Становление вокального образования в России, которое базируется на русском народном и церковном пении, русской хоровой культуре.

Народная песня, церковное пение и хоровая культура - вот то ценное, что имела Россия ко времени появления на русской земле итальянской оперы, итальянского вокального искусства и вокального образования.

 С принятием христианства на Руси, православная церковь использовала в богослужении только пение a'cappella. Благодаря многохарактерности народных песен и церковному пению русские певцы приобретали необходимые технические навыки, которые в дальнейшем помогли им овладеть сложным оперным репертуаром, ввезенным в Россию из Италии в XVIII в.

Первые попытки организации оперного театра в России и знакомство публики с жанром оперы начались в середине XVII в. при царе Алексее Михайловиче, затем продолжились при Анне Иоанновне в начале XVIII в. Они были продиктованы желанием соответствовать европейской моде, символом которой был оперный театр и опера.

Если опера в России в эти годы была новшеством, то в Италии она имела к этому времени полуторавековую историю. К моменту проникновения итальянской оперной музыки в Россию Италия уже переживала второй период эпохи «belcanto» - период виртуозной вокальной техники.

С проникновением итальянской вокальной культуры на русскую землю и приобщением к ней аристократических кругов возникла потребность в своих собственных певческих кадрах. Обучение сольному пению возникает впервые во времена правления Петра Великого.Продолжительная и плодотворная деятельность оперных итальянских трупп, организация концертов, введение вокального образования оказали решающее культурное воздействие на все слои русского общества. Занятие и обучение музыке,сольному пению стало обязательным требованием воспитания в дворянских и купеческих семьях.

Таким образом, первые русские композиторы получили основательное музыкальное и вокальное образование, а также теоретическую и практическую подготовку в Италии у лучших учителей того времени.

Отметим, что русские оперные певцы XVIII в. были воспитаны итальянскими дирижерами, которые были одновременно композиторами, прекрасными вокальными педагогами и постановщиками опер. В период создания первых русских опер в России работало множество итальянских педагогов, целью которых была подготовка вокальных оперных кадров. Они передали русским певцам лучшие традиции школы «Belcanto».

К концу XVIII в. русские певцы с большим успехом исполняли западноевропейский репертуар. Эволюция произошла благодаря итальянским маэстро, которые руководили оперными постановками и преподавали сольное пение в Придворной певческой капелле, Петербургском театральном училище, основанном в 1779 г. по плану директора театров В. И. Бибикова.

Итак, центром вокального образования доглинковской эпохи становится Петербург. В стенах Петербургского театрального училища была подготовлена плеяда выдающихся певцов и певиц, которые заложили основу русской вокальной школы. Ими были усвоены самые передовые вокально-технические, исполнительские и педагогические традиции выдающихся певцов и педагогов Италии и Европы, имена которых мы представляем в табл. 1.

Русские певцы, восприняв культуру итальянской оперы, сложившиеся вокально-технические традиции школы «Belcanto» сумели трансформировать их, переложить на русскую основу, создав национальную исполнительскую школу.

Обобщим основные черты, которые характеризуют певцов русской вокальной школы с начала ее образования: вокальная техника, позволяющая петь сложнейшие произведения итальянских композиторов; умение в то же время оставаться русскими певцами, со свойственной им задушевностью, глубиной, простотой и искренностью исполнения; владение драматическим искусством наравне с вокальным ; бережное отношение к поэтическому слову в пении и естественное его произношение.

Основателем русской вокальной школы и вокального образования принято считать М.И.Глинку.

получил вокальное образование у лучших итальянских певцов-педагогов того времени .Общение на родине «Belcanto» с профессиональными певцами «... практически познакомило... с капризным и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него. Возвратившись из Италии в Россию, М. И. Глинка работал преподавателем пения в институтах, капелле и театральном училище.

Таким образом, за столетний период со времени появления в России первых италь-янских опер до первой русской оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки русское вокальное искусство, вокальное образование прошли сложный и важный этап своего развития. Расцвет русской вокальной школы стал возможен благодаря большой и последовательной работе выдающихся итальянских композиторов, певцов, педагогов вокала, а также отечественных композиторов и певцов-пропагандистов, многие из которых обучались вокальному ма-стерству у итальянских маэстро в России и Италии на протяжении длительного периода.

Русская певческая культура по-особому трансформировала впитываемые западные и восточные традиции, в соответствии с певческой традицией изменялись и требования к вокалистам.

