

РУССКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА (ОСНОВОПОЛОЖНИКИ)

RUSSIAN NATIONAL VOCAL SCHOOL (THE FOUNDERS)

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.

Александр Егорович Варламов
(1801–1848)

Русский композитор. В историю русской музыки А. Е. Варламов вошел как автор романсов и песен, создав около 200 произведений. Основными жанрами для него были «русская песня» и лирический романс.

На протяжении всей своей творческой жизни А. Е. Варламов активно занимался вокальной педагогикой: преподавал пение в Нидерландах, а по возвращении на родину — в отечественных учебных заведениях.

В 1840 году издал «Школу пения», которая стала одним из первых в России учебным пособием по вокальному искусству.

Школа пения, по мнению Варламова, должна отражать национальную самобытность русской музыки, основываться на постижении мелодического богатства народных песен и на знании особенностей их исполнения. При этом принцип национальной самобытности органично сочетался в «Школе» А. Е. Варламова с основами классицистской и раннеромантической эстетики.



Михаил Иванович Глинка (1804–1857)

Русский композитор. Создатель нового самобытного русского музыкального языка. Автор первой русской национальной оперы «Жизнь за царя».

Один из основоположников отечественной вокальной школы М.И. Глинка не только создавал вокальную музыку, но и занимался вокалом, преподавал, пытался теоретически осмыслить методику вокальной педагогики. Важной чертой его метода является отношение к вокальному произведению как к драматическому, глубоко раскрывающему смысл поэтического текста.

Пение Глинка понимал как сложный психофизический процесс, требующий полной мобилизации сил пющего. Для него оперный певец — это певец и актер, поэтому, в частности, сочинения Глинки требовали принципиально иного подхода к исполнению.

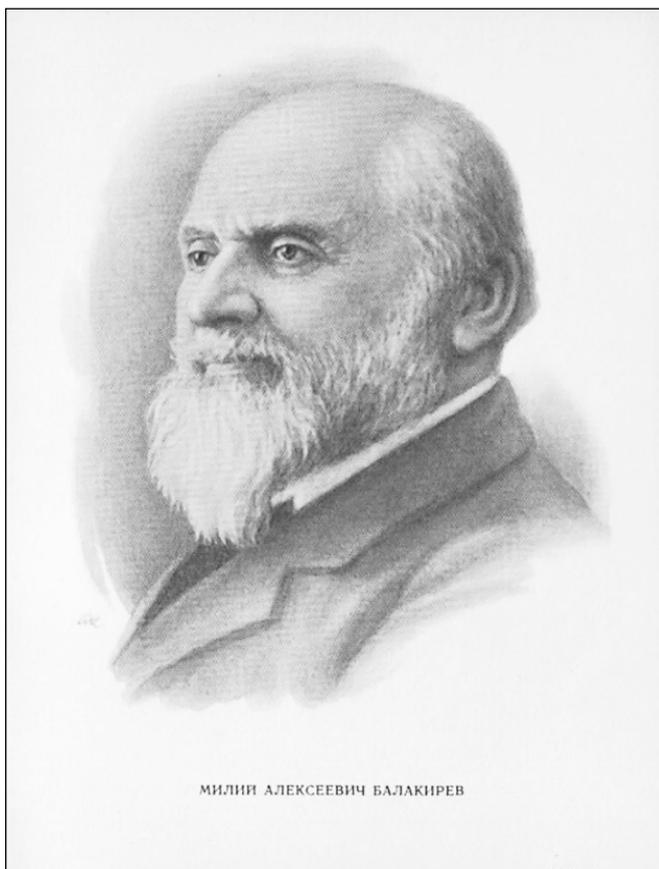
Гавриил Якимович Ломакин (1812–1885)

Русский хоровой дирижер и музыкальный деятель. Вошел в историю отечественной музыки как композитор и учитель пения.

С 1848 г. Ломакин преподавал пение в Придворной певческой капелле. На протяжении своей жизни руководил хорами во многих учебных заведениях Петербурга. Среди его воспитанников по Училищу правоведения — П.И. Чайковский.

Методические работы:

- ◆ Краткая метода для учения пению — СПб., 1861.
- ◆ Руководство к обучению пению — СПб., 1866.
- ◆ Краткая метода пения. — СПб., 1878.



