

однородного по составу инструментов коллектива (например, духового или струнного). Однако за внешней простотой и незатейливостью музыкального оформления, требуемого для отдельных частей праздников, была скрыта область большого композиторского труда и экспериментов в облас-

ти мелодики, гармонии и фактуры, где наиболее талантливые музыканты создавали произведения необычайной тонкости и изящества, к коим можно по праву отнести «Музыку» придворного композитора Мэтью Локка.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бочаров Ю. Барочная сюита: знакомая и незнакомая // Старинная музыка. – 2013. – Вып. 4. – С. 11–18.
2. Августейший мастер выживания. Жизнь Карла II/ Пер. с англ. Н. А. Анастасьева. – М.: Издательство «АСТ»; Издательство «Ермак», 2004. – 446 с.: ил.
3. Dart T. The Repertory of the Royal Wind Music // The Galpin Society Journal. – Vol. 11. – 1958. – P. 70–77. JSTOR. – URL: <https://doi.org/10.2307/842105> (Accessed 17 Dec. 2023).
4. Halfpenny E. The 'Entertainment' of Charles II // Music & Letters. – Vol. 38. – No. 1. – 1957. – P. 32–44. JSTOR.

Alla E. Rudyakova

Ph.D. in History of Arts

Lecturer at the

Department of History and Theory of Performing Arts and Music Pedagogy,

Lecturer at the Department of Academic Singing of the Federal State Budgetary Educational Institution

Saratov Sobinov Conservatory

e-mail: rudjkowa@mail.ru

Saratov, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-27-36

PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF THE OLD ITALIAN VOCAL SCHOOL

Summary: In the article, the principles of the old Italian vocal school, which is of enduring value in world vocal art, are derived based on the views of outstanding vocal teachers - Giulio Caccini, Pier Tosi, Giovanni Battista Mancini, outlined in fundamental treatises (*The New Musics, Observations on the Florid Song; Or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers, Practical Reflections on the Art of Figurative Singing*). Although there are general priorities in voice development, such as: extreme attention to cultivating the beauty of voice timbre, mastery of an ideal cantilena, evenness of sound connection, sound training for breathing, development of pure intonation and register uniformity, and so on, it is noted that there are certain differences in pedagogical activities of Giulio Caccini, Pier Tosi and Giovanni Battista Mancini. These differences are explained by changes in the requirements for the performance of vocal parts in operas by composers who worked simultaneously with the teachers in question. For example, Caccini recommended singing only in natural registers, in a limited range; Tosi expanded his work on voice range, paying attention to the smoothness of passing registers and developing virtuosity, which, in Mancini's work, was already the main quality of a singer's professional training and reached the limit of a person's vocal capabilities. An analysis of Caccini, Tosi, and Mancini's pedagogical views allowed to draw a conclusion about the principles of the old Italian vocal school:

raised chest breathing, firm sound attack, attention to diction clarity, virtuosity development, mastery of dynamic shading, and so on.

Keywords: the old Italian vocal school, pedagogical principles, virtuoso technique, evenness of sound connection.

Italian vocal art has come a long way in its development. It has been evolving since ancient times. Already in Ancient Rome, people began to show interest in singing, voice training, and vocal training. Church singing, in parallel with which secular singing was formed (which was the most progressive in terms of vocal technique and more in demand among nobility), can be called the source of vocal and pedagogical activity in Italy. It was secular singing that was the basis for the emergence of the opera genre. The first opera composer was Claudio Monteverdi (1567–1643), who wrote the opera *L'Orfeo* (1607, libretto by Alessandro Striggio Jr.).

According to prominent teacher-methodologist Bagadurov, the development of composition schools is closely related to the development of vocal schools. These schools interact in a certain way and influence each other in terms of the style of composition and performance requirements [4, p. 275]. To embody the vocal part of operas, singers are required to possess a certain vocal technique. Because of this, the activities of teachers are also developing, designed to provide the necessary voice training. This interaction was the basis for the for-

mation of the old Italian vocal school (Giulio Caccini (1545–1618), Jacopo Peri (1561–1633), Claudio Monteverdi (1567–1643), Alessandro Scarlatti (1685–1757), Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736), Nicolo Porpora (1686–1768) and others) and the new Italian vocal school (Saverio Mercandate (1795–1870), Gaetano Donizetti (1797–1848), Gioachino Rossini (1792–1868), Vincenzo Bellini (1801–1835), Giuseppe Verdi (1813–1901), Ruggero Leoncavallo (1857–1919), Giacomo Puccini (1858–1924), Pietro Mascagni (1863–1945), etc.).

In our article, we will consider the principles of the old Italian vocal school (14th - 18th centuries) using the example of the activities of its outstanding teacher representatives: Giulio Caccini, Pier Tosi and Giovanni Battista Mancini. The choice of these particular teachers is due not only to the fact that they left a noticeable mark on the development of the vocal art of Italy but also to the fact that they wrote valuable works on voice training, which makes it possible to analyse the priority directions in a young singer's education in detail.

