

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Московский педагогический государственный университет»



Р. В. Сладкопеев

СТАНОВЛЕНИЕ ВОКАЛЬНЫХ ШКОЛ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ И В РОССИИ

Монография

МПГУ
Москва • 2015

УДК 372.878/03
ББК 85.314-03
С471

Рецензенты:

Зорилова Лариса Сергеевна, доктор культурологических наук, профессор,
Московский Государственный институт культуры

Иванов Владимир Дмитриевич, доктор искусствоведческих наук,
профессор, Московский Государственный институт культуры

Сладкопеев, Роман Вадимович.

С471 Становление вокальных школ в Западной Европе и в России: Монография. – Москва : МПГУ, 2015. – 108 с.

ISBN 978-5-4263-0206-8

В монографии охарактеризованы этапы становления вокальных школ в Западной Европе и России. Рассмотрено влияние итальянского исполнительского стиля *bell canto* на большинство европейских вокальных школ, в том числе на русскую. Даны характеристики исторически сложившимся техникам пения.

Для студентов музыкальных факультетов вузов культуры и искусств.

УДК 372.878/03
ББК 85.314-03

ISBN 978-5-4263-0206-8

© МПГУ, 2015
© Сладкопеев Р. В., 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
1. ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ВОКАЛЬНЫХ ШКОЛ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ	8
1.1. Вокальные школы XVII – XVIII вв. и их предпосылки	8
1.2. Франция – родина классицизма	15
1.3. Особенности немецкой вокальной школы	22
2. ТРАДИЦИИ И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ШКОЛЫ BELL CANTO	35
2.1. Консерватории Италии XVII – XVIII вв. Методика и задачи обучения	35
2.2. Развитие певческого искусства в стиле bell canto	47
2.3. Творчество итальянских композиторов XIX в. и их влияние на оперное искусство	55
3. СТАНОВЛЕНИЕ ВОКАЛЬНЫХ ШКОЛ В РОССИИ.	81
3.1. Русская вокальная школа. Традиции церковного и народного пения	81
3.2. Императорская придворная певческая капелла.	83
3.3. Роль М. Глинки и А. Варламова в русской вокальной педагогике	88
ВЫВОДЫ	92
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	94
ЛИТЕРАТУРА	100

ВВЕДЕНИЕ

Развитие отечественной вокальной школы bell canto длится уже почти два века. За это время выработался свой национальный стиль bell canto, который определяется особенностями национальной музыки и традициями исполнительской культуры. Русские певцы имеют в своем арсенале большое количество технических приемов владения голосом, передачи художественного образа, сценического мастерства. Современные вокальные технологии характеризуются четкостью и точностью методов и приемов влияния на голос через осознание эффективности конкретных задач и уровня подготовленности вокалиста, однако до сих пор идут споры о содержании вокальной технологии обучения bell canto.

Со второй половины XX века вектор профессионализации вокального искусства нацелен в сторону его осложнения и динамизации. В профессиональной подготовке вокального исполнителя сегодня нельзя сосредоточиваться лишь на одной вокальной составляющей. Вокальное искусство является национальным, поскольку наделено своими специфическими особенностями. Оно отображает идеалы и потребности современного общества и базируется на интонационном мышлении, которое олицетворяет творчество лучших представителей вокального искусства. Ответом вокального исполнительства на вызов музыкальной глобализации должен быть поиск «золотой середины» между требованиями профессионализма и стандартизации мировой музыки и открытием новых форм и горизонтов, которые сохраняют связь с национальной культурой. Национальная вокальная традиция обусловлена многими факторами: фонетическим составом речи, менталитетом народа, спецификой психологии, темперамента, вкусов, мы-

слей, мечтаний, интересов, всего разнообразия жизни народа. Проверенные временем нормы пения в России приобрели черты объективного закона, который определяет специфику постоянной вокальной манеры, которой присуща естественная непринужденность работы голосового аппарата, дикция и артикуляция, отличный слуховой контроль и, главное, прославленная кантилена, которая дает основания называть Россию «северной вокальной Италией».

Наиболее значительным этапом в процессе профессиональной подготовки является период обучения в вузе. Профессиональное становление личности вокалиста – это процесс приобретения профессионально важных качеств и формирования ценностно-смысловых мировоззренческих установок. Каждый индивид проходит этот путь в соответствии с уровнем одаренности, приобретенным опытом и наличием целеустремленности, мотивационной готовности к преодолению трудностей. Поэтому следует отметить, что поскольку развитие вокалиста в системе «школа – училище (колледж) – вуз» происходит в рамках процесса индивидуального обучения, одним из наиболее значительных факторов становится субъект-субъектное взаимодействие обучающего и обучающегося.

Вокальная подготовка студентов входит в систему профессиональной подготовки на музыкальном факультете в вузах культуры и искусств. Этот процесс имеет свою специфику, поскольку педагогу-вокалисту приходится работать со студентами различных исполнительских специальностей, в большинстве своем не имеющих вокальной подготовки.

Сейчас существует немало научных трудов, вокальных пособий, в которых изложена технология обучения *bell canto* выдающихся мастеров вокала, объединяется их методический и методологический опыт. Основателем отечественной вокальной школы *bell canto* целиком справедливо считается М. Глинка. Его взгляды на вопросы вокального дыхания, использования регистров, особенности произношения к настоящему времени остаются

фундаментальными, на которые опираются и которыми пользуются более поздние вокальные теоретики, педагоги-методисты.

Непревзойденную ценность имеют научные труды по вокальной педагогике таких известных ученых-вокалистов, как Л. Дмитриев, В. Морозов, Г. Стулова, А. Менабени, Д. Люш, Г. Павлов, О. Полякова, в которых рассматриваются все центральные проблемы формирования вокальных навыков. Также известными являются исследования в области постановки голоса педагогов Н. Малышевой, М. Донец-Тессейер, Ф. Аникеева и З. Аникеевой, О. Агаркова, Ю. Ковнер, Б. Васильева, И. Алиева и других, где рассматриваются вопросы развития основных вокальных технологий: звукообразование, вокальное дыхание, артикуляция, слуховые навыки, навыки эмоциональной выразительности.

Вокальная подготовка будущих студентов-вокалистов является важным компонентом профессиональной подготовки студентов в высших учебных заведениях художественного направления. Данный вопрос широко освещается в психолого-педагогической, научно-методической литературе. Вопрос профессиональной подготовки будущих студентов-вокалистов в современной теории музыкально-педагогического образования раскрывается в исследованиях А. Ростовского, А. Рудницкой.

Основные положения теории развития вокального голоса в вокальной педагогике освещали Л. Дмитриев, В. Емельянов, В. Морозов; исторические аспекты развития вокального искусства и вокального исполнительства – В. Багадуров, Г. Львов, И. Назаренко; психологические основы выработки умений и навыков – Л. Выготский, А. Леонтьев, Р. Немов, С. Рубинштейн; психологические аспекты вокального процесса – В. Ермолаев, Б. Теплов; физиологические основы постановки голоса – Г. Грачова, И. Павлов, И. Сеченов, Ю. Фролов; исследование в области фониатрии осуществляли – А. Егоров, И. Леvidов, Л. Работнов; гигиены вокального голоса – А. Егоров, К. Злобин и др.

Теоретические основы методики преподавания вокала заложены в работах Д. Аспелунда, С. Юдина, Л. Дмитриева; вопрос вокальной подготовки будущих педагогов-музыкантов раскрывают Л. Василенко, О. Маруфенко, А. Менабени и др.

Исследователи в своих работах, посвященных профессиональной подготовке студентов-вокалистов, освещали отдельные аспекты вокального развития студентов, но комплексному подходу к решению проблемы развития вокальных умений, разработке соответствующей методики не уделено надлежащее внимание.

Проблема развития профессиональной исполнительской культуры является предметом исследования различных наук. Поиску условий достижения вершин профессионального мастерства посвящены труды в области акмеологии (А. Бодалев, А. Деркач, Н. Кузьмина и др.).

В области педагогики и психологии музыкального образования особое значение приобретают труды, в которых рассматриваются вопросы обучения музыкантов-исполнителей, формирования их личностных качеств (Л. Баренбойм, Л. Бочкарев, А. Готсдинер, В. Григорьев, Г. Нейгауз, С. Савшинский, С. Фейнберг, О. Шульпяков, А. Щербакова, А. Щапов и др.).

И. Алиев, А. Артемова, Д. Аспелунд, И. Вилинская, Н. Гонтаренко, В. Деряжный, Л. Дмитриев, А. Доливо, Н. Жинкин, А. Зданович, Д. Люш, Н. Малышева, А. Менабени, И. Назаренко, В. Морозов, Г. Стулова обосновывают принципы и методы российской вокальной подготовки, направленной на расширение голосовых возможностей вокалиста.

1. ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ВОКАЛЬНЫХ ШКОЛ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ

1.1. Вокальные школы XVII – XVIII вв. и их предпосылки

Широкое определение понятия вокальной школы дал певец, вокальный педагог, доктор искусствоведения Дмитрий Аспелунд (1894–1947) в работе «Развитие певца и его голоса»: «Вокально-педагогическая школа – это конкретная, целенаправленная, организованная система подготовки новых поколений певцов и педагогов для конкретной деятельности, которая исторически меняется» [4]. Такое понятие можно употреблять как определение итальянской, французской, немецкой, русской, болонской и других вокальных школ.

Вокальная школа исторически изменчивая, социальная и национальная. Процесс исторической изменчивости вокальных школ всегда неразрывно связан с историческим развитием музыки, с конкретными требованиями исполнительской практики.

Социальные условия определяют идейную и эстетичную направленность вокального искусства, а также влияют на характер вокальных школ. Певцы всегда были выразителями конкретных идей в своем творчестве, внося в традиционную атмосферу исполнительства свежие идейные направления, а вокальная техника служила средством выражения этих идей. Путь проникновения общественно значимых идей: от политического и государственного порядка – в литературу и поэзию, затем – в музыкальное творчество, а оттуда – в вокальное исполнительство. Между вокальной музыкой и поэзией существует глубокая связь, и на разных этапах развития музыкального искусства в разных стилях и жанрах взаимовлияние словесного и музыкального художественного творчества проходило и проходит по-разному.

Национальный характер вокальных школ обусловлен особенностями жизни каждого народа: его поэзией, законами фонетики языка, народными традициями в музыке, искусством народных певцов. Эта своеобразность проявляется в содержании, жанрах, звуковедении, эмоциональности, использовании регистров голоса, роли слова в музыке, ритмике, ладовой структуре, мелизматике.

Ведущей вокальной школой в течение четырех веков была итальянская. Ее развитие неотделимо от эволюции искусства оперы, родоначальницей которой также является Италия. Итальянская вокальная школа считается первой европейской школой вокального искусства, которая исторически возникла в начале XVII века. Будучи школой вокально-технического совершенства, итальянское вокальное искусство повлияло на формирование и развитие других национальных школ.

Особую ценность для формирования идей имели работы, в которых рассматриваются вопросы, связанные с историей развития итальянской оперы и ее исполнения. Прежде всего, это исследования П. Луцкера, И. Сусидко, А. Стахевича, Э. Симоновой, Е. Лучиной, О. Емцовой, где итальянская опера XVII–XVIII столетий становится объектом специального изучения.

В фундаментальном двухтомном труде П. Луцкера и И. Сусидко «Итальянская опера XVIII века» [54; 55] освещаются закономерности развития оперного искусства. Авторы уделяют большое внимание историко-стилевой проблематике, вопросам исполнительского характера: драматического, вокального искусства XVIII века, что для нас весьма существенно. Характеризуются мелодические формулы речитативов, приводится классификация типов арий, рассматриваются вопросы о роли вокальных украшений, колоратуры в соотношении с поэтическим текстом, приемы варьирования.

На основе полученных результатов можно сказать, что в конце XVII – начале XVIII века сложился ряд вокальных школ, среди них наиболее значительны: неаполитанская, римская, болонская,

флорентийская, венецианская, которыми руководили известные композиторы и вокалисты: Н. Порпора (1686–1768), Ф. Пистокки (1659–1726), Ф. Гаспарини (1668–1727) и другие.

1620–1640 годы – годы господства римской вокальной школы. Барберини, родственники Папы, до середины 40-х годов XVII века были одними из самых влиятельных семейств Рима. А потому с оперной сцены рассказываются жития святых, восхваляются иезуиты и так далее. В недрах римской школы зародился жанр оратории – произведение для солистов, хора и оркестра на библейский сюжет. Позднее Дж. Кариссими и А. Страделла стали мастерами кантаты произведения мелодико-гармонического склада, небольшой лирико-драматической пьесы, состоящей из арий, речитативов и ансамблей. Еще через некоторое время появятся и хоровые кантаты как разновидности оратории. Композиторы этой школы создают речитатив *secco*, вводят определенную форму арии и вокальные ансамбли, включают в оперу комические элементы [84, с. 137–193].

В течение XVIII века вокальные партии усложнялись и все больше характеризовались инструментальным звучанием, наполнялись и т.п. сложными вокальными пассажами. Нотные тексты арий *da capo*, которые сохранились до наших дней, не передают сути тогдашнего исполнения. Каждый певец, кроме написанных композитором колоратур, старался поразить слушателей наиболее выгодным для него пассажем. Ритмическое пение взаимодействовало с импровизационной свободой, особенно в выполнении репризы арии и речитатива *secco*.

С одной стороны, искусство импровизации открывало широкие возможности перед певцами поразить искусством вокальной техники, с другой – искусство колоратуры становится средством усиления драматической экспрессии, выражением наивысшего эмоционального подъема.

Венецианская школа стала определяющей в формировании стиля *bell canto*. Главой венецианской школы по праву считался выдающийся композитор, певец и педагог – Клаудио Монтевер-

ди, мастер полифонии, автор мадригалов и 9 опер. Он явился создателем настоящей музыкальной реалистической драмы – оперы, именно поэтому его называют реформатором нового жанра. Он считал, что слово является определяющим в мелодике, однако его музыка совершенно не похожа на музыку композиторов флорентийской школы, в силу ее яркой эмоциональности, экспрессивности. В его опере «Коронация Поппеи» намечены все формы арий: декламационная, варьированная, двухчастная, ария «*da capo*», народная песня. Он ввел понятие арии *lamento* (жалоба, плач), сделав ее двух- и трехчастной; разнообразил вокальные формы оперы, наделил своих героев определенными чертами характера, обрисовав их индивидуальность всеми возможными музыкальными средствами, и, прежде всего, технически прекрасно оснащенным и одновременно богатым интонациями человеческим голосом. В рамках венецианской школы стало возможным вставлять комические эпизоды в действие – это привлекало горожан. Так зарождался новый жанр оперы – *buffa* [33].

Другим вариантом служит неаполитанская оперная школа, которая сформировалась во второй половине XVII века и выработала свой, чрезвычайно богатый мелодичным содержанием, стиль.

Разные жанры оперной музыки – арии, речитативы, ансамбли, инструментальные симфонии – раскрылись в неаполитанской опере во всей своей красоте. Именно неаполитанской школе удалось развить оперу в значительное явление общественной национальной культуры.

Одним из выдающихся представителей неаполитанской оперной школы был Алессандро Скарлатти (1660–1725), который искусно воплотил в своем творчестве хорошее мелодичное пение, которое передает разные оттенки чувства. Мелодия А. Скарлатти – это эмоционально открытая, сладкозвучная, которая плавно льется на широком дыхании. Неопровержимая заслуга А. Скарлатти в создании широкой вокальной кантилены

бравурного типа. Народный элемент в форме сицилиани /12/8/ играет здесь заметную роль [56].

Благодаря деятельности представителей неаполитанской оперной школы в Неаполе сложились две основные разновидности итальянской оперы: *opera-seria* (серьезная опера) и *opera-buffa* (комическая опера).

Стержнем сюжета *opere-seria*, который брался из традиционного греко-римского мифологического или исторического источника, служила любовная интрига, часто сложная и нагроможденная. Особенно притягивало композиторов и либреттистов непривычное – в этом проявлялась эстетика барокко. Музыка в *opere-seria* выражает чувство, но не изображает лица и менее передает развитие действия. Контрастируют не характеры героев, а эмоциональное состояние.

Opera-seria – это опера солистов, важной составной частью которой являются развернутые, стройные арии, соединенные между собой в цельный сюжет речитативами [83].

В неаполитанской школе проводилась граница между двумя видами речитатива. Речитатив *secco* выполнялся певцами импровизационно, в свободной манере, близкой к певческому разговору. Этот речитатив не знал тактовой палочки или руки дирижера и сопровождался по цифрованному басу выдержанными аккордами на клавиатуре. Он служил формой общения (диалогом) между действующими лицами оперы и носил повествовательный характер.

Второй вид речитатива – *recitativo accompagnato* – перешел в конкретную музыкальную форму и имел большое художественное значение. Вокальная линия была мелодичная, имела четкое метрическое строение, богатое оркестровое сопровождение. Опережая арию, готовя ее эмоциональную атмосферу, речитатив часто заключал в себе драматическую кульминацию сцены или акта.

Художественно-прекрасное мелодичное богатство неаполитанских опер более полно отразилось в ариях, любимым принципом построения которых была тричастность с несколько измененной репризой (арии «*da cappa*»).

Сольное пение, превратившись в самостоятельный вид искусства, требовало воспитания голоса, усовершенствования вокальной техники, создания педагогической методики подготовки оперных исполнителей.

Первая часть арии должна была ярко выразить какое-то чувство, которым владеет герой или героиня. Естественно, что передать такое глубокое чувство с самой большой силой могла только мелодия. Певец получал возможность продемонстрировать свое мастерство в выполнении кантилены.

