

ПРЕДИСЛОВИЕ¹

В предлагаемой работе я задался целью свести воедино те разрозненные и необъединенные общей идеей сведения по вокальной методологии, которые мы находим в трудах авторов различных эпох, школ и национальностей, пытался охарактеризовать каждую отдельную вокальную школу, определить как ее самостоятельные черты, так и черты, сходные со школами, ей предшествовавшими или ей современными, одним словом, установить историческую связь и преемственность методов вокальной педагогики. Поскольку эта задача тесно связана с другими отраслями истории музыкального искусства, мне пришлось делать экскурсии в область истории сольного пения, историю оперы и даже инструментальной музыки, если дело касалось, например, оркестрового сопровождения. С другой стороны, история развития научных знаний в области исследования процесса голосообразования, имея несомненное значение для вокальной методологии, также, неминуемо, должна была войти в круг моего изучения и, значит, попасть на страницы предлагаемых очерков. В русской литературе, кроме капитального труда К. Мазурина «Методология пения», не существует каких-либо работ подобного рода, поэтому главными источниками мне служили труды иностранных авторов, которые указаны мною попутно в примечаниях. Из труда Мазурина я воспользовался

¹ Книга воспроизводится по изданию: Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Часть I: Старая итальянская и французская школа. М.: Государственное издательство «Музыкальный сектор», 1929. — Примеч. изд-ва «Планета музыки».

переводами сочинений Каччини и Манчини и некоторых второстепенных авторов, остальные сведения взяты мною из первоисточников и обработаны по общему плану, задуманному мною для этой цели.

Очень важную услугу в работе мне оказали «Основные положения правильной постановки голоса», выработанные Вокально-методологической секцией ГИМНа, которыми я пользовался, как надежным критерием для оценки излагаемых методов, и форму которых я применил при изложении материала.

Тема моей работы такова, что для иллюстрации ее потребовалось значительное количество нотных примеров, без которых существеннейшая часть задачи осталась бы невыполненной.

Предлагаемая книга составляет первую часть моего труда и содержит в себе изложение вокально-методологических принципов четырех установленных мною периодов, именно: подготовительного (с X по XV в.), первого периода — до Каччини включительно (с XV по XVII в.) и *bel canto* с подразделением его на два периода. Эта часть заканчивается трактатом Гарсиа, объединившим в себе принципы итальянского и французского *bel canto* и послужившим источником дальнейшего развития методологических учений едва ли не всех вокальных школ Европы.

Автор

ВСТУПЛЕНИЕ

*И*стория вокальной методологии имеет предметом своего изучения методы вокальной педагогики в их исторической связи и преемственности. Как наука историческая, история вокальной методологии пользуется теми же методами исследования, как и всякая другая историческая наука, т. е. главным образом сравнительно историческим методом, сущностью которого является установление общих законов, управляющих отдельными явлениями исторической жизни путем сравнительного изучения культурной жизни различных народов.

Как и во всякой другой исторической области, в истории вокальной методологии должны иметь место определенные исторические законы, которые или определяют зависимость различных исторических явлений друг от друга, как причин или следствий, или же устанавливают закономерность постепенного развития одного явления из другого эволюционным путем.

Каковы же те исторические явления, с которыми имеет дело история вокальной методологии? Мы уже сказали, что это методы вокальной педагогики. С какими же другими явлениями культурно-исторического характера могут эти методы иметь причинную связь или следствием каких других явлений они могут оказаться?

Методы вокальной педагогики тесно связаны со стилем и направлением вокального искусства данного времени. Причины же возникновения того или иного направления в искусстве лежат глубоко в природных, социальных и других условиях существования нации. Это уже дело истории культуры или, как в данном случае, истории одной из ее отраслей — истории музыки.

Поэтому история вокальной методологии неразрывно связана с историей вокального искусства и музыки.