Giulio Caccini

In 1601, Giulio Caccini published a collection of madrigals, *The New Musics*. His preface contained valuable statements on training singers. This information played a significant role in the further development of artistic singing and vocal pedagogy. Let us consider the main provisions of Caccini's work.

Breathing for Singing. In his work, Giulio Caccini argues that mastery of breathing can be called the basis of correct vocalisation. Also, mastery of breathing is required for high-quality performance of a vocal technique - *filare un suono*. When performing such sounds, singers must clearly distribute their breath and thoughtfully use it in difficult places. According to Caccini, the most correct way would be to use chest breathing during vocalisation since it provides the ease of sound connection necessary for performing passages, and is also economically used in contrast to lower types of breathing.

On Sound Production. Caccini believed that: when vocalising, a singer should reproduce the sound in the entire volume of the voice, without forcing it, since with this sound connection the strength and mass of sound necessary for professional work are most fully developed; training of the singer's timbre, which should be uniform in structure throughout the entire range, is of great importance during training; pure intoning of the melody being per-

formed is the main quality of a professional singer [1, p. 21].

The teacher distinguished two ways of starting vocalisation in sound connection: "intonationally pure construction of the sound from the very beginning, gradually increasing the volume", and the method recommended by the teacher himself: "to start the sound actively on *f*, and then reduce its strength". According to Caccini, in order to cultivate the expressiveness of singing, a singer must master all types of onset of sound; however, a firm attack must still be the basis of vocalisation.

On the Singing Tessitura. Caccini gave preference to natural sounds (chest)¹, with which you can sing in a full voice. The teacher wrote: "a singer must choose a key in which they will perform the work in a full, natural voice, without resorting to artificial sounds (passing to another register)".

On the Evenness of Sound Connection. Caccini paid special attention to the evenness of sound connection over the entire range, to intonation, as well as to the beauty of timbre. Listeners must admire the singer's voice! According to the teacher, the beauty of the singing sound should be the basis of the teacher's pedagogical activities.

On Coloratura Exercises. The teacher attached great importance to the development of coloratura technique. He invented new ornamentation - *lungi giri* (coloratura passages). According to Caccini, "long passages are suitable only in places of little expression, only on long syllables and for final cadences" [3, p. 24].

On Diction. Singing diction must be clear and understandable since it is necessary to convey the verbal content of the performed work to the listener. According to the teacher, correct sound training gives perfect diction.

On the Expressiveness of Performance. A singer needs to be imbued with the content of the text of the work being performed in order to embody the idea laid down by the composer. Cultivating the emotional content of a performance is necessary, and it also needs to be developed during class.

These are the main provisions of *Nuove Musiche*, which reflected Caccini's pedagogical views.

Pier Tosi

Castrato Pier Francesco Tosi (1647 - 1727) is considered to be Caccini's main follower. In 1723, Tosi published the essay *Observations on the Florid Song*;

1. That is, the sounds of the voice medium that do not affect the passing register.

Or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers. Let us highlight the following provisions from Tosi's methodological work.

Breath. A student must control their breathing well. The teacher's task is to indicate where in the work the breath should be taken and to teach the student to take it easily, without fatigue. It is forbidden to take a breath in the middle of a word.

On Sound Connection. Tosi believed that a voice sounds better if it is produced easily and calmly, naturally, organically, without artificial "darkening" and rounding.

Sound Attack When Singing. The attack of the sound should be clear from the very beginning, producing an instantly pronounced pitch in the voice. It is unacceptable to sing passages with aspiration. This postulate tells us about the necessary use of a firm attack of sound in singing.

Purity of Intonation. The teacher believed that pure singing intonation is one of the basics of working on the voice. He demanded that students develop purity of intonation in both registers - chest and head.

Registers. In soprano, Tosi distinguished two registers: chest and head. The teacher said: "If the connection of these registers is imperfect, the voice loses its beauty and remains uneven. According to the teacher, the natural volume of a soprano's voice usually ends on the notes *do2* or *re2*. Then the falsetto begins, continuing to high notes. In this matter, the teacher's main task is to force the student to combine the chest and falsetto registers in order to make the passing from one to the other more imperceptible" [10, p. 95].

Diction. Tosi considered work on developing clear, clean diction to be one of the priority areas of work on voice. He said that the teacher should force the vowels and consonants to be distinctly articulated in order to clearly distinguish one from the other.

Development of the Upper Register. Particular care must be taken with regard to the formation of notes in the upper register. "It is necessary to develop the upper register very carefully and gradually so that the student can reach their maximum volume, and they must remember that the higher the sounds, the more easily they must be taken, avoiding shouting" [6, p. 128].