Особенности и традиции

Разнообразие русских песен всегда требовало от исполнителей и разнообразия исполнения. Особенностью русских песен является глубокое содержание и ведущая роль слова, определяющая характер мелодии. Широкие, протяжные напевы русских песен требуют от исполнителей глубокого дыхания, ровного звучания, наполненного тембра голоса. Шутливые же, юмористические попевки-скороговорки способствуют выработке четкой дикции и хорошего донесения слова. Мелодические украшения народных песен всегда являются выражением эмоционального состояния, а не демонстрацией технических возможностей исполнителя. Эти важные особенности музыкально-песенного творчества русского народа сформировали характерные черты отечественной классической музыки, а также творчество профессиональных композиторов и исполнителей.

Русские церковные песнопения испокон веков носили повествовательный характер, отличаясь величавым спокойствием. Удобные для голоса плавные мелодии и небольшие интервалы в средней тесситуре требовали, в свою очередь, от исполнителей проникновенности, ясного произношения слов и безукоризненной интонации для воплощения благородного, величавого стиля. Церковное пение в России было распространено повсеместно, давая возможность выделять лучшие голоса из большой массы певчих, которые с юных лет овладевали вокальным мастерством, ежедневно тренируя свой вокальный аппарат в церковном хоре. Эта школа позволила хорошо подготовленным отечественным певцам легко справляться со сложным в техническом отношении западным оперным репертуаром, достойно соперничая с итальянскими исполнителями.

Восприятие русскими певцами, композиторами и педагогами XVIII века методики итальянской вокальной школы было во многом органичным и естественным, что обусловлено схожестью русской и итальянской культур, общностью интонационной специфики языков (плавность, открытость, эмоциональность, непринужденность). Овладение техникой бельканто позволяло русским певцам преодолевать все трудности итальянских оперных партий, не мешая привнесению в них «русской» теплоты и сердечности. Вместе с тем, отличия певческих традиций стали причиной не только сохранения своеобразия русской вокальной школы, но и периодов борьбы с засильем итальянской оперной культуры. Для итальянской школы самым важным было не наличие в певце природных певческих ресурсов, а развитие в нем соответствующих «механизмов», «создание инструмента», как условия овладения «инструментальным» звуком (Д. Лаури Вольпи, П. Гуэта). Русское вокальное искусство и педагогика совершили в этом направлении достаточно

быстрый эволюционный скачок, что нашло отражение уже в первых отечественных печатных вокально-методических трудах.

Русские композиторы, во многом определившие особенности формировавшейся вокальной культуры, отстаивали неоспоримость существования русской национальной школы, отмечая её естественность и благородство, которые не могли не произвести отрадного впечатления посреди вычур итальянской, криков французской и манерности немецкой школ той поры. Исключительное внимание отечественные исполнители всегда уделяли текстовой части вокальных сочинений, тесной связи между музыкой и словом. Требование А. С. Даргомыжского, чтобы звук прямо и правдиво выражал слово, можно считать одним из характернейших лозунгов русской вокальной школы. Против засилья виртуозности в искусстве отечественных певцов резко выступал и П. И. Чайковский, говоривший о современной ему итальянской опере не как о служении художественным целям, а как о предлоге для выставления напоказ виртуозных качеств исполнителей.

При наличии в итальянской и русской вокальных школах общих методов — инструментально-технического и музыкально-образного, а также при всем уважении обеих школ к эмпирическому методу «пой как я», итальянские и русские педагоги до настоящего времени пользуются ими с большой осторожностью, стараясь не навредить индивидуальности певца. Наибольшие отличия итальянской и отечественной школы выявляются в отношении к инструментально-техническому и образному методам. Овладение вокальной техникой — необходимое условие передачи музыкального образа, однако в российской педагогике единству обоих методов уделяется внимание с первого дня обучения вокалиста. Имеется много материалов, где отечественные педагоги и композиторы затрагивают вопросы музыкальности певца, развития его артистических возможностей, создания музыкального образа. Но стоит немало труда поиск подобных высказываний у итальянских певцов и педагогов, взор которых направлен преимущественно на техническую сторону голоса певца: образ — это приложение, а не цель. Трепетное отношение к живому, правдивому слову, неприятие виртуозности ради виртуозности, желание видеть на оперной сцене «живых», естественных персонажей, обладающих не только вокальным, но и драматическим мастерством, никогда не давали русской опере превратиться в костюмированный. Методика преподавания вокала в отечественной школе и сегодня направлена на правдивое изложение, проживание того или иного образа, независимо от того, сложная ли это оперная ария или небольшой вокализ. Если в итальянских консерваториях начинающие певцы первые два года исполняют только упражнения



Рис. 1

и вокализы, лишь на третьем — шестом году обучения переходя к романсам и ариям, то в отечественной школе техника и эмоциональность исполнения развиваются одновременно: с первого курса студент приступает к выучиванию арий и романсов. Даже при разучивании вокализов педагог требует от начинающего певца осмысления произведения и его особой интерпретации. Пониманию и созданию сценических образов способствует изучение таких обязательных в российских консерваториях дисциплин, как актерское мастерство и сценическая речь.