В самом деле, возьмем несколько самых общих фактов из истории музыки: флорентийскую оперу XVII в., французскую большую оперу середины XIX в., вокальную драму Вагнера. Все эти явления в истории оперы направили вокальное искусство, а с ним и педагогику, в определенную сторону. Флорентийская опера XVII в., поставив во главе угла «слово» впереди звука и ритма, предъявила к вокальному искусству требования ясности дикции и правильности декламации в гораздо большей мере, нежели предшествовавшая ей *maniera madrigalesca*, т. е. стиль мадригальный. Игра звуками, чистое звучание, колоратура XVI в. должны были отойти на второй план и уступить место ясной дикции, эскламациям, нежным акцентировкам, выразительности исполнения. Дальнейшее развитие моно-дической кантилены повело к расцвету итальянского вокального искусства — к *bel canto*. Большая французская опера потребовала от певца широкого драматического звука на огромном диапазоне, и вокальная школа ответила на это требование закрытым тембром, диафрагматическим дыханием, опорой звука, — приемами, которые дали возможность исполнителям справиться с требованиями нового стиля.

Точно так же, музыкальные драмы Вагнера, требовавшие от певца ясности дикции и ставившие на второй план кантилену и красоту звука, повели к созданию национальной немецкой школы, как она отразилась в методе Schraitt'a и Hey'я и новой немецкой школы. Не менее характерным примером влияния музыкального творчества на вокальное искусство может служить история развития оркестрового сопровождения.

В каких же случаях может прийти к нам на помощь сравнительно исторический метод исследования?

Предположим, что нам предстояло бы решить вопрос о зависимости французской вокальной школы XVIII в.

от итальянской и выяснить причины, вызвавшие то или иное различие между этими школами.

Нам известно, что французская вокальная школа XVIII и начала XIX в., несомненно, сходна с итальянской школой, но в то же время она носит в себе определенные самостоятельные черты ей только присущие, как, например, требования декламационного характера, применение закрытого тембра, ограничение колоратурьи, — какими причинами обусловливается это сходство, эти различия?

Если бы мы задались целью ответить на эти вопросы — нам пришлось бы установить путем сравнительного изучения музыкальной истории этих двух стран несомненность громадного культурного влияния Италии на французское вокальное искусство XVI и XVII в., найти черты прямого заимствования и подражания вокальной технике итальянцев, наконец, установить многочисленные случаи прямого перенесения итальянского искусства на французскую почву. Этим путем мы дали бы удовлетворительный ответ на первую часть вопроса.

Вопрос о различиях между итальянской и французской вокальной школой XVIII и XIX в. может быть разрешен также путем сравнительного изучения исторических условий существования обеих наций и со всеми их свойствами и качествами.

Fantoni¹ в своей универсальной истории пения определяет так итальянскую школу: 1) вдохновение, 2) гений, 3) мелодия, 4) идеализм, 5) непосредственное чувство, 6) импровизация, 7) экспрессия, 8) традиция, 9) простота, 10) ясность и округленность форм, 11) определенный ритм, 12) правильная, естественная модуляция.

В то же время Макс Кун² говорит об итальянском пении XVI в., что природные свойства итальянской натуры

¹ *Fantoni. Storia universale del canto.* T. II. С. 165.

² *Max Kuhn. Die Verzierungs Kunst in der Gesangs-Musik des XVI und XVII Jahrhunderts (1535–1650).* Leipzig, 1902 (Publicationen der Int. Mus. Gesellschaft) VII.

суть «чувственное возбуждение, заложенное в блестяще исполненных колоратурах в соединении с прекрасным голосом, склонность слишком высоко ценить чистый момент звучания наряду с художественным моментом высокой выразительности».

С другой стороны, французская и немецкая школа (имевшая в начале — до Вагнера — несомненное сходство с итальянской, а значит, и с французской) так характеризуется Fantoni: 1) расчет, 2) талант, 3) гармония, 4) реализм, 5) ученость, 6) эффект, 7) инвокация, 8) сложность, 9) шум, 10) неопределенный, извращенный ритм, 11) извращение естественных законов тональности и модуляции.