On the Dynamics of Sound. It is necessary to learn to sing *forte* and *piano*; however, according to Tosi, one needs to practise more in *forte* in class since

"it is much easier to teach *piano* to someone who sings strongly than vice versa" [7, p. 192].

Filar un Suono, Portamento. The *filare un suono* technique is recommended for all types of voices [4, p. 178]. The teacher considers the ability to not remove the sound from the breath when passing to *piano* to be the main difficulty in developing *filare un suono*.

Trill. The ability to perform a trill correctly was also important. It was necessary in cadences; entire passages were composed from it. A trill has to be vivid, clean, light and of moderate speed. A perfect trill is produced by vibration of the larynx.

Passages. Tosi distinguished two types of passages: abrupt and connected. To perform the former, the teacher must teach the student a slight movement of the voice so that all the notes that make up the passage are articulated in equal proportion and are evenly separated. When singing the latter, all notes following the first one should be closely connected with each other - "as if imitating a sliding effect".

On the Performed Repertoire. To improve their technique and keep their voice in a professional form, Tosi advised students to sing arias *da capo* since they "give the opportunity to show their ingenuity and talent during reprise". It was required to teach how to perform arias in three different manners - theatrical style ("pleasant and varied"), chamber style (distinguished by ornamentation and completeness), church style ("touching and smooth"). The first part of the aria required simple ornamentation, chosen in good taste and in small quantities so that the melody remains intact; in the second part, it was necessary to "add original skill to this skillful simplicity, making it possible to appreciate the great art of the singer" [2, p. 41]; the third part did not have to be similar to the first, the student had to compose various cadences and make improvements [6, p. 156].

As we see, in Tosi's activities one can trace: emerging trends in the development of teaching methods - gradualism and consistency in complicating the study of material; formulation of the concept of "vocal pedagogical repertoire"; increased attention to expanding the student's musical horizons (teaching the peculiarities of performing works of various styles). Also, in contrast to Caccini's views (singing in natural registers), Tosi recommended equalising the sound of the entire range of the singer's voice, which indicated an expansion of the range being

used up to the extreme notes (which must be treated with care and caution).

Giovanni Battista Mancini

Giovanni Battista Mancini (1716 - 1800) was another outstanding teacher. In 1774, Mancini's work, *Practical Reflections on the Art of Figurative Singing*, was published. Let us consider the main postulates of the above-mentioned work.

On Breathing. Mancini proclaimed mastery of breathing as the basis of voice training. The teacher said that a student should be able to use it sparingly as well as easily use chest breathing. The student should not force their breathing but rather breathe in completely calmly and expend the breath gradually in order to be able to highlight the first note, taking it in a low voice (*sotto voce*) and increasing its sound, then decreasing it to a minimum [3, p. 190].

On Filar un Suono. This technique, according to Mancini, is quite difficult for a beginning singer. *Filar un suono* cannot be started unless the student has acquired the art of preserving, intensifying and holding the breath.

On the Position of the Mouth. Mancini said: "It is necessary to establish at what size of the mouth the voice is more sonorous and denser for a given student". [4, p. 191]. The student should not purse their lips on low notes, and also should not open their mouth wide on high notes since this qualitatively changes the timbre of the voice.

On the Dynamics of Sound. According to Mancini, singing in a full voice can sometimes be harmful (if the student's voice has not yet established itself). One needs to sing moderately and carefully, then it is easy to notice shortcomings and try to correct them.

On the Clarity of Diction. The teacher warned about the need to distinctly pronounce words when singing. The text should be clearly legible to listeners. According to Mancini, diction clarity is an indicator of a correctly formed sound.

Trill. Mancini believed that in order to perform a trill it is necessary to skillfully control breathing, to be able to strengthen and weaken it. The trill must be performed in full voice [6, p. 200].

On the Technique of Fluency. To acquire the fluency technique needed for professional work, it is necessary to practise vocalisation. When singing,

"one needs as if to try to string the vowels onto the sound with the greatest accuracy" [3, p. 323].

On Vocalisation of the Passing Register. Mancini divides the voice into two registers: chest and head (or falsetto). He wrote about the ability to balance the strength and sonority of the voice in all registers so that the lower note of the range is not too weak and the upper note is not too sharp. It is recommended to cover the bottom note, and take the top one softly and lightly, avoiding harshness and abruptness.

In our opinion, in Mancini's work, the method of voice training continues to improve and acquire new features: *filare un suono* is applied at the later stages of training (compared to Tosi); fundamental importance is attached to the shape of the mouth; the need to sing with full sound is denied (unlike Tosi's position); specific recommendations for the formation of a passing register are provided.

