

**КАМИЛЛО ЭВЕРАРДИ И УМБЕРТО МАЗЕТТИ –
«РУССКИЕ ИТАЛЬЯНЦЫ»¹**

Быть учеником Эверарди – значит постичь
все лучшие стороны итальянского bell canto.

А. В. Нежданова

Вокальное искусство в России и в XVIII, и в XIX вв. развивалось двумя относительно обособленными путями: от Бортнянского, Глинки, Даргомыжского и их единомышленников, учеников и последователей пролегал путь к собственно русской вокальной школе. От педагогов-иностранцев – к школе, бесспорно, профессиональной, но перенесенной в Россию из стран Западной Европы. Если русская опера держалась в основном на энтузиазме русских певцов, композиторов, педагогов, следовавших в своем творчестве за великим Глинкой, то немецкие, французские, итальянские труппы (и их педагоги) благоденствовали на фоне монарших милостей. Правда, наиболее талантливые «чужеземцы» постепенно проникались пониманием русской музыки, особенностей русского вокального исполнительства и искали пути к слиянию этих двух потоков. Способствовали этому во второй половине XIX века, во-первых, появление подлинно талантливых русских композиторов («могучая кучка» плюс критик В. В. Стасов и др.) и, во-вторых, творчество наших подлинно русских певцов (О. А. Пирогов, Д. М. Леонова и мн. др.).

Одним из таких «чужеземцев» стал Камилло Эверарди, воспитавший целую плеяду талантливых певцов и педагогов, среди которых были: Д. А. Усатов, И. В. Тартаков, М. А. Славина, Э. К. Павловская, В. А. Лосский, И. В. Ершов, Н. И. Сперанский, Н. С. Ханаев и мн. др.

Камилло Эверарди (1825–1899)

Камилло Эверарди по национальности бельгиец. Настоящее его имя – Камиль Эварар (бас-баритон, педагог).

В детстве он обучался игре на скрипке и самостоятельно научился играть почти на всех оркестровых инструментах. Камиль учился в Льежской консерватории у Жеральди. В 1846 г. окончил Парижскую консерваторию у профессора Поншара, затем занимался у Гарсиа-сына, а также брал в Милане уроки у Ламперти. Дебют его состоялся в 1850 г. на сцене театра «Сан-Карло» в партии Верховного жреца в опере «Набукко» Верди. Он пел на оперных сценах в крупнейших городах Италии, Франции, в Брюсселе, Будапеште, Вене, потом приехал в Петербург с итальянской труппой. Его голос поражал красотой тембра, гибкостью и огромным диапазоном. Он исполнял партии басовые и баритоновые. Камилло Эверарди был непревзойденным Мефистофилем – эту партию он делал с Гуно, а партию Фигаро – с самим Россини. Когда он пел партию Мефистофеля, то никто другой не мог претендовать на эту роль. С 1874 г. он стал профессором Петербургской консерватории и **был признан выдающимся русским вокальным педагогом.**

Эверарди придавал большое значение вокальной технике, очень любил трели, считал ее «квинтэссенцией всякой колоратуры». О вибрато он говорил, что это не трель, а «козел».

¹ Денисова, Г. М. Камилло Эверарди и Умберто Мазетти – «русские итальянцы» и их ученики / Г. М. Денисова, В. Я. Курочкин. Очерки по истории вокальной педагогики в России. – Челябинск, 2004. – С. 63–81; 72–79.

Для развития техники, он следовал рекомендациям Конконе, Пановки, Ламперти и Виардо. Вначале учения он настаивал на упражнениях Гарсиа и Ламперти. Пьесы и вокализы со своим учениками он готовил долго, например, с Тартаковым над партией Риголетто работал ровно год.

Эверарди очень бережно относился к голосам, предпочитая работать с талантливыми, одаренными певцами, но в то же время говорил, что голос это еще не все, хотя, по его словам, в прежние времена с диапазоном меньше двух октав пению не учились. Сам Эверарди вместе с тенорами в опере брал «си».

В. В. Стасов говорил, что всех итальянцев из России нужно упразднить, оставив одного Эверарди. Как известно, В. В. Стасов был очень серьезным приверженцем русского начала в музыке, и его мнение об Эверарди, хотя и в ироничной форме, свидетельствует о высокой оценке творчества замечательного итальянского маэстро.

