

***С чего есть пошла земля русская?
История развития науки об искусстве
академического вокала***

Всегда ли четко можно провести границу между такими понятиями как «наука», «техника» и «искусство»? Как показывает теоретическое и практическое изучение ряда примеров, оказывается – нет. Так, строительство Церкви Вознесения во времена правления Ивана Грозного в Коломенском (рис.1) стимулировало развитие новых строительных технологий, что привело к возведению шедевра архитектурного искусства – шатровой церкви в Москве [1]. Создание скрипки талантливыми руками Амати, Гварнери, Страдивари шло по пути научно-технического и технологического поиска, а в результате миру являлось неповторимое творение Мастера. Когда же выдающийся музыкант, исполнял на такой скрипке музыкальное произведение, то возникал исполнительский шедевр. Есть еще один многосторонний процесс рождения уникального инструмента – человеческого певческого голоса. Превращение природных вокальных данных человека в профессиональный инструмент – еще один многострочный процесс, сочетающий поиск новых «технологий» - методик, по которым, по которым работает педагог-вокалист, и исполнительского искусства. При изучении характеристик самого певческого голоса с помощью приборов, можно будет сделать ряд действительно научных выводов.

Таким образом, эту статью нужно рассматривать как приглашение к всестороннему разговору об истории развития голоса приемами академического вокала.



Церковь Вознесения в Коломенском

ЧАСТЬ 1.

Экскурс в мир русского церковного пения.

Византийский историк VI века Прокопий Кессарийский в труде «Войны Юстиниана» (эпоха Юстиниана: 527-565 годы) [2, с.33] пишет, что славяне (или скловины) и анты являются кочевниками и выделяются крепким телосложением и огромной силой, живут в хижинах. Их религия – языческая, а уклад жизни – демократический. От антов произошли русские, украинцы и белорусы, от склавинов – сербы и хорваты [3, с.31]. Греческие, римские и византийские литературные источники и арабский писатель Якуб называют их «песнелюбцами», то есть племенами, которые все свои действия сопровождают пением и игрой на инструментах. [3, с.33].

Первоисточниками, ставшими впоследствии основой русской вокальной академической школы пения, следует считать русскую народную песню и церковное хоровое пение.

Языческие верования древних славян выразились в календарно-обрядовых и семейно-обрядовых песнях. С конца XIV. до середины XVII в. складывается новый тип русского мелоса на основе лирической протяжной и исторической песен. Источником кантилены – основы русского вокального искусства – явилась лирическая песня с ее широтой дыхания, отчетливым, осмысленным произнесением слова. Каждый вид народной песни требовал особого типа исполнения и голосовой выразительности. Е.Линева пишет: «В пении есть только одна хорошая школа для всех национальностей. Ее главные требования: глубина чувства, простота исполнения, изящество фразировки и при всем этом чувство меры. Те же требования ставятся и хорошему певцу» [4, с.8].

«С чего есть пошла земля русская?» По-разному можно ответить на этот вопрос, но вот в смысле развития певческого голоса на Руси, начиная с детского возраста, ответ прозвучал бы так: с мужского хорового пения без сопровождения, которое является национальной особенностью церковного вокального творчества русского народа.

Распространение русского церковного вокально-хорового искусства началось в X веке с принятием христианства, а, возможно и ранее, на рубеже IX-X веков. В «Повести временных лет» летописец Нестор упоминает о церкви Святого Ильи в договоре Киевской Руси с Византией от 945 года [1, с.48]. В 1070 году Всеволод Ярославич заложил Михайловский монастырь [3, с.14-15]. Раскопки, проведенные в 1963 году в районе Кловского монастыря, показали, что фундаменты церкви могут быть датированы концом XI - началом XII веков. В Киеве Князь Владимир построил несколько небольших церквей



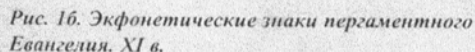
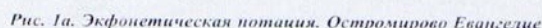
и, в частности, Десятинную церковь. Его сын, князь Ярослав - Софийский собор (1037).

Временем расцвета древнего Киева во многих отношениях может считаться XI век. При Владимире был организован церковно-певческий хор, который, вероятно, пел в главном киевском храме – Десятинной церкви [5, с.53]. Эти исторические данные позволяют предположить, что христианские службы в церквях проводились еще до XII века, следовательно, существовало и церковное пение, давшее начало русской профессиональной вокальной музыке.

