

Л. Г. БАРСОВА

ИЗ ИСТОРИИ
ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ
ЭВЕРАРДИ, ГАБЕЛЬ, ТОМАРС, ИРЕЦКАЯ

Учебное пособие

Издание четвертое, стереотипное



- Б 26 Барсова Л. Г.** Из истории петербургской вокальной школы. Эверарди, Габель, Томарс, Ирецкая : учебное пособие / Л. Г. Барсова. — 4-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. — 156 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-5927-8 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0768-6 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В книге рассказывается о выдающихся преподавателях сольного пения Петербургской консерватории — Камилло Эверарди, С. И. Габеле, И. С. Томарсе и Н. А. Ирецкой, деятельность которых обусловила расцвет и широкое признание отечественной вокальной школы на рубеже XIX–XX вв. В основе четырех глав — обширные и малоизученные материалы, в том числе и неопубликованные, затрагивающие проблемы образования, методики обучения певцов, оперной практики и т. п. Впервые также представлен путь в педагогику и деятельность в России и в зарубежье одного из ярчайших представителей петербургской школы А. Д. Александровича.

Предназначена для вокалистов, педагогов вокала, а также для всех интересующихся историей русской музыки и театра.

УДК 784
ББК 85.335

- Б 26 Barsova L. G.** From St. Petersburg vocal school history. Everardi, Gabel, Tomars, Iretskaya : textbook / L. G. Barsova. — 4th edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2020. — 156 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects). — Text : direct.

The book tells about the outstanding teachers of solo singing in Petersburg Conservatory: Camillo Everardi, S. I. Gabel, I. S. Tomars and N. A. Iretskaya, whose activities led to the rise and widespread acceptance of domestic vocal school at the turn of XIX–XX centuries. Four chapters are based on a vast and little-studied (including unpublished) material, involving education problems, methods of training singers, opera practice, etc. Also, for the first time is presented the way in pedagogy and activities in Russia and abroad of A. D. Alexandrovich, one of the brightest representatives of the St. Petersburg school.

The book is intended for vocalists, vocal teachers, as well as for anyone interested in the history of Russian music and theater.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
2020

© Л. Г. Барсова, 2020

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2020

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

КАМИЛЛО ЭВЕРАРДИ (1825–1999)



Камилло Эверарди, прославленный солист Итальянской оперы, приступил к работе в Петербургской консерватории 1 сентября 1870 года и вскоре занял в ней положение самого авторитетного профессора пения. Сложилось так потому, что в 1872 году консерваторию покинула Г. Ниссен-Саломан¹, принадлежавшая к кругу основателей профессионального вокального образования в России², другие же из приглашенных при Эверарди служили здесь либо короткие сроки³, либо вступили на педагогическое поприще позднее него. Наглядное представление об этом дает следующий список:

¹ О Г. Ниссен-Саломан см. с. 107–111.

² До приглашения Эверарди, кроме Ниссен-Саломан, в консерватории работали Л. Пиччиоли (1862–1863), П. Репетто (1863–1870), Л. Эрит-Виардо (1868–1870).

³ В качестве адъюнкта Эверарди была приглашена в консерваторию его жена Ж. Эверарди (1831–1887), в прошлом известная певица (Бронар). Опыт ее оказался неудачным, в 1873 году она покинула службу и занялась частным преподаванием. С 1886 года жила в Брюсселе.

- М. М. Милорадович (1846–?), период работы 1872–1873;
- Е. Ф. Цванцигер (1846–1921), период работы 1872–1921;
- И. О. Корси (1822–1890), период работы 1873–1876;
- П. К. Бронников (1844 –?), период работы 1873–1875;
- П. С. Левицкая (1847–?), период работы 1873–1880;
- А. А. Полякова-Хвостова (1846–1909), период работы 1874–1883;
- Н. А. Ирецкая (1845–1922), период работы 1874–1922;
- И. А. Мельников (1832–1906), период работы 1877–1878;
- В. М. Самусь (1848–1903), период работы 1877–1903;
- С. И. Габель (1849–1923), период работы 1879–1923;
- В. И. Рааб (1848–1917), период работы 1884–1917.