Из всех славянских языков Эверарди выше всего ценил русский за его напевность. Эверарди считал, что ни один педагог не может подготовить певца, если не будет много работать сам. «Надо всегда самому думать и работать, иначе это не артист, а совсем "обезьян", который передразнивает своего хозяина-маэстро».

Эверарди предпочитал грудно-брюшное дыхание (косто-абдоминальное), которое в несколько раз сильнее и продолжительнее, чем обычное. Вдох делается глубокий, а выдох плавный. Пение требует опоры дыхания, производимого через рот и нос. Перед тем как издать звук, надо почувствовать «полужезовок». Гортань становится в единственное положение, которое не допускает сжатия глотки. Атака звука должна быть энергичной. Подбородок (нижняя челюсть) при пении нужно держать по

возможности неподвижным: «если подбородок ездит – ездит и звук». «Рот, – говорил он, – нужно открывать, кто как хочет, чтобы был красивый звук. Улыбка – это "глупо": нельзя изображать печаль и страдание и улыбаться». Эверарди не признавал звук с закрытым ртом и говорил, что «с закрытым ртом не поют». Рекомендовал петь: «*matma mia*».

Его самое любимое изречение: «Ставь грудь на голова, и голова на грудь». Он предпочитал смешанное головное и грудное звучание («надевать шапочку на грудь», – шутил Эверарди).

Начальные упражнения, считал Эверарди, должны вестись на среднем, более естественном, диапазоне. Чтобы сгладить регистры, он предлагал своим ученикам пение снизу вверх с усилением звуков, а сверху вниз начинать с твердой атаки. «Без овладения беглости художественное пение немыслимо», – говорил маэстро Эверарди. Техника не должна быть самоцелью, хотя он и признавал полезность пения хроматических упражнений. Своим ученикам Эверарди советовал всегда слушать хороших певцов и учиться на их пении.

Эверарди применял упражнения на гласные буквы «А», «Э», «И», «О», «У», «Е». Но звук «Е» – это «Й-Э», «И» – ближе к «Ы». Звук «А» – округлен. При пении высоких нот звуки должны быть направлены в голову и нужно ощущение «маски», но не носовое, а высокое головное звучание. Полезны упражнения «ла, лэ, ли, ло, лу». Его выражения: «Держи большую голову!», «Пой в прическу!» – стали крылатыми среди музыкантов того времени.

Твердое нёбо в момент вдыхания должно приподниматься, образуя купол, или свод. Фактически оно не поднимается, но ощущение такое, что купол, образующийся при вдохе вверх, надо держать твердо до окончания пе-

ния. Чем выше нота, тем больше и шире купол, который выдвигается вперед вместе с верхней челюстью и лобной костью. «Откройте рот, вдохните быстро воздух расширенными ноздрями, – советовал Эверарди, – так, как если бы вы вдохнули запах чудной розы». Это движение поможет образовать из твердого нёба купол. В тот миг, когда вы будете вдыхать воздух в головные пазухи, вы почувствуете, что дифрагма сокращается (живот идет вперед).

Приготовив таким образом дыхание, задержите его на мгновение, оставив горло совершенно свободным, атакуйте звук сверху, как бы вдыхая носом воздух, который взяли в голову, и держите это дыхание крепко головой, и пойте.

Старая итальянская школа говорит, что низкие ноты должны звучать как самые высокие в голове... Звук, поставленный на высокой позиции, при правильной работе дыхания и верхних резонаторов будет далек от евстахиевых труб. Он не требует напряжения горла, певцу такой звук будет казаться недостаточно сильным. А между тем именно такой звук будет звучать сильно, легко и свободно в любом помещении. Главное – это легкость, звонкость голоса. Певцу не следует форсировать дыхание, напрягать горло; нужно, чтобы звучала голова (верхние резонаторы).

Школа, основанная Эверарди, после его смерти получила продолжение в педагогическом творчестве Умберто Мазетти.

