

РУССКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА (ИСТОКИ)

RUSSIAN NATIONAL VOCAL SCHOOL (ORIGINS)

A. Pokrovskiy

Summary. this article examines the history of the Russian national academic vocal art. Its penetration on the territory of Russia, development and transformation in terms of the national cultural traditions and modern state of the vocal art.

Keywords: vocal art, Russian vocal school, Opera, vocal pedagogy, vocal performance, singing traditions.

Покровский Андрей Викторович

Независимый исследователь, Санкт-Петербург
avpokrovskiy@yandex.ru

Аннотация. в статье исследуется история русского национального академического вокального искусства. Его проникновение на территорию России, развитие и трансформация в условиях отечественной культурной традиции, а так же современное состояние вокального искусства.

Ключевые слова: вокальное искусство, история вокального искусство, русская вокальная школа, русская опера, вокальная педагогика, вокальное исполнительство, певческие традиции.

Ни одно из видов искусств, созданных человечеством на протяжении тысячелетий, не подвержено силе субъективной оценки так, как искусство пения. Зачастую, присутствуя на вокальном концерте, можно услышать диаметрально противоположные впечатления, произведенные на слушателей одним и тем же певцом. И все оценки могут быть одновременно справедливы. В наши дни, говоря о специфике пения, не принято разделять вокальное искусство по национальным признакам, говоря, что это итальянская, немецкая или французская манера пения. Скорее, общепризнанными считаются унифицированные требования к звучанию, тембру, дыханию и формированию звука, которые свидетельствуют не о национальной, а просто о хорошей или плохой вокальной школе. Несмотря на это, для верной оценки певческого искусства сегодня по-прежнему важно учитывать исторические особенности и тенденции развития, сформировавшие когда-то столь разные направления этого вида искусства. В данной статье будут рассмотрены особенности различных национальных вокальных школ, а также вехи формирования и основные черты русской национальной вокальной школы.

Актуальность данной тематики обусловлена особенно остро стоящими проблемами нравственного и духовного воспитания молодого поколения, на которое сегодня оказывают пагубное влияние примитивное миропонимание и вкусовой униформизм в условиях колоссального роста научно-технического прогресса XXI века, компьютерных технологий и агрессивного звукового фона современного общества. Благодаря бурному развитию поп-музыки, различных реалити-шоу и других подобных направлений на дальний план современности отодвигается классическая вокальная школа, которая благодаря преемственности поколений прошла столь долгий путь развития, накопив богатые традиции, являющие собой бесценные богатства отечественной куль-

туры. Поэтому сегодня как никогда важно сохранить и передать будущим поколениям ценнейшее культурное достояние России — классическое вокальное искусство.

Историко-методические вопросы отечественного классического вокала в своих трудах рассматривали Асафьев Б.В., Астрова Л.И., Багадуров В.А., Дмитриев Л.Б., Доброхотов Б.В., Друскин М.С., Кандинский А.И., Келдыш Ю.В., Левашова О.Е., Левидов И.И., Ливанова Т.Н., Локшин Д.Л., Львов М.Л., Назаренко И.К., Никольский А.В., Никольская-Береговская К.Ф., Орлова Е.М., Романовский Н.В., Серов А.Н., Смоленский С.В., Успенский Н.Д. и многие другие, подчеркивая, что на данном этапе развития науки о голосе у нас все еще недостаточно материала для исчерпывающего понимания вокальной теории, и, что по-прежнему необходим дополнительный глубокий анализ исторических аспектов развития теории голосообразования, в связи с чем, данная тема остается открытой до сегодняшнего дня.

Целью настоящей статьи является исследование истории вокального искусства. Предлагаемый материал будет особенно полезен всем занимающимся пением. Не вызывает сомнения факт, что вокалисты должны хорошо знать закономерности развития вокального искусства, его историю и методики развития певческого голоса, поскольку основным средством формирования будущего певца или педагога-вокалиста является освоение вокально-педагогических технологий, являющихся синтезом воплощения художественно-исполнительских задач и технических навыков, что достигается сознательной музыкальной деятельностью обучающихся вокальному искусству.

Термин «вокальная школа» обычно рассматривается в двух смыслах: в широком и узком. Если в широком смысле понятия «вокальная школа» преобладает территориальный аспект понимания — все культурно — исто-

рические процессы, которые происходили на определенной территории, то в употреблении данного термина в узком смысле обычно рассматривается этнически — ментальный аспект, то есть, система вокально-исполнительских принципов и педагогических методов, формирующаяся в музыкальной культуре народов различных стран. В национальной школе пения отражаются особенности психологического склада данного народа, его музыки, поэзии, языка, исполнительских традиций.

Вокальное обучение зародилось в древнейшие времена. На всех континентах и во всех странах пение было широчайше распространено задолго до начала нашей эры. Сохранившиеся документальные источники Греции донесли до нас имена древнейших прославленных певцов: Терпандр (VII в. до н.э.), Алкей (VI в. до н.э.), Сапфо (V в. до н.э.), Теон (II в. н.э.) и др. Вопросы и проблемы вокальной техники затрагивались в трудах Гиппократ (IV в. до н.э.) и Платона (III в. до н.э.). Одним из первых историко-методических сочинений о пении считается изданный в Испании трактат арабского музыканта Абуаль-Хасана по прозвищу Зираб-дрозд (789–857 гг.н.э.).