Вторая часть или раскрывала другой оттенок того же чувства, или передавала новое, иногда контрастирующее с первым чувством. В обоих случаях менялся эмоциональный характер мелодии, ритмический рисунок, темп и т.д.

Третья часть возвращала слушателей к содержанию и настроению первой. Однако начальная мелодия должна была звучать теперь как вывод из всего предыдущего музыкального изложения, как подтверждение основного чувства. Вместе с тем третья часть открывала широкие возможности для импровизации, когда певец украшал вокальную партию причудливым орнаментом, демонстрируя виртуозность собственного вокального мастерства.

Композиторы неаполитанской школы создали арии разных видов со своими особыми приемами, мелодиями и ритмическими фигурами. Например, патетичная ария отличалась широкой мелодией, приподнятым настроением с плавной, гибкой кантиленой. В бравурной арии, как правило, использовалась виртуозная колоратура, в комической – смеховые интонации, скороговорки.

Таким образом, вокальные партии оперы характеризовались широким диапазоном, использованием разных интервалов, сменой кантиленного и виртуозного пения.

Также нельзя не обратить внимание на становление французской национальной вокальной школы (формировалась в эпоху классицизма), которая также внесла свой вклад в становление и дальнейшее развитие классического *bell canto*.

Рождение эстетики *bell canto* с отношением к звучанию певческого голоса как к звуку благородного музыкального инструмента принято связывать с деятельностью на рубеже XVI–XVII веков группы музыкантов, вошедшей в историю певческого искусства под названием «флорентийской камераты», или «кружка Барды». С самого начала требования приверженцев «новой музыки» к искусству пения были эстетическими требованиями деятелей элитарного искусства – просвещенных музыкантов, для которых музыка являлась, прежде всего, средством выражения возвышенных лирических чувств. Реформа флорентинцев заключалась не в нахождении новых, ранее неизвестных технических приемов певческого голосообразования (приемов вокальной техники в современном понимании), а в создании *stile rappresentativo* – речитативного (представительного) стиля музыки, в котором особое значение придавалось выразительному исполнению литературного текста музыкальных произведений. При этом само понятие «способ пения» изначально было эстетической категорией. Так, Дж. Каччини (1545–1618) в опубликованном в 1601 году сборнике мадригалов «*Nuove Musiche*» называет чистое звуковысотное интонирование и то, что теперь певцами называется пением «с подъездами» разными способами пения, и предметом его особой гордости было изобретение третьего, ранее неизвестного способа, который «более всего пригоден для выражения чувств». Этот способ пения был назван Дж. Каччини экскламацией и заключался в «уменьшении звука тотчас после его воспроизведения». Музыкантов того времени не волновали проблемы биомеханики и физиологии певческого голосообразования. Считая наличие певческого голоса и способность к пению природным даром, свою задачу в работе с певцами они видели в облагораживании звучания их голосов путем развития эстетического вкуса и чувства стиля [99, с. 18]. Как известно, диапазон вокальных произведений флорентинцев не превышал полутора октав, и при этом считалось, что поющий под аккомпанемент струнного инструмента «сделает хо-

рошо, если выберет тон, в котором может петь полным и натуральным голосом, не прибегая к искусственным звукам», которые «могут дать благородства стилю», и тем самым нарушают «достоинство, неотъемлемое у голоса здорового, свободного на всем протяжении, которым бы певец мог пользоваться по своему желанию, сохраняя дыхание для выразительных эффектов, свойственных хорошей манере пения» [65, с. 20–24].

В политической жизни страны XVII века – время консолидации наций, образование национального централизованного государства, одной из мощнейших в Западной Европе. Это была эпоха глубокого волонтаристского вторжения абсолютистской монархии в духовную жизнь страны и, особенно, в ее искусство.

1.2. Франция – родина классицизма

В эту эпоху Франция стала родиной классицизма – художественного стиля, в основе которого лежал эталон прекрасного, заимствованный с античного искусства.

Французский классицизм имел большое влияние на художественную культуру других стран. Его считали «идеальной моделью» классицизма вообще.

Особенно широко и с блеском классицизм развивался в театральной драматургии и актерском искусстве. Высшим жанром классицизма была трагедия.

Французские драматурги возвращаются к форме античной трагедии, объявляя ее эталоном совершенства, хотя переосмысливают ее на французский манер, отказываясь от использования хора. Структура трагедии подчинялась правилам единства действия, места и времени. Большая часть действий происходит на сцене, герои не столько ощущают, сколько размышляют и упоминают [89, с. 5–21].

Принципы классицизма получили завершенное и совершенное воплощения в трагедиях основоположников классицистской трагедии П. Корнеля (1606–1684) и Ж. Расина (1639–1699),

основным средством художественного влияния которых было поэтическое слово: у П. Корнеля – суровая и величавая героиня, у Ж. Расина – эмоциональная музыкальность и певучесть.

Классицизм определил стиль актерского искусства во Франции XVII–XVIII веков, который в свою очередь повлиял на становление вокальной национальной школы.

Сложился строгий художественный канон, согласно которому каждое чувство получало конкретное выражение в голосе, мимике, жесте.

Выдающейся трагической актрисой классицистской трагедии, в частности театра Расина, а также комедии, была М. Шанмеле (1642–1698), которая продолжила дело выдающейся актрисы Т. Дюпарк (1635–1638). М. Шанмеле пользовалась на сцене контрастами голоса. Его выразительность объединялась с силой, психологической насыщенностью, динамикой звучания – от шепота до могущественных раскатов. Ее декламация – аффектированная, подчеркнутая. Ж. Расин разучивал с ней свои трагедии, требуя обратить внимание на правильный тон и ритм декламации. М. Шанмеле пользовалась широкими музыкальными интервалами, в зависимости от состояния – отчаяние, волнение и тому подобное. Вместе с тем она утверждала певческую манеру чтения текста, условность жеста.

В эпоху классицизма начала формироваться французская национальная вокальная школа. Знакомство с оперой во Франции началось с гастролей итальянских трупп, в репертуар которых входили произведения композиторов Л. Росси и Ф. Кавалли.

В 1671 году во французской столице была показана опера «Помона» (Помона – богиня плодов) французских авторов – композитора Робера Камбера (1628–1677) и поэта-аббата Пьера Перрена (1620–1675), которая начала историю «Королевской академии музыки» (сегодняшнюю «Гранд-оперу»). Впрочем, еще раньше, в 1659 году, на частной сцене в Исси, прозвучала «Пастораль» Робера Камбера и Пьера Перрена,

музыка которой не сохранилась. Из афиши известно, что это «первая французская комедия, положенная на музыку и представленная во Франции».

Р. Камбер и П. Перрен вошли в историю как основоположники французской оперы. Однако творцом французской классической оперы стал флорентинец Жан Батист Люлли (Джованни Баттиста Люлли, 1632–1687). С 50-х годов XVII века он возглавлял все придворные музыкальные заведения, получив статус «музыкального суперинтенданта» и «Маэстро королевской семьи». С 1672 года Ж. Люлли назначен руководителем «Королевской академии музыки», вместе с тем еще и секретарем, и советником короля Людовика XIV. Он стал основоположником оперного жанра – «лирической трагедии» (первая – «Кадм и Гермiona», 1673), родственной с трагедиями Корнеля и Расина.

Основа музыкального стиля Ж. Люлли – речитативно-декламационная. Образцы для своего речитатива композитор находил во французской трагедии. Он привлекал драматических актеров декламировать либретто будущей оперы. Главным принципом речитатива было сохранение силлабического принципа.

Со смертью Ж. Люлли (1687) французская «лирическая трагедия» идет на спад, а в конце XVII века переживает кризис, главной причиной которого стали противоречия придворной абсолютистской культуры Франции, которая, как писал Вольтер, старалась «угодить двору и понравиться городу» [103].

Духовная и политическая жизнь Франции с первого и до последнего десятилетия XVIII века отмечена деятельностью просветителей – Г. Вольтера (1694–1778), Ш. Монтескье (1689–1755), Д. Дидро (1713–1784), Ж. Руссо (1712–1778). Французское Просвещение – сложное, многоплановое и противоречивое явление. Природа его объясняется напряженной политической обстановкой в течение всего XVIII века, что привела к Французской революции 1789 года, взятию Бастилии, смертной казни короля Людовика XVI (1793). Трагедийность из оперной сцены вытесняется развлекательностью, зрелищность берет верх над идейностью. Величественные герои

античности превращаются в элегантных придворных кавалеров. Классицизм в опере меняется на галантный рококо – аристократический декаданс, адресованный узкому кругу элиты, жизненной позицией которой является постоянная погоня за наслаждением. Академия музыки, по мнению современников, превратилась в «Академию любви».

Проблемы дальнейшего развития французской оперы пришлось решать Ж. Рама (1683–1764). Творчество Жана Филиппа Рама – это целая эпоха в области гармонии («Трактат о гармонии», 1722; «Новая система теоретической музыки», 1726; «Доведение принципа гармонии», 1750). Приверженцы Ж. Люлли упрекали Рама в наследовании итальянцам, чрезвычайной смелости в использовании гармонии, в изысканной ритмике, в злоупотреблении вокальными украшениями.

