

*Н.П. Воронина,  
старший преподаватель кафедры  
хорового и вокального искусства  
Белорусского государственного  
университета культуры и искусств*

## **НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ: ЗНАЧИМОСТЬ АНАЛИЗА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СТРАН ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И РОССИИ ДЛЯ ВОСПИТАНИЯ ПЕВЦОВ В БЕЛАРУСИ**

Как известно, одна из самых знаменитых вокальных школ – национальная итальянская. Ее созданию предшествовал длительный путь развития, завершившийся рождением нового жанра – оперы, – впитавшего все лучшее, что накопилось за века в народном, церковном и светском музыкальном искусстве. Именно в Италии в XVII–XVIII вв. появились консерватории, которые заложили основы обучения вокальному искусству.

В современном вокальном образовании в Беларуси назрела необходимость научного обоснования целей и задач, ставящихся и раскрывающихся в теоретических трудах вокальных педагогов XVII–XX вв. Это «Новая музыка» (1601) Джулио Каччини, «Взгляды древних и современных певцов, или Размышление о колоратурном пении» (1723) Пьетро Франческо Този, «Практические мысли и размышления о колоратурном пении» (1774) Джамбаттиста Манчини. Итальянский метод обучения стремился использовать и немецкий педагог Генрих Фердинанд Манштейн [5, с. 15].

В формировании стиля *bel canto* определяющей стала венецианская школа, заложившая основы профессионального пения. Неаполитанская школа, вобравшая весь певческий опыт и знания римской и венецианской школ, к концу XVIII в. отличалась исполнением в развернутых ариях множества «сложных вокализованных пассажей» [5, с. 12]. Одним из выдающихся представителей неаполитанской вокальной школы XVII–XVIII вв. считался Н. Порпора. «Предельная педагогическая требовательность» выражалась в скрупулезной работе над упражнениями по сольфеджио, которые филигранно оттачивали вокальную технику, совершенствовали певческое дыхание, «подготавливали певца к исполнению сложнейших произведений»

[5, с.15]. Труды педагогов болонской и неаполитанской школ являются источником для изучения певческого искусства и будут способствовать выявлению тайн великих мастеров итальянских вокальных школ.

В научно-исследовательском труде Ю. Барсова, основанном на базе обобщения исполнительских и педагогических традиций русской, итальянской и французской школ, дается подтверждение положительной преемственности в обучении певца по методу сольфеджирования, а также свидетельствуется о предпочтении М. Глинкой вокализации, подобной итальянской. На основании этого можно утверждать, что именно он стал не только сторонником вокализации, но и явился преемником традиций итальянской вокальной школы [2, с. 34]. «Своего рода итог развитию педагогической мысли» описываемого времени «о характере певческого дыхания» подвел Генрих Фердинанд Манштейн. Он «дает исчерпывающую формулировку значению дыхания: оно должно организовываться таким образом, чтобы экскурсировала грудная клетка (во время вдоха расширяется и поднимается, во время фонационного выдоха незаметно возвращается в исходное положение)» [5, с. 17].

Методические принципы педагогов пения второй половины XIX в. изложены в трудах Франческо Ламперти: «Теоретически-практическое руководство для изучения пения», «Первые уроки вокала» и «Искусство пения» (пер. на рус. яз. в 1892 г.). По мнению Фр. Ламперти, основная роль в искусстве пения принадлежит дыханию. Видные педагоги того времени – Л. Аверса, Дж. Гальвани, Б. Карелли, Дж. Сильва, а в XX в. – И. Коррадетти, И. Маньони, Э. Бара – в своей практической деятельности брали за основу методические принципы «Искусства пения» Фр. Ламперти [5, с. 27–30].

Методологические концепции и методические взгляды французских педагогов XVIII в. были отражены Ж. Б. Бераром в его труде «Искусство пения», где певческий голос рассматривается как музыкальный инструмент. Особое значение придается роли дыхания в процессе пения, с особым указанием на неразделимую связь дыхания с качеством производимого звука. Его методика строилась на основе предъявляемых требований к исполнителю произведений французских композиторов XVII–XVIII вв., требующих широкого динамического диапазона: возникала надобность в нарочитой эмоциональности исполнения, форсировке

звука, что в конечном итоге побудило Ж. Б. Берара к научному обоснованию процесса голосообразования.