Thus, having analysed Giulio Caccini's *Nuove Musiche*, Pier Tosi's *Observations on the Florid Song*; Or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers and Giovanni Battista Mancini's *Practical Reflections on the Art of Figurative Singing*, we can highlight the pedagogical principles of the old Italian vocal school: the main breathing type - *chest*; a *firm attack of sound* is the most common one; *mouth in a graceful smile position*; at the beginning of the development of the old Italian school, singers sang in natural registers - *chest and falsetto*, then a tendency was formed to gradually smooth out the formation of the register structure of the voice - *a requirement for uniformity of timbre sound over the entire range* appeared; it was necessary to learn *filare un suono*, *portamento*, *dynamic shading*, *trill*; *singing exercises with full volume of sound*, *emphasis on developing coloratura fluency technique*; *diction should be clear and understandable*, the main quality of sound is *the primacy of sound* (beautiful sounding timbre of the voice); *its inextricable connection with the melodious vocal cantilena*.

Let us note that the principles of teachers representing the old Italian vocal school have become classical and have lasting value for the world pedagogical community. They also formed the basis for the further development of the pedagogical art of educating singers in Italy.

REFERENCES:

1. Aspelund, D. 1952. *Development of a Singer and Their Voice.* / Ed.: M.Lvov., Moscow; Leningrad: Muzgiz, p. 192.
2. Aplecheeva, M.V. 2020. *History of Vocal Art.* St. Petersburg: Lan, p. 168.
3. Aprile Giuseppe. 2019. *Italian School of Singing.* With an appendix of 36 solfeggio examples. Vocalises for tenor and soprano: Textbook trans. from English by N.Alexandrova. – St. Petersburg: Lan, p. 132.
4. Bagadurov, V.A. 2019. *Essays on the History of Vocal Methodology.* Part I, St. Petersburg: Planeta Muziki Publishing House, p. 468.
5. Besant, A. 2017. *Vocalist - Singing School.* Moscow: Lan, p. 192.
6. Goldshmit, V.M. 1987. *Italian Method of Singing in the 17th Century.*, Moscow: Raduga, p. 305.
7. Viardot - Geritt, L. 1909. *The Role of Nature in the Voice Production of Singers and Speakers.* Moscow: RusTrud, p. 120.
8. Keldysh, Y.V. 1973. *Venice School.* V. 1, Moscow: Sovetskaya Encyclopedia, p. 478.
9. Lamperti, F. 1892. *The Art of Singing.* – Moscow: I.Jurgenson, p. 148.
10. Levidov, N.N. 1928. *Voice Training.* Leningrad: Triton, p. 220.
11. Nazarenko, I.K. 1963. *The Art of Singing.* Moscow: State Musical Publishing House, p. 484.
12. Keldysh, Yu.V. 1975. *Musical Dramaturgy.* V. 2, Moscow: Sovetskaya Encyclopedia, p. 482.
13. Sheremet, S.V., Gareev, M.M., Krinitskaya, S.S. 2019. "Formation and Development of Vocal Pedagogy in Italy of the 17th–19th Centuries: the Old Italian School", *Academic Council*, no. 10, pp. 42–49.

Алла Эдуардовна Рудякова

кандидат искусствоведения,

преподаватель кафедры истории и теории исполнительского искусства

и музыкальной педагогики, кафедры академического пения

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова

e-mail: rudjkowa@mail.ru

Саратов, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-27-36

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ СТАРОЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Аннотация: В статье на основе взглядов выдающихся вокальных педагогов Джулио Каччини, Пьетро Този, Джамбаттиста Манчини, изложенных в основополагающих трактатах («Новая музыка», «Взгляды древних и современных певцов, или Размышления о колоратурном пении», «Практические мысли и размышления о виртуозном пении»), выводятся принципы старой итальянской вокальной школы, являющейся непреходящей ценностью мирового вокального искусства. Отмечается, что при общих приоритетах в развитии голоса, таких как: предельное внимание к воспитанию красоты тембра голоса, владение идеальной кантиленой, ровность звуковедения, постановка звука на дыхание, выработка чистой интонации, регистровой однородности и т. д., в педагогической деятельности Джулио Каччини, Пьетро Този, Джамбаттиста Манчини имеются и определённые различия. Данные различия объясняются изменениями требований к исполнению вокальных партий в операх композиторов, творивших одновременно с рассматриваемыми педагогами. Так, например, Д. Каччини рекомендует петь лишь натуральными регистрами, в ограниченном диапазоне; П. Този расширяет работу над диапазоном голоса, обращая внимание на сглаженность переходных регистров, а также развивает виртуозность, которая в творчестве Д. Манчини уже является главным качеством профессиональной подготовки певца и достигает предельности в голосовых возможностях человека. Анализ педагогических взглядов Д. Каччини, П. Този, а также Д. Манчини позволил

сделать вывод о принципах старой итальянской вокальной школы: высокое грудное дыхание, твёрдая атака звука, внимание к дикционной чёткости, выработка виртуозности, владение динамическими оттенками и т. д.