Франция XVIII века не имела великих певцов, которые были бы равнозначными итальянским. Но здесь были свои исполнители. Декламационность как определяющая черта французской национальной вокальной школы, характер вокальных партий не содействовали расцвету оперного искусства, как это было в Италии в XVIII веке, где торжествовали виртуозность, блеск колоратуры эпохи *bell canto* (певцов-кастратов и колоратурных певиц).

Манера французского исполнения вступает в противоречия с практическими возможностями вокалистов. Современники утверждают, что «они не поют, а кричат горлом, носом на полную силу легких... Певцы и не подозревают, какое плохое их пение. Если бы они не брались за исполнение итальянских арий, я мог бы им извинить их французский визг» (В. Моцарт).

Эпоху классического оперного искусства XVIII века завершил Л. Керубини (1760–1842), один из выдающихся оперных композиторов эпохи Великой французской революции.

Л. Керубини, синтезируя своим творчеством национальные традиции итальянской оперы (*seria* и *buffa*) и принципы глюковской драматургии, проложил путь романтической опере XIX века.

Глюковские оперы, которые сыграли прогрессивную роль в борьбе со штампами, рутинной, аффектированной манерой исполнения, не содействовали развитию вокальной техники. Франция в начале XIX века, как и в XVIII веке, в области вокального искусства не могла конкурировать с Италией.

Переломным моментом стал 1828 год – год постановки «Немой из Портичи» («Фенелла») Ф. Обера (1782–1871). Ученик Л. Керубини, единомышленник Е. Скриба, со временем – директор Парижской консерватории (1842–1871), Ф. Обер является творцом жанра большой оперы, которая достигла своего апогея в творчестве Дж. Мейербера.

Оперное искусство Франции конца XIX – начала XX века характеризуется разноплановостью: одни композиторы исповедовали эстетику Р. Вагнера, Р. Штрауса и восхищались их трактовкой природы голоса как инструмента, который является главным в созвучности оркестра, другие – старались возродить традиции Рама, то есть брали за основу мелодичность; третьи пошли за лиричностью оперы Ш. Гуно.

Вокальную педагогику Франции XIX века определяет, прежде всего, деятельность трех величайших представителей вокального искусства – певца-реформатора Жильбера Луи Дюпре (1806–1896), педагогическая методика ученого Мануэля Гарсиа-сына (1805–1906) и оперного певца, профессора Парижской консерватории Жана Баттиста Фора (1830–1914).

Вокально-педагогическая деятельность Ж. Дюпре началась еще в период его выступлений на оперной сцене. В 1842–1850 годах он был профессором сольного пения Парижской консерватории, а в 1853 году открыл собственную школу – «Вокальный институт», откуда вышло много певцов. Оперную сцену Ж. Дюпре оставил в 1855 году.

В лице Ж. Дюпре французское вокальное искусство получило музыканта, певца, педагога, автора опер, ораторий, месс, реквиема, знаменитых песен, покровителя молодых талантов. Свою дочь Каролину Дюпре воспитал прекрасной певицей. В историю

вокального искусства Ж. Дюпре вошел как реформатор техники пения. Основная его работа «Искусство пения» (Париж, 1846) посвящена гениальному Дж. Россини и одобрена выдающимся итальянским композитором, стала этапной для тогдашней вокальной педагогики. Через всю книгу проходит идея утверждения необходимости формирования смешанного регистра певческого голоса и прикрытия верхней части диапазона мужского голоса. Этот метод сегодня используется и для формирования женских голосов [32].

Выдающейся фигурой, которая начала новые страницы во французском вокальном исполнительстве и педагогике XX века, был Клод Дебюсси (1862–1918) – основоположник музыкального импрессионизма (*impression* – впечатление), выдающийся мастер звуковой живописи. Новаторство К. Дебюсси – безупречная вокально-музыкальная декламация, чуткость к внутреннему ощущению слова (что роднит его с М. Мусоргским), сдержанность в выявлении чувств, лаконичность форм, баланс вокального и оркестрового звучания, рафинированное звучание голоса, тонкие психологические тембры – все это содействовало еще большему расширению исполнительских возможностей певца.

Дальнейшее развитие французского оперного искусства XX века связано с именем Мориса Равеля (1875–1937), в частности с появлением таких его опер, как «Испанский час» (Париж, 1911), и группой композиторов, которая получила название «Шестерки». Сюда вошли А. Онеггер, Д. Мийо, Ф. Пуленк, Л. Дюрей, Ж. Орик, Ж. Тайефер.

Французские композиторы, вокальные педагоги и исполнители первой половины XX века подвергают критике отечественные методические принципы педагогической мысли XIX века.

Яркий представитель этого направления, автор ряда статей Рауль Дюгамель отбрасывает методологию М. Гарсиа, Ж. Фора, считая их методические положения устаревшими, потому что музыка XX века требует богатства красок, широкой тембро-

вой палитры и тона, а статическое звучание «звука на опоре» невосприимчиво для настоящей вокальной эстетики. Р. Дюгамель советует воспитывать так называемый «эмоциональный тембр», который способен передать изменения внутреннего состояния человека и его чувств. Он должен быть основой пения. Если будут координированы действия всех факторов голосового аппарата, то и звук станет полным, объемным, звучным, на опоре [2].

Итак, французское вокальное искусство во второй половине XVII века утвердилось как явление национальное.

Основоположником французской национальной классической оперной и вокальной школы был выдающийся композитор Ж. Люлли, оперный театр которого находился под большим влиянием трагедий П. Корнеля и Ж. Расина. Люлли требовал от певцов аффективной декламации. Этот стиль исполнительства стал определяющим во французской школе пения. Однако в XVIII веке аффективная декламация становится архаической при исполнении опер Ж. Рама и итальянских композиторов.

Творчество Х. Глюка (1714–1787) позволило преодолеть кризис эстетики тогдашнего оперного театра. И, вопреки исторической прогрессивности опер Х. Глюка, вокальное искусство Франции конца XVIII века значительно уступает итальянскому. Французским исполнителям не хватает вокальной техники, красоты голоса, кантилены.

1828 год становится переломным в истории оперного искусства Франции. На сцене появляется так называемая большая французская опера, олицетворенная «Гугенотами» Дж. Мейербера.

Появление развернутых арий кантиленного характера, наполненных сложными техническими пассажами, контрастная драматургия предопределяют изменение и характера звучания голоса.

В середине XIX века вокальное искусство Франции достигает наивысшего расцвета. Появляется плеяда певцов романтического состава.

Выдающейся фигурой в вокальной педагогике Франции являлся М. Гарсиасин, автор «Школы пения» («Трактат...»), в которой изложены основные методические принципы вокальной педагогики середины XIX века.

XX век ознаменовался новыми направлениями музыкальной культуры, которые, как и в живописи, получили название импрессионизм. На смену романтической приподнятости приходит рафинированное звучание, стремление к передаче тонких психологических чувств через тембр голоса, его одухотворенность и наполненность едва уловимыми чувствами и полутонами.

Во второй половине XX века французское вокальное искусство стало открытием для исполнителей всего мира.

1.3. Особенности немецкой вокальной школы

Что касается немецкой национальной вокальной школы, то она сформировалась и окончательно определилась только в середине XIX века. Ее становление связано с именем Рихарда Вагнера (1813–1883).

Истоки немецкой школы пения нужно искать в народной и церковной музыке эпохи Реформации (XVII века), а также в творчестве предшественников Р. Вагнера – Г. Шюца, И.-С. Баха, Г. Генделя, В. Моцарта, К. Вебера.

Характерная особенность вокального исполнительского стиля Средневековья, а также первого периода Реформации – единоголосное пение *a capella*. Как самый доступный вид пения, это исполнительское направление отвечало замыслам Г. Лютера (1483–1546) во внедрении его реформ. С этой целью был создан сборник немецких песен для церковного пения (1524). Псалмы, гимны, литургийные песни исполнялись не на латинском, а на немецком языке. Немецкий фольклор стал источником лютеранского хорала, введенного в богослужение. Пели хоралы все прихожане в унисон. Со временем лютеранский хорал выполнялся

в аккордном составе в трех-четырёхголосном изложении и играл ведущую роль в развитии немецкой национальной профессиональной музыки [49].

Предшественник И.-С. Баха Г. Шюц вносит видоизменения в духовную музыку. Воспринявши школу итальянских мастеров, в частности К. Монтеверди, Г. Шюц создает композиции в стиле итальянских мадригалов, старается предоставить их музыканту патетичного характера, вводит сольное пение в форме драматического речитатива с экспрессивной мелодией, которая требовала декламационной манеры пения. Шюц также придает особое значение инструментальной партии, отводя ей самостоятельную роль. Этим приоткрывается новый период в общем развитии церковной музыки и связанного с ним вокального исполнительского стиля, который приобретает черты инструментальности.