Умберто Мазетти (1869–1919) – преемник дела Эверарди

Умберто Мазетти родился 18 февраля 1869 г. в окрестностях г. Болоньи в Италии в семье сельского предпринимателя. После школы он по воле отца поступил в инженерное училище, но, не окончив его, перешел учиться в

Болонский музыкальный лицей сразу по трем классам: фортепиано, композиции и пения (в класс Алессандро Бузи). Программа лицея была тщательно выверена и расписана по курсам, причем от предыдущего года обучения к последующему задания все усложнялись. Так, в классе А. Бузи на первом году ученики проходили вокализы, сольфеджио, т. е. преодолевали начальный этап овладения техническими трудностями; со второго года вводились в их обучение камерные произведения старых мастеров, удобные в исполнении; на третьем году – отдельные арии и речитативы из опер; на четвертом – наряду с ариями из опер исполнялись ансамбли.

Лицей давал не только узкоспециальную, но и общетеоретическую подготовку своим выпускникам. А если к этому добавить рвение Умберто к учебе и творчеству, нечему удивляться, что он делал большие успехи. Сразу по окончании лицея он стал ассистентом своего учителя Бузи, а через пять лет (после смерти учителя в 1895 г.) получил звание и диплом профессора музыки Болонского музыкального лицея. К этому времени У. Мазетти свободно владел специальностями композитора, дирижера, пианиста и певца, что для итальянских вокальных педагогов было явлением уникальным. К тому же Мазетти был всесторонне образован, так как самостоятельно изучал анатомию, физиологию голосового аппарата, постоянно пополнял знания по методике обучения пению, следил за мировой музыкальной литературой. В сочетании с педагогической деятельностью в лицее и частной практикой все это позволило ему создать первый педагогический труд – «Школу пения», оставшуюся, к сожалению, в рукописи (ныне есть перевод на русский язык А. С. Яковлевой).

«Школа пения» (1895 г.) Мазетти по замыслу должна была состоять из трех частей.

В первой (практической) с позиции анатомии и физиологии рассматривались строение и функции голосового аппарата; подробно описывались типы дыхания и рациональные приемы его расходования при пении.

Во второй (практической) осуществлена была классификация голосов, описаны различные виды техники и пути выработки различных элементов голосоведения, включая дефекты и пути их преодоления. Эта часть богато иллюстрирована нотными примерами и завершается серией вокализов, каждый из которых имеет свою техническую направленность.

В третьей (не написанной либо утерянной) должны были содержаться рекомендации певцам-актерам. Отчасти судить о создании этой части можно по творчеству Мазетти-педагога в России, о чем речь впереди.

В Болонском музыкальном лицее Мазетти проработал девять лет (до осени 1899 г.) и, возможно, остался бы там и дальше, если бы не случай, который свел его в Риме с директором Московской консерватории В. И. Сафоновым. К этому времени Мазетти были уже написаны 50 каденций к ариям и дуэтам различных опер для учеников-вокалистов (сопрано, меццо-сопрано, баритона, баса), создан ряд романсов, несколько симфоний и три оперы, одна из которых была поставлена в Болонском театре «Дузе» и имела большой успех.

Сафонов пригласил Мазетти занять должность профессора Московской консерватории, и после недолгих колебаний Мазетти принял приглашение.

Умберто (Августович) Мазетти в Москве (1899–1919)

Из музыкального лицея в Болонье Мазетти отпустили с большим сожалением – это был молодой перспективный

профессор пения. Осенью 1899 г. Мазетти начинает работать в Московской консерватории и уже через месяц его первые ученики выступают в ученическом концерте. В Москве Мазетти перестает выступать как солирующий пианист, но продолжает писать каденции для своих новых учеников, среди которых будущие «звезды первой величины»: Антонина Васильевна Нежданова, Надежда Андреевна Обухова, Валерия Владимировна Барсова и др.

В первые годы работы в Москве Мазетти формулирует свои педагогические принципы и фиксирует их в «Кратких указаниях моим ученикам» (о них ниже).

Все, кто учился у Мазетти в Москве, отмечали его обаяние, интеллигентность, европейскую воспитанность. Всегда безукоризненно одетый, деликатный и приветливый со всеми, в любых обстоятельствах спокойный, но вместе с тем безапелляционно строгий к ученикам. В те годы занятия вокалом проводились дважды в неделю по 30 минут с каждым учеником, и, не дай Бог, прийти на урок неготовым. Умберто Августович (это отчество добавили ему в Москве на наш, русский, манер) молча захлопывал ноты, протягивал их ученику и назначал день и час повторного занятия. В следующий раз все было выучено «от и до», но таких случаев за двадцать лет насчитывались единицы.