В целом русская школа отличается от европейских глубиной звука, психологизмом и чувственностью. Петербургские педагоги, сторонники национальной школы, изначально требовали от учеников не только безупречного владения техникой, но понимания произведения, эмоционального и убедительного исполнения, вхождения в образ. С течением времени петербургская школа вокала вбирала в себя новые течения: от оперы к оперетте, мюзиклу, эстраде. В конце XX века Петербург-Ленинград оказал огромное влияние на формирование традиций рок-вокала. Представители Ленинградского рок-клуба успешно компенсировали отсутствие академической школы эмоциональностью, искренностью, художественной выразительностью. В настоящее

время музыкальными театрами нашей страны активно осваивается жанр мюзикла и его специфическая манера пения.

Методика

В ранних отечественных учебно-методических трудах рассматриваются основные проблемы развития певческих голосов и приемы их решения, доставшиеся нам от итальянских музыкальных педагогов XVIII века. В качестве первых печатных русских вокально-методических трудов традиционно приводятся хорошо изученная «Полная школа пения» А.Е. Варламова», менее популярная «Метода пения» Г.Я. Ломакина и почти забытая «Школа пения» Е.Ф. Евсеева. Основным постулатом этих трудов становится сформулированный М.И. Глинкой «концентрический метод развития голоса», который на основе эстетических воззрений явился обобщением традиций 30-х годов XIX столетия о красоте тембра.

В «Методах пения» Г.Я. Ломакина впервые в отечественной литературе говорится о необходимости обучать пению по методикам знаменитых учителей и под руководством опытного педагога. Подобную мысль высказывает А.Е. Варламов, говоря о необходимости специального образования при занятиях пением, по-



Рис. 2. Упражнение 2

скольку в естественном виде состояние аппарата и технические возможности певца, как правило, являются неудовлетворительным. М.И. Глинка в своих «Упражнениях для голоса» также советует регулярно заниматься наработкой специфических вокальных свойств голоса.

А.Е. Варламов в «Школе пения» охватывает основные направления работы по воспитанию певческого голоса. Он закрепляет в отечественном восприятии важнейший и самый популярный до настоящего времени методический принцип обучения пению, говоря, что лучшая метода, без сомнения, состоит в преподавании живым голосом, то есть когда хороший учитель, одаренный прекрасным голосом, соединяет правила с примерами, а искусство в пении со способом преподавания, основанном на опыте и практике.

Со времен обучения пению доклассического периода начальным и основным принципом русской школы является не требовать на ранних этапах обучения слишком больших усилий, почти всегда портящих, если не совершенно истребляющих, лучшие голоса. Уже Е.Ф. Евсеев в своей «Школе пения» пишет о том, что воспитывать голоса необходимо с центральных звуков диапазона, не требующих при воспроизведении больших усилий.

Для наглядности первого постулата концентрического метода обратимся к одному из начальных упражнений «методы пения» Г. Ломакина (рис. 1).

В приведенном упражнении бросается в глаза определенная закономерность: каждая последующая музыкальная фраза здесь начинается с той ноты, на которой закончилась предыдущая. Такая система построения упражнений позволяет певцу лучше сохранять дыхательные ощущения. Многие современные педагоги не используют столь полезный методический прием, хотя, бесспорно, переход во время вдоха к более высокому или низкому звуку значительно усложняет выполнение вокально-технических задач для начинающих певцов. Все упражнения ранних этапов обучения должны строиться на центральном участке диапазона, на естественных тонах, воспроизводимых без усилий, не затрагивая звуков верхнего регистра голоса. Диапазон первого приведенного упражнения «Методы» Г. Ломакина, например, не превышает большой сексты. М.И. Глинка аналогично советует начинать работу с голосом на центральном участке диапазона, средние звуки которого берутся без какого-либо мышечного напряжения. А.Е. Варламов, кроме того, предупреждает, что преждевременное расширение диапазона губительно для неподготовленного голоса и может привести

не только к порче тембра, но и слуха, приведя к фальшивому интонированию.