Нужно обратить внимание на фигуру И. Маттезона (1681–1764). Это был широко просвещенный человек, композитор, поэт, исполнитель, теоретик и практик в области музыки. Работы Маттезона, борца за немецкое искусство и немецкий стиль, были классическими для немецких капельмейстеров, канторов, органистов и педагогов.

Разные формы вокальной музыки повлияли и на инструментальную музыку. На основе вокальной полифонии развивалось органное искусство: на органе исполнялись обработки хоральных напевов в виде вариаций, прелюдий. Так сформировался немецкий стиль игры на органе, в развитии которого заметную роль сыграл знаменитый предшественник И.-С. Баха композитор Д. Букстехуде (1637–1707).

И.-С. Бах трактовал певческий голос как инструмент, наделенный исключительными выразительными возможностями. Это красной нитью проходит в его вокальных произведениях – «Страстях», «Мессах», «Кантатах». Инструментальный характер звучания певческого голоса – основной признак немецкого национального вокального искусства.

Творчество И.-С. Баха, музыканта-универсала, отличающееся всеохватностью жанров (кроме оперы), обобщило достижения музыкального искусства нескольких веков на грани барокко и классицизма. Ярким национальным художником И.-С. Бах соединил традиции протестантского хора с традициями австрийской, итальянской, французской музыкальных школ. Для И.-С. Баха, непревзойденного мастера полифонии, характерно единство полифонического и гомофонного, вокального и инструментального мышления, чем объясняется глубокое взаимопроникновение различных жанров и стилей в его творчестве.

Риторика (классическое ораторское искусство) оказывала сильнейшее влияние на музыку XVI века. Появляется большая потребность в формировании новых музыкальных способностей, навыков, умений и знаний, передаваемых музыкальным языком символов. Благодаря слиянию музыки и слова сформировалась новая музыкальная композиция – фигура.

Творчество И.-С. Баха пронизано символикой. Что не произведение, то набор риторических символов. Композитор мог воздействовать на публику, вызывая у аудитории такие чувства и мысли, которые доводили состояние души до экстаза. Он выразил в своем творчестве процессы мышления, свойственные эпохе действенного созерцания. Ко времени Баха «человеческая мысль стала работать в области религии: вера в догматы была заменена размышлениями над догматами».

Вокально-драматическое творчество И.-С. Баха включает около трехсот сочинений – кантаты, хоралы, мотеты и др.

Кантаты И.-С. Баха, особенно арии, исполнены огромной эмоциональной силой. Молитвенная отстраненность сочетается в них со светлой радостью, а внутренний драматизм с лирикой. В наследии композитора есть сольные (т.е. написанные для одного певца и оркестра) и сольно-хоровые (включают арии и дуэты солистов, речитативы, хоры) сочинения. Сольная кантата передает сокровенные чувства

одного человека, возникающие при чтении текста Писания, а сольно-хоровая – всей церковной общины. Помимо духовных, И.-С. Бах создал и светские кантаты.

Зрелые вокальные сочинения Баха – это синтез всего лучшего, что было достигнуто музыкальным искусством предшествующих времен.

«Страсти по Матфею» и си-минорная месса венчают творчество Иоганна Себастьяна Баха. В них он предстал как совершеннейший мастер, как художник, который в творениях бесконечной красоты и величия обобщил весь свой богатейший композиторский опыт.

Масштабы этих произведений эпически грандиозны.

«Страсти по Матфею» – музыкальное произведение для солистов, двух хоров и двух оркестров (1727–1729), которое посвящено Страстям Христовым и передает текст глав 26 и 27 Евангелия от Матфея в виде зачитывания речитативом библейского текста, с включением арий, хоров и хоралов. Предназначается, как правило, для исполнения в Великую пятницу на Страстной неделе. В исполнении участвуют три хора (третий – хор мальчиков), два оркестра, два органа, солисты – вокалисты и инструменталисты. С гениальной мудростью, расчетом и разнообразием использует Бах предоставляемые этими средствами возможности. То он противопоставляет один оркестрово-хоровой состав другому, то вводит весь звуковой массив, то разрезает его до прозрачно-камерного интимного звучания.

Ария альты из «Страстей по Матфею» – это пример всего самого совершенного и дорогого, созданного гением И.-С. Баха. Здесь он выразил себя без остатка, до конца, высказал все, ради чего он жил и обращался к людям в своей музыке. Ария «*Erbarme Dich*» («Сжалюсь») падает на кульминацию евангельского сюжета, когда апостол Пётр, трижды предав Христа, как и было предсказано, горько раскаивается в содеянном. Он молится и рыдает, он взывает к милосердию. Бах всегда с особой проникновенностью и убедительностью использует в своем

творчестве мотивы арии скорби или, как её принято называть, арии итал. *lamento*; как истинно христианская душа, Бах преисполнен сострадания к ближнему и сочувствия его душевным терзаниям. Большое вступление скрипок как всегда у Баха живописует происходящие события: согбенную фигуру Петра, льющего горькие слёзы – мелодия вместе со своим героем всхлипывает и жалуется. И как всегда у Баха, эта мелодия кажется бесконечной: текут, нанизываются друг на друга вздыхающие фразы – слушая эту музыку, нельзя не вспомнить всех раскаявшихся грешников, душа которых как душа Петра очистилась через покаянную молитву.

Одно из величайших творений И.-С. Баха – месса си-минор (1747–1749) демонстрирует особенности трактовки, образный строй, полифоническое мастерство. Композитор создавал это произведение, понимая, что оно не может быть исполнено в церкви (слишком велико для богослужения). Сложность структуры мессы сочетается с необыкновенной тонкостью и красотой музыки. Здесь есть арии, вокальные ансамбли, хоры; переданы самые разные эмоциональные состояния – от ликования до жалобы, от героики до лирики. Вокальные партии написаны на короткие фразы латинского текста, поэтому музыка передает смысл каждого слова [102]. Для исполнения понадобились соответствующие мощные исполнительские составы: к струнной группе оркестра и деревянным духовым присоединяются медные инструменты и литавры.

Г. Гендель, который долгие годы прожил в Италии, был воспитан на итальянском оперном искусстве и перенес стиль итальянского *bell canto* в оперно-ораториальные формы и стал продолжателем итальянской *оперы-серии*. Оперы Г. Генделя – это, прежде всего, огромные сборники арий. Так, скажем, в опере «Альмира» (Гамбург, 1705) было 42 «немецких» и 15 «итальянских» арий. Опера «Нерон» состояла из 75 арий. Диапазон вокальных партий ранних вокальных произведений Генделя очень широкий. В кантате «В африканских рощах» диапазон партии баса

от «до»-диез большой октавы до «ля»-первой (то есть больше двух с половиной октав). Это стало возможным благодаря тому, что певцы пользовались фальцетом. Большинство своих опер Гендель написал и поставил в Англии, куда переехал из Италии в 1712 году. Его постоянными соперниками были Дж. Бонончини, Н. Порпора, А. Гассе.

Оперы Г. Генделя в репертуары театров мира сегодня включаются не часто, но всегда вызывают у слушателей большой интерес.

Третий из великих немецких композиторов, В. Моцарт, начал свою музыкальную карьеру тоже с произведений в итальянском стиле. Это уже позднее он создал ряд произведений, которые принадлежат не только немецкой вокальной школе, но и стали достижением мирового оперного искусства. Вокально-сценическое искусство «Театра Моцарта» формировалось и развивалось во второй половине XVIII века в эпоху европейского Просвещения. В Германии этот период характеризуется движением «*Sturm und Drang*» («Буря и нажим»). Приверженцы Ж. Руссо – немецкие «руховцы» – выступали за традиции национального искусства, боролись против канонов классицизма. «Бурные гении» обращались к творчеству В. Шекспира, трагедии которого привлекали их глубокой жизненной правдой, вселяли желание создать свой народный театр.

Эстетика В. Моцарта неразрывно связана с передовыми направлениями европейской культуры, с национальными традициями комедийного народного театра зингшпиля (сформировался в 30-х годах XVIII века). Этот театр появился на основе любительского музицирования, школьной театральной самодеятельности, университетских театров, странствующих трупп. Неоднократные попытки создать национальный немецкий музыкальный театр оставались нереализованными. Одной из основных причин этого был недостаток исполнительских национальных кадров. После длинной борьбы, усилий и работы в ряде городов Германии появились немецкие оперные театры [98].

Главным центром национального немецкого искусства стал Гамбургский театр – общедоступный, народный, в котором ставилась опера. Ведущая роль в развитии народного театра принадлежала Австрии, где культивировались как придворные, так и народные зрелища. В 1778 году в «Бург-театре» по желанию императора была создана немецкая труппа, в которую вошли лучшие австрийские и немецкие исполнители. Именно с расчета на высокие художественные и исполнительские качества труппы «Бург-театра» Моцарт написал зингшпиль «Похищение с сералю» (1782) и оперу в итальянском стиле «Свадьба Фигаро» (1786).