Как видим, известный оперный певец и режиссер И. А. Мельников пробыл в консерватории всего один год, а талантливая солистка Мариинского театра В. Рааб (1871–1885) не может идти в сравнение с Эверарди по результатам педагогической деятельности. Сам Эверарди тогда находился в расцвете артистического и вокального мастерства (ему было 45 лет, что для амплуа баса-баритона совсем немного), однако он все реже появляется в спектаклях Итальянской оперы, что с огорчением переживают его поклонники. Так, после выступления певца в симфоническом концерте (18 сентября 1871 года) Г. Ларош писал: «Эверарди... с всегдашним своим искусством пропел каватину Доницетти и «Два гренадера» Шумана. Последнюю пьесу он исполнил на французском языке, с замечательной энергией декламации, с тем самым *brío*, который так неотразимо действует на нас, северян, даже и там, где (как в шумановском романсе) оно не вполне соответствует духу произведения. Г-н Эверарди, как и следовало ожидать, встретил одушевленный прием со стороны публики, быть может, тем более теплый, что публика живо чувствует ту невозвратимую потерю, которую наша итальянская сцена понесла в его лице»¹.

¹ «Голос». 1871, № 358.

По-видимому, педагогика приносила Эверарди значительное удовлетворение — положительных результатов он добивается уже в самом начале своей новой деятельности. Вполне достаточно было бы имен двух первых выпускников его класса — Федора Стравинского и Дмитрия Усатова, чтобы войти в историю музыкального театра. Они закончили Консерваторию в 1873 году (см. с. 30–31), а в 1874 году Эверарди окончательно порывает с оперной сценой.

Его успехи не остаются незамеченными. Свидетельство тому находим, например, в отзыве Г. Лароша на выступление в 1878 году в концерте ученицы Эверарди: «...г-жа Ральф — одна из выдающихся надежд нашей консерватории <...> обладает чрезвычайно сильным контральтом, особенно густым и звучным в низком регистре. Это одна из многих учениц, получивших превосходное вокальное образование в классе г. Эверарди, некогда знаменитого любимца петербургских итальянomanов, а в настоящее время не менее славного и не менее популярного профессора нашей консерватории»¹.

В предшествующий консерватории период в биографии Эверарди прослеживается ряд примечательных факторов. Камилл Франсуа Эврар (Everard, Everardi — его артистический псевдоним), бельгиец по рождению, появился на свет 15 ноября 1825 года в городе Динане. В семье, видимо, царил музыкальная атмосфера, так как в юные годы он учился играть на скрипке и других оркестровых инструментах, пел в церковном хоре. Когда стал явно формироваться певческий голос, он поступил в Льежскую консерваторию (класс Жерарди), но, не закончив ее, уехал в Париж. Здесь он занимается у двух авторитетных знатоков вокала: Л. Поншара в консерватории (окончил ее в 1846 году) и затем совершенствуется под руководством М. Гарсиа (сына). Но и этого ему кажется недостаточным, и он уезжает в Италию: в Неаполе берет уроки у Маццини и в Милане — у Ламперти (1849–1851 годы).

Таким образом, Эверарди учился у пяти педагогов, и в дальнейшем он подчеркивал, что тесное взаимодействие

¹ «Московские ведомости», 1878, № 300.

с двумя школами — французской и итальянской — привело его к совершенному владению *bel canto* (идеальным примером такого синтеза он считал исполнительскую и педагогическую деятельность М. Гарсиа).

Оперная карьера Эверарди была блистательной: она началась в Италии, затем — гастролью по крупнейшим городам Франции, Германии, Испании и т. д. Наиболее продолжительными были его выступления в театре Итальянской оперы в Петербурге в 1857–1868 и 1870–1874 годах. Весь этот период был для Эверарди еще одним университетом, вернее — для его будущих учеников, так как в работе с ними он постоянно обращался к своему театральному опыту и наблюдениям.