Различие в природных дарованиях наций отложило свой отпечаток на вокальное искусство обеих стран. Несомненное влияние оказало также и различие музыкальных стилей итальянской французской оперы, например Монтеверде, Скарлатти, с одной стороны, и Люлли и Рамо — с другой. Итальянское *bel canto* развилось на почве флорентийской оперы. Французская опера пошла иным путем и привела к Большой французской опере Обера, Мейербера и Галеви, которая предъявила к певцу совершенно иные требования, нежели опера итальянская. Методы вокальной педагогики должны были измениться; явился Дюпре, а с ним широкий драматический звук и *voix sombrée*¹. Сам великий Гарсия вынужден был внести в свой трактат эти новые методы, вызванные к жизни развитием оперного стиля в новом направлении.

Последними причинами, повлиявшими на различие французской школы от итальянской, были особенности французского языка с его закрытыми гласными и дифтонгами (*e-muet*, *eu*, *u*, *au*), которые, несомненно, направили французскую школу к применению более закрытых тембров.

¹ Закрытый звук, который Дюпре развел в качестве верхнего регистра мужских голосов (см. Дюпре).

Итак, мы видели уже, что флорентийская опера пошла к расцвету *bel canto*; появилась монодическая кантилена; она приобрела господство в вокальной музыке, и искусство пения ответило ей новой школой — *bel canto*. Появилось драматическое пение — большая опера потребовала широкого драматического звука, и вокальная педагогика нашла путь к его достижению. Таким образом, развитие музыкального творчества в определенном направлении было причиной появления новых течений в вокальной методологии.

Эволюционный принцип всего ярче выразился в истории развития колоратурного пения. Зародившись из контрапункта, т. е. из искусства одновременного сочетания мелодий, сначала в виде *diminutio*, т. е. уменьшения и раздробления ритмической длительности нот мелодии, главным образом, верхнего голоса, примерно в XII в. и развившись далее в виде концентрирующего контрапункта, импровизируемого певцами, колоратура строгого полифонического стиля дошла до величайшего развития в Италии в XVI в., охватив все культурные страны того времени, свидетельством чего служат многочисленные сочинения авторов всех национальностей того времени, издававших свои труды, посвященные искусству дими-нуирования.

С введением *stilo rappresentativo*, т. е. речитатива флорентийской реформы, требовавшей декламационного характера исполнения, искусство колоратуры значительно сузило рамки своего применения, ограничиваясь заключительными каденциями и лишь некоторыми частями сочинения. Из искусства для искусства, из средства блеснуть вокальной техникой, каким колоратура была в XVI в., в XVII в. она стала средством для усиления драматической экспрессии. Однако такое подчиненное положение колоратуры, этого излюбленного детища итальянской вокальной музыки, не могло продолжаться долго. Она рвалась наружу, и к концу XVII в., а в особенности в XVIII снова достигла величайшего развития.

Наиболее совершенными представителями этого искусства были кастраты. Некоторые из них, как Ферри, Каффарелли и Фаринелли, достигли необычайного искусства колоратурды, так как могли пропеть по нескольку раз на одно дыхание гамму в две октавы или хроматическую гамму в быстрейшем темпе, присоединяя, кроме того, трель на каждой ноте.

Если мы просмотрим сочинения двух величайших итальянских методологов XVIII в. Този и Манчини, мы найдем в них ряд правил, определяющих, где, когда и какие украшения мелодии нужно употребить и как нужно их исполнять.

Искусство это было импровизированным и зависело всецело от вкуса, талантливости, музыкальности и техники исполнителя. Загромождение вокальных партий колоратурой повело к реакции. Россини первый в «Севильском цирюльнике» (1816 г.) выписал все колоратуры в том виде, как он желал их исполнения. Это положило предел злоупотреблениям колоратурой, которая с этого времени применяется лишь в том виде (правда не всегда), как она написана композитором, и в тех партиях и сочинениях, где она характеризует данное лицо или сюжет.

