

ОГЛАВЛЕНИЕ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

BEL CANTO: ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА 5

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

КОНСЕРВАТОРИЯ — КУЗНИЦА КАДРОВ 12

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ПОНЯТИЕ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ 20

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

«ПЕНИЕ В ОЩУЩЕНИЯХ»:
СОПРАНО ДЕЙША-СИОНИЦКАЯ 26

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

ЭЛЕМЕНТЫ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ 29

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ

ФЕЛИЯ ЛИТВИН:
ЛИЧНЫЕ ОЩУЩЕНИЯ В ПЕНИИ 34

ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ

КАМИЛЛО ЭВЕРАРДИ: ЭМПИРИК 41

ЧАСТЬ ВОСЬМАЯ

ИППОЛИТ ПРЯНИШНИКОВ.
СОВЕТЫ ОБУЧАЮЩИМСЯ ПЕНИЮ 49

ЧАСТЬ ДЕВЯТАЯ

АЛЕКСАНДР МИШУГА.
ЛИЧНЫЕ ОЩУЩЕНИЯ В ЗВУКООБРАЗОВАНИИ 60

ЧАСТЬ ДЕСЯТАЯ УМБЕРТО МАЗЕТТИ.	
КРАТКИЕ УКАЗАНИЯ МОИМ УЧЕНИЦАМ	65
ЧАСТЬ ОДИННАДЦАТАЯ КОНСТАНТИН ПЛУЖНИКОВ.	
ВООБРАЖЕНИЕ РЕЗОНАНСА	84
ЧАСТЬ ДВЕНАДЦАТАЯ ТЕНОР	97
ЧАСТЬ ТРИНАДЦАТАЯ ТЕАТР. ЗАКУЛИСЬЕ И САРКАЗМЫ	104
ЧАСТЬ ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ КАМЕРНЫЕ НОВОСТИ.	
ПАСТЕЛЬ И АКВАРЕЛЬ	117

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

BEL CANTO: ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА

«Старая итальянская школа пения» зародилась и процветала с конца 16-го—начала 17-го веков. Она создала новую манеру пения в стиле речитатива и монодий. Исторические документы того времени свидетельствуют о появлении нового класса профессиональных певцов-виртуозов, их пение оставляло далеко позади умения певцов хористов (в основном любителей), которые установили принципы настоящего профессионального пения, сохранившиеся по сей день. Эту модель нового пения новые поколения и назвали *bel canto*.

Центром вокального обучения в Италии являлись консерватории, представлявшие собой закрытые учебные заведения, в которых воспитывались певцы с раннего детского возраста. Первоначально консерваториями назывались приюты для сирот, где детей обучали ремеслам. Первая консерватория открылась в Неаполе в 1537 году. В этих приютах было введено преподавание музыке, которое впоследствии заняло основное место в обучении и длилось 8–10 лет, обучение же начиналось с 6–7-милетнего возраста. Окончательное формирование певцов заканчивалось к 17 годам. Программы обучения отличались большой насыщенностью, предполагалось воспитать широко образованных музыкантов, владеющих основами композиции, несколькими музыкальными инструментами, способностью справляться с вокально-техническими трудностями, и получать навыки преподавания вокала. Как правило, учитель пения был человеком широкой эрудиции и больших творческих возможностей. Каковыми были известные композиторы Монтеверди, Страделла, Кавалли и др. Наиболее яркими вокальными педагогами в Неаполе были композиторы: Лео — учитель певца-виртуоза Джамбатиста Манчини; Порпора, подготовивший к

блестящей певческой карьере Кафарелли, Фаринелли и певиц с феноменальной техникой: Минготти, Габриелли и др. В 1700 году в Болонье возникает «Великая болонская школа» под руководством Франческо Антонио Пистокки.



Леонардо Ортен-
зио Сальваторе де
Лео (1694–1744)



Никола Порпора
(1686–1768)



Фаринелли
(Карло Броски)
(1705–1782)

Певцы-виртуозы были еще редкостью, и многие монархи того времени боролись между собой за их певческие услуги. Музыкальная жизнь того периода (при правлении Эсте и Гонзага) описана в тогдашних хрониках. Двор Альфонсо II славился своими *concerto del donne* (женскими концертами) в которых принимали участие придворные дамы, славившиеся превосходными голосами. Они исполняли соло, дуэты и трио. Эти концерты начались с момента когда Альфонсо II женился на Маргарите Гонзага, большой любительнице музыки. Участвующих в этих концертах девиц называли, *musica secreta* (тайная музыка). Они выступали для придворных вельмож. Из ансамблей артисток-любительниц, певших для своего удовольствия, группа переросла в ансамбль профессиональных виртуозов.