Наконец, необходимо представить условия, в которых трудился Эверарди в Петербургской консерватории (порой они были весьма драматичными и даже кризисными). Прежде всего, ему приходилось, хотя бы относительно, следовать Инструкции «О преподавании в консерватории», принятой еще в 1865/66 учебном году, в ней указывалось: «Класс пения продолжается не более 4-х лет, а с прибавлением к нему оперного класса, т. е. преподавания декламации и мимики, он продолжается не более пяти лет»¹.

Кроме уроков по специальности, будущий певец должен был посещать следующие предметы: декламацию, мимику, танцы (мужчины — фехтование), итальянский язык, нотное писание, элементарную теорию музыки, сольфеджио, общий курс фортепиано, историю музыки, эстетику.

В Инструкции дано и более подробное разъяснение по ведению основных предметов.

«Во время курса преподаватель пения старается правильно поставить голос ученика (обращает особое внимание на правильное произношение, в особенности на русском языке, и принимает в соображение, что главная его забота должна состоять в приготовлении певцов на русскую сцену для отечественных произведений — приписано рукой

¹ Здесь и далее повременные консерваторские Инструкции и Программы цитируются по кн.: Из истории Ленинградской консерватории. Материалы и документы. 1862–1917. Л., 1964.

Рубинштейна), заканчивая с ним изучением оперных партий, церковного стиля и камерного пения.

Преподаватель декламации заставляет ученика читать вслух рассказы, басни, повести и лирические произведения и заканчивает чтением драматических пьес.

Профессор мимики наставляет ученика в передаче мимикою страстей и чувств, приучает его к правильности походки и движений руками, а также к уменью держать себя на сцене и заканчивает разыгрыванием оперных ролей». Главным недостатком этой программы являлось то, что на уроки сольного пения выделялось всего 4 часа на 5 учащихся или два раза в неделю по полчаса; занятия по мимике и танцу велись нерегулярно, с большими перерывами, так же, как и по драматическому искусству, — не было педагогов.

Сравнительно неплохо были поставлены занятия по обязательному фортепиано, которые длились четыре учебных года (4 ученика на 2 часа в неделю); в Инструкции указывались задачи педагога: «Развить механизм ученика настолько, чтобы он был в состоянии исполнять удовлетворительно соло, мог удовлетворительно читать с листа по нотам и хорошо аккомпанировать пению или инструменту, а также транспонировать с листа по нотам». Последний пункт был особенно важен, так как концертмейстеры не были предусмотрены, учащиеся сами аккомпанировали друг другу, на концерты и показы им в помощь назначались учащиеся по классу фортепиано.

Небезынтересно познакомиться с содержанием «немузыкальных» дисциплин: «В преподавании означенных классов предметов обращается особенное внимание на мифологию, а также на отчизноведение, русский язык и на словесность в самом пространном ее объеме, преимущественно в отраслях литературы, которые находятся в непосредственной связи с музыкальным искусством, каковы поэзия, просодия, сказки и предания, драматургия древности и времен новейших и т. д.».

И наконец, упомянем еще об одном пункте Инструкции: «Поступая в консерваторию, каждый профессор обязан через посредство директора представить принятую им методику преподавания на утверждение Совета профессоров».

К сожалению, обнаружить в архивах «методу» Эверарди не удалось; как известно, он был противником написания любых методических трудов, не любил вокальных «философов». Ученик Эверарди Л. И. Вайнштейн приводит высказывания его по этому поводу, записанные во время занятий в его классе в Киевском музыкальном училище: «Можно писать, — говорил он, — и как будто бы убедительно, но пению никакая книга не научит. Конечно, педагогам полезно ознакомиться с теориями, например, Гарсиа или Ламперти, которые были великими учителями, но все же их книги интересны лишь как отражение их взглядов на вокальное искусство, как итог их долголетнего опыта...». В пример Эверарди приводил немцев, у которых «много теорий, громадная литература, но в результате... мало хороших певцов, да и те учились в Италии»¹.