Резюмируя все сказанное выше, мы приходим к заключению, что задачами истории вокальной методологии является: 1) изучение методов вокальной педагогики в их исторической связи и преемственности, 2) установление зависимости между этими методами и другими явлениями музыкальной жизни, 3) сравнительное изучение вокальных школ различных стран, разъяснение причин их сходства или различия, 4) изучение эволюции методов преподавания на протяжении ряда установленных нами периодов и, наконец, 5) оценка этих методов с точки зрения современной нам вокальной методологии. Теперь нам предстоит еще установить ту объединенную точку зрения, тот критерий, с которым мы будем подходить к различным течениям методологической мысли, к приемам педагогики и их оценке.

Необходимо отметить, что вокальная методология, как наука, еще не существует. Не только в русской, но и в заграничной литературе мы имеем лишь ряд сочинений различной ценности: одни, как сочинения Каччини, Този, Манчини, Дюпре, Гарсиа (я говорю о сочинениях тех периодов, которые относятся к первой части очерков), составляют те вехи, по которым направляет свой путь историческая мысль при изучении интересующего нас предмета, другие — и их большинство, дают нам только отдельные, иногда ценные указания на различные приемы вокальной педагогики и течения педагогической мысли. Наконец, исторические сочинения Fantoni, Goldschmitt'a, Mannstein'a, Кизеветтера Lemaire et Lavois и в особенности у нас «Методология пения» Мазурина пытаются дать не только материал, но и характеризовать самый исторический процесс развития вокальной методологии. Но как и в старину, так и до сих пор вокальная педагогика продолжает оставаться еще предметом чисто эмпирическим, т. е. основанным на педагогическом опыте и вокальной практике, и с трудом поддается научному обоснованию. После ряда научных исследований Феррейна, Лисковиуса, Гарсиа, И. Мюллера, Мандля, Меркеля, Гутцмана, Гельмгольца¹, а в последнее время — Музехольда, Гиссвейна, Надолечного и Шиллинга попытка поставить, наконец, вокальную педагогику на научную почву является уже вполне своеевременной. Истории научных изысканий в области анатомии, физиологии органов голосообразования и акустики мы будем касаться лишь поскольку те или иные научные исследования способствовали изменению приемов методов преподавания.

Итак, до сих пор, несмотря на обширную литературу, на обилие методов и отдельных школ, не существует еще ни единого метода преподавания, ни истории вокальной

¹ Во Франции известны работы по физиологии: Додара, Феррейна, Дютропше, Мажанди, Дидаи и Петrekена, Савара, Сегонда, Батайля, Гюильмена, Лермоэ и последнее время Боннье, Маражка, Glovera.

методологии, как науки, исследующей эти методы в их исторической последовательности и эволюционном развитии, в зависимости от тех или иных направлений в вокальном искусстве в связи с природными свойствами наций и особенностями фонетики каждого языка. Это и понятно. Для того чтобы производить такие исследования и оценивать самые методы, нужно было иметь какой-то критерий, какую-то объединяющую идею, наконец, какой-то метод, который нужно принять за истинный. А такого метода не было.

Теперь, когда мы пытаемся установить основные положения правильной постановки голоса, в которых указаны общие приемы голосообразования, научно обоснованные, определены характерные черты поставленного голоса, как они рисуются с современной технической и эстетической точек зрения — задачи историка вокальной методологии становятся значительно выполнимее.

Если теперь мы читаем, положим, у Berard'a, что при повышении звуков голоса гортань повышается в соответствующем отношении к высоте звука, — мы знаем, что это толкование неточно, так как современные исследования выяснили сравнительную малоподвижность гортани при пении, и что мнение Берара, основанное на исследованиях Феррейна, может относиться лишь к непоставленному голосу в светлом тембре.