 С новой спецификой— акапельное хоровое пение, — распространившейся с принятием христианства, к сольному исполнению добавилось многоголосье, которое многократно усиливало молитву не только по архитектонике, но и акустически. Одним из главных следствий появления церковного хорового пения стала монополия на обучение вокалу, со строго регламентированными требованиями пользоваться только предписанными формами-стереотипами, шаблонами и схемами. Хотя такое единообразие сделало церковно-хоровое пение массовым явлением, психофизиология звукоиз-влечения и индивидуальный эмоционально-акустический код человека в такой певческой манере полностью игнорировался, что, соответственно, ограничивало профессиональные возможности церковных певчих.

Иные особенности певческой манеры проявлялись вне стен храма. Бытовые песнопения тех лет — свадебные песни (плачи и причеты) — поражали яркой экспрессивностью, достигавшейся прерывистостью мелодии; широкими (на квинту) ходами; стаккатным стилем плачущей интонации. Причеты — плачи-вопли, голошение — строились на нисходящих оборотах в пределах терции или кварты. Причеты были и веселыми — такие песенки интонировались «светлыми» голосами. Близкий причетам способ песенного исполнительства был характерен для былин. Русская былина поется, а не рассказывается — песенность, наряду с героикой и эпикой, одна из трех составляющих качественных свойств былины. Напев одновременно служил способом выявления ритмической основы текста, концентрирующим внимание слушателей на содержании былины, а чередование ритмических периодов — обычно их было три — заканчивалось кадансом-дактилем с характерным замедлением ритма. В арсенале сказителей и скоморохов — профессиональных «светских» музыкантов, были еще и «славы» — вокальные величания знатных и благородных людей.

В самых старых, дошедших до наших дней певческих книгах XI века, практически невозможно восстановить мелодический строй древнерус-ских песнопений. Достоверно можно сказать лишь то, что крюковое пение строилось на возможностях тембра среднего мужского голоса — от «соль» малой до «ми» второй октавы (История русской музыки, 2012). Отсутствие фиксации точной высоты звука предопределило своеобразие и самобытность певческой школы: знаменные распевы предполагали зву-ковысотную вариативность, функциональную настройку индивидуального голоса (именно функциональность в виде алгоритма унифицировала процесс крюкового пения). В этих условиях не только церковная, но и бытовая русская народная — «мужицкая» — песня (особенно — эмоционально близкая религиозной по интонации — спокойная, распевная, протяжная) была ассоциативно-вариативной, склонной к полифонии; с увеличившимся диапазоном на полторы октавы, размашистостью ходов на сексту, малую септиму, октаву (Булгарин, 1994).

Наступивший XVII век принес смуту, экономический кризис (всеобщее похолодание в Европе привело к вымерзанию в течение нескольких лет почти всего урожая зерновых, в России — погибла почти треть населения Московии) и стал водоразделом в истории русской культуры.

В эпоху Петра I, смотревшего на Запад и стремившегося ограничить влияние церкви на светскую власть, структура вокального исполнительства меняется, еще больше сдвигаясь в направлении светской музыки — появляются полноценные постановки оперных драм и комедий. Любимыми вокальными увлечениями Петра были колядки при праздновании Рождества и Нового года, да еще — карнавалы (он находил мало удовольствия и в опере, и в драме, не любил ни итальянской, ни французской, музыки). Музицировать и учиться музыке при Петре I, тем не менее, стало модно, а музыкальная грамотность была включена, как обязательный элемент, в воспитание юношества (правда, только мальчиков). В эту эпоху музыка, не только вокальная, — как бы берет реванш, стремительно осваивая все пласты, нереализованные ранее: издается огромное количество пособий по музыкальному образованию, создаются певческие школы,хоровые капеллы, специальные музыкальные демократические классы, из которых вышли многие передовые музыканты (например, Д. Бортнян-ский, М. Березовский). Вокальный жанр — не только самый доступный, но и самый любимый в России.

Зарождаются истоки национального академизма — оперная и камерная вокальная музыка (в основе последней— обработки русских народных песен для концертного исполнения). Однако, профессиональная деятельность не требует от вокалистов многолетнего специального обучения, как в Европе: велика матушка — Россия, есть из кого выбрать.

Созданная Д. Бортнянским на основе Придворной капеллы первая в России хоровая профессиональная вокальная школа методически системно формирует именно профессионалов. Обучение построено на разучивании песнопений небольшими хоровыми группами, включающими все тембры — басы, тенора, альты и дисканты. Основной курс: изучение в течении 3-х лет теории музыки, сольфеджио, гармонии, контрапункта, фуги, истории и плюс игра на двух музыкальных инструментах — скрипке и фортепиано. Вокальные навыки состоят в формировании такого голоса, который от «...повышения, напряжения и протяжения» его зависеть не будет (М. В. Ломоносов).