Зарождение профессиональных традиций классического пения происходит в средневековой Италии. Благодаря удачному географическому положению, климату и культурному наследию Римской Империи, Италия явилась родиной новой исторической эпохи — Возрождения. В этот блистательный период развития европейской культуры предрассудки средневековья заменяются новой философией, определяющей принципиально иное место человека в мире. В результате этого обновления появились уникальные шедевры живописи, скульптуры, литературы, и создается совершенно новый музыкальный жанр — опера. Появление этого жанра и повлекло за собой развитие вокального образования. В период с XVI–XIX в. сложилось несколько итальянских вокальных школ по названию городов-государств: флорентийская (Я. Пери, Д. Каччини), венецианская (К. Монтеверди), неаполитанская (А. Скарлатти), болонская (Ф. Пистокки). Принципы и педагогические традиции певческого искусства, выработанные в этих школах, позднее были названы великой *школой бельканто* и легли в основу вокального образования во всем мире. Итальянская вокальная школа сформировала тенденцию соединения пения с пластическими искусствами и дала основу общепризнанной до сих пор вокальной терминологии.

В XVI веке в Неаполе функционировали четыре консерватории. Изначально это были приюты для бедных, в которых детей, кроме всего прочего, обучали музыке и пению. Воспитанники этих учебных заведений участвовали в различных церковных церемониях и пели в церковном хоре. Постепенно музыкальные предметы стали доминировать над остальными, и консерватории

из приютов превратились в профессиональные учебные заведения для музыкантов. Бурное развитие оперного жанра в XVII веке определило потребность в более высоком уровне профессиональной подготовки вокалистов. Преподавать в консерваториях начинают выдающиеся музыканты своего времени: О. Дуранте, А. Скарлатти и др. Вокальное образование того времени было основательным и продолжительным. Обучение пению продолжалось десять-двенадцать лет. Работа с будущими певцами проводилась по специальной системе, которая включала в себя тренировки в сложных для вокализации условиях: на воде, в многолюдных местах, в помещениях с сильным эхом и т.д. Результатом этой системы обучения было большое количество вокалистов-виртуозов, которые разнесли по всему миру славу итальянской вокальной школы.

Теоретические труды величайшего вокального педагога итальянской школы пения XVIII века Н. Порпора (1686–1768), к сожалению, до наших дней не дошли. Но осталось множество упражнений, применяемых им для работы с учениками: Г. Каффарелли, К. Фаринелли, А. Уберти, а также для певиц «феноменальной техники» Т. Минготти, К. Габриели, гастролировавших в Петербурге. Кроме того, сохранился знаменитый «листок Порпору», состоящий из шестнадцати вокальных упражнений увеличивающейся сложности. Этот листок сыграл большую роль в истории пения, на протяжении нескольких столетий им пользовались многие поколения преподавателей пения всех стран.

Еще один великий вокальный педагог, чьи идеи легли в основу развития национальных школ пения всего мира, — М. Гарсиа (1775–1832). Он сформулировал важнейшие вокально-методические положения итальянской школы, большинство из которых развивались его воспитанниками и применяются до сегодняшнего дня.

Выдающиеся русские вокальные педагоги итальянского происхождения — Г. Ниссен-Соломан (1819–1879), К. Эверарди (1825–1899), У. Мазетти (1869–1919) приехали в Россию по приглашению отечественных композиторов. В стенах Санкт-Петербургской и Московской консерваторий они в течении многих лет передавали свой опыт певцам и первым педагогам русской школы. Проанализировав по воспоминаниям учеников их взгляды и педагогическую деятельность, можно наблюдать, как именно традиции итальянской школы бельканто проникали и укоренялись на русской земле. К сожалению, в основном они оставались верны эмпирическому методу (пой, как я), передавая мастерство своим ученикам через практическую деятельность, фактически не оставив после себя методических трудов и рекомендаций.

Таким образом, русская национальная вокальная школа на протяжении многих лет развивалась в резуль-

тате работы по прививанию и переработке опыта итальянской школы бельканто. Над этой задачей трудились как итальянские маэстро, так и отечественные музыканты, сформировав азы новой школы, а затем, развивая ее в русле отечественной традиции, сделав таким образом самостоятельной, яркой и покорившей весь мир своей самобытностью.

История

Говоря о преемственности традиций русской классической школы пения, мы обращаемся к истории, становлению и осмыслению мировых тенденций, которые зародились в древности, сформировались в XVI веке и бурно развивались в недрах итальянской вокальной школы в эпоху бельканто.

Китай

Музыка и пение всегда играли важную роль в традиционной культуре Древнего Востока. Сохранившиеся источники повествуют нам о возникновении самого древнего искусства профессионального пения в Китае. Истоки китайской музыки восходят к племенным песням и пляскам, имевшим ритуальный характер. Большие песенно-плясовые обрядовые формы ритуального искусства Китая сопровождалась игрой на ударных инструментах.