Ключевые слова: старая итальянская вокальная школа, педагогические принципы, виртуозная техника, ровность звуковедения.

Итальянское вокальное искусство в своём становлении прошло длительный путь. Оно развивалось с глубокой древности. Уже в Древнем Риме начали проявлять интерес к пению, к постановке голоса, к обучению вокалу. Истоком вокальной и педагогической деятельности в Италии можно назвать церковное пение, параллельно с которым формировалось пение светское (наиболее прогрессивное в плане вокальной техники и более востребованное при дворах знати). Именно светское пение явилось базой появления оперного жанра. Первым оперным композитором был Клаудио Монтеверди (1567–1643 гг.), написавший оперу «Орфей» (1607 г., либретто Алессандро Стриджо-младшего).

По мнению видного педагога-методиста Багадунова, – развитие композиторских школ тесно связано с развитием школ вокальных. Данные школы определённым образом взаимодействуют и оказывают влияние друг на друга в плане стилистики композиторского письма и исполнительских требований [4, с. 275]. Для воплощения вокальной части опер от певцов требуется владение определённой вокальной

техникой. В силу этого развивается и деятельность педагогов, призванная обеспечить необходимую голосовую подготовку. Данное взаимодействие явилось основой образования старой (Джулио Каччини (1545–1618 гг.), Якопо Пери (1561–1633 гг.), Клаудио Монтеверди (1567–1643 гг.), Алессандро Скарлатти (1685–1757 гг.), Джованни Баттиста Перголези (1710–1736 гг.), Николо Порпора (1686–1768 гг.) и другие) и новой (Саверио Меркандате (1795–1870 гг.), Гаэтано Доницетти (1797–1848 гг.), Джоаккино Россини (1792–1868 гг.), Винченцо Беллини (1801–1835 гг.), Джузеппе Верди (1813–1901 гг.), Руджеро Леонкавалло (1857–1919 гг.), Джакомо Пуччини (1858–1924 гг.), Пьетро Масканьи (1863–1945 гг.) и др.) вокальных итальянских школ.

В нашей статье мы рассмотрим принципы старой итальянской вокальной школы (XIV–XVIII вв.) на примере деятельности её выдающихся педагогов-представителей: Джулио Каччини, Пьетро Този, Джамбаттиста Манчини. Выбор именно этих педагогов обусловлен не только тем, что они оставили заметный след в развитии вокального искусства Италии, но и тем, что ими написаны ценные работы по постановке голоса, позволяющие детально проанализировать приоритетные направления воспитания молодого певца.

Джулио Каччини.

В 1601 г. Дж. Каччини опубликовал сборник мадригалов «Новая музыка». В его предисловии содержались ценные высказывания по обучению певцов. Эти сведения сыграли значительную роль в дальнейшем развитии художественного пения и вокальной педагогики. Рассмотрим основные положения труда Дж. Каччини.

Певческое дыхание. В своём труде Джулио Каччини утверждает, что основой правильной вокализации можно назвать владение дыханием. Также владение дыханием требуется для качественного исполнения вокально-технического приёма – филировки. При исполнении филированных звуков певцы должны чётко распределять своё дыхание, продуманно расходовать его в сложных местах. По мнению Дж. Каччини, наиболее правильным будет использование при вокализации грудного дыхания, поскольку оно даёт лёгкость звукоизвлечения, необходимую для исполнения пассажей, а также экономно тратится в отличие от более низких типов дыхания.

О звукоизвлечении. Дж. Каччини считал, что: певец должен при вокализации воспроизводить звук во всём объёме голоса, не форсируя его при этом, поскольку при данном звуковедении наиболее полно развивается сила и масса звука, необходимые для профессиональной работы; большое значение при обучении имеет выработка тембра певца, который должен был быть однородным по построению на всём диапазоне; основным качеством профессионального певца является чистое интонирование исполняемой мелодии [1, с. 21].

Педагог разделял в звуковедении два способа начала вокализации: «интонационно чистое построение звука с самого его начала, постепенно усиливая громкость», и способ, рекомендуемый самим педагогом: «...начать звук активно на f, а затем уменьшить его силу». Для воспитания же выразительности пения, по мнению Дж. Каччини, певцу необходимо владеть всеми типами начала звука, но основой вокализации всё же должна быть твёрдая атака.

О певческой tessiture. Дж. Каччини отдаёт предпочтение натуральным звукам (грудным)¹, при которых можно петь полным голосом. Педагог писал: «Певец должен выбрать тональность, в которой он исполнит произведение полным, натуральным голосом, не прибегая к искусственным звукам (переходным в другой регистр).

О ровности звуковедения. Особое внимание Дж. Каччини обращал на ровность построения звука на всём диапазоне, на интонацию, а также на красоту тембра. Слушатели должны восхищаться голосом певца! По мнению педагога, красота певческого звука должна быть основой обучающей деятельности учителя.