В Лаврентьевской летописи описан «двор деместиков», находившийся в Киеве, упоминается также о том, что князь Владимир привез в Киев из Корсуни [2,33] (по другим источникам – Корсуня, Херсонеса) [5,33] митрополита Михаила, епископов, священников и певцов или деметвенников. «Демественник», или «деместик» - это, по-видимому, разные транскрипции греческого слова «доместик», руководитель церковного хора, регент или первый певец (иначе «протопсалт»), выступавший в роли запевалы» [6, с.79]. При жене князя Владимира, княгине Анне, существовал греческий хор, наличие которого отражало ее византийское происхождение. В Лаврентьевской летописи под 1175 годом упоминается имя доместика Луки и его хор – «луцина чадь» [7, с.60].

При Ярославе I и Мстиславе (в XI и XII вв.) были приглашены из Греции новые певцы. В 6-ой главе «Степенной книги» [8], представляющей собой родословную русских церковных и светских владык, начиная от Владимира I Киевского - « Богогласное пение от Грек» - написано: «... Веры ради христоролюбивого Ярослава<...> придоша от Царя-града богоподвигаемы три певцы гречестии с роды своими. От них начат быти в рустей земли ангелоподобное пение, изрядное осмогласие, неипаче же и трисоставное сладкогласование и самое красное демественное пение», [5, с. 87-88]. Эта цитата говорит о

В Киевской Руси, благодаря сохранившемуся самому древнему первоисточнику - Остромирову евангелию (1056 – 1057) (рис. 1а) - мы можем судить о существовавших видах

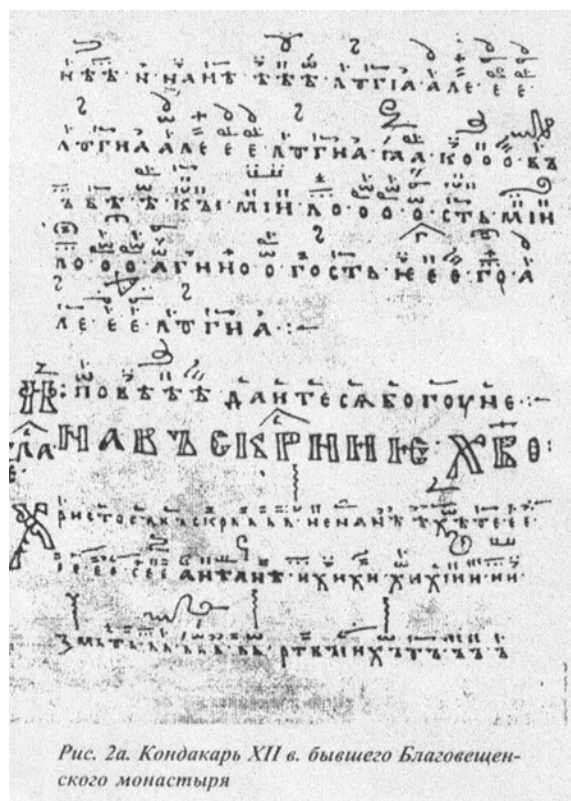


пения и нотации. Так, экфонетическая нотация существовала для чтения нараспев [5, с.6-8] (рис.1б) Другой вид церковного пения – кондакарное (гимническое, торжественное, со вставными слогами, фонемами,

мелизматическое, где слово отступало на второй план, упоминается в древнейших рукописных источниках) - имел самостоятельную двустрочную нотацию, в которой некоторые знаки были общими с экфонетической нотацией. Известно всего 5 кондакарей, датированных XII-XIII вв. Вероятно, верхняя строка кондакарной записи указывала регенту на оттенки исполнения в звучании хора, нижняя строка изображала собственно кондакарный напев, который мог быть 2-3-голосным (рис. 2а, б). Это пение исполнялось, скорее всего, только высокообразованными певчими. Сохранился этот вид записи в рукописях до XIV века. Однако, не все загадки, связанные с этим видом пения, и по сей день разрешены [5, с. 94-97].