К VI веку до н.э. относятся приписываемый Конфуцию древнейший сборник песен и гимнов — «*Шичзин*». Считается, что эта книга песен положила начало истории китайской музыки. Пение и музыка, в соответствии с представлениями Конфуция, воплощали великий Космос и выполняли важную функцию, способствуя своей строго организованной структурой правильному государственному устройству. Во II в. до н.э. из всех областей Китая были собраны около восьмисот певцов и танцоров, образовавших при дворе императора специальную музыкальную палату — «*Юэфу*», члены которой занимались сбором и обработкой китайских народных песен. В X веке появляется крупнейший в Китае музыкально-теоретический трактат «Записки о музыке». В XIII–XIV веках получает значительное развитие теория музыки. В это же время на первый план выходит театр, в котором музыка и пение занимают главенствующее место.

Профессиональная китайская музыка и пение с самого начала развития тесно связанные с философией, социальными особенностями китайского общества, выработались в строгую оригинальную систему музыкального и вокального мышления, которая, хотя и претерпевала серьёзные исторические изменения, сохранилась до новейшего времени как целостное эстетическое явление.

Индия

Индийское литературное наследие содержит множество свидетельств о древнем обществе, в котором певцы и музыканты всегда пользовались большим уважением. Каждое племя имело собственных исполнителей, сопровождавших песнопениями и гимнами все древние религиозные и магические обряды. Один из самых древних индийских сборников ритуальных песнопений — «Ригведа», датируется вторым тыс. до н.э. Музыкальная культура Индии с древнейших времен оформилась в стройную, высокоразвитую, глубокосвоеобразную и оригинальную систему, о чем свидетельствует и «Натьяшастра» (III в.н.э), дошедший до наших дней трактат о театре, музыке и танце. В индийском классическом и народном театре органично существовали музыканты-инструменталисты и певцы. Пик развития и расцвет индийской классической музыки приходится на IV–VII вв.н.э., когда достигает своего апогея санскритская драматургия.

В процессе длительного исторического развития музыкальная система Индии неоднократно претерпевала изменения и модификации, что, по счастью, не затронуло ее основные теоретические каноны. Пронесенные сквозь тысячелетия многими поколениями музыкантов они дошли до наших дней. Современный этап развития музыкального искусства Индии связан с деятельностью Р. Тагора (1861–1941), который в начале XX века восстановил утраченный в средние века синтез слова и его музыкального воплощения, а также одним из первых ратовал за идею объединения музыкальных культур Востока и Запада.

Греция

Греческое профессиональное вокальное искусство существовало уже в древнем мире, что подтверждают литературные памятники VIII–IV веков до н.э. (Гомер, Эсхил, Софокл). Древние *Аэды* сочиняли свои произведения под аккомпанемент струнного инструмента. До наших дней дошли имена некоторых древнегреческих музыкантов и певцов, в частности: Терпондра, Клеомена, Стехизо-ра, Ксенокрита. Аэдов сменили *Рапсоды* — древнегреческие декламаторы. Они не сочиняли, а воспроизводили уже записанные тексты популярных поэм, декламируя их речитативом без музыкального сопровождения.

Евразия

Вокальное искусство Евразии традиционно развивалось в рамках народного и культового исполнительства. Первыми музыкантами-исполнителями были народные певцы-сказители: *гусаны* — певцы и инструменталисты (Армения, V в.); *барды* — певцы и поэты (Англия, VII в.); *трубадуры* — инструменталисты и певцы (Франция,

IX в.); гусяры — музыканты и певцы (Россия, IX в.); *ско-морохи* — исполнители песен и танцев (Россия, XI в.); *миннезингеры* — поэты-музыканты (Германия, XII в.); *бандуристы, кобзари* — народные певцы (Украина, Польша, XIV в.); *лирники* — народные музыканты и певцы (Белоруссия, Молдова, Литва, Украина, XVII в.); *акыны* — поэты и импровизаторы (Азербайджан, Киргизия, Казахстан, XIX в.). Эти музыканты зачастую сами были и творцами песен. Их искусство, живя в устной традиции, передавалось новым и новым поколениям. С приходом христианства сначала одноголосное, а затем многоголосное пение становится частью церковной службы.

Средневековые певцы не имели необходимости в специальных вокальных методиках, поскольку для исполнения их простых песен под незатейливый аккомпанемент использовался только средний регистр голоса. Основной задачей их исполнительства было скорее правдивое выражение чувств, нежели вычурные акустические эффекты. Произведения, использующие высокий и сверхвысокий регистры голоса, появляются лишь в новейшие времена, когда для сознания более сильного впечатления музыкальное, поэтическое и идейное содержание сливаются воедино. Для воплощения этих новых тенденций овладения сложными специфическими вокальными средствами голоса и появляются различные национальные школы пения.

Известно, что в Риме в V веке н.э. во время папства Гиллария была создана первая в Европе школа пения. Педагоги этой школы развивали певцов по трем различным направлениям:

1. *Vociferarril* — увеличение силы и расширение диапазона голоса;
2. *Phonasci* — воспитание резонансных и тембровых ощущений;
3. *Vocales* — развитие эстетических качеств, интонации и художественных оттенков.