Мазетти всегда сам аккомпанировал своим ученикам, но в затруднительных положениях делал паузу и ждал, когда ученик справится сам.

Мазетти имел постоянную ложу в Большом театре, он регулярно посещал оперные спектакли. Высшей наградой для его учеников было приглашение вместе с ним посетить оперу и затем принять участие в обсуждении качества исполнения.

Мазетти поддерживал связь со своими учениками после выпуска из консерватории. Так, с Н. А. Обуховой он готовил ее первые партии, когда она уже была солисткой ГАБТа.

Когда в 1914 г. началась мировая война, многие иностранцы поспешили вернуться к себе на родину. Мазетти остался в Москве. В 1917 г. бежали из России почти все, Мазетти работал со своими учениками.

К 1919 г. Мазетти был единственным итальянцем в Москве, хотя к этому времени иностранец, к тому же изысканно одетый, рисковал быть пристреленным без суда и следствия как «буржуй». Мазетти работал. Работал практически до последних дней своей недолгой жизни (50 лет). Заболел он 12 апреля 1919 г., а умер 27 апреля. До 12-го он давал еще уроки в консерватории и дома, и последней на его уроке была Валерия Владимировна Барсова.

Смерть Мазетти была неожиданной для всех, кто его знал. Антонина Васильевна Нежданова вспоминала: «Все ученики горевали, утратив такого замечательного учителя, гуманного, прекрасной души человека». В память Мазетти его ученики исполнили «Реквием» Моцарта.

Московская музыкальная общественность почтила память Мазетти специальным вечером в Колонном зале Дома Союзов, на котором выступили многие ведущие педагоги и музыканты, было исполнено в том числе трио П. И. Чайковского «Памяти великого артиста».

Класс Мазетти по просьбе директора Московской консерватории М. М. Ипполитова-Иванова доводила до выпуска А. В. Нежданова. В юности ее не приняли в Ленинградскую консерваторию из-за «маленького диапазона» и «небольшой силы голоса». Мазетти усмотрел за этой характеристикой большую музыкальность, работоспособность

и недюжинный интеллект. Результат общеизвестен.

Педагогические принципы У. Мазетти

Как уже сказано, в первые годы работы в Московской консерватории Умберто Августович подготовил для учеников своего рода «свод законов», 44 тезиса (некоторые похожи на афоризмы), которыми ученик должен руководствоваться неукоснительно. Тезисы эти ученики переписывали и постоянно перечитывали.

Что же из себя представляли педагогические принципы У. Мазетти, частично записанные в его «Кратких указаниях»? Судить об этом можно прежде всего по воспоминаниям его учеников и учениц.

Первое. Мазетти **тщательно отбирал учеников** в свой класс. Главным он считал не голосовые данные, а общую **музыкальность**. Характерен пример с А. В. Неждановой. Примерно также в класс Мазетти был принят А. Л. Доливо, впоследствии известный камерный певец. Голос вначале был небольшой и даже не слишком приятный, но общая музыкальность ученика оказалась для Мазетти решающей.

Второе. Мазетти считал, что **можно учить, но научиться в силах лишь сам ученик**. Вот его собственные слова: «Я занимаюсь со всеми одинаково, всем даю 100 %. Но одни берут 100 %, другие лишь 2 %. Учение – процесс двусторонний, но решающую роль играют трудолюбие и трудоспособность ученика.

Третье. Нет двух одинаковых учеников, поэтому учить каждого нужно с учетом его неповторимой индивидуальности. Не случайно Мазетти всю жизнь писал для своих учеников все новые и новые вокализы и каденции. У многих его учеников сохранились ноты времен ученичества с многочисленными

пометками, указывающими на тончайшие нюансы исполнения.

Четвертое. Мазетти **тщательно отбирал репертуар** для каждого из своих учеников, великолепно зная как старую, так и современную (для его времени) музыку.

Пятое. Развитие голоса как такового не может быть самоцелью педагога. Ученица его – В. М. Зарудная – свидетельствует о том, что Мазетти, как и Эверарди, **«не отделял постановки голоса от общего воспитания певца**, от обучения его искусству исполнения, ...а нынешние великие «маэстро» возьмется до тошноты со звуком, ...занимаясь бессмысленной работой, носятся со своими будто бы изобретениями и открытиями и совершенно забывают об искусстве, оставляя ученика впотьмах на этот счет. И потому из их рук, если и благополучно обойдется дело с голосом после новаторских экспериментов, то все-таки певец выходит дурак дураком, и со всей его поставленностью, по-моему, его близко к опере пускать нельзя».