Русская церковь переняла из Византии осмогласие. Четыре гласа (автентические) считаются главными, а еще четыре – дополнительными, производными (плагальными). Пришедшие в русскую систему богослужения тропари, кондаки и канон претерпели некоторые изменения относительно византийских образцов. Церковное осмогласие привел в стройную систему Иоанн Дамаскин. Им же был создан полный круг песнопений, 8 кругов которого составили православный канон [5, с. 102].

В безлинейной нотописи того времени мелодия фиксировалась русской разновидностью невменного письма, созданной на основе ранне-византийской нотации - знаменами (рис.3), а повышение или понижение звука в ней указывались позднее киноварными пометами, изобретенными первым русским музыкальным



теоретиком

новгородцем Иваном Шайдуром (рис. 4). Знамена содержали в себе информацию об относительной высоте и продолжительности звука, а также о способе исполнения звука. Например, знамёна – «скамеица» и «голубчик борзый» - одинаково обозначали две четверти в восходящем движении, но в «скамеице» надо было петь грудным звуком, а в «голубчике» – гортанным. Это есть не что иное, как **методические указания на регистры**. «Крюк» и «стопица» означали целую ноту, но «крюк» требовал большей наполненности и твердости звука, чем «стопица» (рис. 5). Так возникли **первые методические указания на тип атаки звука и опору**. В древней русской музыке основной звукоряд имел небольшую величину: соль малой октавы – си-бемоль первой,

иногда до *до-ре* второй октавы. «Знамена», «крюки», «столпы» устанавливали высоту, длительность, последовательность тонов и мелодические формулы напевов. Весь звукоряд был разбит на четыре «согласия»: «простое», «мрачное», «светлое», «тресветлое» (9, рис.7). Им соответствовали разные «крюки», «статьи», «подчасия» [9] (рис. 6).

Термины церковной музыки – «возвод», «началка», «воздержка», «вознос», «восклицие», «завивец», «скачок», «упылка» – соотносятся с западно-европейскими понятиями периода невменной нотации – *crispato*, *hochetus*, *trepidatio* – и означают виды вокальных украшений и



Рис. 26. Кондакарная нотация, Благовещенский кондакарь XI – XII вв.



Рис. 3. Древнейший тип знамен из пергаментной служебной минеи XII в.



Рис. 4. Киноварные пометы новгородца Ивана Шайдурова (Шайдурова)

манеру исполнения, а некоторые из них указывали и на тембр голоса. Ненены, фафаки, хабувы и аненайки – греческие и болгарские вставки в мелодию - означали – **вокализационные пассажи**. Аненайки подобны юбилациям (ликованиям) в католическом церковном пении и существовали до X века при пении «Аллелуйя». Древнейшие аненайки упоминаются на Руси уже в XI-XII в.в. в припеве «Аллелуйя». Их распев мог длиться 1-2 минуты. В русской церкви они использовались до XVIII века [9].

С течением времени в Древней Руси появляются новые жанры церковного пения: древнерусское многоголосие (троестрочия с названиями голосов – вершник, путник, нижник, причем певцы-демественники знали все голоса), большой распев (термин появляется в 1441 году в летописном рассказе о смерти князя Дмитрия Красного), путевой распев, пещные действа, стихи покаянные и др. В.Стасов, считал, что демественное пение существовало уже во времена Киевской Руси, но не фиксировалось в церковных певческих книгах. «Демество» или «демественный распев» упоминается в XVI веке и в оформление его как самостоятельного жанра произошло во второй половине XVI века. Демественное пение называют праздничным, роскошным. Оно отличается широтой распева, не подчиняется системе осмогласия и изобилует мелизматическими украшениями. Как правило, этот вид пения использовался во время больших торжеств, праздников. В демественном пении преобладает попевочная

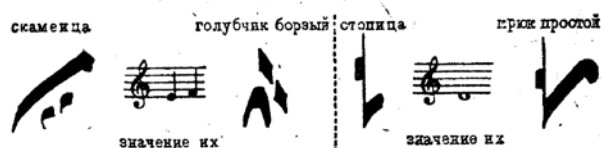


Рис.5. Пояснение к методическим указаниям при исполнении знамен

Рис.6



структура. Более сложная, чем в знаменном распеве и ритмика «демества». Записывался этот вид пения, скорее всего, столповым знаменем, но с необычной комбинацией знамен [6, с.147-149].