Например, мы знаем, что в XVI—XVII вв. — сольфеджирование при обучении пению предшествовало вокализации, т. е. сначала упражнялись с названием нот, а потом уже на гласные. Несомненно, это был пережиток Гвидоновской сольмизации. Основываясь на основных положениях нашего метода, мы должны отвергнуть этот способ обучения, ибо на первом плане и в первую очередь должен быть выработан певческий тон на определенной гласной (а), а затем уже дикция. Таких примеров можно было бы привести множество, но мы ограничимся пока этими двумя лишь для пояснения нашей мысли, остальные будут введены в дальнейшее изложение.

Обращаясь к методам вокальной педагогики, существовавшим с самого начала зарождения вокального искусства, т. е. сольного пения, мы уже с самого начала различаем несколько периодов, в течение которых обучение пению имело особый, характерный для своего времени уклон. Первоначальный период, в котором пение преподавалось не самостоятельно, а наряду с другими музыкальными науками, составляя существенную их часть, и притом в целях, главным образом, религиозного характера, мало затрагивает задачи наших очерков.

Обычно началом этого периода считается эпоха папы Григория Великого (590–604), когда был установлен канонический круг мелодий для песнопений католической церкви и закреплено применение 8 церковных ладов, взятых из музыки восточной церкви.

Григорианский хорал был мелодией, написанной невмами, т. е. особыми знаками, указывающими на повышение или понижение голоса и на подразделение слов.

Из нее впоследствии развился *cantus firmus*, т. е. основная мелодия, на которой было построено многоголосное письмо. Что касается обучения пению, то во времена Григория Великого процветала римская церковно-певческая школа. Позднее основаны такие же школы в Метце, Суассоне, Сен. Галльском и Турском монастырях (VIII в.) в Швейцарии, а в IX и X вв. певческие школы процветали уже во французских городах Туле, Дижоне, Шартре, Камбрэ и Невере¹.

Значительно ранее этого времени (в V в.) для обозначения нот стали пользоваться буквами латинского алфавита, так, как мы ими пользуемся теперь².

¹ Первыми учителями пения в школах Суассона и Метца были римские певцы Петр и Роман, присланные Карлу Великому папой Адрианом I.

² Не существовало лишь буквы Н для обозначения ноты си, которая называлась B-durum (жесткое) и обозначалась как b — квадратное (carré); при понижении она называлась b-rotundum, или круглое, и b-molle (мягкое, отсюда bemоль).

В XI в. появился музыкант, которому суждено было сыграть величайшую роль в преподавании пения. Это был Гвидо из Ареццо (995–1050), который установил новые названия ступеней гаммы *ut, re, mi, fa, sol, la*, взятые им из гимна Иоанну, написанному диаконом Павлом; из них впоследствии развилось учение об особых звукорядах из шести нот, трех различных типов, называемыми гексаккордами.

Обучение пению по этой системе гексаккордов продолжалось до первой четверти XVIII в. включительно, и даже теперь мы встречаемся с этим термином в вокальных руководствах (Штокхаузен). Сольмизация, т. е. пение с названием нот, имело не только характер сольфеджиования, как теперь, но составляло легчайший по тому времени способ модулирования из одного гексаккорда в другой (так называемая мутация). Но мы не знаем ничего об обучении художественному пению в эту эпоху.

Этот первоначальный период обучения пению продолжался до тех пор, пока пение не получило самостоятельного значения, как искусство правильного, музыкально красивого голосообразования, пока качество звука, как элемент эстетический, и вокальная техника не завоевали человеческому голосу не только равноправного с другими музыкальными инструментами положения, но и выдвинули его далеко вперед сравнительно с ними. Вся история музыки до начала XVII в., в сущности, является почти исключительно историей вокального искусства.