Много писали о знаменитых певицах при дворе и об оригинальном придворном композиторе Луццаско

Луццаски (1545–1607), чьи сочинения для исполнения соло дуэтов и трио с аккомпанементом на клавесине демонстрировали вокальное мастерство этих певиц. Одной из самых знаменитых была Лукреция Бендидио и Анна Гуарини — дамы выступали в камерных концертах и восхищали импровизациями в любом произведении, которое им предлагалось композиторами.

В это же время, когда процветало это пение, появились профессиональные певцы с уникальными вокальными и музыкальными способностями. Пополнение череды профессиональных певцов было представлено в основном женщинами, а не мужчинами — даже не фальцетами и не кастратами. По сути, певцов-мужчин почти не было. Высокие мужские голоса почти не участвовали в женских концертах. Альфонсо II в конце 1580-х и начале 1590-х удалось сманить Джулио Каччини и Франческо Рazu — как педагогов и композиторов — к своему двору.

Однако в течение последних двух десятилетий в 16-м веке предпочтение стали отдавать высоким мужским голосам. Эти певцы были высочайшими профессионалами. Различные группы соперничали друг с другом, демонстрируя исключительную технику (тембровая окраска, постановка голоса, исполнение пассажей и т. п.) Они умели сдерживать и усиливать голос, петь тихо или громко — соответственно тому, что требовала пьеса. Они сопровождали пение мимикой и жестами, не делая лишних движений ртом, руками и телом и выражая лишь те эмоции, которые были указаны в пьесе. Они произносили слова так ясно, что можно было разобрать каждый слог. Четкость произношения не нарушали украшения или пассажи. Это были безусловно элементы бельканто.

Каччини с коллегами бывал в Ферраре и там в 1583 году впервые услышал «Женский концерт». Он назвал трех певиц «ангелами из рая, которые пели так волшебно, что невозможно представить ничего лучше». С 1592 г. Каччини начал давать уроки по исполнению



*Франческо ди Медичи
(1541–1587)*

пассажей и акцентированию. Пел он и сам при дворе.

Свой собственный “Concerto” создал во Флоренции великий герцог Франческо ди Медичи, пригласив Каччини как педагога для трех сопрано своей группы. Это видимо были Виттория Аркилеи, Лаура Бовиа из Болоньи и Лючия Каччини, первая жена Джулио Каччини.

В своем труде “Le nuove musiche” («Новая музыка»)

Каччини писал о «новой благородной манере пения». Как певец, педагог и музыкант, Каччини стал образцом для многих последующих поколений. Его музыка требовала новой манеры исполнения. Он первым создал стиль речитатива, а его арии и мадrigалы положили начало новой музыке с эмоциональным содержанием, которая требовала выразительного пения. Ученики Каччини, а их было очень много, стали уникальными исполнителями. Каччини можно поставить в один ряд с такими великими преподавателями пения, оставившими след в истории музыки, как Гарсия (отец и сын) и Ф. Ламперти.

Каччини славился как превосходный певец. Очевидно, он пел с детства. Среди учениц Каччини были его первая жена Лючия, вторая жена Маргарита и дочь Франческа, которая сама стала знаменитым композитором. Его другие дети — Помпео и Сеттима время от времени тоже выступали на фестивалях у Медичи.

Благородная манера пения Каччини распространилась по всей Италии. Это был флорентийский стиль — «великолепная флорентийская школа», как говорил коллега Каччини Эмилио де Кавальери, «школа выразительного пения». Все эти певцы, кроме хорошо поставленных голосов и умения исполнять трели и пас-

сажи владели пиано или форте, делали крещендо или диминуэндо и обладали хорошими профессиональными навыками.

Таким образом, «старая итальянская школа пения» берет свое начало от пышного роскошного стиля певиц-виртуозов при дворах правителей в Ферраре и в Мантуе в конце XVI – начале XVII веков, и от нее возникла новая школа «благородного пения» Каччини во Флоренции. С Джузеппе Каччини появилась новая вокальная техника и новый стиль исполнения мадригалов и монодий. Каччини был первым, кто отказался от полифонии и утвердил выразительное сольное пение с простым аккомпанементом. Собственные сочинения он писал так, чтобы как можно больше использовать свою новую технику пения. Вокальная техника Каччини и флорентийский стиль были эталоном хорошего пения, и этот стиль подхватили исполнители в других городах Италии. До сих пор вокалисты используют мадригалы Каччини как материал для развития навыков вокального звукоизвлечения и выразительности мелодического начала.