В Метце и Суассане (Франция) в VIII веке н.э. уже существовали специальные церковнопевческие школы. Учителей пения для них направил король франков Карлу Великому лично папа Андриан I. В это же время Сан-Гальский и Турский монастыри (Швейцария), а позднее в Дижане, Туле, Камбре, Шартре и Невере (Франция) так же открылись школы, воспитывающие певцов для службы.

Следует различать «школьное» и «народное» пение. Оба эти направления, столь различные по своим особенностям, позднее испытали значительное взаимовлияние. Яркое народное звучание привнесло новые краски в церковную жизнь монастырей, а стремительное развитие церковной музыки способствовало созданию более сложных вокально-инструментальных произведе-

ний и общему бурному развитию вокального искусства эпохи Возрождения.

Окончательно вокальная школа сформировалась в своем классическом виде лишь в XVI веке в результате возникновения нового музыкального жанра — оперы. В 1599 году в Палацо Корси во Флоренции (Италия) представлением оперы «Дафна» Якопо Пери (1561–1633) по либретто Оттавио Ринуччини (1562–1621) был заложен фундамент нового направления, который на многие столетия стал определяющим в музыкальной культуре всех европейских стран. Преподаванием в ту эпоху занимались сами композиторы. При помощи специальных техник дыхания и звукоподачи они старались вырастить из своих подопечных живые музыкальные инструменты, пригодные для воплощения новых идей. В XVII веке во всех странах Западной Европы постепенно формируются свои школы пения, каждая из которых имеет собственные оригинальные черты и специфическую манеру исполнения в соответствии с требованиями, выдвигаемыми перед певцами национальными композиторскими школами.

Национальные вокальные школы Европы

Национальная школа пения может появиться только там, где уже прошли большой путь развития композиторская школа и профессиональная исполнительская культура. Любая нация в своем историческом развитии обусловлена индивидуальными природными условиями, языком и народной культурой, на основе которых формируются особенности психического склада, характера и уклада жизни народа. Эти особенности выражаются во всех областях духовной жизни нации, придавая им яркую самобытность. По таким признакам мы обычно без труда можем определить национальную принадлежность произведений живописи, литературы или музыки. Вокальные школы и манеры пения так же заключают в себе отражение традиций, специфику языка, темперамента, характера, интонационных, ладовых и ритмических компонентов народной музыки, которые определяют художественно-исполнительские особенности нации. Классическая вокальная школа того или иного народа тесно связана с национальной оперой, являющейся определяющим жанром вокального искусства. Обобщая ее требования, вокальная педагогика формирует свои специфические приемы и установки, обслуживая задачи национальной исполнительской практики.

Итальянская школа

Формированию национальной итальянской вокальной школы предшествовал длительный путь развития от народного песенного творчества и музыкально-сце-

нических «майских игрищ», в которых участвовали народный хор и солисты, через домашнее музицирование, и, наконец, до рождения нового жанра — оперы, который вобрал в себя лучшие достижения народного, церковного и светского пения. В результате, именно итальянская школа сформировала для последующих поколений певцов всего мира классический эталон звучания голоса, определив тем самым свое многовековое влияние на формирование всех других национальных школ пения. Именно в Италии откристаллизовалось в своих основах качества оперное пение как жанр. В Италии произошел первоначальный отбор и типизация всех вокальных понятий. Из Италии вышли и удержались до сих пор во всем мире термины вокального искусства, определились и наметились основные элементы оперного пения. В течение четырех веков итальянская школа бельканто неизменно оставалась ведущей мировой вокальной школой. Школа бельканто сформулировала основные принципы и методы совершенствования певца:

1. *Il canto è riflesso* — пение рефлекторно, является инстинктивным, а не познавательным процессом.

2. *Si canta col meccanismo, non colla voce* — пение создается механизмом, а не голосом.

Работа по формированию певческого голоса ведется не за счет эксплуатации природных ресурсов, а путем выработки специальных механизмов.

3. *Il fiato nel canto è inversivo* — дыхание в пении обратимо.

Певческое дыхание отличается от обычного, превращаясь в звук голоса.

4. *Il suono può essere orizzontale e verticale* — звук может быть горизонтальным и вертикальным.

Четкая дифференциация горизонтальной и вертикальной проекции звуковой эмиссии, вырабатывается при помощи ряда технических приемов.

5. *Prima risonanza, poi pronuncia* — первичен резонанс, затем произношение.

Переход к работе над произношением возможен только после организации вокального резонанса.

Французская школа

Французское классическое искусство пения, как национальное явление, сформировалось в XVII веке. Родоначальником этой школы считается Жан Баттист Люлли

(1632–1687). Новая опера Ж. Люлли появилась в результате влияния творчества П. Корнеля и Ж. Расина. Она потребовала от исполнителей специфически-аффектированной декламации, что на долгие годы стало определяющей тенденцией развития оперного жанра. В связи с формированием французской национальной вокальной манеры примечателен известный факт раскола общности Франции на приверженцев итальянского и французского пения. Разделились пристрастия короля и королевы, придворных, Ж. Руссо и Ф. Вольтера. Это резкое противостояние общества осталось в истории под названием «война шутов».