В середине XVII века в России через Белоруссию, Украину, Польшу приходят западноевропейские веяния: наступает время «партеса» (пение по партиям). Этот вид пения привносит в русскую музыкальную культуру такие понятия, как нотный стан, лад, тональность, метроритм, тактирование, вертикальная гармония, многоголосное пение по партиям (пение на 4-24 голоса) и т.д. Изменяются и названия голосов: дискант (самый высокий голос), альт (средний между тенором и дискантом), тенор, бас. Начинает формироваться и первая русская композиторская школа, создающая духовные концерты и инструментальные произведения. Становится модным домашнее музицирование и пение кантов и псалмов.

Появляющиеся новые вокальные жанры предъявляли к певцам более высокие требования, чем в IX-X вв., а именно: увеличение певческого диапазона, голосовой подвижности, техники пения сложных украшений и регистровой выровненности. Женские голоса становятся полноправными участниками хорового пения (рис. 7).

Таким образом, как мы видим из этого краткого обзора церковной вокальной культуры Древней Руси, с течением времени появлялись новые и усложнялись вокальные жанры, что предъявило повышенные требования к голосоведению певцов и их образованности.

ЧАСТЬ 2.

Певческие школы. Как, кто и какому пению учили на Руси?

С XI по XIII вв. в Древней Руси пению и грамоте обучали в школах, которые были открыты при церквях и монастырях. Первые певческие школы, где пение изучалось на слух, были организованы греческими служителями. Скопец Мануил обучал людей пению в Смоленске. В XI веке русские певцы переписывали духовные сочинения и создавали собственные, например, «Майская Минейя» новгородца Путяты (рубеж XI-XII вв.). По всей видимости, эти рукописные творения изучались в певческих школах, о которых пишет ученый XIX века Д.В.Разумовский [7]. В школах дети обучались пению индивидуально и овладевали рядом теоретических предметов. Княгиня Анна Всеволодовна в Киеве открыла школы для девочек.



Рис.7. Фрагмент 8-голосного партесного концерта В.Титова «Готово сердце мое»

обучение «хомонии» или «раздельноречному» пению [6, с.141].

Для церковного пения основным правилом было отчетливое произношение слов, но в середине XVII века древнее «истинноречие» уходит, и распевы слов искажаются в связи с изменениями в древнерусском языке. На Стоглавом соборе в 1551 году Иван Грозный называет создавшуюся ситуацию в церковном пении «безчинием». А потому отдается приказ - исправлять все книги по новым текстам и делать произношение слов одинаковым, с ударением в определенных местах напева. Таким образом, четкое произнесение слов было восстановлено. Собор также создаёт документ об учреждении при церквях училищ с обучением грамоте, письму и церковному пению под руководством притча. При Софийском соборе становятся известными певцы, например, Наум клирошанин. Знаменитыми учителями пения стали: Иван Шайдур (Шайдуров) в Новгороде, изобретатель киноварных помет, Савва и Василий Роговы из Карелии, Маркел Безбородый. Ученик Саввы Рогова Стефан Голыш начал обучать пению в Усолье (Пермский край) с помощью Строгановых.

В Суздале в XII в. появилось женское училище, которое организовала дочь черниговского князя Михаила Всеволодовича – Ефросинья.

Собор 1274 года во Владимире принял решение – «поручить церковное пение специально обученным людям» и увеличить число певческих школ [6, с. 130].

В XV в. частные певческие школы открываются в Москве, Новгороде, Пскове.

К концу XV века появляются поющие «мужики озорные», «глупые ребята» - подьяки, что приводит к упадку церковного пения. Епископ Геннадий Новгородский пишет, что учителя – «мужики-невежды» «портят речь» учеников. Под этими словами понималось

