффектов, он оставил мне ценнейшие советы. И я могу только еще раз поклонить голову перед этим человеком, который сумел сжато, конкретно (по актам) и так ярко указать на все основные моменты исполнительского и сценического воплощения роли. Записка заканчивалась так: «Последнее слово Мефистофеля в финале оперы — „Спаслася!“ — необходимо научиться петь в тональности. На более подробные замечания нет

времени. А в общем: думайте, ищите, творите. Материала в этой роли на многие годы. В. Луканин».

Так заботливо и терпеливо, учитывая индивидуальность каждого, вел Василий Михайлович своих учеников к заветной цели — к профессионализму, к мастерству.

Сам он всегда стремился к совершенству, и перед нами ставил все новые и новые задачи. Сохранились ежедневные записи, которые вел Василий Михайлович. В них раскрывается его трудолюбие, строгий и удивительно разумный подход к каждому уроку и исполняемым произведениям. Дается полный анализ успехов и неудач. «Думайте, ищите...» Этот девиз, переданный нам, был и для него самого основным в жизни.

Начиная с 1960 года «школа Луканина» стала приносить Ленинградской консерватории новые победы. Неоднократное участие во Всесоюзном конкурсе им. Глинки учеников Луканина, занимавших призовые места, сделало имя нашего педагога известным всей стране. Когда же его питомцы стали одерживать победы на Международных конкурсах (в Праге, Мюнхене, Тулузе, Софии, Хельсинки), о «школе Луканина» заговорили за рубежом. Но Василий Михайлович предупреждал нас, что это только начало, что впереди еще много трудностей, которые мы должны преодолеть, а для этого нужны большие знания и еще большая работа.

В разное время и в разных ситуациях нам, ученикам Василия Михайловича, приходилось слышать от выдающихся вокалистов, музыкантов, дирижеров слова восхищения школой профессора В. М. Луканина. Вклад педагога и вокальное искусство измеряется тем, что он вложил в своих учеников.

Прошли годы. Ученики В. М. Луканина стали не только выдающимися певцами-художниками, но и талантливыми педагогами, воспитывающими новые кадры вокалистов и педагогов школы, завещанной нашим Дорогим учителем.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие ко 2-му изданию	2
От составителя	3
I. Вокально-методические заметки	9
Представление о звукообразовании	10
Певческое дыхание	13
Начальная работа над элементами звукообразования	15
Слово и звук. Литературный текст и музыка	18
Основные задачи педагога в деле воспитания студента	19
Камерное исполнительство	22
Наблюдение за первыми профессиональными шагами учеников. Работа с молодыми певцами в музыкальных театрах	24
II. Вокальные упражнения	26
Первая группа упражнений	28
Вторая группа упражнений	33
III. Вокально-педагогический репертуар для мужских голосов	42
Приложение	
Ю. Барсов. Вехи творческого пути В. М. Луканина	69
Слово об учителе	
Е. Нестеренко	78
Г. Селезнев	81
В. Малышев	83