Нотопримо (первый человек)

Без преувеличения можно сказать, что кастраты были самым значительным элементом в эволюции бельканто. Конечно, принципы бельканто сформировались еще до появления певцов-кастратов. Мы знаем превосходные описания педагогических концепций бельканто благодаря Гарсиа и другим педагогам, которые появились уже после эпохи кастратов. Возможно, конечно, бельканто существовало бы и без кастратов, однако нельзя не согласиться с тем, что кастраты создали идеал бельканто и внесли в этот стиль пения столько, сколько никто до них. Клаудио Монтеverdi в 1608 году, будучи композитором при дворе Франческо Медичи, написал «Орфея» и поручил главную роль Франческо Рази, а роль Эвридики досталась неизвестному священнику, падре Джордано Баккини,

который, возможно, был кastrатом и, не исключено, учеником Каччини.

В этот период в Мантуе и Флоренции кastrаты пели второстепенные партии. Они стали востребованными, когда появилась обильно орнаментированная музыка (изобилующая украшениями). Мы не можем знать, как именно пели кastrаты, но остались документы (пресса, критические статьи, воспоминания) об их искусстве — достаточно назвать Стендяля. Многие оставили подробные описания пения кastrатов, начиная с уникальных: Фаринелли, Каффарелли, Карестини, Паччьеротти, Сенесино, Николини, Рубинелли и других учеников Николло Порпоры. Пение кastrатов отличалось мастерством, и все они имели мощные голоса.

О кastrатах написано очень много. Все, кто о них писал, восторгались их сильными голосами, качеством звучания, гибкостью, прекрасными пассажами, огромным диапазоном, умением переходить из одного регистра в другой, *mezza di voce* (филировкой), правильным дыханием и, среди прочего, умением затронуть душу слушателя одним только звучанием.

Потребности в нормальных певцах усилились к 1830-м годам. В новых операх были партии для роман-

тическихтеноров, которые могли бы брать высокие ноты прикрытым звуком (*voix couverte*), а не фальцетом, а также имели бы силу голоса такую, как у кastrатов, а, может быть, и такую же гибкость голоса. Несмотря ни на что, школу Николло Порпоры отличала предельная педагогическая требовательность; его называли другом, учителем и...тираном учеников. Он писал для каждого ученика упражнения и соль-



Франческо Този
(1654–1732)

феджио, был предельно требовательным к работе над постановкой головного аппарата в русло правильного звуковедения.

О методических принципах воспитания певца и развития голоса в Италии XVII–XVIII веков можно судить по теоретическим трудам педагогов вокала: «Новая музыка» (1601 г.) Джузеппе Каччини, «Взгляды древних и современных певцов, или размышления о колоратурном пении» (1723 г.) Франческо Този, «Практические мысли и размышления о колоратурном пении» (1774 г.) Джамбаттиста Манчини.



*Здание Санкт-Петербургской консерватории и памятник
М. И. Глинке на Театральной площади
(фотография предположительно 1913 года)*

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

КОНСЕРВАТОРИЯ – КУЗНИЦА КАДРОВ

Петербургская консерватория уже впервые 50 лет своего существования дала миру композиторов, имена которых до сих пор украшают мировой симфонический, оперно-балетный и камерный репертуар. Она воспитала также и блестательных исполнителей по всем специальностям, достигнувших великолепных результатов в своем искусстве. Без консерватории ничего этого не было... Отметим, однако, что консерватория — хоть и важное, но все-таки лишь формально организующее начало, а вот собственно процесс — это ее профессора. Так что будем говорить о Петербургской консерватории как о процессе, который ведут ее преподаватели. Давний выпускник этой консерватории Анатолий



*Анатолий
Константинович
Лядов
(1855–1914)*

Константинович Лядов (1855–1914) — композитор, дирижер и ее же профессор — так представил списочный состав своих коллег в 1899 году:

*Галкин, Маркус, Пожаров,
Соловьев, Романов,
Блуменфельд, Бем, Глазунов,
Краснокутский, Жданов.
Зейферт, Вурм, фан Арк, Толстов
Винклер, Ауэр, Габель,
Рааб, Демянский, Бах, Лавров.
Ирецкая, Цабель.
Вержболович, Резвецов.
Витоль, Нидман, Черни.
Малоземова, Петров,
Чиж, Дубасов, Ферни.
Тамм, Абрамычев, Экштейн,
Тюрнер, Миклашевский,
Панш, Сакетти, Венцель, Штейн,
Юргенс, Пузыревский.
Гениш, Маренис, Соколов,
Цвацингер, Иванов,
Затцегофер, Чистяков,
Корсаков, Степанов.
Быстров, Федоров, Гордон,
Самусь (наш инспектор),
Шуберт, Бенуа, Эфрон
И Бернгард (директор).*

В этом стихотворении высок процент иностранных фамилий. Можно было бы добавить к перечню Лядова такие прославленные иностранные имена из недавнего прошлого, как Камиль Франсуа Эврар (Камилло Эверарди), Генриетта Ниссен-Саломан, Генрик Венявский и многие другие.