Зингшпиль – это национальная разновидность немецкой и австрийской комической оперы с разговорными диалогами между музыкальными номерами. Австрийский зингшпиль содержит высокие оперные формы – арии, ансамбли, финалы. Это сближает его с итальянской оперой-буфф. Традиции зингшпиля В. Моцарта имели продолжение в первой половине XIX века («Свободный стрелок», «Оберон» К. Вебера, «Фиделио» Л. Бетховена).

Исследователи творчества В. Моцарта сходятся на том, что существует «два Моцарта»: «внешний» и «внутренний». Всю жизнь он как будто вел борьбу с самим собой. В его музыке постоянно присутствовала глубокая проблематика. Загадочность его личностного «я» отвечает загадочности его творчества.

Творчество В. Моцарта было связано с передовыми идеями эпохи Просвещения. Он синтезировал в своих сочинениях лучшие достижения европейской музыкальной культуры XVIII века и значительно обогатил все жанры того времени. Особенно велики его заслуги в области оперного творчества. В. Моцарт реформировал оперу, добившись органического слияния музыки с драмой и создав при этом необычайно яркие индивидуальные характеристики героев. В области камерно-инструментальной и симфонической музыки В. Моцарт также поднялся на высшую ступень развития. Углубив и драматизировав содержание, он пришел к созданию нового типа – лирико-драматической сим-

фонии – и окончательно утвердил классическую форму инструментального концерта. Богатство содержания, исключительная выразительность мелодики, проникновенный лиризм и редкое художественное совершенство формы – отличительные свойства сочинений В. Моцарта, считающихся и поныне величайшими шедеврами мировой музыкальной культуры [34, с. 35].

Моцарт вырвался за границы XVIII века и вышел в будущее. Он – «разрушитель», хотя синтез его музыки вобрал в себя и прошлое: протестантские хоралы в «Прекрасной флейте», стиль Палестрины в мессах, григорианский хорал («Дон Жуан»), то есть В. Моцарт имел ту силу, которой переплавлял старое в новое. Он мыслил и драматургически, и театрально. В его партитурах нет ни единой ноты, аккорда, ферматы, ни единого динамического замечания, которые бы не служили цели драматургической выразительности. Оркестр дополняет то, что не говорят слова. Мы не найдем у В. Моцарта «оркестра для оркестра», самоцельной оркестровой выразительности. Поэтому на замечание австрийского императора «очень хорошо для наших ушей – но очень много нот», В. Моцарт ответил: «Ровно столько – сколько необходимо, Ваше императорское величество». Дж. Россини заметил, что «В. Моцарт – единственный композитор, знания которого приравниваются к его гению, а гений – знаниям».

Действие в операх В. Моцарта перенесено с диалогов в ансамбли, дуэты, финалы, арии. Это была система, как (немного позже) и система Р. Вагнера (который, кстати, критиковал В. Моцарта за его легковёрность и... бессистемность). У В. Моцарта арии двоякие: психологические (для характеристики индивидуальностей) и арии действия (например, Дон Жуан в сцене с крестьянами и Мазетто). В формуле «поэзия – послушная дочь музыки» заложено *credo* композитора: В. Моцарт мыслил музыкальными категориями, образами, которые рождались у него задолго до поэзии. В. Моцарт в музыке – это И. Гете, В. Шекспир в поэзии. Гете считал, что только В. Моцарт смог бы написать музыку до его «Фауста».

Задания певцов в вокальных произведениях В. Моцарта тяжелые и ответственные. Исполнители должны были быть в первую очередь музыкантами, а заодно владеть вокальной техникой, сильным дыханием, широким диапазоном голоса. Сопрано Царицы ночи должно иметь свободное «фа» третьей октавы, бас Зарастро – «фа» большой, а Осмин – «ре» большой октавы [98].

Что касается немецкой вокальной школы, то основоположником ее национальной школы пения был Фридрих Шмитт (1812–1884). Он первым откликнулся на призыв Р. Вагнера о воспитании собственных, немецких оперных исполнительских кадров.

Ф. Шмитт, ученик Ш. Мангольда в Дармштадте и Г. Штунца в Мюнхене, выступал как певец на сценах Магдебурга, Лейпцига, Дрездена, а со временем, потеряв голос, начал педагогическую деятельность в Мюнхене, работал в Вене, Берлине.

Критикуя, как и Р. Вагнер, итальянский метод обучения как непригодный для обучения немецких певцов (учитывая фонетику немецкого языка), Ф. Шмитт полностью изымает упражнения и методы, которые характерны для итальянской методики, и предлагает собственные, как он считал, правильные взгляды на преподавание сольного пения [21].

Его основная работа – «Вокальная школа Германии» – была издана еще в 1854 году, то есть задолго до призыва Р. Вагнера (1865) о создании немецкой национальной школы пения, и переиздана в 1868 году. В этом же году Ф. Шмитт издал еще одну свою работу – «Поиски смешанного голоса».

Метод Ф. Шмитта получил название «школы призрачного тона». Главная идея автора – поиски правильного тона («призрачного», от итальянского слова *«prima»*, что означает «первый», «первичный», то есть наилучший тон голоса), механизм образования которого должен быть использован на всем диапазоне.

Ведя речь о вокальной педагогике Германии XIX века, не можем обойти фигуру Юлиуса Штокгаузена (1826–1906), который является представителем «школы призрачного тона». Его метод – синтез итальянской и французской школ пения с уче-

том фонетики немецкого языка. Ю. Штокгаузен воспитывался в аристократической артистической семье (отец – виртуоз игры на арфе, мать – певица М. Шмук). Ю. Штокгаузен издал работу «Метод пения» (1886), посвятив ее своей матери. В этой работе автор придерживается основных методических положений своих учителей М. Гарсиа и Г. Форе, а также высказывает собственные взгляды на подготовку певца, среди которых, в частности, такие: сила голоса зависит от функционирования дыхательной системы; высота звука – от функции гортани; модификация (изменение) тембра – от изменения надставной трубки.

История немецкого оперного искусства XX века начинается произведениями Рихарда Штрауса (1864–1949). Художественное наследство «Генерального мюзик-директора» Мейнингенского оперного театра (1885), члена Академии искусств в Берлине (1909), Президента имперской музыкальной палаты (1933), оперного и симфонического дирижера Р. Штрауса велико: оперы, балеты, симфонические поэмы, хоры, камерно-инструментальные ансамбли.

Жанр оперы постоянно находился в центре внимания композитора. Он – автор 14 музыкально-театральных произведений. Наибольшую популярность среди опер Штрауса имели: «Саломея» (1905), «Электра» (1908), «Кавалер розы» (1911) и другие.

Сложные задания у исполнителей опер Р. Штрауса: широкий диапазон вокальных партий (партия Ариадны охватывает диапазон голоса от «соль» малой октавы до «си-бемоль» второй октавы; Саломеи – еще больше: от «соль-бемоль» малой октавы до «си-бемоль» второй октавы), разные вокальные стили (от декламации до кантилены), элементы атональности («Электра»), попытка синтеза стилей Моцарта и Вагнера («Женщина без тени», 1919), Вагнера – Глюка – Мейербера («Елена Египетская», 1928), обращение к неоклассицизму («Ариадна на Наксосе»), использование виденских мелодий («Кавалер розы»). Эти произведения требуют от исполнителей высокого профессионализма, вокального совершенства, актерских данных, инструментальности

и вокальности одновременно, высокой эрудиции, крепкого здоровья и выдающегося голоса [39].

Новаторство в музыке не было для Штрауса самоцелью, в отличие от Пикассо или Стравинского, жаждавших нового, даже если оно оказывалось менее плодотворным, чем старые методы. Однако И. Стравинский довольно быстро пресытил вкусы меломанов, тогда как прозрения и находки Р. Штрауса в ходе методичной работы навсегда обогатили классическую музыку. Непревзойденный мастер оркестровки, Штраус всегда предпочитал самоцельным оркестровым трюкам музыкальную содержательность. Недаром его музыка звучит среди чаще всего исполняемых композиторов: Бетховена, Моцарта, Брамса, Вагнера, Чайковского и Баха.

В немецкой опере XX века корифеем экспрессионизма можно считать Арнольда Шенберга (1874–1951), автора четырех одноактных произведений для музыкального театра: «Ожидание» (1909), «Счастливая рука» (1913), «От сегодня до завтра» (1928) и незаконченной оперы «Моисей и Арон» (два действия из трех). Эти произведения характеризуются импульсивностью, нестабильностью состояния героя. Неустойчивые интервалы – септимы, секунды – усложняют задачу певцов. Заключительная фраза оперы «Ожидание» заканчивается новизной.

Шенберг разработал свою двенадцатитоновую (додекафония) систему, в основе своей надуманную. Собственные произведения композитор писал по этой системе, которая длительные годы была предметом дискуссий для музыкантов. Произведения Шенберга не стали репертуарными.