В последующее бурное столетие в академическом вокале не только оформляется национальный певческий стиль русской вокальной школы, но и происходит не менее активное впитывание мировых тенденций: осваиваются такие приемы, как живописность, изобразительность музыки; склонность к экзотическим и фантастическим сюжетам; поликультурность национальной окраски и мелодического колорита. Эпохой в развитии «новой русской певческой школы» стало вокальное творчество композиторов-непрофессионалов «Могучей кучки». «Кучкисты» внесли в вокальную музыку яркий национальный колорит, с опорой музыкально-го языка на мелодику народной песни; фригийский и дорийский минор; разнообразие стилей и тематизмов, их классическое гармонизированное слияние с речевой интонацией; широкое использование речитативов; смешанные и переменные размеры, неравенство длин фраз и мотивов (как в фольклоре и старой церковной музыке, но не в виде основного элемента формообразования, а как акцент); другие, непредусмотренные общей стилистикой, исполнительские акценты. Возникла необходимость в новой ступени вокального профессионализма — сольной.

Формирование этой новой ступени связано с камерной лирикой русского романса, сольной по своей идеологии. Эмоциональная концентрация мысли-мелодии, особая фактура камерного материала, минорное настроение романсов П. И. Чайковского — становятся школой вокально-исполнительского сольного творчества. В серенадах и элегиях Римского-Корсакого — его излюбленных формах — вокальная фактура организована совсем по-другому: исполнение этих романсов требует сдержанности интонации и другой моторики — «короткого» дыхания, что сближает их со стилистикой аффекта. Много нового в развитие романсового жанра внесли С. Танеев и С. Рахманинов. «Тяжелые», серьезно-глубокомысленные, романсы Танеева были полной противоположностью «эстрадной» фак-

туре романсов Рахманинова, предполагавших наличие индивидуальной вокально-исполнительской манерыТаким образом, ретроспективный анализ приемов русской вокальной школы выявил тесную генетическую связь структурно-содержательной специфики певческой стилистики с ее архетипической организацией, вокальной моторикой и условиями их становления.

Развитие классического вокального образования в России XIX века явилось для русской певческой культуры и вокальной педагогики мощным стимулом для развития вокального искусства. Важнейшей предпосылкой формирования русской классической вокальной школы ХIХ века явилось становление национальной классической оперы, которая по своей направленности и содержанию отличалась от западноевропейской оперы высокой патриотичностью и духовностью. Требовались национальные оперные концепты для нового поколения отечественных композиторов с целью воплощения на оперной сцене духовного богатства русского народа, его святой православной веры и возросшей государственности. Сказывалось и то, что в XIX веке окончательно сложился стиль пения, который был рассчитан на исполнение в больших залах, со значительным по составу оркестром (до 50 – 60 человек, ранее же было не более 10 человек в оркестре). Это потребовало особых приёмов в пении для усиления энергетических звуковых составляющих голоса исполнителя. Концертная и театральная практика предусматривала вокализацию с использованием различных тембральных окрасок, для создания различных образов и настроений. Голосовой аппарат певцов должен был обладать большой физической выносливостью для исполнения больших по объёму и сложности оперных партий и произведений. Кроме того, повысилась тесситура и звуковой диапазон произведений, возрос камертон. Такие существенные преобразования в стиле академического пения в России в XIX веке стимулировали изменения методов вокального обучения для решения новых исполнительских задач.

 Однако, слабое методическое обеспечение процесса певческого обучения, особенно в начальный период развития классического вокального жанра, становилось существенным препятствием для дальнейшего развития вокального образования. В данной связи потребовалось создание новых принципов и методов обучения вокалистов для русских опер, что и было осуществлено благодаря музыкально-педагогическому творчеству ведущих композиторов и педагогов-вокалистов первой половины XIX века – А.Е. Варламова, М.И. Глинки и А.С. Даргомыжского. Они выработали базовые вокально-педагогические принципы подготовки российских певцов-исполнителей, вобравшие народные и церковные традиции обучения пению и решения исполнительских задач; создали на этой основе методы и методики воспитания у певцов новых вокальносценических качеств голоса (сила голоса и его выносливость для исполнения объёмных и многочисленных арий в опере); апробировали продуктивные технологии вокально-художественной выразительности для создания образов оперных персонажей российской ментальности.