О колоратурных упражнениях. Педагог придавал большое значение развитию колоратурной техники. Им были изобретены новые украшения – «lungi giri» (колоратурные пассажи). По мнению Дж. Каччини – «...длинные пассажи годны только в местах маловыразительных, только на длинных слогах и для финальных каденций» [3, с. 24].

О дикции. Певческая дикция должна быть ясной и понятной – поскольку необходимо донести до слушателя словестное содержание исполняемого произведения. По мнению педагога – правильная постановка звука даёт идеальную дикцию.

1. Т. е. звукам медиума голоса, не затрагивающим переходного регистра.

О выразительности исполнения. Певцу необходимо проникнуться содержанием текста исполняемого произведения, чтобы воплотить идею, заложенную композитором. Воспитание эмоционального наполнения выступления необходимо, и его также нужно вырабатывать на уроке.

Таковы главные положения «Nuove Musiche», в которых нашли отражение педагогические взгляды Дж. Каччини.

Пьетро Този.

Главным последователем Дж. Каччини считается кастрат Пьетро Франческо Този (1647–1727 гг.). В 1723 г. Този выпустил сочинение «Взгляды древних и современных певцов, или Размышления о колоратурном пении». Выделим следующие положения методического сочинения П. Този.

Дыхание. Ученик должен хорошо управлять дыханием. Задача учителя – указать, где в произведении нужно брать дыхание, и научить ученика брать его легко, без утомления. Запрещается брать дыхание среди слова.

О звуковедении. П. Този считал, что голос звучит лучше, если он издаётся легко и спокойно, естественно, органично, без искусственного «притемнения» и округления.

Атака звука при пении. Атака звука должна быть отчётливой с самого начала, вырабатывать мгновенно ярко выраженную высоту в голосе. Пассажи недопустимо петь с придыханием. Данный постулат говорит нам о необходимом применении твёрдой атаки звука в пении.

Чистота интонации. Педагог считал, что чистая певческая интонация относится к числу базовых позиций работы над голосом. Он требовал воспитания чистоты интонации у учеников в обоих регистрах – грудном и головном.

Регистры. У сопрано Този различал два регистра: грудной и головной. Педагог говорил: «Если соединение этих регистров несовершенно, то голос теряет свою красоту и остаётся неровным». По мнению педагога, натуральный объём голоса у сопрано обычно кончается на нотах do² или re². Далее начинается фальцет, продолжающийся до высоких нот. Главная задача учителя в этом вопросе – заставить ученика соединить грудной и фальцетный регистры, чтобы сделать переход от одного к другому более незаметным» [10, с. 95].

Дикция. Одним из приоритетных направлений работы над голосом Този считал работу над выработкой ясной, чистой дикции. Он говорил, что учитель должен заставлять отчётливо арти-

кулировать гласные и согласные, чтобы ясно отличать одну от другой.

Выработка верхнего регистра. Особенную бережность нужно проявлять в отношении формирования нот верхнего регистра. «Необходимо развивать верхний регистр очень осторожно и постепенно, чтобы ученик мог достигнуть своего максимального объёма, и он должен помнить, что чем выше звуки, тем с большей лёгкостью их надо брать, избегая крика» [6, с. 128].

О динамике звука. Необходимо научиться петь forte и piano, но, по мнению П. Този, упражняться в классе надо больше на forte, потому что «гораздо легче научить piano того, кто поёт сильно, нежели наоборот» [7, с. 192].

Филировка, portamento. Приём филировки рекомендуется вырабатывать всем типам голосов [4, с. 178]. Педагог считает основной трудностью в построении филировки – умение не снимать звук с дыхания при переходе к piano.

Трель. Также было важно умение правильно исполнять трель. Она была необходима в каденциях, из неё составлялись целые пассажи. Трель должна быть яркой, чистой, лёгкой и умеренной быстроты. Совершенная трель производится колебанием гортани.

Пассажи. П. Този выделяет пассажи двух видов: отрывистые и связные. Для исполнения первых учитель должен научить ученика лёгкому движению голоса, чтобы все ноты, составляющие пассаж, были артикулированы в равной пропорции и равномерно отделены. При пении вторых все ноты, следующие за первой, должны быть тесно связаны друг с другом – «как бы подражая эффекту скольжения».

Об исполняемом репертуаре. П. Този для совершенствования своей техники и поддержания голоса в крепкой профессиональной форме советует ученикам петь арии da capo, т. к. они «дают возможность показать свою изобретательность и талант при репризе». Требуется научить исполнять арии тремя различными манерами – театральным стилем («приятный и разнообразный»), камерный стиль (отличался украшениями и законченностью), церковный («трогательный и плавный»). Первая часть арии требует простых украшений, подобранных с хорошим вкусом в небольшом количестве так, чтобы мелодия оставалась нетронутой; во второй части требовалось «к этой искусной простоте присоединить оригинальное мастерство, дающее возможность оценить ве-

ликое искусство певца» [2, с. 41]; третья часть не должна быть похожа на первую, ученик должен сочинить различные каденции и внести улучшения [6, с. 156].