Шестое. По свидетельству сына Мазетти, маэстро **пытливо изучал русское искусство**, взяв на себя ответственность за воспитание русских певцов. Он постоянно посещал музеи и выставки (особенно любил Третьяковскую галерею), слушал русские оперы и камерную музыку. И коллеги, и ученики отмечали, что Мазетти знал и понимал русскую музыку не хуже, чем итальянскую.

Седьмое. Мазетти считал, что **учитель должен научить своего ученика** не только петь, но и (это главное!) **анализировать исполняемое произведение всесторонне**: по форме, структуре и ее деталям, гармонии, сочетании сольной партии и сопровождения; знанию исторической эпохи, к которой относится создание произведения. Несмотря на то, что в консерватории отдельно препода-

даются сольфеджио, гармония, контрапункт, игра на фортепиано, педагог, если это настоящий педагог, должен свободно владеть знаниями по этим разделам музыкальной подготовки и помочь ученику соединить те знания и умения, которые он получает от многих педагогов-«смежников».

К статье А. С. Яковлевой «Мазетти и его педагогические взгляды» приложены **упражнения Мазетти**, сохранившиеся в записях его учеников. Знакомство с ними может быть полезно как студентам-вокалистам, так и практикующим педагогам.

«44 тезиса» Мазетти

Мазетти изложил свою систему обучения и воспитания певцов в форме 44 тезисов. Из них 12 он посвятил дыханию. Педагогическая мысль XIX в. больше была обращена к элементам звукообразующего процесса. Мазетти в своих тезисах не говорит ни о знаменитой «опоре», ни о пресловутой «маске». И это не случайность. Он, как и старые классики, не делал на этом специальных акцентов. Он искал гармоническое целое, полагая, что в слабом звуке молодого голоса заложено начало правильного процесса звукоизвлечения. Этими взглядами пронизана все методология Мазетти.

«Краткие указания по пению ученикам» (тезисы) Мазетти издал в 1912 г. Приведем близко к тексту 44 тезиса Мазетти.

1. Необходимое условие пения – умение сознательно управлять дыханием. Петь следует «на дыхании».

2. Дышать надо спокойно, плавно, медленно, бесшумно и настолько глубоко, чтобы стенки грудной клетки могли как можно больше расширяться.

3. Шумное дыхание не только крайне неэстетично, но и сверх того, утомительно для голосовых связок.

4. Дыхание должно быть диафрагматическим, так как только при нем гортань остается эластичной.

5. Вдох надо делать раньше, чем израсходуется весь действующий запас воздуха в легких.

6. Брать дыхание необходимо главным образом через нос для того, чтобы не сушить стенок горла.

7. Выдыхание следует совершать с возможно меньшим усилием, бережно управляя количеством воздуха, необходимым для производства звука (это обязательное условие для приобретения легкости звучания голоса).

8. Сила звука и его длительность зависят от правильности дыхания.

9. Работа над правильным расхождением дыхания есть главное условие правильной постановки голоса.

10. Следствием излишней торопливости, а также излишней медлительности выдыхания является сдавленный звук.

11. «Форте» – требует увеличения, а «пиано» – уменьшения силы выдыхания.

12. При пении положение шеи и плеч должно быть спокойно-естественным. Всякое резкое движение вредит голосовому аппарату.

13. При выдерживании одной ноты и при нескольких нотах на одной гласной, рот и подбородок надо держать неподвижно.

14. Подбородок вообще не должен выдаваться.

15. Губы без жеманства складываются в улыбку, верхние зубы слегка видны.

16. Необходимо избегать сильного опускания нижней челюсти, в особенности при высоких звуках. Неумеренное опускание суживает отверстие горла и тем уменьшает полноту звука.

17. Весьма важно, чтобы гортань и нижняя челюсть были эластичны. Только

при этом условии горло не чувствует никакого напряжения. Ощущение сжатия горла во время пения недопустимо.

18. Язык должно держать слегка вогнутым посередине.