 Творчество Александра Егоровича Варламова (1801–1848 гг.) занимает особое место среди плеяды русских композиторов и вокальных педагогов русской классической школы пения первой половины XIX века. Отметим, что его композиторский дар был производным от природного призвания певца. Он не стал профессиональным исполнителем, но и в жизни, и в искусстве А.Е. Варламов был, прежде всего, певцом, прошедшим курс обучения церковному пению и практики русской народной песни. Александр Егорович не считал себя педагогом, но, несомненно, им был и вкладывал в педагогическую работу собственный певческий опыт и интуитивное мышление композитора-песенника. А. Е. Варламов – выходец из семьи военнослужащего (отец был в чине ефрейт-капрала Конногвардейского полка). Проявившиеся в детстве явные 59 музыкальные способности и данный от природы голос, побудили родителей отдать его в 1811 году в Императорскую Придворную певческую капеллу, где он обучался до 17 лет. Музыкальные способности юного хориста были замечены директором капеллы Д.С. Бортнянским, которому, по свидетельству А.Е. Варламова, он был обязан многими своими познаниями в области вокального искусства. Вскоре молодой А.Е. Варламов был назначен руководителем хора (регентом) в русской посольской церкви в Голландии (Гааге), а затем в Бельгии. В этот период он постоянно посещал оперы и концерты классической музыки, периодически выступал в концертах как певец-гитарист, о чем писала местная пресса. По возвращении в 1823 году в Санкт-Петербург А.Е. Варламов работал учителем пения в Петербургской театральной школе, а с 1829 года – в Придворной певческой капелле, где знакомится с М.И. Глинкой, с которым складывается плодотворное творческое сотрудничество. В 1832 году Александр Егорович с семьёй переезжает в Москву, где получает должность помощника капельмейстера, затем композитора императорских театров. В это время он начинает сочинять русские песни в народном стиле и романсы. Русская песня стала тем жанром, в котором проявились сильные композиторские черты творчества А.Е. Варламова. Многие его лирические песни, по праву, можно считать народными, это – «Ах ты, время, времечко», «Что ты рано, травушка», «Красный сарафан». В 1833 году выходит в свет его первый вокальный сборник – «Музыкальный альбом». Всего в 1830-х – 40-х годах А.Е. Варламовым было написано и опубликовано около двухсот романсов и песен, популярности которых способствовала и его активная концертная деятельность.

 Большое значение для вокальной педагогики имеет методическое пособие по вокальному искусству А.Е. Варламова «Полная школа пения», изданное в 1840 году, в котором автор обобщил не только свой многолетний опыт подготовки певцов, но и высокие достижения в обучении певцов в школе русского 60 хорового искусства. Музыковед М.Л. Львов подчеркивал, что при изучении школы А.Е. Варламова, «мы находим много ценных мыслей человека, методу которого современники оценивали как чисто русскую».

Основополагающими дидактическими принципами вокального обучения, по убеждению А.Е. Варламова, являются: • активность обучающегося певческому искусству; • систематичность («частые упражнения»); • постепенность в певческом обучении; • сознательность, то есть – осознание учеником используемых педагогических установок, благодаря объяснению педагогом. Приведём развёрнутое положение из предисловия к «Полной школе пения», в котором содержится обоснование этих принципов: «Пение требует особенных занятий и образования, потому что в естественном состоянии сия способность мало имеет приятности, и только от подражания и частых упражнений она улучшается, а искусство и методическое изучение ее совершенствуют ... Одной приятности, которою всегда сопровождается пение, достаточно, чтобы доказать, сколько наслаждений и даже существенной пользы могут приобрести от упражнений в сем искусстве те, которые занимаются им умеренно и надлежащим образом. Главнейшая польза, происходящая от благодетельного влияния сего на все тело, состоит в том, что от таких упражнений укрепляются голосовые и дыхательные органы, и в то же время весь телесный организм испытывает на себе благодетельное влияние, происходящее от упражнения в искусстве, в котором 61 столько приятности и которого кроткое влияние простирается на самые чувства и помышления наши».

Свои практические навыки вокализации (звукоизвлечения) А.Е. Варламов передавал своему ученику собственным примером. Трансляцию вокального мастерства педагог осуществлял по традиционному методу – «из рук в руки», или применительно к вокальному обучению – «из уст в уста» (изустным путем), то есть «делай, как я». 3. Вместе с тем, А.Е. Варламов отмечал, что одного обучения с голоса, которое он признал важнейшим методом подготовки вокалиста, все же недостаточно, и поэтому в обучении пению педагогу нужно подтвердить примеры исполнения рядом объяснений или, по его выражению, «употреблением определённых правил». Наряду с показом, педагогу-вокалисту необходимо теоретически объяснять ученику суть вокальных установок. Это свидетельствует о желании композитора подвести научное обоснование под деятельность вокального педагога, дать научное объяснение физиологических и психологических особенностей процесса вокального образования. А.Е. Варламов хорошо понимал психофизиологические особенности вокального обучения: его мысли созвучны с более поздними подходами русских физиологов, устанавливающих прямую связь между голосом, «благотворным влиянием сего на всё тело», состоянием организма в процессе пения и методикой обучения.