В XVIII веке французское оперное искусство подвергается значительным изменениям. Прием аффектированной декламации, с успехом применяемый в операх Люлли, становится неоправданным при исполнении опер Жана Филиппа Рамо (1683–1764). Следующий этап развития вокальных принципов французской школы связан с Кристофом Глюком (1714–1787). Он предложил новые подходы к вокальному искусству, основанные на современном развитии французской мысли и энциклопедических принципах Д. Дидро, Ж. Руссо, Ж. Д'Аламбера. Главным девизом вокального стиля Франции становятся «правда, простота и естественность». Однако, даже новые тенденции французской вокальной школы XVIII века не смогли выдвинуть ее на первые позиции в сравнении с итальянской. Кантилена, красота тембра и беглость вокальной техники итальянских певцов неизмеримо больше привлекали слушателей, нежели декламационный характер французских опер. Вокальную школу Франции XVIII–XIX веков можно охарактеризовать как школу актерской игры и декламации. Не случайно и парижская консерватория, основанная в 1784 году под руководством композитора Ф. Госсека, получает название консерватории «музыки и декламации».

Первым печатным трудом, посвященным методологии французской консонантной техники пения, считается книга певца и педагога М. Басилли «Комментарии к искусству пения» (1668). Автор этого труда — сторонник эмпирического метода обучения, считает, что основная задача педагога — выработать у ученика ясную и четкую дикцию, а также решить проблему гибкости декламации и драматической наполненности звучания голоса при воспитании «эмоционального тембра». Другим теоретическим исследованием, отражающим взгляды французских педагогов, стал сборник статей Ж. Берара (1775). Автор уподобляет голос человека струнному инструменту: гортанные губы — струны, воздух — смычок, а мышцы груди — руки скрипача. Кроме всего прочего, Ж. Берар считал необходимым признанное ошибочным всеми современными школами использование природного свойства подвижности гортани при движении голоса вверх.

В XIX веке французское оперное исполнительское искусство переживает свой наивысший подъем в связи с формированием жанра большой французской оперы (Д. Мейербер, Д. Обер, Ф. Галеви). Контрастная драматургия нового жанра, использование кантиленного звучания развернутых арий, включение сложных технических пассажей и другие нововведения вновь требовали от вокалистов изменения технических приспособлений для соответствия современным требованиям сценической выразительности.

Вокальную педагогику Франции XIX века представляют методические разработки Жильбера Луи Дюпре (1806–1896) и Мануэля Гарсиа-младшего (1805–1855). Результатом развития французской вокальной методической мысли явилось определение следующих основных принципов: *аффектированная декламация* — в качестве основы исполнительского стиля; *формирование смешанного типа дыхания* — для расширения динамики голоса; *разработка фальцетного звучания* — как прием, позволяющий раздвинуть границы диапазона; *принцип контраста* — выступающий мощнейшим ресурсом выразительности, дающий возможность передавать голосом изменения чувств. Более подробно ознакомиться с основными постулатами французской школы пения этого периода отечественные вокалисты могут, прочитав изданную в 1846 году в Париже и переведенную в России книгу Ж. Дюпре «Искусство пения».

Немецкая школа

Немецкая школа пения приобрела свою классическую форму только к середине XIX века. Ее расцвет связан с творчеством Рихарда Вагнера (1813–1883). Однако, начало формирования определяющих черт немецко-австрийской школы относится к творчеству И. С. Баха (1685–1750) и Г. Ф. Генделя (1685–1759), которые еще в XVII веке определяли певческий голос как самый выразительный из возможных музыкальных инструментов. В XVIII веке Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) также требовал от исполнителей кристальной «инструментальной» чистоты вокала. Таким образом, с самого начала немецкая школа ратовала за инструментальное направление вокального звучания, но это направление было лишь тенденцией и не может свидетельствовать о сложившейся во времена Баха, Генделя и Моцарта своеобразной певческой школе. Воспитание немецких певцов еще многие десятилетия после них неизменно проводилось под руководством итальянских маэстро. В своем законченном виде немецко-австрийская вокальная школа характеризовалась стремлением к объединению черт итальянской и французской школ пения, пытаясь найти золотую середину между итальянским бельканто и французским экспрессионизмом. Вольфганг Амадей Моцарт в своих произведениях для голоса