Вместе с тем, уже с самых первых лет работы в консерватории Эверарди придерживался своей особенной «методы», и об этом мы узнаем косвенно из следующего обстоятельства. В 1872 году на рассмотрение Совета профессоров консерватории был представлен труд Ф. Ронкони «Methode complete de chant». В решении Совета говорилось: «Ввиду письменных весьма лестных отзывов профессоров г-жи Ниссен-Саломан и г. Эверарди о книге г. Ронкони, одобрить ее; но, с другой стороны, ввиду того, что у каждого из преподающих пение в консерватории своя особенная метода, Совет профессоров нашел неудобным введение сочинения г. Ронкони в обязательное употребление» (5 октября 1872 года).

Итак, у Эверарди, как и у других педагогов консерватории, была своя «особенная метода» воспитания певца. Судя по результатам, ее следовало хотя бы в общих чертах реконструировать, и попытка эта относительно удалась Л. Вайнштейну, но, к сожалению, ни он, ни кто-либо другой не записали классных занятий профессора — последовательность упражнений, количество, последовательность

¹ Здесь и далее высказывания Эверарди, некоторые его воззрения по вопросам вокальной методики приводятся по кн.: Вайнштейн Л. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство. Воспоминания ученика. Киев, 1924.

в работе над репертуаром. Все это в совокупности важно знать потому, что, в силу сложившихся обстоятельств, ему пришлось в консерватории давать уроки не только сольного пения, но и актерского мастерства. Сам он считал, что секрет развития голоса заключен «в ухе» учителя, обязанного замечать отклонения от правильного звучания и немедленно и неустанно направлять ученика. Следовательно, чем значительнее багаж педагога, тем искуснее его метод или методы воспитания будущего певца.

В основе эмпирического метода Эверарди были наблюдения, во-первых, работы тех педагогов, у которых он учился, а также выступления и соответственно — новые наблюдения, почерпнутые в театрах разных стран, где его партнерами были ведущие оперные певцы того времени. Однако можно предположить, что у него не было стройной системы — единой для всех учеников, а благодаря колоссальному опыту он — импровизационно! — каждому выстраивал только ему подходящую «систему». Были, разумеется, и общие принципы.

В классе Эверарди был строг до суровости: следил, чтобы ученики при пении держались прямо и непринужденно, не вытягивали шею, не задирали голову и не становились «на цыпочки» при взятии верхних нот. Требуя присутствия всех учеников на уроке, он занимался не со всеми — по выбору, и выбор этот был весьма неприятного свойства для робких, до них очередь могла не дойти за неделю. Инициативные, смелые нравились Эверарди больше. Но ото всех он требовал полного подчинения себе: «Делать, как я хочу, или уходить вон из класса!» — говорил он невнимательным ученикам, а тем, кто являлся с невыученным заданием, указывал: «Я не учитель сольфеджио, а профессор пения... уходить». Если ученик осмеливался прийти на урок после дружеской вечеринки, он говорил на своем ломаном, но достаточно понятном языке: «Ты не уважает искусство и хотел петь с кутильный голос... уходить».

С первого урока начиналась работа над дыханием, правильная организация которого, как считал Эверарди, является основой и техники, и выразительности пения. «Дыхание певца должно быть, во-первых, глубоким, во-