Итак, немецкая национальная вокальная школа сформировалась и четко определилась в середине XIX века. Ее становление связано с именем композитора-новатора Рихарда Вагнера.

Истоки немецкой школы пения берут свое начало в народном и церковном пении, а также в творчестве композиторов-предшественников Г. Генделя, В. Моцарта, К. Вебера, Л. Бетховена, И.-С. Баха.

Основоположником «школы призрачного тона» в немецкой педагогике является Ф. Шмитт. Его ученик Ю. Гей воспитал целую плеяду выдающихся немецких певцов-интерпретаторов вагнеровских опер.

Оперное творчество XX века характеризуется поиском новых форм и средств выражения. Это связано с именами Р. Штрауса, А. Шенберга, А. Берга, К. Орфа, П. Хиндемита.

Именно в Италии откристаллизовалось в своих основных качествах искусство оперного певца как жанр. В Италии произошел первоначальный отбор и типизация всех вокальных понятий. Из Италии вышли и удержались до сих пор во всем мире термины вокального искусства определились и наметились основные элементы технологии оперного пения, такие понятия, как тесситура, дыхание, диапазон голоса, сольфеджирование и вокализирование, пассажи, трели, динамика звучания, регистры, интонации и так далее. История итальянской оперы начинается с конца XVI века, с периода так называемого позднего Возрождения.

В развитии оперной вокальной музыки также значительную роль сыграли французские и немецкие композиторы. По мере развития вокального искусства во Франции и Германии начала развиваться и педагогическая мысль, особенно в тех вопросах, в которых итальянские методисты не считали нужным разбираться.

Таким образом, *bell canto* требует от певца совершенной техники владения голосом: безукоризненной кантилены, филировки, виртуозной колоратуры, красивого певческого тона. Возникновение *bell canto* связано с формированием итальянской оперы в начале XVII века. В дальнейшем *bell canto* обогащалось новыми художественными приемами. Ранний, так называемый патетический стиль *bell canto* (оперы К. Монтеверди, Ф. Кавалли, А. Скарлатти) основан на выразительной кантилене, возвышенном поэтическом тексте, небольших колоратурных украшениях; вокальное исполнение отличалось чувствительностью и патетичностью.

К концу XVII века уже в операх А. Скарлатти арии начинают строиться на широкой кантилене бравурного характера, использования развернутой колоратуры, так называемый бравурный стиль *bell canto*, распространенный в XVIII веке и просуществовавший до первой четверти XIX века, – это блестящий виртуозный стиль.

К концу XVIII века итальянская опера становится оперой «звезд», подчиняясь требованиям показа вокальных возможностей певцов. Требования стиля *bell canto* обусловили определенную систему воспитания певцов. Наиболее значительной школой была Болонская школа Ф. Пистокки. Из других школ наиболее известны: Римская, Флорентийская, Венецианская, Миланская и особенно Неаполитанская, в которой работали А. Скарлатти, Н. Порпора и другие.

Новый период в развитии *bell canto* наступает благодаря творчеству Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти. Хотя вокальные партии в операх по-прежнему перегружены колоратурными украшениями, от певцов уже требуется реалистическая передача чувств живых персонажей.

Конец эпохи классического *bell canto* связан с появлением опер Дж. Верди. Засилье колоратуры исчезает. Украшения в вокальных партиях остаются только у сопрано, в более поздних его операх вообще не встречаются.

Стиль *bell canto* оказал влияние на большинство европейских вокальных школ, в том числе на русскую. Современное итальянское *bell canto* продолжает оставаться эталоном классической красоты певческого тона, кантилены и других видов звуковедения. На нем основано искусство лучших певцов мира (Д. Сезерленд, М. Каллас, Б. Нильсон, Н. Гяуров и другие).

2. ТРАДИЦИИ И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ШКОЛЫ BELL CANTO

2.1. КОНСЕРВАТОРИИ ИТАЛИИ XVII – XVIII вв. Методика и задачи обучения

Центрами вокального воспитания и обучения в Италии XVII–XVIII веков были консерватории, первая из которых открылась в Неаполе в 1537 году.

Обучение пению шло параллельно с общим музыкальным образованием. Тогдашние консерватории были одновременно и общежитиями, и учебными заведениями. Они пополнялись детьми из сиротских приютов. В обязанности консерватории входило общее и музыкальное воспитание, а также забота об учениках (*conservare* – охранять, сохранять, отсюда и *conservatorio*). Консерватории содержались на добровольные пожертвования и благотворительные взносы.

Метод обучения пению был эмпирический, то есть с голоса. Критерием правильного звука считался музыкальный слух учителя, а единым ориентиром в процессе обучения – его личный опыт [84, с. 82–88].

Таким образом, традиции вокального искусства переходили от одного знаменитого певца к другому во время практического обучения и передавались из поколения в поколение. Учителями пения были, как правило, высокообразованные, часто выдающиеся композиторы.

Обучение пению начиналось в детском возрасте и длилось после изменения (мутации) голоса. Если голос ученика был выдающимся, то, чтобы сохранить его от мутации, прибегали к кастрации. Решающее значение для всего педагогического процесса имело то, что обучение начиналось не позднее

десятилетнего возраста, когда ритмическое и слуховое восприятие у ребенка острее, чем у взрослого, мускульная система – нежнее и эластичнее.

Период обучения длился 6–10 лет при непосредственном общении с педагогом, причем ученики с детства находились в окружении лучших певцов и музыкантов, слушали и выполняли образцовую музыку и рано развивались как музыканты. Учитель был неопровержимым авторитетом для своих учеников.

Обучение пению велось без инструмента, в сопровождении другого голоса, который дополнял данную мелодию несложным контрапунктом. Голос учителя задавал тональность, от которой ученик должен был уметь построить конкретный интервал.

Точность интонаций требовалась идеальная: необходимо было отличать большие и малые полутона (например, отличать *ре-диез* от *ми-бемоль*). Этому отводилось много времени и внимания.

Интересные штрихи, характерные для методики обучения в XVII–XVIII веках, взятые к примеру из занятий в школе В. Маццоки (Римская школа): ученики были обязаны ежедневно до обеда упражняться: первый час – в сложных пассажах, второй – в трелях, третий – в правильности и чистоте интонации, причем все выполнялось в присутствии учителя и перед зеркалом для того, чтобы наблюдать положение языка и губ и избегать гримас во время пения. Еще два часа отводилось для изучения исполнительского вкуса и выразительности в пении, двойному контрапункту, а час – композиции, и еще немало времени – игре на клавичембало, составлению мотетов, другим музыкальным упражнениям.

В процессе обучения не последнюю роль играл режим занятий ученика. Рекомендовались систематические занятия, уроки пения чередовались с отдыхом. Особенно подчеркивалось, что результат может дать не то, сколько петь, а как петь. Полагалось, что максимальное время пения – два часа в день. Занятия рекомендовалось проводить утром, сначала в среднем регистре голо-

са, потом – в нижнем и только тогда, когда голос «разогрелся», переходить к занятиям в верхнем регистре. Запрещались продолжительные занятия физической работой, не рекомендовалось бегать, потому что это утомляет дыхание.

С умением открывать рот в пении связывали особенности голоса, характер звука, который должен был быть ярким, чистым, звонким. Рекомендовалось стоять в благородной позе, голову держать свободно, не вытягивая и не опуская ее. На лице должна сиять грациозная, непринужденная улыбка. Положение языка в пении классически определено у Дж. Манчини: язык образует продолговатую ложбинку и лежит плоско, затрагивая кончиком нижние зубы. Во время выполнения трелей, пассажей, гамм, упражнений необходимо сохранять положение рта, языка и шеи неизменным.

Сольфеджио предшествовало вокализации, обучение велось по сольмизационной системе.

Основная гласная, на которую велось обучение – «а», за ней открытые «е» и «о». Начало звука (атака), по мнению всех авторов, – легко, спокойно, свободно, чисто. В зависимости от произведения, которое выполнялось, допускались и твердая, и мягкая атака звука, а так называемые «подъезды» к ноте не допускались. Бытует мнение, что четкая атака старых итальянских певцов – не что другое, как легкий *coup de glotte*, то есть твердая атака звука. Направление воздушной струи – «к твердому нёбу над верхними зубами» [98].

Певческое дыхание называли «хитростью в пении», подчеркивая его специфичность. Регуляция фонационного вдоха и выдоха зависит от экскурса грудной клетки, которая во время вдоха должна расширяться и подниматься, во время выдоха возвращаться в первоначальное состояние. Такой тип дыхания называют грудным. Он обеспечивает длинный фонационный вдох, большое наполнение легких воздухом. Результат обучения – при спокойном дыхании достигать большой силы звука.