Из сказанного выше не следует, что все современники строили свои вокальные школы в соответствии с концентрическим методом. Пособия зарубежных авторов по развитию голоса отличаются иной системой. Приведем в пример «12 уроков пения для тенора и сопрано», изданные в 1839 году Д. Рубини. Уже в первом уроке (цитируются последние 4 такта) от певца требуется умение переходить в верхний регистр (рис. 2).

Ж.-Л.Дюпре в трактате «Искусство пения» 1846 года издания — одном и наиболее известных трудов XIX века — так же, с первых уроков использует диапазон певца почти в полном объеме. Первое же предлагаемое им упражнение простирается от «До» первой октавы до «Ля» второй. Следовательно, «концентрический» метод не мог возникнуть в результате иностранных влияний, потому что в школах западноевропейских педагогов вокала того времени он не применяется. Выработка певческого тона на центральном участке диапазона, связанная с повышенным вниманием к тембру голоса и постепенной выработкой палитры интонационных выразительных средств, — исторически сложившаяся методическая традиция русских педагогов, среди которых, в первую очередь, должны быть названы имена М. И. Глинки, А. Е. Варламова, Г. Я. Ломакина и Е. Ф. Евсеева.

В первых отечественных методических трудах находят обстоятельное освещение основные принципы вокализации: приступать к вокализации рекомендуется не с первых уроков, а по прошествии полугода занятий по упражнениям в гаммах, исполняемых по методу сольфеджирования с названиями нот. Самыми «способными» для вокализации считаются гласные *А*, *О* и *Е*. Ломакин пишет, что ученик должен усвоить себе голос круглый, звучный и мягкий. Чтобы сделать голос круглым и звучным, нужно соединить *А* с *О* в произношении; артикулируя же одно *А*, голос не бывает совершенно круглым и полным. При таком подходе видно явное стремление объяснить особенности полноценного певческого тона, в частности его «округлость», связанную, согласно современным исследованиям, с наличием в акустическом спектре голоса низкой певческой форманты.

К основным недостаткам в тембре голоса, с которыми призвана бороться вокальная педагогика, Г. Ломакин прежде всего относит «носовое», «горловое» и «удушливое» звучание, которое возникает в результате того, что голос берется (атакуется) не из гортани, а из губ или дыхания, то есть при нарушении функции голосовых связок.

Популярное утверждение, что искусство пения — это искусство дыхания, было принято важнейшим постула-

том пения только в конце XIX века. Тем более оригинальным для своего времени звучит категорическое заявление Ломакина о том, что человек, не владеющий своим дыханием, никогда не станет искусным певцом. В «Методы пения» Ломакин указывает на то, что переводить дыхание следует по окончании слова или музыкальной фразы, чтобы не нарушать художественного исполнения. Верное владение дыханием, по его утверждению, позволяет свободно владеть голосом, делает его более выразительным и дает возможность развивать постепенный переход от тихого звучания к громкому и наоборот. Технические советы Г. Ломакина по овладению певческим дыханием в некоторой степени совпадают с методикой представителей староитальянской школы, но не ограничиваются ее постулатами. Г. Ломакин излагает приемы, ведущие к овладению дыхательной «опорой», о чем мы не находим прямых указаний в вокально-методических трудах его зарубежных современников. В своих работах он пишет, что петь без дыхательной опоры тяжело, а избавиться от такого тяжелого пения можно, только освоив навык верного дыхания. Термин Ломакина «удержание духа», указание «хранить в себе воздух долго и без усталости» — это та же «задержка», «затайка» дыхания, которая приводит к выработке импеданса и верного ощущения дыхательной опоры.

В «Краткой методике пения» Г. Ломакин развивает теорию вокального дыхания, говоря о сохранении ощущений вдоха в процессе пения. Он пишет о том, что главным правилом при начале пения является набор большого количества воздуха в легкие и стремление как можно дольше удерживать его, оставляя грудь в приподнятом положении (данное предложение не поддерживается большинством современных вокальных школ). Часто употребляемый Ломакиным дыхательный термин «вдох» заслуживает того, чтобы сказать о нем отдельно. Если педагог предлагает начинающему ученику произвести вдох, то по неопытности певец выполнит это указание точно в соответствии с выработанной привычкой к респираторным движениям во время постоянного газообменного дыхания, но с большим добавлением совершенно ненужных мышечных напряжений. Совсем по-иному будет осуществляться вдох, если попросить певца вздохнуть. При слове «вдох» в сознании вызываются ассоциации: «вдох из глубины души», «удивленный вздох» с задержкой дыхания в состоянии вдоха, «вдох с облегчением», «вдох восхищения», «мечтательный вздох влюбленных» и так далее. Из приведенных примеров следует, что использование какого-либо из приведенных «вздохов» своим образным наполнением более способствует овладению певцом специфики вокального дыхания. Автор «Методы пения» утверждает, что певец должен овладеть «чувством», «теплотой души», в чем он полностью солидарен с Варламовым и Глинкой. Первый из них писал о непосредственном влиянии «состояния

души» на голосовой аппарат, а второй, восхищенный вдохновенной трактовкой арии Вани из оперы «Иван Сусанин», отмечал в исполнении своей ученицы А.Я.Воробьевой-Петровой «бездну чувства».

Ломакин и Глинка обращают внимание на малейшие изменения положения рта певца. В разделе «О раскрытии рта» Ломакин советует при пении держать рот немного приоткрытым, как при смехе, поскольку такое положение способствует свободе голоса и четкости выговора. Глинка пошел в этом направлении еще дальше, раздвигая границы возможностей интерпретации смысла одного и того же слова без изменения нот, а лишь мимикой и выговором. На этот методический прием сегодня также многие не обращают внимания, но настоящие мастера вокала, безусловно, знают и с успехом применяют эти ресурсы для более глубокого раскрытия музыкально-образного содержания исполняемого произведения.

В «Методике пения» Г.Я. Ломакин пишет о необходимости четко выговаривать слова в пении, поскольку при неясном произнесении слов вокальная музыка может стать совершенно непонятной и не доставляющей удовольствия слушателю. Хорошо известны требования М.И. Глинки, который добивался от исполнителей четкого слова, верного точного донесения смысла фразы. А.Е. Варламов советовал достигать ясности и силы пения не мышечными усилиями, а правильностью выговора слога. Эти традиции русской вокально-методической школы в неизменности дошли до нашего времени. Четкое произнесение слов и верная, яркая интонация постоянно находятся под неусыпным вниманием каждого современного вокального педагога. Вспомним истолкование этой заповеди по книге Д. Разумовского, который наставлял юношей петь не голосом, а сердцем, т.е. не только двигать языком, произнося фразы, но напрягать ум, понимая и выражая смысл каждого произнесенного слова. Четкие, определенные позиции русской вокальной школы по отношению к слову в пении нашли свое отражение и в музыкальной критике. В этой связи представляют интерес воспоминания современников о выступлении итальянской певицы Анджелики Каталани, довольно часто певшей для русской публики. Музыкальные критики, отмечая мягкую гибкость ее голоса, единодушно утверждали нехватку слова в выражении чувства и страсти, называя причиной этого недостаток вкуса и разумения знаменитой гастролерши. Подобные отзывы ярко демонстрируют осуждение чисто виртуозного стиля певицы. Музыкальные критики той эпохи обстоятельно объясняли эстетические позиции русского слушателя, настаивая на том, что недооценивая роль поэтического текста, любой, даже самый признанный певец, обедняет свое искусство тем, что лишает его всех тонкостей. Выхолащивая интеллектуальную сторону во-

кального искусства за счет невнимательного отношения к слову, исполнитель неизбежно обесцвечивает, значительно ограничивает рамки эмоциональной выразительности.

Педагогика

В конце XVIII века профессиональных вокалистов для светского пения и церковного обихода в России готовили в учебных заведениях, среди которых выделялись: Синодальное училище, Придворная капелла и Театральное училище. Несмотря на это, музыкальные критики к началу XIX века всё ещё повсеместно отмечали недостаточный уровень вокальной техники русских певцов. Так, например, один из рецензентов, отдавая должное Петру Злову (1774–1823) как исполнителю Микелли в опере Л. Керубини «Водовоз» и признавая созданный им образ «совершенным», выражает неудовлетворенность вокальной стороной исполнения, утверждая, что артист мог петь намного лучше, если бы учился пению. Создавшееся положение коренным образом меняется в 30-е годы, когда заметно активизировалась вокально-методическая и педагогическая мысль, заложив прочное основание русской классической вокальной педагогики.

Значительную роль в развитии русской школы пения сыграли вокально-методические разработки М.И. Глинки: «Семь этюдов для контральто» (1830), «Шесть этюдов» (1833), «Упражнения» (1835) и «Четыре экзерсиса» (1840–1841). Таким образом, отечественная вокальная школа уверенно заявила о себе уже в первой половине XIX века. Это время больших перемен и достижений педагогики в области певческого искусства. Ровно через сто лет после появления на русской сцене итальянской оперы, в 1836 году состоялась постановка первой русской оперы «Иван Сусанин». В этот период музыкальная общественность активно обсуждала вопросы национальной специфики русской музыки, драматургии, реалистического направления в опере и синтетический характер отечественного вокального искусства. В связи с этим особые требования предъявляются к наставникам певцов.

В теоретической части «Полной школы пения» А. Варламова формулируются требования, предъявляемые к педагогу пения. Согласно Варламову, преподаватель должен в равной степени владеть теоретическими знаниями и практическими навыками: он должен быть опытным певцом-исполнителем, уметь соединять в преподавании теоретические правила с наглядными примерами. А. Варламов указывает так же на обязательную широкую эрудицию педагога, который призван не только учить пению, но развивать общую культуру и художественный вкус своих подопечных. Однако, обучающийся

Рис. 3. Пример 3

также обязан самостоятельно расширять свой кругозор и овладевать специальными музыкально-теоретическими знаниями.

В качестве наглядного примера педагогических принципов русской школы пения XIX века для сравнения их с современными тенденциями рассмотрим труды: «Метода пения, содержащая начала музыки, правила пения, гаммы в различных тонах, интервалы, вокализации,

необходимые уроки с басом, сольфеджио из лучших опер для одного, двух, трех, четырех голосов и фуги с аккомпанементом пиано-форте, составленная Г. Ломакиным» и «Метода пения, содержащая гаммы в различных тонах и делениях, интервалы, вокализации и пр. сочинения Гавриила Ломакина». Для удобства в дальнейших ссылках на эти работы, имеющие довольно длинные наименования, условно обозначим их: «Метода пения I» и «Метода пения II».



Рис 4. Пример 4

В «Методах пения» Г. Ломакин раскрывает вопросы развития певческого голоса в неразрывной связи с задачами общего музыкального развития вокалиста. Как и М. Глинка, Ломакин считает главным условием для успешного овладения вокальным искусством наличие тонкого музыкального слуха. По его утверждению, человек, обладающий хорошим слухом и голосом, будет петь «совершенно» по прошествии двух с половиной лет интенсивных вокальных занятий. Если же одаренность музыкальным слухом и голосом отсутствует, то, независимо от прилагаемых усилий, достигнуть искусного пения будет невозможно. Подобный подход к процессу обучения вокалистов сильно отличается от современного. Сегодня далеко не во всех вокальных классах звучат «упражнения в ладу», подобные

упражнениям Ломакина. В редких классах обсуждаются и анализируются вопросы развития музыкальных способностей отдельного певца. В индивидуальных планах из года в год анализируется в той или иной мере техническое развитие вокалиста, линия же музыкально-художественного роста певца, как правило, прослеживается в них с трудом.

В XIX веке сольфеджио, элементарная теория музыки и обучение пению не сформировались еще в качестве отдельных специальных предметов. Обще-музыкальная и вокально-техническая подготовка возлагались на плечи одного педагога. Отсюда берет начало синтетическое построение учебных пособий того времени. Аналогичный подход осуществлял М. И. Глинка, когда от-

бирал в Чернигове певчих для Капеллы. На первом месте у Глинки и Ломакина всегда оказывался слух, на втором месте — голос. Эта тенденция нашла свое воплощение в педагогических приемах той поры.

В обучении певцов Ломакин большое значение придает пению гамм, причем, в отличие от современных методик, не транспонируя по полутонам, а строго в тональности (рис. 3).

Представляет интерес предложенное Ломакиным «Упражнение № 2», способствующее выработке ладовых слуховых ощущений в мажоре (рис. 4).

Любопытно, что в предлагаемых для занятий с голосом упражнениях Ломакин отказывается от гармонического сопровождения. Нижний голос («Упражнение-1» «Методы-II») является самостоятельной контрапунктирующей мелодией. Глинка, как известно, тоже не писал аккомпанемент для вокальных упражнений, в чем нетрудно усмотреть определенную закономерность. Эта тенденция проистекает из традиций русской народной песни и хорового пения, которые обычно исполнялись без аккомпанемента, в стиле *a capella*.