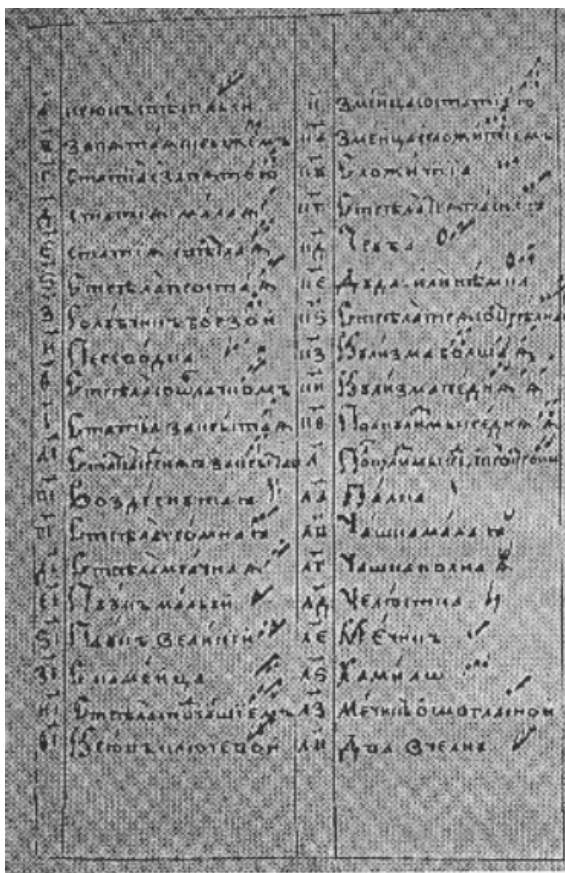


Рис. 8 Азбука столбовой нотации. Рукопись XVI- начала XVII

Дело Стефана Голыша продолжил Иван Лукошков. Профессионализм церковного певца определялся количеством распевов, которыми он владел. Инок Ефросин говорил о современных роспевщиках: «Ин хвалится Лукошковым учением; ин ведает Баскаков перевод, ин – Усольский, ин – Христианинов». Из учеников Саввы Рогова стали известными Иван Нос и Федор Христианин. В Москве организовал певческую школу протопоп Сильвестр, в Троице-Сергиевском монастыре – уставщик Логгин [10, с.88, 91].

В XV веке появляются и первые «азбуки»: для обучения грамоте в школе и певческие, а веком позже азбуки снабжаются комментариями и их становится больше [6, с.136].

К началу XVII века среди певчих, которых почетно называют «служилыми людьми», начинает

устанавливаться иерархия, основным критерием которой является певческое мастерство.

В 1632 году на Украине было открыто первое высшее учебное заведение – Киевско-Могилевская коллегия, а в 1687 году в Москве – Славяно-греко-латинская академия. В них также преподавалась церковная музыка [4, 13].

Во второй половине XVII века появляются и первые руководства по церковному пению, например, книга А.Мезенца «Извещение о согласнейших пометах во кратце изложенных (со изящным намерением) требующим учиться пения», которая впоследствии стала известной «Азбукой знаменного пения». В ней автор определяет задачи, правила пения и требования к певцам [4 с. 12].

С.Полоцкий, а затем и Н. Дилецкий (в XVII в.) пишут научные трактаты по музыке и создают системы обучения детей пению (рис. 9).(рис.12) (6,вкладка). В частности, Н.Дилецкий считает, что надо исходить не из **силы** звучания голоса, а **находить «меру гласа»**, заинтересовывать детей, обращаясь к их сознанию [11]. В этом же труде Н.Дилецкий определяет роль голоса певца как средства передачи эмоциональных состояний, описывает типы голосов, указывает на роль каждого голоса в многоголосном пении, описывает стили вокальной музыки. Он считает, что певец должен уметь читать ноты, знать старинную нотопись, хорошо доносить содержание исполняемого до слушателей. Петь, пишется в этом труде, можно на forte и на piano. Но тихое пение должно быть слышным всем слушателям (**методическое указание на вокальное опорное piano**).

В середине XVII века хоры выступают уже и вне церкви, что отразило усиливающиеся в России просветительские тенденции. Пение духовных кантов и церковных песнопений включалось в театрализованные церковные действа и «школьные драмы».

В открывающихся светских учебных заведениях также создаются хоры, в которых детей учат владеть 4-8-голосным пением. Еще при царе Иване III в Москве в 1479 году [4, с.11] образовался хор

царских певчих дяков из 35 человек, которому по мастерству голосоведения и выразительности пения до начала XX века не было равных в Европе. Придворный хор, созданный на основе двухсотлетнего хора патриарших певчих дяков, был участником всех торжеств. Этот хор был переведен в Петербург из Москвы при переносе столицы. С хором Петербурга мог соревноваться только хор патриарших дяков, который был оставлен в Москве и в 1721 году получил название Синодального [12, с.58]. На основе хора государевых

певчих впоследствии в XVIII веке образовалась Государственная академическая капелла.