Совсем не случайно профессорский состав Петербургской консерватории со дня ее основания и в течение дальнейшего полустолетия был интернациональным.



Антон Григорьевич
Рубинштейн
(1829–1894)

Привлечение иностранных учителей при ее основании оказалось единственным средством организовать учебный процесс, поскольку необходимого количества своих специалистов профессорского уровня в России тогда еще не существовало. Даже самые обыкновенные оркестровые музыканты были в основном иностранцы. Берлиоз, приехавший в Петербург в 1847-м году на гастроли, писал в Париж Листу, что в оркестре Императорского Большого театра

русских оркестрантов всего четверо! Нет, конечно, в начале 1860-х в России кое-кто все таки был: например Николай и Антон Рубинштейны, немногие другие, преимущественно лица дворянского происхождения, получившие музыкальное образование за границей. Но эти имена — редкость, и покрыть консерваторскую педагогическую потребность даже одного вуза они не могли. Создателю Петербургской консерватории Антону Григорьевичу Рубинштейну пришлось пошевелить многие зарубежные связи, чтобы найти нужных людей для ее открытия. Видимо, и в дальнейшем традиция, создавшаяся в течение нескольких десятилетий, полностью оправдала себя. Она поддерживала высокий уровень преподавания и независимость профессуры от всяких преходящих обстоятельств.

Кардинальная перемена мировоззренческих позиций с приходом в стране новой властивущей элиты полностью изменила кадровую систему в консерваториях: железный занавес начал опускаться, и пришлось обходиться своими местными средствами. Увы! Это сказалось прежде всего в постепенном нарастании различ-

ных зависимостей, несвязанных с собственно сачественным уровнем преподавания. О каких таких «преходящих обстоятельствах» и «зависимостях» идет речь? Например, печально известное постановление руководства страны 1948 года, касавшиеся музыкального искусства, всколыхнуло тогда все консерваторские коллективы. Пошли в ход общие собрания с идеологической проработкой служащих музыкальных вузов. Хормейстер Александр Свешников, бывший в те времена профессором Московской консерватории, выступил с предложением укрепить в своем вузе преподавание марксистских дисциплин. Это удачное применение риторики немедленно принесло ему ректорский пост, а его супруге место профессора вокальной кафедры в той же Московской консерватории, хотя она не имела соответствующей подготовки. Правда, через некоторое время, когда в Московской консерватории стали обучаться пению дети новой партийной элиты, профессиональная беспомощность этой вокальной профессорши привела к очередной смене руководства консерватории и состава вокальной кафедры. Впрочем, ничего неожиданного в таких метаморфозах нет. Не об этом ли давно писал мудрый Иван Андреевич Крылов в своем «Квартете»?

*«А вы, друзья, как ни садитесь,
Все в музыканты не годитесь».*

Баснописец, кстати, прекрасно играл на скрипке и мог исполнять вторую партию в струнных квартетах. Так что ситуация с неправомерным занятием чужих мест была ему совершенно ясна из жизненной и музыкальной практики.

В первой русской консерватории несчастье на вокальной кафедре случилось несколько ранее и имело более печальные последствия. Иван Васильевич Ершов, знаменитый тенор, солист Мариинского театра, ученик профессора Станислава Ивановича Габеля, сам стал профессором консерватории еще в 1916-м году и после окончания оперной карьеры в 1929-м году пол-

ностью погрузился в проблемы консерватории. Обладал в делах вуза огромным влиянием. Под его обаянием в 1930-е годы власти приняли опасное кадровое решение — утвердили его супругу Софью Владимировну Акимову (Акимян) в должности заведующей кафедрой сольного пения. Властный характер и отсутствие надлежащей компетенции у новой заведующей (обучалась основам пения по печально известной книге немецкой певицы Лилли Леман) привели к неудачному переформированию состава кафедры. В те же 30-е годы там еще учили пению специалисты этого дела, стажировавшиеся в Италии; последователи вокальной школы прекрасного украинского певца с европейским именем Александра Филипповича Мышуги и т. п. Все эти инакомыслящие раритеты быстро исчезли из педагогического процесса. Тон задавали новая заведующая и ее адепты. В результате — голоса учащихся передвинулись ближе к затылку (как и предполагала резонансная теория Лилли Леман), и стала актуальной поговорка: «Если в темени просверлить дыру, то голос, конечно, полетит в зал». Ирония тут, может быть и уместна, но она напрашивается сама собой. Если обратиться к знаменитой формуле Шопенгауэра, то получается: «мир» в виде вокального студенчества вполне может формироваться «волей» людей с кафедры сольного пения, имеющих некие «представления» о том, как и что нужно этому «миру» преподавать.