вторых, сильным и, в-третьих, продолжительным, — гораздо глубже, сильнее и продолжительнее, чем у людей не поющих», — объяснял он, подчеркивая, что для пения и декламации необходим иной запас воздуха, чем для бытовой речи. Объясняя дыхание, он брал мех, которым сдували пыль с фортепиано, и пояснял: «Мех — это наши легкие; я расширяю мех, он наполняется воздухом, — это вдыхание. Теперь я сжимаю его, воздух выходит из отверстия, — это выдыхание. Я могу сжимать мех медленно и быстро — следовательно, я могу регулировать по желанию движение воздушной струи, могу даже остановить, задержать истечение воздуха. Вот и весь процесс дыхания. Подражайте этому маленькому инструменту, и вы будете правильно дышать». Для домашней тренировки рекомендовал следующее упражнение: «Ежедневно утром и вечером, непременно лежа, медленно вбирать воздух (через ноздри и через рот) до отказа, несколько секунд задержать и затем как можно медленнее выдыхать воздух — так медленно, чтобы, например, пламя свечи, поставленной около рта, не колыхалось от движения воздушного столба. Эти упражнения надо проделывать сперва беззвучно, а потом на разные гласные, по 3–5 минут, но не доводить себя до утомления. Хорошее долгое дыхание необходимо для певца так же, как для водолаза, — шутя, говорил маэстро, — и таким упражнением можно так развить дыхание, что певец сможет держать звук на дыхании целую минуту, а то и больше, — а минута на сцене ведь это вечность». В случаях, когда бывали трудности в выработке дыхания, Эверарди делился своими наблюдениями: «Северяне, — считал он, — не умеют правильно дышать по вине их сурового климата. Когда воздух зимою холоден, как, например, в России, то люди инстинктивно избегают глубокого дыхания. Только на юге, например, под благословенным небом Италии, люди дышат глубоко, полной грудью, что так необходимо для пения...». Дыхание Эверарди увязывал с работой резонаторов: при пении грудных нот примешивать головное звучание, а при пении высоких головных нот — опираться и на грудное: «Ставь грудь на голова» или «ставь голова на грудь», — пояснял Эверарди, добавляя: «Мешай, мешай звуки». Он убеждал,

что и говорить надо так, чтобы голос звучал в обоих регистрах, — благодаря этому итальянцы так хорошо поют, подобное звучание встречается как натуральное и в жизни. Так говорил сам Эверарди, его приветствие — *bona giorno* — звучало, как «труба иерихонская». Эверарди добавлял, что без грудной опоры верхние ноты будут звучать сухо, хотя, быть может, и сильно: в погоне за высокими нотами итальянцы даже преувеличивают значение головного резонатора, и ввиду того, что у них мало грудной опоры, голоса их не трогают сердца — в них нет жизни, подчеркивал он. *Сравнивая итальянскую толпу с русской, он отмечал, что в России не говорят как следует, а шепчут, а итальянцы говорят очень громко, энергично, движения у них живые и непринужденные, и все это благодаря главным образом климату и отчасти темпераменту латинской расы. И в России большинство лучших певцов — уроженцы юга, Украины, где климат относительно мягче.*

Уроки начинались с простейших распевов: сначала на одной ноте, потом на двух, трех и так далее, притом все гласные. «Я не понимаю, — говорил Эверарди, — педагогов, которые чувствуют пристрастие к одному или двум гласным. Ведь петь надо все гласные, а, следовательно, так надо и учить». Особое внимание Эверарди уделял выработке староитальянского приема «просветления» гласного звука: «открыть на закрыт», говорил он, что «в переводе» означало краткое полуоткрытие закрытого гласного (несколько больше, чем при «темных» гласных открывается зев). Но и согласные являлись предметом постоянного внимания Эверарди. Отличаясь особой, присущей только ему энергией звукоизвлечения и дикции, он уделял много времени выработке четкого произношения согласных, без проглатывания и смягчения. Например, заметив у ученика неповоротливость языка, он давал ему петь упражнения на слоги — *la, le, li, lo, lu*, так как согласная буква «л» заставляет язык двигаться, «танцевать». Для правильного положения языка указывал на букву «м», при которой язык принимает положение, необходимое при пении. Требуя равновесия гласных и согласных, он считал, например, непригодным для пения финский язык, так как в нем нет

силы и энергии — сплошные гласные, в то время как гласные и согласные придают друг другу окраску. Но говоря об окраске, Эверарди все же большее предпочтение отдавал согласной, уверяя, что ей можно придавать оттенки любви, злобы и т. п. Для этого надо выделять согласные, где это требуется смыслом текста, удваивая их (два М, два Д, два С).

«Я надеюсь, что у нас сегодня как следует, а la Эверарди, выйдет “м” ненависти и “д” любви», — говорила М. Славина И. Тартакову, когда они встречались перед оперой «Самсон и Долила», вспоминая, таким образом, уроки учителя.