Гольдшмидт¹ («Итальянская метода пения в XVII в.») так говорит об обучении пению в эту эпоху: «Певец обучался в рамках общего музыкального образования: хорошо попадать на ноту, стоимости нот и т. п. Кратко, но хорошо всему, что было нужно для правильного (в смысле грамотной передачи написанного. — Прим. автора) пения. Красота звука, элегантность и легкость колоратуры, в осо-

¹ Goldschmidt «Die Italienische Gesangsmethode des XVII Jahrhunderts». Breslau, 1892.

бенности же понимание того, где ее нужно применить, — принимались до сих пор во внимание только случайно». Говоря «до сих пор», Гольдшмит разумеет флорентийскую оперу. Он полагает, что она дала толчок настоящему обучению пению. Из дальнейшего изложения мы увидим, насколько это мнение оказалось неправильным.

Когда именно произошла эта перемена в методе обучения — сказать трудно. Образцы вокальных произведений, требующих техники, красоты звука, образцы художественного пения вообще можно найти, начиная с XII в. Флорентийская школа XIV в. *ars nova* уже требует от певца несомненных художественных дарований, техники и школы. Папская капелла уже со времени возвращения пап из Авиньона (1378) служила центром вокального искусства, где сосредоточивались лучшие певцы всего света. Хорошо обработанный голос был главным требованием для поступления в капеллу (уже в XV—XVI вв.). С другой стороны, первые методологические сочинения появились в XIII в., искусство диминуирования, т. е. украшения вокальной партии — в XII в., а жонглеры и трубадуры несколько ранее. Таким образом, вопрос этот пока не представляется возможным разрешить точно.

Мы можем только сказать, что в конце XV и в XVI в. искусство сольного пения, выросшее из многоголосного стиля, а также на народной музыке процветало в Италии, Испании и, отчасти, во Франции. Это дает нам некоторое основание считать подготовительный период закончившимся к началу XV в.

С этого времени искусство пения становится ужеочно, проникает во все классы населения и, вместе с лютней, делается достоянием почти всего тогдашнего культурного мира.

В начале XVII в. (1602 г.) появляется первое методологическое сочинение, посвященное исключительно искусству пения — это «*Nuove musiche*» Каччини во Флоренции. Сочинение это заканчивает собой первый период вокального искусства с XV по XVII в., и пролагает даль-

нейшие пути для него с помощью флорентийской реформы XVII в. Однако примерно до половины XVII в. в методах вокальной педагогики не произошло значительных изменений.

Первый период истории вокальной методологии может быть охарактеризован как накопление сведений и опыта в вокальной педагогике. Множество музыкантов, начиная с *Petit-Coclicus*'а и Финка в Германии, Ортица и Чероне — в Испании, целой плеяды итальянских музыкантов и певцов, среди них Царлино и Цаккони, Ganassi, Маффей, Conforto, Bovicelli и др. вплоть до Каччини сочиняют школы пения, посвященные искусству украшения мелодий, или преподают ряд правил, относящихся к вокальной педагогике. В истории вокального искусства это был период расцвета многоголосного мадригалного стиля в Италии, силлабического контрапункта и музыки размеренной, на античный манер, во Франции (*chansons musicales*), лютневой музыки в Испании — период, когда монодия мало-помалу укреплялась и развивалась, с одной стороны, в качестве верхнего голоса многоголосных сочинений, а с другой стороны — как самостоятельно развивающийся род искусства из народной музыки. В течение этого периода в Италии возник ряд консерваторий — прежде в Неаполе (*Ft. Maria di Loreto*) (1537 г.) и еще три учреждения, объединенные впоследствии под назнанием *Collegio reale di musica*. Затем последовали — *S. Onofrio a Capuana* (1576 г.), *Dei Poveri di Gesù Cristo* (1589 г.) и ряд консерваторий в других городах.