Как мы видим, в деятельности П. Този прослеживаются зарождающиеся тенденции развития методов обучения – постепенности и последовательности в усложнении изучения материала; оформление понятия «вокально-педагогический репертуар»; усиленное внимание к расширению музыкального кругозора ученика (обучение особенностям исполнения произведений различной стилистики). Также, в отличие от взглядов Дж. Каччини (пение натуральными регистрами), П. Този рекомендует выравнивать звучание всего диапазона голоса певца, что говорит о расширении используемого диапазона вплоть до крайних нот (к которым необходимо относиться бережно и осторожно).

Джамбаттиста Манчини.

Ещё одним выдающимся преподавателем был Джамбаттиста Манчини (1716–1800 гг.). В 1774 г. в свет выходит сочинение Дж. Манчини – «Практические мысли и размышления о виртуозном пении». Рассмотрим основные постулаты вышеупомянутой работы.

О дыхании. Дж. Манчини провозглашает владение дыханием основой постановки голоса. Педагог говорит о том, что ученик должен уметь экономно расходовать и легко набирать дыхание грудью. Ученик не должен форсировать дыхание, а наоборот брать его совершенно спокойно и расходовать постепенно, чтобы иметь возможность выделить первую ноту, взяв её вполголоса (sotto voce) и увеличивая её звучание, затем уменьшая до минимума [3, с. 190].

О филировке. Данный приём, по мнению Дж. Манчини, достаточно сложен для начинающего певца. К филировке звука нельзя приступать, если ученик не приобрёл искусства сохранять, усиливать и задерживать дыхание.

О положении рта. Дж. Манчини говорит так: «Нужно установить, при какой величине рта голос является более звучным и более плотным у данного ученика» [4, с. 191]. Ученику не следует сжимать губы на низких нотах, и также не следует на высоких нотах раскрывать широко рот, т. к. от этого качественно меняется тембр голоса.

О динамике звука. По мнению Дж. Манчини, петь полным голосом иногда бывает вредно (если голос ученика ещё не устоялся). Нужно петь

умеренно и внимательно, тогда можно легко заметить недостатки и постараться их исправить.

О чёткости дикции. Педагог предупреждает о необходимости чётко произносить слова при пении. Текст должен быть хорошо разборчив для слушателей. По мнению Манчини – дикционная чёткость является показателем правильно формируемого звука.

Трель. Дж. Манчини считал, что для исполнения трели необходимо искусно владеть дыханием, уметь усиливать и ослаблять его. Исполнять трель необходимо в полный голос [6, с. 200].

О технике беглости. Для приобретения необходимой в профессиональной работе техники беглости надо упражняться в вокализации. При пении «нужно стараться будто бы нанизывать гласные на звук с наибольшей точностью» [3, с. 323].

О вокализации переходного регистра. Дж. Манчини разделяет голос на два регистра: грудной и головной (или фальцет). Он пишет об умении соразмерять силу и звучность голоса во всех регистрах, чтобы нижняя нота диапазона не была слишком слабой, а верхняя нота слишком резкой. Нижнюю ноту рекомендуется прикрывать, а верхнюю брать мягко и легко, избегая грубости и резкости.

По нашему мнению, в труде Дж. Манчини продолжает совершенствоваться и приобретать новые черты методика постановки голоса: филировка относится к поздним срокам обучения (по сравнению с П. Този); основополагающее значение придаётся форме рта; отрицается необходимость петь полным звуком (в отличие от П. Този); приводятся конкретные рекомендации по формированию переходного регистра.

Итак, проанализировав сочинения Джулио Каччини «Nuove Musiche», Пьетро Този «Взгляды древних и современных певцов, или Размышления о колоратурном пении» и Джамбаттиста Манчини «Практические мысли и размышления о виртуозном пении», мы можем выделить педагогические принципы старой итальянской вокальной школы: ведущий тип дыхания – грудной; наиболее употребительная твёрдая атака звука; рот в положении грациозной улыбки; в начале развития старой итальянской школы пели натуральными регистрами – грудным и фальцетом, затем формируется тенденция постепенного сглаживания формирования регистрового строения голоса – появляется

требование однородности звучания тембра на всём диапазоне; необходимо обучение филировки звука, *portamento*, динамическим оттенкам, трели; пение упражнений полным объёмом звука, акцент на развитие колоратурной техники беглости; дикция должна быть ясной и понятной, основное качество звучания – примат звука (красивого звучания тембра голоса); неразрывное его соединение с певучей вокальной кантиленой.