объединил и расставил по своим местам лучшие достижения всех национальных школ, дав направление для формирования отечественной традиции. Творчество последующих композиторов — Л. Бетховена, К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, И. Брамса, Х. Вольфа, находясь в контексте немецкой музыки, развивало национальные традиции камерного пения, выводя на авансцену вокалиста нового амплуа — камерного певца. Глубинные основы германской певческой культуры всегда имели отличия от итальянской. Разумеется, бесчисленные итальянские труппы и «итальянские» оперы немецких композиторов оказывали сильное давление на немецкие традиции, придавая им гедонистические черты верховенства мелодической вокализации над словом. Ему только отчасти противопоставлялись песенные и ораторские принципы зингшпиля. Первый значимый «удар» по итальянцам в направлении превращения оперы в музыкальную драму был совершен еще в XVIII веке К. В. Глюком (1714–1787), писавшем в посвящении к опере «Альцеста», ставшей своеобразным манифестом оперной реформы, о стремлении к единству поэзии и музыки, чтобы усилить выражение чувств и прибавить больше интереса сценическим ситуациям. Однако творчество К. В. Глюка пришлось на тот исторический период, когда эти идеи не могли, да и не должны были, исходя из логики исторического процесса развития оперы, стать господствующими. Следующим шагом в этом направлении было оперное творчество М. Вебера (1864–1920), утвердившего национальный романтизм в опере и одновременно усилившего ее театральность и зрелищность. Несмотря на это, принципиального «разрыва» немецкой и итальянской традиций в его опусах, как и в творчестве позднейших композиторов, все-таки не произошло. Характер творчества, например, К. Николаи (1733–1811) или Ф. Флотова (1812–1883) проникнут мелодизмом, что только доказывают это как, впрочем, и ранние опусы Р. Вагнера.

Колоссальный переворот в развитии немецкой оперы, а, соответственно, и в вокальном искусстве, был совершен именно Р. Вагнером, причем в его зрелых сочинениях. Если говорить обобщенно, то мелодическая основа итальянского пения была в его творчестве заменена на декламационную: «мелодия должна вытекать из речи» — один из определяющих девизов Вагнера. Таким образом, всё было поставлено на службу «музыкальной драмы». Но нельзя путать понятие драмы у Вагнера и использование в музыке таких терминов, как *драматизм*, *драматическое развитие*, так как это принципиально различные вещи. Из-за подмены этих понятий позднее возникла великая путаница, поскольку «музыкальной драмой» называли и «Бориса Годунова», и «Отелло», и «Кольцо Нибелунга». Иногда это словосочетание употребляли даже для определения самой оперы — «драма на музыке», таким образом, девальвируя

этот термин и лишая его специфики, что в корне противоречит системному подходу к явлениям.

Р. Вагнер, создавая свои многочасовые оперы, некоторые из которых звучали по пять вечеров подряд, определил новой тенденцией пения чрезмерную декламационность, которая требовала особой мощности звучания голоса, что часто становилось губительным для певцов. После Вагнера исполнительские традиции немецкой вокальной школы последовательно развивали новые поколения композиторов: Р. Штраус (1864–1949), А. Шенберг (1874–1951), А. Берг (1885–1935), П. Хиндемит (1895–1963), К. Орф (1895–1982) и другие.

Основателем немецкой национальной классической вокальной школы явился Фридрих Шмидт (1812–1884). Отрицая итальянский метод обучения вокалу и откликнувшись на призыв Вагнера, он разработал парадигму развития вокального искусства в соответствии со спецификой немецкой музыки и особенностями фонетики языка. Кроме того, он сформулировал основные теоретические позиции немецкой школы обучения пению, назвав их «Школа примарного тона»:

- ◆ Примарный (первичный) тон необходимо найти в среднем участке диапазона вокалиста. При этом рот широко открыт; язык должен лежать плоско, упираясь кончиком в корни нижних зубов; вдыхаемый воздух при подтянутом животе набирается в грудь.
- ◆ Развить способность перекрывать мощный вагнеровский оркестр певцу поможет усиленная полётность голоса, вырабатываемая при помощи вибрационных ощущений.
- ◆ Популярный прием «прикрытия» Ф. Шмидт не признавал, а проблему сглаживания регистров считал выдумкой вокальных педагогов. Он полагал, что ровное звучание голоса на всем диапазоне будет обеспечено, если верно организовать звучание в среднем регистре.
- ◆ Свободное звучание голоса — это результат правильного дыхания. Большое количество набранного воздуха следует удерживать и лишь дозированно подавать к связкам.

В 1886 году Ю. Гей, ученик и последователь Ф. Шмидта, издает собственную разработку об особенностях немецкой школы пения. Работу с голосом он предлагает начинать с поиска в речевом и певческом звучании некоего *натурального тона*, взяв его за основу построения голоса на всем диапазоне. Затем на его базе развить *нормальный тон*, звучащий достаточно ровно на всем диапазоне. После чего приступить к формированию *идеального тона*, выразительного и эстетически приятного как для исполнителя, так и для слушателей. основополагающими принципами немецкого обучения пению Ю. Гей считал:

1. Диафрагматическое дыхание

Диафрагма управляет силой голоса. Опускание диафрагмы при вдохе должно быть связано с активным подтягиванием мягкого нёба.

2. Пониженное положение гортани

Оптимальное положение гортани не должно формироваться насильственно путем механических воздействий или влиянием сильного движения нижней челюсти. Вначале занятий лучше использовать фонетический метод — петь на темных гласных «о», «у» и не стремиться сразу выходить на крайние звуки диапазона.

3. Вибрационные ощущения

Необходимое голосу металлическое звучание развивается путем культивирования вибрационных ощущений в верхней области лица.

Другие страны также формировали национальные певческие школы. В их недрах рождались свои выдающиеся вокалисты и педагоги. Флагманом же мирового вокального искусства всегда оставалось итальянское пение и представители вокальной школы бельканто.