Второй период, самый знаменательный в истории вокальной методологии, — это период *bel canto* искусства «красивого пения», возникшего в середине XVII в. в Италии и затем распространившегося оттуда в соседние страны Европы.

Первые опыты флорентийской реформы хотя и вызвали энтузиазм со стороны идеологических его толкователей и их приверженцев, но были в сущности, до появления Монтеверде, а впоследствии А. Скарлатти,

не особенно благоприятны для дальнейшего развития вокального искусства. Только с появлением сначала ариозной формы, а затем арии da capo и других ее форм, а с ними подлинной кантилены и так называемого «патетического стиля», *bel canto* развелся и упрочился в Италии, а затем распространил свое могущественное влияние далеко за пределы Италии.

Теоретическими сочинениями, характеризующими эту эпоху, охватывающую два периода, являются сочинения Този и Манчини.

«*Opinioni de'cantori antichi e moderni*» Този, в сущности, первое настоящее методологическое сочинение по вокальному искусству. Оно появилось в 1723 г. Уже в нем ясно выражен антагонизм между «древними», т. е. истинными, последователями *bel canto* и «новыми» *moderni*, представителями воинствующей колоратуры, которая в середине и конце XVIII в. окончательно заполонила чуть не все сцены мира.

Эти два периода ознаменовались величайшим расцветом итальянской школы. Кроме великой Болонской школы Пистокки и Бернакки (1690–1756) существовали школы Амадори и Феди в Риме, Реди во Флоренции, Пели — в Модене, Валотти в Падуе, Пуньяни в Турине, Джервазоне в Пьяченце, Бривио — в Милане Лео и Порпора в Неаполе¹.

Третий период (период господства колоратуры) отражает в себе труд Mancini, ученика сначала Лео в Неаполе, затем Бернакки-Болонской школы — впоследствии известного вокального педагога в Вене в 1774 г., издавшего свои «*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*»; о Болонской же школе трактует сочинение Mannstein'a «Великая школа пения Бернакки в Болонье» (1835 г.).

Маннштейн — ученик Микша, который, в свою очередь, был учеником Caselli, принадлежавшего к Болонской школе.

¹ *Fantoni. Storia universale del canto.* T. II. С. 295.

Эти сочинения являются единственными источниками, проливающими свет на вокальную методологию XVII и XVIII в. Единственными, потому что сами великие певцы и педагоги того времени не считали нужным, может быть, вследствие дороговизны печати или желания в тайне сохранить свой метод преподавания, предавать гласности свои познания по вокальной педагогике. Таким образом, преподавание велось с голоса, и искусство умирало вместе с его носителем, не оставляя следов для потомства. Косвенным источником может служить еще метод Парижской консерватории (1803), в составлении которого принимал участие известный певец Менгоцци, ученик Бернакки, а также сведения, которые мы имеем о методах Априле, Крещентини и И. Микша.

Оба эти периода правильнее всего назвать периодами эмпирического обучения. Ни механизм голосообразования, ни акустика и физиология его не были еще изучены. Единственным критерием правильного звука был, как, впрочем, и теперь, музыкальный слух учителя, если он только был воспитан на образцах традиционного исполнения пения, и единственным руководителем — его личный опыт.

Мы сказали, что второй период в истории вокальной методологии заканчивается Този. Он является выразителем старинного *bel canto* в том виде, как его культивировали «древние». Манчини принадлежит к третьему периоду к развитию колоратурного пения во всем его блеске, в особенности в искусстве кастратов. Но оба эти периода объединяются под общим названием «*bel canto*». Как уже говорилось раньше по поводу эволюционного развития колоратуры в XVIII в., третий период ознаменовался некоторым расколом, некоторым антагонизмом среди самого итальянского *bel canto*, который уже отмечен в труде Този. Со временем его смерти (1727 г.) антагонизм этот еще более углубился. Причина его заключалась в том, что *bel canto*, т. е. связное мелодическое пение «древних», как называет их Този, стало

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru