

Лекция

Л.Б.Дмитриев.

Основа вокальной методики

## ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ

Русский народ всегда любил петь. Испокон веков слагал он свои замечательные песни. До возникновения профессионального светского искусства пение на Руси существовало в форме народного песенного творчества и церковного пения. Русская народная песня играла основополагающую роль в создании отечественного профессионального музыкального и вокального искусства. Глинка писал, что музыку создает народ, а композиторы ее только аранжируют. И действительно, русская песня являлась неиссякаемым источником вдохновения отечественных композиторов. На ее основе создавались и первые оперные произведения. Русская песня чрезвычайно разнообразна, круг ее образов широк: от интимно-лирических до глубоко социальных. Поэтому и по форме они весьма различны. Разнообразие русской песни требовало и различного воплощения. Характерной особенностью протяжной русской песни является ее задушевность, глубина содержания, психологизм и неразрывная связь слова с музыкой. Слово в песне является ведущим, оно и определяет характер мелодии. Как говорят сказители былин — песня сказывается, а напев приходит сам.

Оформление русской национальной школы пения как определенного художественного направления обычно связывают с именем Глинки — первого оперного композитора-классика. Именно в период творчества Глинки окончательно сформировались и четко определились типичные черты русской национальной школы пения.

С именем М. И. Глинки связано определение русской оперы как самостоятельного музыкального жанра. Оперы Глинки отличались прежде всего глубиной идейного содержания, реализмом отображения жизни, простотой и доступностью и, вместе с тем, высоким совершенством художественного мастерства. Народность творчества Глинки выражалась не столько в правдивом отображении быта, сколько в воплощении в музыке характера<sup>1</sup> и мировоззрения русского народа. Идея патриотизма прозвучала в опере «Иван Сусанин» с необычайной силой. Впервые в русской музыке с такой убедительностью и реалистичностью были переданы характеры русских людей в сложных психологических ситуациях.

Красота выразительных, ясных мелодий, законченность и совершенство формы музыкальных построений, богатство гармонического сопровождения, тонкость оркестровки — все это характерные черты его музыкального языка.

Глинка сам был замечательным певцом, его исполнительское мастерство послужило примером того, как надо исполнять произведения русских композиторов, и оказало большое влияние на формирование исполнительского стиля русских певцов.

«В Глинке счастливейшим образом сочетались дары природы, которые необходимы в своей совокупности для истинно изящного пения... дар хорошего (по крайней мере довольно красивого, довольно сильного и гибкого) голоса, талант к управлению голосом, умение техническим распоряжаться, — умение развитое обдуманностью и наукою, и, наконец, в-третьих, — высшее, художественное понимание музыки, ее духа, средств и целей до самой их глубины, недоступной для организаций менее артистических, высшее совершенство декламации и музыкального исполнения вообще»<sup>2</sup>, — так писал А. Серов.

Значение Глинки-композитора и исполнителя для русского вокального искусства огромно. Однако, возможно, не менее значительной была и роль Глинки — вокального педагога. Он подготовил для русской оперной сцены целый ряд выдающихся исполнителей: О. Петрова — «дедушку русской оперы», по меткому определению Мусоргского, А. Воробьеву-Петрову, Д. Леонову, С. Гулак-Артемовского и ряд других. Эта плеяда замечательных русских певцов и певиц воплощала идеалы русской вокальной исполнительской школы.

Он был создателем так называемого «концентрического» метода обучения, заключающегося в том, что сначала развивались на середине диапазона натуральные тона, «без всякого усилия берущиеся», с постепенным расширением правильного звучания вверх и вниз, между тем как общепринятым было развитие по линейной системе: от нижних звуков вверх по гамме.

Очень интересны комментарии Глинки к этюдам: «Тянуть гаммы на литеру А (итальянское), примечая притом:

1. Чтобы прямо попадать на ноту;
2. Обращать больше внимания на верность, а потом на непринужденность голоса;
3. Петь не громко и не тихо, но вольно;
4. Не делать крещендо, как тому учат старинные учителя, но, напротив, взяв ноту, держать ее в равной силе (что гораздо труднее и полезнее);
5. Стараться уравнивать все ноты».

Прогрессивность и своеобразие метода Глинки заключалась не только в естественности и постепенности концентрического развития голоса и индивидуализации метода обучения, но и в том, что он, строя свои этюды на различных ладах, приучал певца развивать интонационный слух. Кроме того, этюды писались без аккомпанемента, что помогало выработке чистой интонации.

#### **А. Варламов — композитор, певец и вокальный педагог**

Первым печатным вокально-методическим трудом в России была «Полная школа пения» А. Варламова, изданная в 1840 году. Получив образование в Придворной певческой капелле у композитора и педагога Бортнянского, А. Варламов был не только отличным, самобытным композитором, но и незаурядным певцом и вокальным педагогом. Им было создано около ста пятидесяти романсов, написанных в типично русском стиле: просто, задушевно, ясно. Многие песни А. Варламова воспринимаются как подлинно народные

Голос А. Е. Варламова — «это грудной тенор, который в свое время если не по искусству, то по звукам недалеко отстоял от голоса Рубини. Русские песни поет Варламов удивительно хорошо», — пишет другая газета 2. Его пение производило на слушателей неизгладимое впечатление, слышавшие его отмечают необыкновенное умение интонировать слово в музыке, умение «сказывать» песни больше, чем их петь, что является несомненно русской чертой исполнения. А. Варламов был широко образованным музыкантом, в течение восьми лет он работал регентом русского церковного хора в Голландии, потом в Придворной певческой капелле. Всю жизнь он преподавал пение и считал себя более певцом, чем композитором. Он выступал и как дирижер и как певец не только в аристократических салонах, но и на открытых публичных концертах. В предисловии к своей «Школе» он отмечает, что в ней изложен его личный многолетний педагогический опыт и опыт «знаменитого моего учителя Д. С. Бортнянского», а также

использованы лучшие теоретические труды европейских авторов. Действительно, эта работа стоит на уровне достижений западной теоретической мысли, являясь в то же время глубоко оригинальным методическим обобщением самобытной системы воспитания русских певцов. Школа не случайно названа «полной» — в ней три части: текст, 45 упражнений и 10 вокализов. В первой части весьма обстоятельно разбираются основные вопросы, связанные с воспитанием голоса, изложить которые, даже кратко, не представляется возможным. Хочется отметить лишь, что автор является сторонником воспитания голоса с детских лет и что слову он придает особенно большое значение. «Правильный выговор ноты и слога придает пению больше ясности и силы, нежели всевозможные усилия»<sup>3</sup>, — пишет Варламов. Отдельная глава работы посвящена исполнению. «Состояние души, — пишет автор, — имеет непосредственное влияние на голосовой орган и есть главная причина голоса... из этого следует, что пение, в благородном значении слова, есть язык сердца, чувства и страсти»<sup>1</sup>. Таким образом, пение рассматривается А. Варламовым как психо-физиологический процесс. Чтобы «быть выразительным в пении, исполнителю надо «... живо представить себе те чувства, которые он должен передать...» и «... когда все, что он хочет выразить, перейдет в его сердце»<sup>2</sup>, его исполнение взволнует душу слушателя.

### **А. Даргомыжский**

Крупнейшей фигурой, во многом определившей пути развития русской музыки и исполнительского стиля русских певцов, явился А. Даргомыжский — композитор, певец и вокальный педагог. Отражая в музыке идеи критического реализма, течения, характерного для русского искусства той эпохи, он создал замечательные образцы вокальных произведений, в которых с небывалой до него силой прозвучала тема социального неравенства.

Социальная заостренность его искусства требовала, естественно, исключительно большого внимания к текстовой части вокальных сочинений и тесной связи между словом и музыкой. Его девизом становится: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды»<sup>3</sup>. Так писал Даргомыжский в письме к своей ученице, певице Кармалиной. Роль слова и роль речитативного элемента в произведениях Даргомыжского огромна. Он является родоначальником того направления в вокальной музыке, которое затем продолжил и развил Модест Мусоргский и которое нашло широкое распространение в творчестве современных композиторов всего мира

### **Положение вокального искусства в шестидесятые — семидесятые годы**

Шестидесятые — семидесятые годы прошлого столетия — это» годы напряженной и упорной борьбы прогрессивных сил за национальное русское искусство. Это время высокой активности передовых слоев русского общества, время распространения идей русских революционных демократов — Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова. Для этих лет характерно особое внимание передовой интеллигенции и людей искусства к жизни народа, ко всему национальному русскому. Как в изобразительном искусстве, так и в литературе и музыке народная тематика (быт, история, легенды, сказки) начинают занимать первенствующее место. Это время утверждения в искусстве метода критического реализма как основного стилистического направления. Передовые музыканты, композиторы, певцы боролись за развитие русской национальной музыки, за национальное оперное искусство, как самое демократическое, но в императорских театрах того времени по-прежнему господствовала итальянская опера. На роскошные постановки и высокие гонорары итальянским артистам и дирижерам отпускались колоссальные средства. Итальянцы опустошали казну. Постановки итальянских опер в Петербурге осуществлялись в великолепном

Большом театре, русская же опера ютилась в театре-цирке с плохой акустикой. В Москве русская опера выступала на сцене Большого театра только весной, с отъездом итальянцев, появляясь в течение сезона всего один раз в неделю. По свидетельству В. М. Голицына, в Большом театре в Москве «...итальянская опера почти совсем вытолкала русскую. Итальянцы занимали три дня в неделю, два дня были для балета, а русская должна была довольствоваться одним вечером, ибо в то время по субботам спектаклей не полагалось. Несмотря на то, что в русской опере были недурные силы... ее спектакли были весьма печальные: очень ограниченный репертуар, убогая обстановка, слабый хор — и все это в почти пустом театре» Опера—наиболее демократический вид музыкального искусства, и потому она не случайно занимает ведущее место в творчестве русских композиторов. Возможность через оперу воздействовать на широкую публику, пропагандировать идеи передового русского искусства делает ее любимым жанром композиторов.

Все, что помогало русской опере занять достойное место на русской сцене, вызывало всяческую поддержку передовых музыкантов. «Сердце радуется, что наша русская опера так видимо богатеет исполнителями! Дайте срок еще немножко, и наши загонят соловьев залетных, так жадных на русское золото», — писал А. Серов в 1863 году. «Наряду с принципиальной, последовательной критикой итальянской оперной антрепризы, критическим анализом лучших русских опер, музыкальные критики, композиторы всячески заботились о воспитании и у русских певцов в качестве, свойственных русской школе пения. Они заботливо поддерживали ростки этих качеств у молодых артистов

### **Новые русские оперы и их влияние на рост исполнительского мастерства певцов**

Семидесятые—девяностые годы следует считать «золотым веком» в истории развития русского оперного искусства. За это тридцатилетие создаются почти все классические русские оперы композиторов «Могучей кучки» и Чайковского. Разрабатывая замечательное музыкальное наследие Глинки и Даргомыжского, русские композиторы создали оригинальные, глубоко национальные оперы различного стиля. Здесь и эпическая опера А. Бородина «Князь Игорь», проникнутая идеями величия русского народа, и замечательные эпические, сказочные и народно-бытовые оперы Н. А. Римского-Корсакова, и монументальные народно-исторические оперы М. Мусоргского. Всех членов «Могучей кучки» объединяла высокая идейность их творчества, народность, реализм в музыке. Творчество этих композиторов щедро обогатило русский оперный репертуар и требовало воплощения на сцене целой галереи исторических, бытовых и фантастических образов. Необычайно обогатилась и романсовая литература. Это потребовало от певцов совершенствования их вокально-технических и сценических способностей, поставило новые сложные исполнительские задачи. Нужно было освоить и новый музыкальный язык, преодолеть многие трудности, связанные с дальнейшим развитием оперного и романсового стиля.

В операх Чайковского, отличающихся исключительной глубиной психологических переживаний и одновременно таких простых, искренних и доступных по языку, получил высочайшее развитие ариозный стиль. Арии в операх Чайковского далеки от стиля классических арий. В них предшествующий мелодический речитатив часто непосредственно переходит в ариозо. Мелодические речитативные построения сменяются ариозными эпизодами и снова возвращаются к речитативу. Ариозный стиль характерен для вокального языка опер Чайковского. Он требует

отличного владения словом в музыке. Здесь слово и музыкальное выражение мысли связаны необычайно тесно

Чайковский писал вокально, очень удобно для голоса. Вероятно, это в большой степени объясняется тем, что он сам обладал приятным баритоном и когда сочинял, то имел привычку громко петь. Владение мелодическим речитативом, умение гибко переходить от него к ариозному стилю, хорошее слово, а главное, необходимость полнейшей искренности, правдивости в изображении глубоких психологических переживаний его героев потребовали от певцов современников освоения этого нового стиля.

Римский-Корсаков создал замечательные образцы русских широких кантиленных арий, исключительно тонких декламационно-речитативных сочинений (например, оперу «Моцарт и Сальери») и своеобразных лирико-колоратурных сопрановых партий. Его кантиленные арии характеризуются широким, плавным развитием мелодий и требуют совершенного владения кантиленным стилем. Их драматическая выразительность определяется прежде всего умением пользоваться всеми необходимыми музыкальными красками голоса. Мелодия ведет повествование своим ярким и выразительным языком. Римскому-Корсакову принадлежит афоризм: «споешь мелодично — выйдет драматично». Он предостерегал в пении арий от ухода с чисто вокальных позиций в сторону драматической выразительности, утрируя декламацию.

Одной из наиболее ярких фигур композиторов «Могучей кучки» был М. Мусоргский. Мусоргский развивал дальше творческие принципы Даргомыжского в отношении сближения слова и музыки. Он смело использовал интонации человеческой речи в строении музыкальных мелодий своих опер, считая речь неиссякаемым источником музыки. Мелодика его оперных партий пронизана живыми речевыми интонациями. Несмотря на близость к речи, музыкальные фразы вокальных партий хорошо «ложатся в голос». Мусоргский обладал певческим голосом — баритоном, и это не могло не сказаться на вокальности его мелодий. Замечательные, яркие реалистические образы его монументальных народно-исторических опер, новаторство в музыкальном языке требовали от певцов поисков новых возможностей вокально-сценического воплощения.

Реализм, народность, стремление к правде, естественности никогда не давали русской опере превратиться в концерт в костюмах. В русских операх почти нельзя найти каких-либо абстрактных персонажей. Критик Ю. Энгель справедливо отмечает, что «...русская опера по мере сил своих выводит на сцену живых людей, живые чувства, живые отношения»<sup>2</sup>. В ней, — пишет он, — «...мы сравнительно редко... встречаемся с безличными, отвлеченными фигурами, служащими только витриной для выставки той или иной эффектной мелодии... стремление дать типы яркие и жизненные, музыкальную ситуацию поставить в связь со сценической, завязать и развязать драматический узел по возможности естественнее и проще»<sup>3</sup> — все это характерно для русской оперы.

## **Ф. Шаляпин**

Его единственным учителем был русский певец — носитель идеала в русской школе пения — Д. Усатов (первый Ленский на сцене Большого театра). Д. Усатов, прививая навыки правильного голосообразования, сразу внушил ему необходимость обрисовки звуком характера персонажа. «С этой встречи с Усатовым начинается моя сознательная художественная жизнь... Он пробудил во

мне первые серьезные мысли о театре, научил чувствовать характер различных музыкальных произведений, утончил мой вкус и — что я в течение всей моей карьеры считал и до сих пор считаю самым драгоценным — наглядно обучил музыкальному у восприятию и музыкальному у выражению исполняющихся пьес»<sup>2</sup>. На уроках Усатова Шаляпин понял, что само по себе бельканто, то есть владение льющимся красивым звучанием, еще мало что значит, что искусство пения у русского певца предполагает прежде всего верную интонацию, правдивую передачу в тембровых нюансах характеристики персонажа, его переживаний. «Но не одной технике кантиленного пения учил Усатов, и этим именно он так выгодно отличался от большинства тогдашних, да и нынешних учителей пения. Ведь все это очень хорошо — «держать голос в маске», «упирать в зубы» и т. п., но как овладеть этим грудным, ключичным или животным дыханием—диафрагмой, чтобы уметь звуком изобразить ту или другую музыкальную ситуацию, настроение того или другого персонажа, дать правдивую для данного чувства интонацию? Я понимаю интонацию не музыкальную... а окраску у голоса... Человек не может сказать одинаково окрашенным голосом: «я тебя люблю» и «я тебя ненавижу»... Значит, техника, школа кантиленного пения и само это кантиленное пение еще не все, что настоящему певцу-артисту нужно. Усатов наглядно объяснил это на примерах»

Шаляпин считал, что «... в правильности интонации, в окраске слова и фразы — вся сила пения. Одно *bel canto* недаром, значит, большей частью наводит на меня скуку»<sup>3</sup>. Умение характером тембра, интонацией создавать вокальные образы Шаляпин развил до высочайшего совершенства.

Русская национальная школа пения складывалась как самобытное национальное явление. Учась у иностранных педагогов и испытывая влияния других национальных школ, русские певцы сумели сохранить свое самобытное лицо, свой национальный исполнительский стиль. Русская музыка и русский национальный исполнительский стиль, ведущий начало от народных певцов, требовали от певцов-профессионалов реализма в сценическом воплощении, мастерского умения говорить слово в музыке, простоты, задушевности исполнения при технически совершенном пении. Передовые русские певцы были артистами — реалистами, владевшими мастерством сценического воплощения наравне с вокальным. Для них было характерно умение подчинить все средства выразительности задаче создания правдивых реалистических образов на сцене. Им был чужд голый вокальный техницизм, увлечение виртуозностью, показом совершенства голоса вне связи с образом. Их мастерство позволяло с равным успехом исполнять роли русского и иностранного репертуара. Формированию национального русского исполнительского стиля в большой мере помогали русские композиторы, которые влияли на него не только посредством требований своей музыки, но и непосредственно работая с певцами. Большую роль в укреплении национального исполнительского стиля русских певцов играла музыкальная критика.