Успех концертной деятельности хора побуждает императрицу Анну Иоанновну изыскивать для него новые резервы. В 1738 году на Украине была учреждена **Певческая школа**. Обученные в ней певцы направлялись в петербургскую капеллу. Среди певцов прославился обладатель прекрасного голоса - казак А.Розум (будущий граф Разумовский) [13].

ЧАСТЬ 3.

Отбор голосов и работа с ними в хорах.

Для того чтобы выяснить: как и какие голоса отбирались для пения в хоре, как менялось звучание коллектива в зависимости от тембральных красок и художественных задач, поставленных руководителем хора, обратимся к истории создания Государственной академической капеллы (ныне капеллы под управлением В.Чернушенко), нашему старейшему, профессиональному хору, голоса в который подбирались с исключительной тщательностью) [14].

В.Музалевский пишет, что 10 января 1740 года маршалу графу Левенвольду было поручено содержать при дворе «для придворной капеллии малолетних

малороссийского народа людей» до 12 человек, обученных пению по нотам. Яган Гибнер должен был их обучать игре на различных инструментах. В Глухове (Черниговская область) в 1738 году была открыта специальная певческая школа на 20 певчих. Придворных певчих стали обучать не только духовному пению, но и «манерному» - **колоратурному итальянскому пению**.

1 января 1837 г. М.Глинку назначают капельмейстером придворной певческой капеллы. Он также начал учить певчих чтению нот и музыке, выверять интонацию. Весной 1838 года М.Глинка во главе комиссии отправился в служебную поездку для отбора голосов в капеллу, и в Чернигове было найдено несколько

хороших голосов, которые выбирались очень тщательно. Комиссия во главе с М.Глинкой приходила в классы и



Рис. 9. Русская певческая школа



семинарии, где учились дети подходящего возраста. Проверка музыкальных данных происходила следующим образом: сначала выбирали тех, которые имели музыкальный слух и голоса, потом - лучших из них. В результате члены комиссии из 40 мальчиков отобрали 8, затем у себя на квартире поили их чаем, обращались с ними как можно ласковее и неоднократно пробовали их слух и голоса, заставляя их следить за скрипкой Д.Палагина. Оказалось, что некоторые мальчики были одарены столь тонким слухом, который давал им возможность непринужденно петь всевозможные интервалы и мелодии, изощренно производимые скрипачом. В письме к Н.Кукольнику М. Глинка указывает на исключительные качества набранных им дискантов, свободно берущих Ми третьей октавы и на их природную одаренность к труднейшему сольфеджированию.

В качестве иллюстрации к этой поездке М.Глинки расскажем о малолетнем певчем, Степане Аникеевиче Дегтяреве, который родился в 1766 году в украинской слободе Борисовке, где для нужд шереметьевского хора и создавалась певческая школа для детей с отменными голосами. В слободу приехали люди графа искать малолетних с хорошими дискантами, обещая родителям таких детей обращаться с ними ласково, награждать за хорошую учебу и освободить семью от налогов. Школа давала юным хористам музыкальное образование и певческие навыки. Впоследствии Дегтярев станет автором первой русской исторической оратории на национальный сюжет «Минин и Пожарский», десятков концертов, ставших классическими. После окончания школы уже в Кускове (московская усадьба Шереметьевых) Дегтяреву дается хорошее гуманитарное образование. Его учителем был Дж. В. Манфредини. Некоторые библиографы Шереметьевых говорят, что Дегтярев на средства графа был направлен на обучение еще и в Италию. По возвращении он встал во главе хора Шереметьева, самостоятельно отбирая репертуар, голоса, занимаясь с хористами. Последующие руководители хора удивлялись **богатейшей природе голосов**, отобранных Дегтяревым, их **отличной вокальной технике**. После смерти графа Шереметьева хор практически был распущен его сыном, а Дегтяреву назначена пенсия, хотя от крепостной зависимости его не освободили. В это время до самой смерти композитор создает признанные шедевры, но умирает от туберкулеза в нищете. Былое величие капеллы Шереметьевых возродил Гавриил Ломакин, родившийся в той же Борисовке.

Этот пример иллюстрирует уровень требований к данным певца при его отборе для обучения и для дальнейшего пения в хоре.

Глубоко интересуясь вопросами вокальной культуры и техники, М.Глинка создает специальное методическое руководство – «Упражнения для уравнивания и усовершенствования голоса» [15]. Для занятия пением отбирались дети с ярко выраженными **природными голосовыми данными**. Критерием выбора исполнителя-певца для коллектива служила не только развитость голоса как инструмента, но и его **тембровые свойства, подходящие для той или иной хоровой партии**. В пении детских голосов требовалось **звонкое, светлое, некрикливое звучание**.

В 1768 году состав капеллы был таков: 12 басов, 13 альтов, 13 теноров, 15 дискантов и столько же малолетних исполнителей. По мере воспитания в капелле и занятий с педагогами наиболее выдающиеся певцы с лучшими голосовыми качествами становились солистами. Например, в 1843 году С.С.Гулак-Артемовский, будущий композитор, по окончании капеллы дебютировал с огромным успехом в русской опере, став в то время лучшим исполнителем партий Руслана и Дон Жуана [13].

Во время руководства хором итальянцем Дж.Сарти автором многоголосных произведений ораториального типа, стал нужен большой хор. **Сарти и другие итальянские и немецкие музыканты и**

певцы воспитывали русских певчих в европейском духе, ставили им голоса, обучали их вокальной технике, прививали им навыки художественного исполнения.

Д.Бортнянский

Расцвет капеллы в последней четверти XVIII столетия тесно связан с деятельностью Д.Бортнянского, который состоял капельмейстером и управляющим капеллы до самой своей смерти (1825 г.). Под его руководством получил образование А.Варламов, впоследствии написавший «Полную школу пения» (1844 г.) [16].



После Бортнянского во главе капеллы встал Ф.Львов. Архивы капеллы этого времени полны рапортами об увольнении **малолетних певчих по причине «спадения с гласа»**. По-видимому, допускаемое пение во время мутации и методика обучения или сама мутация приводила к исчезновению звонкого детского голоса, а взрослый голос либо не появлялся вовсе, либо тембрально был неинтересен для хора.

Некоторое время капеллой руководит сын Ф.Львова - А.Львов. В 1840 г. он открывает при капелле музыкальные классы по различным исполнительским специальностям.

Усиленные занятия сольфеджио, ежедневные, регулярные репетиции, проводившиеся при художественном руководителе Н.Соловьеве по хоровым группам, по голосам, настойчивая работа над интонацией («поиски» точного вводного тона, производившиеся под аккомпанемент скрипки) привела к тому, что техника пения капеллы в последние годы перед революцией 1917 года достигла совершенства. Но стиль ее исполнения, напоминавший механическое звучание органа без употребления регистров, был мертв и ограничен. Даже через несколько лет после перехода капеллы на светский репертуар глубоко укоренившиеся навыки механической «абстрактной» звучности сохранились. Этот характер звучности хора и его репертуар привели к тому, что дирижер А.Зилоти старался не привлекать капеллу в свои концерты, предпочитая хор Мариинского театра.

Пришло время, когда во главе капеллы встал Н.Римский-Корсаков. Он начал заниматься с малолетними певчими азами игры на фортепиано, элементарной теорией музыки, прослушивал их скрипичные и виолончельные уроки.

Другой руководитель капеллы – М.Климов - работал с полным составом хора, а репетиции по отдельным хоровым группам поручал проводить своим помощникам. В музыкальных классах и а регентских курсах капеллы он в разное время преподавал гармонию, полифонию, инструментовку, музыкальную форму, технику дирижирования.

В 1929 году капеллой стал руководить А.Пащенко. Одной из отличительных черт его хорового стиля являлась тенденция «инструментализовывать» звучание. Музалевский пишет, что такая манера хорового пения в то же время таила в себе серьезную опасность, **подменяя исторически узаконенные принципы голосоведения несвойственными ему приемами. Голоса рассматривались как оркестровые инструменты, что приводило к потере их специфических вокальных красок, тембров и оттенков. Техника хорового пения выдвигалась на первый план.** Влияние этих, с точки зрения принципов вокального искусства чуждых хору исполнительских приемов, разного рода стаккато, акцентов, чрезмерного употребления пения с закрытым ртом и т.д., частью заимствованных от инструментального стиля музыки, сказалось и, к сожалению, нашло своё продолжение в дальнейшей творческой практике капеллы (имеются в виду переложения вальсов Штрауса, «Венгерских танцев» Брамса и т.д.).