Русская вокальная школа

История

В России профессиональная оперно-концертная манера была тесно связана с распространением итальянского пения в XVIII веке. Поскольку одним из главных методов обучения искусству пения являлся показ, усвоение новой музыкальной культуры было бы невозможным без обращения к «носителям» школы. Создание в начале XVIII века в Санкт-Петербурге придворного хора и приглашение итальянских маэстро обеспечило высокий уровень обслуживания культовой части придворного быта. Однако вскоре возникла большая потребность удовлетворения запросов двора в связи с увлечением оперой. 29 января 1736 года состоялась постановка оперы Франческо Арайи «Сила любви и ненависти», с которой начался период итальянской оперы в России, а в 1742 году — оперы Адольфа Хассе «Милосердие Тита» (к коронации Елизаветы). С этих пор и вплоть до конца XVIII века участие придворных певчих в опере стало систематическим. Именно на них была возложена задача исполнения хоров в операх итальянских, а позже и русских композиторов. Постепенное формирование направленности у певчих сольного подхода к исполнительству в пределах хора и потребность в сольных выступлениях способствовала развитию интереса к занятиям у лучших педагогов своего времени для воспи-

тания певческих навыков и овладения техникой бельканто, которая, таким образом, легла в основу русской вокальной школы.

Так пришедшая из Европы мода на оперу поставила задачу подготовки отечественных певцов и определила особое внимание к вопросам улучшения состава придворного хора, воспитания и обучения певчих. Свидетельство тому — широко известная школа в Глухове, открытая в 1738 году. В школе на протяжении сорока лет велась подготовка по церковному и светскому («манерному») пению. Из стен Глуховской школы вышли первые русские исполнители партий в итальянских операх — Марк Полторацкий (1729–1795), Гаврила Марцинкевич (1741–?), Максим Березовский (1745–1777) и Дмитрий Бортнянский (1751–1825).

Главенство итальянских музыкантов при дворе привело к тому, что со второй половины XVIII века и до конца XIX века их стали привлекать в качестве учителей сольного пения в Капеллу для совершенствования придворных певчих. На первых порах обучение вокальному мастерству поручалось придворному капельмейстеру. В разное время эти функции выполняли Франческо Арайя (1709–1767), Винченцо Манфредини (1737–1799), Томазо Траэтта (1727–1779) и Бальтазаре Галуппи (1706–1785). В дальнейшем к обучению певчих привлекается скрипач итальянской компании Анджело Вакари (1698–1770), невольно сыгравший большую роль в истории русского вокального искусства, воспитав таких певчих, как Иван Головаческий, Григорий Белогородский, Василий Нелговский и Савва Михеев. А. Вакари называется во многих источниках и в качестве вокального педагога Максима Березовского, исполнявшего в 1759 и 1760 годах заглавные мужские партии в двух итальянских операх, ставившихся в Ораниенбауме.

Гастролировавшие в России в XVIII веке европейские музыканты часто выступали на концертах в одной программе или в ансамблях с придворными музыкантами, что, безусловно, давало совершенно определенные слуховые впечатления отечественным музыкантам и способствовало укреплению манеры пения, предлагаемой в том числе в самой придворной Капелле.

На протяжении многих лет предпринимались попытки отказа от итальянских педагогов в пользу отечественных учителей пения. Так, получив в 1796 году должность директора придворной певческой капеллы, Дмитрий Степанович Бортнянский предложил развитие вокальных традиций отечественными педагогами. Однако, после ухода Д. С. Бортнянского вновь возникла необходимость в привлечении итальянского педагога к преподаванию сольного пения. Федор Петрович Львов (1766–1836), ставший директором после Д. С. Бортнян-

ского, пишет рапорт, обосновывая необходимость пригласить в придворный хор иностранного учителя пения, прошедшего академическую школу. Результатом данного рапорта стало приглашение в Капеллу учителем сольного пения итальянца Доменико Рубини (1795–1854), что продолжило традицию, зародившуюся более полувека назад.

В период работы Д. Рубини обучение пению в Капелле было построено следующим образом: все ученики были разделены на три класса по способностям. В каждом классе уроки вел отдельный учитель. В младшем классе изучали основы музыкальной грамоты, в среднем — сольфеджио в старшем (где преподавал Д. Рубини) начиналась непосредственная работа с голосом. В июне 1842 года Доменико Рубини, получив по Высочайшему повелению назначенный ему пенсия, навсегда покидает Россию. В этом же году следует рапорт Министру императорского двора с просьбой о помещении в Капеллу для разработки голосов певчих находящегося в С. Петербурге учителя пения итальянца Л. Пиччоли.

Луиджи Пиччоли (1812–1868) — итальянский певец и вокальный педагог. Неаполитанец по рождению, ученик знаменитого Андреа Нозари (учителя М. И. Глинки) прибыл в Россию в Санкт-Петербург в 1840 г., где оставался до самой кончины. Преподавал в Патриотическом институте, Придворной певческой Капелле, Санкт-Петербургской Консерватории. Некоторые исследователи творчества П. И. Чайковского считают, что именно Л. Пиччоли, возможно, и способствовал целенаправленному освоению молодым композитором вокального письма.