 Показ голосом педагога с целью подражания является для ученика примером и моделью правильной трактовки словесно-образного содержания произведения. Это особенно значимо, поскольку традиционно в русском пении основная задача – донести через текст и мелодию смысл произведения, его главную идею, и передать вызываемые им чувства. Способствуя развитию выразительности исполнения произведений, А.Е. Варламов указывал, что чувственность, как музыкальность и значение слова содействуют подготовке вокалиста. Поэтому для певца необходимо проникнуться чувствами, которые он должен передать и, когда «все, что он хочет выразить, перейдет в его сердце, тогда пусть он воспевает свои ощущения».

Отметим, что такой метод обучения, использующий принцип наглядности, идущий из глубины российского народного и церковного певческого обучения, в настоящее время является важным дидактическим принципом вокального образованияМихаил Иванович Глинка (1804–1857 гг.), являясь выдающимся композитором, прославившим культуру Россию операми «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила», а также большим количеством романсов и песен, был прекрасным исполнителем, замечательным концертмейстером, талантливым вокальным педагогом. Свою вокально-педагогическую деятельность он посвятил решению большой и важной задачи – обучению российских певцов академическому пению с сохранением ведущих национальных певческих традиций.

Напряженная творческая деятельность привела М.И. Глинку к выработке ряда прогрессивных идей, воплотившихся в его самобытной школе обучения пению. Именно эта школа стала фактором, прославившим романсовое, песенное и оперное творчество М.И.Глинки, а также утвердившим в его композиторском творчестве идею соборности. Как педагог, М.И. Глинка был прогностичен, предвосхитив многие современные методические приемы. Композитор хорошо осознавал значение в педагогической работе ее смысловой направленности, взгляда педагога на вокальное искусство. Обучение русского академического певца на основе национальных традиций осуществлялось М.И. Глинкой новым 69 методом обучения академическому пению, так называемым, концентрическим методом.В основание концентрического метода обучения вокальному искусству были положены новые дидактические подходы, отличные от итальянской школы пения: 1. Выбор педагогом правильного учебного репертуара. 2. Осознание исполнителем художественного замысла произведения. 3. Раскрытие музыкально-образного, эмоционального содержания исполняемого произведения. 4. Использование вокализации. 5. Отношение к слову, как к главной художественной основе произведения, четкость, ясность дикции. 6. Развитие музыкального слуха певца. 70 7. Совершенствование различных тембральных особенностей голоса. 8. Формирование ладового чувства певцМ.И. Глинка считал, что вокализация свободным певческим звуком создает для певца возможность научиться пользоваться тембром, красками своего голоса. Только когда происходило и достигало закрепления правильное развитие требуемых качеств голосового аппарата ученика (на середине диапазона), достигнутое должно осторожно переноситься педагогом на высокие и низкие участки диапазона с теми же физиологическими и акустическими результатами. Важно отметить и то, что мышечные зажимы (напряжение лишних мышц голосового аппарата, не участвующих в процессе фонации) возникают в основном из-за психологического неправильного настроя ученика к высоким тонам, а также физиологической неподготовленности голосового аппарата к фонации 81 высоких тонов. Именно такую необходимую и правильную подготовку даёт концентрический метод М.И. Глинки. Отметим ещё одну важную особенность обучению на среднем участке диапазона. Середина диапазона является комфортным участком, так как препятствует возникновению лишних мышечных зажимов при фонационной работе голосового аппарата. Подключение лишних мышц голосового аппарата отрицательно влияет на тембр голоса и его выносливость.

Расцвет музыкальной культуры России во второй половине XIX века, связанный с композиторским, исполнительским, а также музыкальнопедагогическим творчеством создал благоприятные предпосылки для профессионального и массового музыкального образования. При содействии открытого в 1859 году Русского музыкального общества было организовано бесплатное музыкальное обучение для одаренной русской молодежи (музыкальные курсы, классы, музыкальная школа, музыкальное училище). Большое значение имело открытие Петербургской и Московской консерваторий, заложивших основы высшего профессионального вокального образования. На протяжении XIX века была сформирована национальная музыкальная культура России, вобравшая в себя традиции народной, церковной и западноевропейской культур. Большую роль в этом сыграло развитие на национальной основе системы вокального образования в творчестве композиторов и педагогов-вокалистов.