С марта 1937 года художественным руководителем и главным дирижером становится А.Свешников. При нем изживаются остатки прежнего исполнительского стиля капеллы, идет борьба за пение наизусть, за

культуру слова и глубокое воплощение музыкального образа, за единый метод подачи звука и, наконец, за воспитание солистов хора. Черты нового для капеллы исполнительского стиля почувствовались в самом звучании, обогатившемся множеством ярких красок. Певцы обратились к изучению теории музыки, коллективной постановке голоса и т.д. Дети стали получать в капелле всестороннее широкое музыкальное образование. Помимо хорового пения, они с 8 лет обучались теории музыки, игре на скрипке и на рояле, а во время мутации голоса - игре на духовых инструментах.

Итак, интересуясь вопросом о звучности хора в зависимости от набора певцов, стало понятным, что тембральные краски хора напрямую зависят от развития техники голосоведения и исполнительского мастерства.

Поскольку первые научные труды по вокальной методологии появились в России лишь в начале XIX века, сложно что-либо сказать о методиках занятий с голосами и детскими. Однако, суммируя результаты исторического путешествия в мир церковного пения и изучая путь становления Государственной академической хоровой капеллы сделать некоторые выводы все-таки можно:

- русское церковное вокально-хоровое искусство развивалось как мужское a'cappella;
- искусство составления хоровой партии и первые основополагающие понятия вокальной педагогики зародились в лоне церковного пения;
- отбирались голоса с природной постановкой или с лучшими природными данными, большим диапазоном;
- певцы должны были обладать выдающимися музыкальным слухом и памятью;
- певцы занимались и индивидуальной, и коллективной постановкой голоса;
- разучивание музыкального материала шло по группам, партиям и индивидуально;
- не допускалась форсировка, детское пение должно быть светлым, прозрачным, полетным;
- певцы обучались кантилене, четкой дикции, бережному отношению и к слову, осмысленному пению и чистой интонации;
- дети не пели во время мутации;
- виртуозным развитием голоса занимались иностранные педагоги;
- вопросы сглаживания регистров, увеличение силы звучания голоса, расширение диапазона, овладения техникой беглости, актерским мастерством решались позднее в связи с приходом партеса, развитием оперного жанра и светского пения.

Как было показано, первые законы академического голосоведения вырабатывались в лоне церкви и в мире народной песни. Беглый экскурс в историю русского народного и церковного пения дал возможность узнать правила развития голоса, которые впоследствии легли в основу русской певческой школы. Ее рождение происходило на стыке законов церковного голосоведения, народной песни и западноевропейской вокальной культуры.

В следующих публикациях будет рассказано о дальнейшем развитии академического пения в России, о наиболее интересных методиках XIX в., о том, что из опыта обучения русских певцов вошло в методики современных хормейстеров и педагогов по вокалу, что было, к сожалению, утеряно и какие новые предложения – «методики» - привнесены в нынешний образовательный процесс певцов и дирижеров-хоровиков для возрождения великой русской вокально-хоровой культуры. Вашему вниманию также будет представлены краткие описания ряда наиболее популярных методик-«технологий» по развитию певческого голоса.

Литература

1. Сахаров А., Муравьев А. Очерки русской культуры IX-XVII вв.
2. Рыбаков Б. Мир истории. М., 1984.
3. Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. М., 1979.
4. Яковлева А. Русская вокальная школа. М., 2003.
5. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России, т. I и II, М., 1929.
6. История русской музыки в 10-ти томах. Т.1., М., 1983.
7. Разумовский Д. Церковное пение в России. М., 1867-1869.
8. Державин Н. Степенная книга как литературный памятник. СПб., 1903.
9. Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии, вып.1- 3, М., 1937-1939.
10. Келдыш Ю. История русской музыки. Часть первая. М-Л., 1948/
11. Дилецкий Н. «Музыкальная грамматика. Посмертный труд С.В.Смоленского». СПб., 1910.
12. История русской музыки в 10-ти томах. Т.2., М., 1984
13. Пружанский А. Отечественные певцы. Словарь в 2-х частях. М., 1991.
14. Музалевский В. Старейший русский хор, Л., 1938.
15. Глинка М. Упражнения для уравнивания и усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и сольфеджио, М., 1997.
16. Варламов А. «Полная школа пения». М., 1953.



Троестрочия