Эверарди огорчился, заметив, что кто-либо из учеников не хочет работать над техникой — беглостью голоса. «Разве можно, например, спеть партию Мефистофеля, не владея техникой? Где вы видели хорошего пианиста или скрипача без техники? А певцы думают, что беглость и техника излишни, и в этом они горько ошибаются». Virtuозное мастерство самого Эверарди было столь феноменальным, что он мог соревноваться с «колоратурной дивой» Аделиной Патти. Повздорив однажды с нею, он решил ее проучить: на генеральной репетиции «Севильского цирюльника» в дуэте 2-го акта Фигаро и Розина начинают вместе трель, которую затем баритон обрывает, уступая первенство сопрано. Но он не остановился и «перепел» Розину. Патти испугалась и слезно просила «дорогого Камилло» таких фокусов в спектакле не делать и ей уступать, на что он, конечно, охотно согласился. «Я сделал это, — говорил maestro, — только для того, чтобы Патти не была такой гордой и капризной, ибо я женских капризов терпеть не могу».

В феврале 1859 года юный кадет Николай Римский-Корсаков впервые услышал Эверарди (в Итальянской опере), и его настолько поразила техника «самого лучшего из певцов», что он немедленно написал родным в Тихвин (18.11.1859): «Какие у Эверарди рулады! Так чисто, что просто чудо»¹. Однако учеников maestro уверял, что его техника не идет в сравнение с техникой Рубини, Тамбурины,

¹ См.: Орлова А. А., Римский-Корсаков В. Н. Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества. В 4 вып. Вып. I. Л., 1969. С. 95.

которых он слышал в молодости, не говоря уже о великих певцах XVII века.

Наряду с сольным пением, Эверарди пришлось вести еще и оперный класс в качестве режиссера-постановщика. Этот предмет был предусмотрен в консерваторских планах еще до прихода Эверарди в консерваторию. Первая постановка состоялась весной 1867 года: по инициативе и под управлением А. Г. Рубинштейна ученики консерватории разучили оперу «Орфей» Глюка, причем в качестве режиссера с ними работал В. В. Самойлов, известный актер Александринского театра. Затем произошла смена директоров (весной 1867 года Рубинштейн покинул этот пост и на его место был назначен М. П. Азанчевский), и вопрос об оперном классе вновь возник осенью 1869 года; его руководителем избрали режиссера Мариинского театра И. Я. Сетова. Совет профессоров 7 октября 1869 года принял постановление: «Сначала учить мимике и простой декламации, т. е. без музыки, преимущественно оперных текстов и, если возможно, с соответствующим сопровождением фортепиано. Уже позднее приступать к постановке отрывков из опер, причем *роли будут разучиваться учениками под руководством профессора пения*, но по предварительном совещании последних с профессором декламации относительно понимания характера роли и способа ее исполнения».

К весеннему экзамену, состоявшемуся 15 мая 1870 года, Сетов приготовил две работы: сцену из III действия «Русалки» Даргомыжского, I действия и сцены из III и IV действий оперы «Жизнь за царя». Такое начало его преподавательской деятельности было многообещающим, но сам он работой в консерватории (как и прежде в Московской) не увлекся. И впредь на многие годы оперные упражнения стали готовить сами профессора пения силами учащихся своего класса (допускались и ученики адъюнктов).

В 1876 году директором консерватории стал К. Ю. Давыдов. Как руководитель оркестрового класса он принимал самое активное участие в подготовке оперных упражнений. В период 1876–1885 годов были поставлены полностью две оперы Россини — «Севильский цирюльник» и «Граф Ори» и фрагменты опер Мейербера («Гугеноты», «Роберт-