Отметим, что принципы педагогов – представителей старой итальянской вокальной школы стали классическими, имеют непреходящую ценность для мирового педагогического сообщества. Также они явились основой дальнейшего развития педагогического искусства воспитания певцов в Италии.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса / Под ред. М. Львова. – М.; Л.: «Музгиз», 1952. – 192 с.
2. Аплечеева М.В. История вокального искусства. – СПб.: Лань, 2020. – 168 с.
3. Априле Джузеппе. Итальянская школа пения. С приложением 36 примеров сольфеджио. Вокализы для тенора и сопрано: Учебное пособие / пер. с англ. Н.А. Александровой. – СПб.: Лань, 2019. – 132 с.
4. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии. Часть I. – СПб.: Издательство «Планета музыки», 2019. – 468 с.
5. Безант А. Вокалист – школа пения. – М.: Лань, 2017. – 192 с.
6. Гольдшмит В.М. Итальянская метода пения в XVII в. – М.: Радуга, 1987. – 305 с.
7. Виардо-Геритт Л. Роль природы в постановке голоса у певцов и ораторов. – М.: РусТруд, 1909. – 120 с.
8. Келдыш Ю.В. Венецианская школа. Т. 1. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – 478 с.
9. Ламперти Ф. Искусство пения. – М.: И. Юргенсон, 1892. – 148 с.
10. Левидов Н.Н. Постановка голоса. – Л.: Тритон, 1928. – 220 с.
11. Назаренко И.К. Искусство пения. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 484 с.
12. Келдыш Ю.В. Драматургия музыкальная. Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1975. – 482 с.
13. Шеремет С.В., Гареев М.М., Криницкая С.С. Становление и развитие вокальной педагогики в Италии XVII–XIX веков: старая итальянская школа // Учёный совет. – 2019. – № 10. – С. 42–49.
14. Павлова Г. Русская сатирическая графика 1812–1814 годов // 1812 год в произведениях искусства из собрания Русского музея. – СПб., 2012.
15. Пельтцер М. Русская политическая графика и её влияние на Европу // Россия и Европа. – 2007. – Вып. 4. – С. 119–149.

Shi Wenxin

Trainee Assistant

The Rachmaninov Rostov State Conservatory

e-mail: s377588846@163.com

Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0009-0009-0184-9464

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-1-37-44

SPECIFICITY OF VOCAL-PERFORMING INTERPRETATION OF G.PUCCINI'S OPERA LA BOHÈME IN OPERA HOUSES OF CHINA AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

Summary: The research article examines the main trends in the development of the art of an opera artist in China at the beginning of the 21st century. The purpose of the article was to study the specifics of the vocal interpretation of G.Puccini's opera *La Bohème* by modern Chinese opera performers. Considering the opera concept, the author of the article bases his work on the fact that Puccini, whose work is associated with Verismo opera, went beyond verismo, creating unique examples of Italian opera art at the turn of the 20th century. The creative achievements of national schools of composition, primarily Italian and its representative of the second half of the 19th century, G.Verdi, played a large role in the composer's innovations. Based on the results of the centuries-long development of the opera genre, Puccini created a new recitative-arioso vocal style, which was one of the main components of the operatic art of the 20th century.

The article examines the history of the emergence and musical language features of opera. It is noted that *La Bohème*, staged in 1896, quickly became one of the most popular operas in the world, opening new paths for the development of opera houses in the 20th century. At the beginning of the 21st century, it became one of the most frequently performed operas of the academic tradition in China. Considering the interpretations of Puccini's famous work by Chinese and European performers in productions of the Shanghai Grand Theater and

the National Center for the Performing Arts, the author identifies modern approaches to staging the opera. The author of the article focuses on comparing the interpretations of vocal parts by performers in theatre productions in Shanghai and Beijing. In conclusion, it is noted that familiarising viewers with the masterpieces of Italian music is certainly important in the context of the development of national performing and composing schools in Asian countries. This strategy for transmitting the values of academic culture in the context of intercultural dialogue between the East and the West is presented as the most effective in the conditions of the formation and development of European opera culture in China.

Keywords: opera *La Bohème* by G.Puccini, singer, actor, opera houses in China.

Considering the development of the opera genre of the European tradition at the beginning of the 21st century, it should be noted that Korea, Japan and China became its centres in Northeast Asia. Despite the fact that many musicians from these countries have received European musical education and world fame, opera culture is not yet strong enough in them. *La Bohème* by Puccini was one of the most famous works staged in Asian opera houses. The operatic work of Puccini and the opera *La Bohème* are examined in the works of Russian and foreign authors - L.Danilevich, T.Keldysh, O.Korchova, O.Levasheva, I.Nestyev, B.Yarustovsky, Wu Jing