Приведенные выше примеры еще раз наглядно демонстрируют, что для успешного овладения вокальным искусством Ломакин полагает основным условием наличие музыкального слуха. Важнейшей задачей учителя музыки, по его методу, является чистое исполнение учеником всех гамм и интервалов без сопровождения, легкое узнавание и пропевание всех интервалов. Результатом достижения этих целей впоследствии будет грамотное выучивание произведений без традиционного натаскивания. В соответствии с методикой Ломакина, педагог должен развить слух подопечного, приведя его к такому уровню знаний, который при сегодняшней системе музыкального образования вокалисты обычно получают, осваивая комплекс специальных теоретических дисциплин. Таким образом, в современной педагогике в отличие от старой школы в этом вопросе подход значительно изменился. Сегодня теоретики занимаются воспитанием слуха певцов, а вокальным педагогам едва хватает времени для выявления вокальных данных, раскрытия художественно-исполнительских способностей и прохождения разностильного вокального репертуара. Однако, принятое в современной практике «распределение обязанностей» при всех положительных сторонах часто вызывает серьезные проблемы в обучении пению. Педагоги-вокалисты перестали сознавать свою ответственность за музыкально-слуховое развитие каждого студента, а современная вокальная педагогика уклоняется от соблюдения изначально установленно-го принципа отечественной вокальной педагогики —

единства художественного и технического развития студентов. Это очевидно, когда на вступительных экзаменах в училищах и консерваториях в первую очередь комиссия знакомится с голосовыми данными. Только затем проводится проверка слуховых, музыкальных и актерских способностей. Особенно мало времени уделяется сегодня музыкальному развитию вокалистов в условиях дополнительного образования. Знакомая с участниками секций системы дополнительного образования, приходится констатировать, что подавляющее большинство из них разучивают свой репертуар по слуху, не имея ни малейшего представления о музыкальной грамоте. Взрослому же человеку потом будет чрезвычайно сложно восполнять пробелы, возникшие в музыкальном воспитании в школьные годы, и приобщиться к профессиональному искусству.

Отечественная вокальная педагогика всегда уделяла большое внимание ровному звучанию голоса на всем диапазоне и чистоте тембра. Указания о смешанном звучании голоса и «затемнении» верхнего регистра встречаются в самых старых сохранившихся музыкально-теоретических трудах. Так, в «Идее грамматики мусикийской» (1679) Н. Дилецкого приводится правило, согласно которому для большей красоты пения можно соединять «восшествия» и «нисшествия», то есть мелодические ходы вверх и вниз, добиваясь ровного, смешанного звука на всем диапазоне. А. Мезенец в «Азбуке знаменного пения» (1668) касается особенностей формирования верхнего регистра голоса. Он пишет, что вокалисту подобает петь кротким и тихим голосом, но так, чтобы было слышно всем. Для сохранения этой эстетики самые высокие ноты диапазона нужно научиться брать темно и закрыто. Такие мысли, высказанные авторами трудов в XVII веке, не могут не вызывать восхищения. Позднее более последовательно этот принцип будет проводить в своей методике профессор Петербургской консерватории К. Эверарди, требуя ставить «голова на грудь, а грудь на голова». Стремление к тембральной ровности сохраняется в методике лучших отечественных педагогов по сегодняшний день.

Отдельный раздел «Методы пения I» назван Ломакиным «О соединении грудного голоса с головным или фальцетом». В зависимости от типа голоса, в тембре выделяется 9–10, а иногда 12–13 тонов грудного регистра. Грудной регистр рекомендуется соединять с головным, вырабатывая смешанное звучание голоса без регистровых переходов. В более поздних изданиях, например, в «Краткой методе пения» 1878 г., Г.Я. Ломакин выделяет три регистра: грудной, смешанный и головной, предлагая петь переходные ноты более мягко и без форсировки. Развивая же головной регистр, он советует петь на гласном *У*, который больше способствует выработке этого звучания.

В специальном разделе «Методы-II» Ломакин предлагает важные педагогические приёмы, помогающие формированию правильной атаки звука. Саму атаку звука он определяет как «приготовление к пению», для чего необходимо при правильной певческой установке и слегка втянутом животе медленным и ровным движением приподнять грудь, вдохнув воздух через полуоткрытый рот. Приготовившись таким образом начать петь на *A* легко, открытым и чистым голосом, который должен быть взят из глубины гортани. Особое внимание при этом необходимо обратить на мягкость и гибкость голоса. Чтобы придать ему это свойство, нужно во время пения держать гортань без всякого напряжения, то есть принимать свободное и натуральное положение, в каком она находится в то время, когда мы не поем. При усилении голоса важно стараться не доводить его до крика. Такая координация обеспечивается глубоким нефорсированным вдохом и свободной, легкой артикуляцией.