Дьявол», «Пророк»), Россини («Вильгельм Телль»), Моцарта («Дон Жуан»), Верди («Риголетто», «Аида»), Тома («Миньон»), Вебера («Волшебный стрелок»), Галеви («Дочь кардинала»), Гуно («Фауст»). Из русских опер с перерывами исполнялись отрывки из «Жизни за царя», «Руслана и Людмилы», «Русалки» и «Рогнеды». Как видим, оперы иностранных авторов преобладали, и большая их часть разучивалась в классе Эверарди. В чем заключалась его режиссерская работа, представить вполне возможно: она базировалась на его огромном сценическом опыте. Известно, что среди итальянских певцов он выделялся своей актерской одаренностью, поражая «истинностью страстей», действенных даже для его партнеров по спектаклям. Замечательная итальянская певица Альбони говорила, что боится петь с Эверарди, так как он «расстраивает ей нервы: играет и поет так, что ей иногда кажется, что все происходящее на сцене действительность и им пережито». Показывая, как надо исполнять ту или иную партию, он с легкостью перевоплощался: мог быть обворожительным, страстным Дон-Жуаном и с неподдельным комизмом разыгрывать роли Лепорелло и Папагено, «положительным» Жермоном и вполне фарсовым Доном Базилио. При этом он самозабвенно пел вместе с учеником — с сопрано или тенором фальцетом, с басом и баритоном а рiена воce. Однажды на репетиции учебной постановки в консерватории оперы «Вильгельм Телль» (1878) Эверарди пришлось спеть «за тенора» в трио III акта — в назидание своему ученику Ф. Соколову: обладая превосходным голосом, тот при волнении «пускал петухов» на высоких нотах, что приводило Эверарди в страшную ярость. Так и в этот раз, на верхней ноте — тамберликовском «ut diesis», как говорили итальянцы, он дал «великолепного петуха». И тут Эверарди, красный и разъяренный от негодования, вскакивает на сцену и, попросив дирижера повторить конец трио, берет это до диез и держит его почти полминуты. Оркестранты, солисты, все свидетели этой сцены разразились бурной овацией в адрес профессора, а он, не скрывая своего торжества, обрушился в сердцах на Соколова: «Я старик, ты мальчик, я — бас, ты — тенор, я беру до диез, а ты нет! Тьфу!..» «Эта горячая тирада так

подействовала на Федора, так его раззадорила, что страх его как рукой сняло, и он стал давать такое до диез, которое приводило всех в восторг и создало ему впоследствии славу на оперных сценах», вспоминал современник¹. На уроках Эверарди обычно сидел за роялем в пол-оборота к ученикам, левой рукой поддерживая их аккордами, а правой, как бы удлиненной дирижерской палочкой, подкреплял свои реплики необычайно выразительными жестами. В сочетании со страстной энергией, излучаемой его взором, это производило магическое и вдохновляющее впечатление. Но когда ни слова, ни дирижерские указания не помогали ученику, он срывался с места и проигрывал, пропевал за него незадавшийся фрагмент произведения так, как когда-то он *творил это на сцене*. И, увлекая своим показом, возмущался, когда его пытались просто копировать: *Надо всегда самому думать и работать, иначе это не артист, а совсем “обезьян”, который передразнивает своего maestro*. Чтобы подтолкнуть воображение и фантазию ученика, он рассказывал о певческих и актерских «приспособлениях» своих легендарных партнеров по сцене: Дюпре, Нурри, Бозио, Нильсен, Мерли, Тамберлика, Кальцорали, Лаблаша, Барбо, Марио, Мазини, Котоньи и др., объяснял на примере их трактовок возможные варианты нюансов, темпов, характера воплощения композиторского замысла. И когда ученик, испробовав различные варианты, проявлял самостоятельность, он радовался: «Это хорошо: ты думала, чувствовала, есть *sentimento*, есть душа. А пение без душа никуда не годится».

«...На сцене все исполнение должно быть согрето огнем вдохновения и искреннего увлечения, ибо тогда мы сможем покорить публику, — говорил Эверарди, — а для этого каждый жест, каждое движение должны быть продуманы и прочувствованы. Надо работать, но так, чтобы публика не заметила нашей черновой работы».

Однажды, прослушав на уроке арию Валентина (молитву) из «Фауста», он остался очень недоволен учеником:

¹ *Ипполитов-Иванов М. М.* 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934. С. 85.