Таким образом, на протяжении всего XIX века в Придворный хор приглашаются итальянские учителя сольного пения, и лишь в начале XX века место преподавателя сольного пения занял Николай Кедров (1871–1940), воспитанник Санкт-Петербургской Консерватории.

Придворная певческая капелла, являясь флагманом не только русского вокально-хорового исполнительства, но и музыкального образования, осуществила не имеющий аналогов в истории эксперимент по внедрению и творческому переосмыслению иностранных традиций на отечественной культурной ниве. Исполняя возложенную на единственный к середине XVIII века профессиональный коллектив миссию по обеспечению потребностей императорского двора в новом увлечении оперным искусством, это уникальное учреждение быстро стало мастерской, воспитавшей первых отечественных оперных певцов. Именно певческая Капелла стала тем очагом, в котором слились воедино две певческие культуры — русская и итальянская. То, какую значимую функцию стали выполнять певчие этого коллектива на оперной сцене, не уступая в искусстве приезжим

артистам, позволяет говорить о том, что традиция итальянской школы была полностью усвоена и составляла неотъемлемую часть образования русских певчих. Прекрасно сочетаясь с русской певучестью мелодики, итальянское бельканто явилось основанием, на котором возник феномен русской вокальной школы.

Итак, классическая вокальная школа Санкт-Петербурга сложилась в конце XVIII века как синтез национальных традиций и принципов итальянской школы. Именно в Петербурге в значительной мере сформировалась русская школа вокала. Здесь, в новой российской столице, открывались первые театры оперы и балета, где исполнялись произведения русских и европейских композиторов, блистали звезды русской оперы. Свои особые и неповторимые черты музыкальная и вокальная школа Санкт-Петербурга обрела во время творчества «Могучей кучки» — петербургского союза русских ком-

позиторов, ныне занимающих почетное место в плеяде отечественных классиков. В 20-е гг. XIX века, в результате яркой деятельности на этой ниве М. Глинки, А. Варламова, Г. Ломакина, полностью определились черты русской национальной классической вокальной школы, и появились первые русские методические пособия по искусству пения.

В результате осмысления развития оперной вокальной культуры в России возникает возможность следующей периодизации истории отечественной вокальной школы:

- ◆ XVIII — середина XIX в.— Доклассический («Доглинкинский») период.
- ◆ Середина XIX в.— 1917 г.— Классический период.
- ◆ 1917 г.— 1991 г.— Советский период.
- ◆ 1991 г.— по наст. время — Российский период.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики — М.: Музгиз, 1956
2. Варламов А. Е. Полная школа пения. — СПб — М.-Краснодар: Планета музыки, 2008.
3. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки. — Л.: Музгиз, 1959
4. Денисова Г. Очерки по истории вокальной педагогики в России. — Челябинск, 2004.
5. Деряжный В. А. О принципах и методиках советской вокальной педагогики, — М.: Музыка 1967.
6. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой пол. XIX века. — СПб, 2010
7. Дробышевская Н. С. Вокальная работа в Придворной певческой капелле во времена директорства Д. С. Бортнянского. — СПб: Астерион, 2012
8. Дробышевская Н. С. Певцы Придворной певческой капеллы на оперной сцене. — М.: 2012
9. Зингаренко А. А. История и теория обучения профессиональных певчих в России в VII — первой половине XIX века. — Спб., 2008
10. Кандинский А. История русской музыки, — М.: Музыка, 1984
11. Кузьмин А. И. У истоков русского театра. — М.: Просвещение, 1984.
12. Ламперти Ф. Искусство пения. — М., 1899
13. Манько Т. В. Русская школа хорового исполнительства (традиции и современность). — Ростов-на-Дону, 2006
14. Назаренко И. К. Искусство пения: очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения. — М.: Музыка 1963
15. Назаренко И. К. Искусство пения. Хрестоматия. — М.: Музыка, 1968
16. Никольская-Береговская К. Ф. Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века. — М.: Владос, 2003
17. Петри Э. К. Взаимодействие немецкой и русской хоровой традиции в контексте культуры России XVII—XIX веков. — Н.Новгород, 2005
18. Петровская И. Ф. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVII — начала XX века. — М.: Музыка, 1983
19. Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург 1801—1917. — СПб: Композитор, 2009
20. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. — М.: Музыка 1982
21. Рогачева А. А. Русская вокальная школа как феномен культурного синтеза: XVI — первая половина XIX века. — Ростов-на-Дону, 2009.
22. Тимохин Выдающиеся итальянские певцы, — М.: Музыка, 1962
23. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. — М.— Л.: Госмузиздат, 1929
24. Хоффман А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика. — М., 2008
25. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. — СПб: Союз художников, 2002
26. Энциклопедический словарь «Музыкальный Петербург». — СПб: Композитор, 2000
27. Яковлева А. С. Русская вокальная школа: исторический очерк развития от истоков до середины XIX столетия. — М.: Глобус, 1999

© Покровский Андрей Викторович (avpokrovskiy@yandex.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»