19. При извлечении звука столб выдыхаемого воздуха должен быть направлен на свод полости рта в точку, лежащую позади передних зубов.

20. Необходимо стремиться к тому, чтобы голос был чист и свободен от малейшей примеси носовых и горловых оттенков.

21. Для начальных упражнений следует предпочесть гласную «А», обращая внимание на то, чтобы не исполнять ее ни слишком закрытым, ни слишком открытым звуком. После «А» переходить к «О» и «Е».

22. Для приобретения ровности и однородности звука поющий должен внимательно следить за характером своего звука.

23. Каждое напряжение для увеличения силы голоса идет в ущерб голосовому органу. Кто кричит, тот губит голос. В особенности пагубно злоупотребление высокими нотами.

24. Пение должно совершаться с такой же легкостью, как разговорная речь.

25. Следует избегать пения с так называемым «подъездом», на что должно быть обращено особое внимание при изучении «портамента».

26. Развивать голос следует во всей возможной, но в то же время и естественной для него, полноте, расширяя объем голоса как в сторону низких, так и в сторону высоких звуков.

27. Надо стараться, чтобы голос стал ровным, гибким. Подвижным, устойчивым и плавным.

28. Четыре главных типа вокальных упражнений: выдержанные ноты, гаммы, арпеджио и украшения (группетто, трели и пр.).

29. Упражнения начинаются вокализацией, т. е. пением без называния нот.

30. Выработка подвижности требует прирожденной способности.

31. Лица с подвижными голосами могут приступить к вырабатыванию трели, для чего существуют следующие правила: начинать медленно, стараясь не двигать ни языком, ни губами, ни подбородком. Трель должна образовываться в гортани независимо от толчков грудной клетки.

32. Упражнения надо всегда петь полным голосом, но отнюдь его не напрягая. Как форсировка, так и, наоборот, слабость голоса одинаково вредны тем, что препятствуют правильному развитию мышц гортани.

33. Для усвоения правильной интонации и звуковой плавности крайне полезны восходящие и нисходящие гаммы, а также хроматические ходы.

34. Начинающий должен заниматься не более 10–15 минут и притом – с частыми перерывами.

35. Чтобы следить во время пения за выражением лица и избегать гримас, необходимо вначале пользоваться зеркалом.

36. Надо научиться управлять всеми оттенками голоса, для чего рекомендуется следующее упражнение: на одной ноте, в одно дыхание и с одинаковой силой постепенно переходить от открытого звука к закрытому и обратно.

37. Необходимо выработать величайшую ясность произношения слов, в особенности при *sotto voce*, так как это имеет огромное значение для выразительности пения. Надо одинаково остерегаться крайности, особенно в вещах колоратурных.

38. Хорошо ставить звук и в то же время отчетливо произносить слова – вещь очень трудно исполняемая, однако совершенно необходимая. Достигается

это следующим образом: гортань на полном дыхании непрерывными и ясными колебаниями рождает звук, и в то же время органы произношения придают этому звуку форму согласных и гласных.

39. От исполнителя требуется ясность и выразительность.

40. Ясность исполнения зависит от отчетливого соблюдения метра и ритма, оттенков и фразировки.

41. Выразительность, заключающаяся в верной передаче чувств настроений, есть венец вокального искусства. Чтобы достичь выразительности, необходимо уметь понимать исполняемое.

42. Преувеличенная выразительность становится карикатурой. Надо быть простым и правдивым.

43. Речитатив требует правильного ударения на словах, разнообразия в оттенках и, кроме этого, должен исполняться почти всегда полным голосом.

44. Качества, необходимые для артиста:

- а) музыкальные познания,
- б) совершенство в интонации,
- в) свободное дыхание,
- г) легкость голоса,
- д) умение владеть звуком при усилении и ослаблении, соответственно выражаемым чувствам,
- е) ясное и точное произношение,
- ж) изящество вкуса,
- з) музыкальная память.

Школу Мазетти прошли многие выдающиеся певцы и педагоги. Наиболее известные из них: **А. В. Нежданова, В. В. Барсова, М. В. Владимирова, В. Н. Политковский, А. Л. Доливо, А. В. Александров, Н. А. Обухова**, и мн. др. Все они без преувеличения стали гордостью русской педагогики и оперного вокала.