Можем задать первый главный «русский» вопрос: *что делать*, если эти «представления» ошибочны?

Хотя ничто не проходит даром, и, на первый взгляд, из каждого такого эпизода должны были бы делать серьезные выводы, никто не застрахован от появления на вокально-педагогической ниве очередных волевых персонажей, которые будут использовать свое никем не контролируемое высокое положение не в интересах учащихся. Все знают, что в музыкальном воспитании значительную роль играет переимчивость, и личность педагога здесь очень важна. Если же нечего перени-

мать и не у кого получить профессиональную поддержку, то получается, что ученик остается один на один со своими проблемами, хотя по расписанию имеет штатного профессора.

Случаются и еще более ужасные вещи, когда не способный к решению возникающих задач преподаватель начинает вести ученика — скажем мягко — не тем путем, который ему так необходим, а ученик при этом теряет способность петь. Неспетая песня, психологическая травма, комплекс неполноценности. Не правда ли хороший набор!

Возникает второй русский вопрос: *кто виноват?* Говорят: виновата система. Но система жива людьми, сама она ничем не обладает, кроме формы, представленной в основном кадровыми решениями. Естественно, напрашивается вопрос: что делать ученику. Типичные попытки выбраться из затруднений: перейти к другому педагогу или поискать учителя на стороне, делать какие то продуктивные выводы из искусства выдающихся вокалистов. Это положение по-настоящему трагично, поскольку речь идет о судьбе молодых и нередко талантливых людей.

Консерватория ставит перед студентами жесткие профессиональные требования, и это совершенно правильно. Однако консерваторский ученик не всегда при этом получает средства, необходимые для их выполнения. Необходимое средство — это, конечно, грамотная педагогика, способная формировать артистическую индивидуальность.

Недаром оказался столь долговечным сарказм: «Кто сам ничего не умеет, тот преподает». Это, конечно, не совсем так и требует уточнения. Скажем, в вокальной педагогике преподающий пение сам может неплохо петь, иметь от государства сертификат за свое пение в виде почетного звания. Но это не означает автоматически, что он же есть и толковый профессор вокала. В реальной учебной практике такое противоречие отнюдь не редкость.

Так что для вокального педагога не столь важны собственные артистические успехи, сколько умение решать чужие профессиональные проблемы, начиная прямо с вокальной диагностики начинающего певца. Дело это ответственное и по-настоящему сложное, требующее вокального слуха, понимания перспектив развития и колоссального опыта.

Почему столь много неудачников именно на вокальном факультете? Потому что это особенный факультет. Каждый претендент на сольное пение приходит туда со своим родным инструментом. Абсолютно все поющие инструменты, поступающие в обработку вокальной педагогикой, разные. Порой настолько разные, что учебная методика, пригодная для одного ученика, будет вредить другому. Иначе говоря, консерватория есть мастерская по изготовлению уникальных певческих инструментов. К тому же она должна еще и музикально развивать начинающего вокалиста настолько, насколько его природные данные позволяют. В процессе участвуют не только обучаемый и учитель. Есть еще и вспомогательная фигура по имени вокальный концертмейстер, то есть пианист, сопровождающий игрой вокальные уроки. В музыкальном смысле должность не завидная, поскольку полностью подчинена чисто вокальным задачам. Порой концертмейстер хочет играть более значимую роль и начинает брать на себя функции вокального педагога. Результаты могут оказаться плачевными.

Не случайно лучшие учителя пения сами вели концертмейстерскую работу. Например, Умберто Мазетти, в течение почти 20-ти лет XX столетия успешно преподававший пение в Московской консерватории и выпустивший на сцену замечательных русских певцов и певиц. Оппоненты скажут: Мазетти по образованию композитор. Я о нем написал книжку «Вокальные тайны Умберто Мазетти», где описал его работу над собой как над музыкантом в широком смысле слова. И поэтому его техническое умение есть результат огромного

Конец ознакомительного фрагмента.

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