С точки зрения современной науки, рентгеновских исследований Л. Дмитриева, которые указывают на стабильное положение гортани во время пения, воззрения Ж. Берара подтверждают недостаточность развития научного потенциала французской вокальной школы данного периода. Но, несмотря на это, суждения Ж. Берара о певческом дыхании и работе грудодиафрагматического «пояса» певца подтверждаются современными научными исследованиями. Л. Дмитриев научно доказал, что при нижне-реберном диафрагматическом дыхании (наиболее распространенном типе) «грудная клетка и диафрагма активно включены в работу» [3, с. 374].

Основываясь на собственной многолетней практике, можем утверждать, что при повышенной интенсивности силы звука одновременно требуется подключение группы мышц грудной клетки, а для динамической нюансировки – работы мышц брюшного пресса с диафрагмой.

Французскую вокальную педагогику XIX в. обогатили научно-методические труды выдающихся певцов-реформаторов – Ж. Л. Дюпре и М. Гарсиа-младшего (основателя школы пения в Париже). Например, в книге Дюпре «Искусство пения», изданной в 1846 г., красной нитью проходит мысль о «необходимости сглаживания регистров и прикрытия верхней части диапазона мужского голоса», о смешанном головном и грудном резонировании и новой вокально-технической манере без форсирования звука для достижения тонкой динамической культуры и развития высокодуховного музыкально-образного мышления [5, с. 56]. Русский исследователь и педагог пения М. Львов подчеркивает, что «его [Дюпре] взгляды на задачи вокального искусства гораздо ближе нашим» [4, с. 50]. Это, в свою очередь, указывает на потребность более глубокого изучения школы Ж. Дюпре для воспитания у начинающих певцов не только технических, но и эстетических, духовных и художественно-исполнительских качеств.

В 1847 г. появилась «Школа пения (Полный трактат об искусстве пения)» М. Гарсиа. Он «впервые объяснил работу голосовых связок в грудном и фальцетном регистрах» [4, с. 53–54]. Исходя из того, что человеческий голос является результатом координированной деятельности всего голосового аппарата, Гарсиа рекомендовал педагогам серьезно изучать анатомию и физиологию, чтобы понять

голособразующую систему в целом, рассмотреть ее по частям и связать деятельность каждого органа с качеством голоса. В вопросах воспитания начинающего певца он придавал исключительно важное значение звукообразованию с твердой атакой звука, а также правильной установке корпуса тела и голосового аппарата. Большое значение для развития голоса имеет введенный им и получивший впоследствии подтверждение в современных научных исследованиях «принцип сглаживания гласных», целью которого являлось округление гласных вверху, а в нижнем регистре придание им более светлого характера «так, чтобы кажущаяся ровность голоса происходила от действительной его неровности, складываемой благодаря умелому управлению гласных» [1, с. 204].

Поиск практических способов и приемов, обеспечивающих певцу возможность пения в соответствии с уровнем требований современного вокального искусства, эстетических и художественных задач в нем, сделал все более осознаваемой необходимостью изучение не только физиологии певческого процесса, но и культуры звука.

Обновление вокальной педагогики Франции в первой половине XX в. связано с именем Р. Дюгамеля. В своих статьях, затрагивавших проблемы вокального образования во Франции, он критиковал систему воспитания голоса певца, считая ее устаревшей. Р. Дюгамель выделяет основные методические принципы работы с голосом певца: занятия дыхательными упражнениями для развития мышц брюшного пресса, спины и последующая активизация деятельности диафрагмы должны способствовать тому, что «координированное действие всех частей голосового аппарата» выявит разнообразие и увеличит количество тембровых красок, эмоциональных качеств в звуке голоса, его объемности, звонкости, полетности и наличия в нем вибрато [5, с. 66].

На основе исторического анализа мы вправе заключить, что отличительной чертой французской вокальной школы стало стремление к научной обоснованности голосообразования как процесса. Кроме того, эстетические задачи французского оперного искусства, отличавшиеся от итальянских (где основой являлась красота пения и виртуозное владение голосом), уже своей декламационностью, драматизмом, психологизмом, многожанровостью, конкретностью содержания отражали идеи эпохи. Все это подтверждает стремление к органичности в

достижении отражения лирических чувств посредством слова, влияющего на весь механизм фонации звука, что выявляет родство с традициями русского и белорусского исполнительского мастерства, где в основу драматической выразительности в пении также ставилось сложное сочетание звучащей мелодии со словом и с психоэмоционально-смысловым фактором, направленным на развитие эстетической и духовной культуры исполнительского мастерства.

Ю. Гей в своем методическом труде «Немецкое обучение пению», изданном в 1886 г., предложил заменить термин родоначальника немецкой вокальной школы Ф. Шмитта (1812–1884) *примарный тон* термином *натуральный тон*. Он считал, что стремление к нахождению натурального тона в обучении певца способствует раскрытию индивидуальных особенностей тембра голоса, приближая его к естественному звучанию льющагося звука, к эстетическому уровню (как в разговорном, так и в певческом голосе). Единство педагогических взглядов двух певцов подтверждает тот факт, что Ю. Гей, являясь преемником традиций Ф. Шмитта, продолжал уделять особое внимание фонетическому методу, способствующему фокусированию головного резонирования, сглаживанию регистров и приему прикрытия звука, и утверждал, что проблема разрешится сама собой, если голос правильно выстроен на середине диапазона [5, с. 73–75].

Немаловажным и интересным является то, что введение примарного тона Ф. Шмитта было первой попыткой в западноевропейской вокальной педагогике, хотя и не получившей положительного применения в работе с певческим голосом, в отличие, например, от понятия *натуральный тон*, введенного М. Глинкой в русскую вокальную методологию. Уже в 1856 г. его метод широко использовался в развитии голоса певца – «без усилия берущийся звук, который рождается не отвлеченный, бездушный, а как звук, выражающий определенную мысль или чувства», способствующий натуральности в музыке [4, с. 124].

Историческая преемственность традиций находит свое отражение и в тождественности взглядов русских и немецких вокальных педагогов. Немецкая школа пения всегда делала особый упор на совершенствование артикуляционной культуры в звуке. Как и в русской школе, значительная роль отводилась речитативам. Подготовительный этап в работе с речитативами заключался в произнесении музыкального текста в ритме, заданном педагогом, с особым выделением ударных слогов. Ученик должен был при этом

демонстрировать то или иное эмоциональное состояние, соответствующее характеру текста, а задачей педагога являлось наблюдение в это время за выражением его лица. Только после этого можно было переходить к вокальному исполнению с сохранением наработанной четкости произношения [5, с. 74].

Таким образом, напрашивается вывод о том, что немецкую вокальную школу характеризуют прежде всего инструментальный стиль исполнения, четкость произношения и широкое применение сонорных согласных (соединяющихся с различными гласными) с их неотъемлемым стремлением к культуре звука и стилевым особенностям музыкально-эстетических и вокально-исполнительских задач.

Ведущие принципы западноевропейской школы пения окончательно сформировались в середине XIX – начале XX в., когда расширилось понятие *школа пения*, а вокальная педагогика эволюционировала вслед за исполнительством. Огромное значение для развития педагогического мастерства и технологий обучения имело формирование национальных школ певческого искусства в контексте общеевропейской музыкальной традиции. Взаимовлияние этих школ и их прямой контакт с общеевропейской практикой певческого искусства позволили выработать классическую систему педагогических приемов, явившихся фундаментом вокальной педагогики и в Беларуси, существующей вплоть до настоящего времени.

На основании исследования исторического развития, становления исполнительского творчества и педагогики в Италии, Франции и Германии мы можно сделать вывод о том, что в процессе эволюции итальянской, французской и немецкой вокальных школ выявились их специфические черты, которые оказали влияние на вокальные школы всех западноевропейских стран. Эта эволюция, несомненно, отразилась и на формировании духовной культуры вокальных школ в Беларуси. В их основу легли и лучшие традиции, воспринятые от русской школы, в свою очередь, впитавшей в себя достижения итальянской, французской и немецкой вокальных школ.

---

1. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной методологии / В. А. Багадуров ; под ред. Л. Калтат. – М. : Музгиз, 1932. – Ч.2. – 312 с.

2. Барсов, Ю. А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки / Ю. А. Барсов ; под ред. Л. В. Соллертинской. – Л. : Музыка, 1968. – 66 с.

3. *Дмитриев, Л. Б.* Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев ; под ред. З. Марковой. – М. : Музыка, 1968. – 675 с.

4. *Львов, М. Л.* Из истории вокального искусства / М. Л. Львов ; под ред. З. Марковой. – М. : Музыка, 1964. – 288 с.

5. *Ярославцева, Л. К.* Зарубежные вокальные школы : учеб. пособие / Л. К. Ярославцева ; под ред. Е. Н. Петруниной. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – 90 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