Уделяется Г. Ломакиным внимание и соблюдению основных законов орфоэпии в пении. Русские певчие в доклассический период всегда воспитывались на заповеди «Петь разумно». На страницах трудов Г. Ломакина имеются практические советы по этому вопросу.

В 19-м разделе «Методы пения-I» изложены правила, касающиеся положения корпуса. Подчеркивается важность правильной певческой постановки фигуры певца, отсутствие лишних движений в теле и лице. Для того, чтобы голос мог звучать более свободно, Ломакин рекомендует петь стоя, а не сидя. Своим внешним видом вокалист должен как бы подчеркивать значительность искусства. Вспомним слова А.С. Пушкина: «Служенье муз не терпит суеты, прекрасное должно быть величаво».

К работе над вокальным репертуаром с текстом Г.Я. Ломакин рекомендует приступать при уже достаточно хорошо сформированных под руководством педагога основных вокальных навыках, используя на первых этапах небыстрые и протяжные произведения, имеющие высокие художественные достоинства. Особенно настоятельно рекомендуется использовать классическую музыку.

Не все установки автора «Методов пения» могут быть безоговорочно восприняты в наше время. Так, например, Ломакин советует для выработки навыков раскрытия рта ставить на зубы пробку величиной в 1½ дюйма. Современная же вокальная педагогика не разделяет использование механических приемов, к тому же в XXI веке нельзя всерьез говорить о пробке от винной бутылки как о вспомогательном средстве обучения пению.

Современная отечественная вокальная педагогика в полном объеме и достаточно эффективно использует весь арсенал приемов, доставшихся нам в наследство от предков, и с успехом применяет их при обучении певцов, хотя с течением времени и современными общественно-социальными тенденциями общества неминуемо возникают и новые проблемы. На сегодняшний день у нас, как это всегда было в России, много людей, обладающих замечательными голосовыми данными. Однако, при этом у нас мало профессионально обученных исполнителей. Да и те немногие, как правило, стараются работать за рубежом. Остальные учат и учатся пению, кто как может. А могут, естественно, далеко не все. В результате утрачивается само понятие русской школы вокала. И если у педагога все баритоны, хотя и хорошо поют, но все поют одним голосом, стирается понятие таланта, потому что талант — это, в первую очередь, индивидуальность тембра. Но самое страшное, что со временем у таких вокалистов голос садится на бронхиальные мышцы, запирается грудь, и они начинают преодолевать свою тесситуру форсировкой. Возникает «качка», голос становится рыхлым и неуправляемым. Так развивается процесс деградации певца. Это неизбежное последствие неправильной школы педагога. Очень часто педагог изначально неверно определяет голос певца. Например, баритона ведут как баса, а меццо-сопрано принимают за сопрано. В таких случаях начинается тремоляция, голос звучит как бы кусками и гаснет. Грамотный педагог-вокалист должен и обязан «слышать» все мышцы, которые мешают пению, а также уметь ликвидировать все зажимы.

Происходит в современной вокальной педагогике и переосмысление старых методов обучения. В качестве примера можно привести доставшийся нам в наследство образ: «горячая картошечка во рту или яблочко во рту». Этот прием дает чрезмерное раздвижение нёбной занавески, при котором происходит процесс поднятия нёба. В результате остается глубокое слово, которое «вытащить» уже невозможно, голос «садится на грудь», и начинается процесс его разрушения. Технический прием «картошечки и яблочка» — процесс физиологический, а не естественный. У певца существует головной резонатор, грудной резонатор и затылочный резонатор. Слово надо выводить из резонаторов, из гортани и всех мышц щёчных, носовых, гортанных, а не загонять его еще глубже. Когда певец поет, то создается объем голоса, и этот объем должен быть естественным.

Как учат пению в музыкальных заведениях России сегодня и учат ли вообще? Конечно, учат, но... как умеют. Понимающий и профессиональный педагог вокала в наши дни — настоящая редкость. Неквалифицированные же учителя могут испортить голос в учебном заве-

дени любого статуса. Поэтому во всем мире наиболее перспективное обучение — частное. Современный музыкальный театр предъявляет огромные требования

к подготовке вокалистов. Если же эта подготовка отсутствует, то в любом театре мира исполнитель рискует не справиться и потерять голос.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багадунов 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»