Во всех тогдашних теоретических работах по вокалу настойчиво делается упор на выработку однородного звучания голоса на всем диапазоне, умение соединить грудной и фальцетный регистры. Эффекты этого стиля, вследствие своей необычайной тонкости, так многочисленны и разнообразны, что красота органа является достоинством менее необходимым, нежели свободное и легкое дыхание, готовое служить певцу во всех обстоятельствах. Когда певцу приходится петь одному под аккомпанемент струнного инструмента, не приравливаясь к голосам других, он сделает хорошо, если выберет тон, в котором может петь полным и натуральным голосом, не прибегая к искусственным звукам. Последние, или по крайней мере самые высокие из них, требуют для своего смягчения некоторой затраты дыхания, и потому, при необходимости воспроизвести филированные звуки эскалации и нюансов, следует стараться избегать возможности очутиться при последнем выдыхании в моменты, где в нем может встретиться наибольшая надобность. К тому же искусственные звуки не могут дать благородство стилю, достоинство неотъемлемое у голоса здорового, свободного на всем своем протяжении, которым бы певец мог пользоваться по своему желанию, сохраняя дыхание для выразительных эффектов, свойственных хорошей манере певца [58, с. 64].

Проанализировав вокально-методическую литературу XVII века, отражающую проблему «певческих регистров», можно заключить:

Признавалось, что певческий голос имеет регистровое деление, хотя в то время этот термин не употреблялся. Признавалось два типа голоса (регистра): грудной или «натуральный» и головной, который имел два названия «искусственный» и «фальцет».

Функционирование того или иного типа голоса осуществлялось на всех возможных энергетических уровнях. Это свидетельствует о том, что фальцет XVII века и современный не имеют ничего общего.

Включение в певческий процесс головного голоса (фальцета) рекомендовалось не всеми педагогами. В тех случаях, когда он звучал у ученика принужденно, его не советовали применять вообще.

М. Коферати пытается объяснить возникновение некоторых тонов резонированием голоса «в глубине глотки у груди», опередив тем самым возникновение резонаторской концепции природы певческих регистров.

Никаких методических рекомендаций по проблеме «сглаживания регистров» в первоисточниках не встретилось.

Изучив первоисточники XVIII века, сделаем некоторые выводы:

Проблема «соединения» регистров была актуальной, но не решалась из-за отсутствия научно обоснованного метода.

Большинство теоретиков придерживалось двухрегистровой теории певческого звукообразования (П. Този, Дж. Манчини). По-прежнему нижняя часть рабочего диапазона называлась – «грудной регистр», верхняя – «головной регистр» или «фальцет». Регистровое деление голоса распространялось как на мужские, так и на женские голоса (Дж. Манчини, П. Този).

Неточный перевод И. Агриколой труда П. Този привел к отделению «головного регистра» от «фальцета».

Область переходных тонов, установленная П. Този, соответствует нотам «ми», «фа» в современном скрипичном ключе. Он обратил внимание на то, что гласная «i» позволяет провести регистровое переключение с меньшим утомлением, чем гласная «a».

Фальцет рассматривался как регистр с полным объемом тембральных частот и энергетических уровней, выработка которого предполагала длительные упражнения (П. Този, Дж. Манчини и др.). Случалось, что певцы от природы располагали однородно звучащими регистрами, что затрудняло установление переходов (Дж. Манчини).

Большинство теоретиков считали, что необходимо производить соединение регистров так, чтобы момент перехода не сопровождался изменением характера тембра голоса и его силы

(И. Агрикола). Однако эти указания являются лишь требованиями к обработанному голосу, но не способом обработки.

Фальцет (головной регистр) называли в Германии также «фистулой» (И. Агрикола, Ф. Марпург). Ф. Марпург обнаружил фальцет не только в верхней части рабочего диапазона, но и в нижней.

Ф. Лассер рекомендует выравнивать регистры путем включения в певческий процесс одних и тех же тонов, но в разных регистрах. Ф. Лассер указывает, что границы регистров «не имеют определенных признаков» (т. е. не имеют точных границ).

И. Гиллер рекомендует при переходе из грудного регистра в фальцет последние тоны грудного голоса смягчать, а фальцетные усиливать, «так как верхние звуки грудного голоса всегда будут несколько более кричащими, чем смежные звуки фальцета». Однако этот прием не решает проблему «сглаживания регистров». Он считает, что границы одного регистра «должны на пару тонов теряться в областях другого».

Дж. Манчини упоминает о «закрывании голоса». Он советует вначале осваивать «звуки грудного голоса», а затем фальцет.

Ж.-Ж. Руссо по-иному рассматривает природу фальцета и толкует это понятие в современном представлении.

В большинстве работ указывается на особую важность упражнений в процессе освоения регистров [38].

Такие наиболее важные выводы можно сделать, исследовав первоисточники XVIII века.

Г. Манштейн рекомендует для сглаживания регистров смягчать грудной звук и усиливать следующие ноты, которые переходят в фальцет.

Относительно мужских голосов, то, принимая во внимание тесситуры вокальных партий того времени, можно уверенно сказать, что они почти никогда не переходили границ грудного регистра.

Характер начальных упражнений и общие правила обучения: от легкого к трудному, от медленного к быстрому. Заня-

тия проводились на полный голос, к верхним нотам подходили с большой осторожностью.

По рекомендации Дж. Каччини для натурального свободного звучания голоса арии транспонировались в тональность, выгодную для голоса. Эта традиция дошла и до наших дней.

Для достижения виртуозной техники рекомендуется плавный, постепенный выдох при свободной гортани с легким акцентом на каждом звуке, чтобы все они были округлыми, подобно «рассыпанным жемчужинам».

Все педагоги считали вокально-техническую подготовку как начальный необходимый этап в достижении главного – выполнение произведений с текстом. Четкость и ясность дикции были на первом плане. Во время пения рекомендовалось выговаривать слова величально и благородно. Гласные будто нанизывались на звук. По мнению итальянских маэстро, пение без чистого, понятного и благородного произношения – это звуки без мысли и содержания.

Величайшим вокальным педагогом XIX века считается Франческо Ламперти (1813–1892), хотя он никогда не был певцом-исполнителем. Закончив Миланскую консерваторию как органист, он занимался дирижированием, был директором оперного театра. Наличие специфического вокального слуха и опыта работы с певцами в оперном театре позволили Ф. Ламперти в 1850 году занять место профессора Миланской консерватории. Его работы в области вокального искусства («Начальные занятия для голоса», «Упражнения для развития трели», «Виртуозные упражнения для сопрано», «Теоретико-практическое начальное пособие для изучения пения» (1868) и прежде всего «Искусство пения» (1892) дают возможность и сейчас изучать и использовать методические установки прославленного педагога.

Именно Ф. Ламперти утверждение знаменитого певца Паккьяротти: «*chi sa ben respirare e sillabare, saprà ben cantare*» [104] превратил в крылатое выражение: «школа пения есть школа дыхания». Кроме того, если Мануэль Гарсиа подвел в своих педагогических

трудах итог развития эпохи *bell canto*, установив, по мнению Джеймса Старка, «a watershed between tradition and science in the history of vocal pedagogy» [79, с. 12], то Ф. Ламперти имеет в своей основе интуитивно-природные, наработанные певческой практикой и непосредственным взаимодействием педагога и певца приемы и методы вокального обучения.

Следует отметить, что основным отличием общей теории от практических методик и школ является отношение к голосообразованию. Теории, в том числе и школа М. Гарсиа, активно изучают процесс голосообразования, пытаясь дать ему толкование исходя из достижений акустики, физиологии, психологии и т.п., а затем эти выводы и законы «спускают» до уровня методик и приемов воспитания голоса. «Натуральные» школы, которых гораздо больше, хоть и интересуются глобальными проблемами голосообразования, принимают их лишь к сведению, продолжая воспитывать голоса исходя из здоровых практических методик определенных певцов, возникающих и решаемых непосредственно в процессе постановки голоса, а затем систематизирующих и передающих во времени от учителя к ученику, причем в сугубо индивидуальной, далеко не научной терминологии, понять которую зачастую можно лишь в процессе практического и педагогического общения.

Бесспорно, что использование ларингоскопа М. Гарсиа явилось не только началом научного подхода к изучению процесса пения, значительно ускорив исследования в этом направлении, но и послужило образованию многих спорных и противоречивых методик, в том числе и приема *coup de la glotte* (гортанного приступа). Мануэль Гарсиа, отец научного подхода в области пения, требовал сильного *glottal closure* (гортанного смыкания) в процессе пения, основываясь на уверенности, что смыкание голосовых связок идет исключительно за счет потока воздушной струи и тем самым начало колебания требует некоторого насильственного размыкания голосовых складок. Этот, по выражению Д. Старка, одного из исследователей *bell canto*, «удар

горла» (stroke of the throat), исповедуемый М. Гарсиа как основа своего педагогического метода, вызвал непонимание и негативное отношение многих традиционалистов. В ответ на критику М. Гарсиа в дальнейших работах все более смягчает требования жесткости начала фонации, настаивая на действии в начале пения, похожем на легкое подкашливание. Возможно, неудачная терминология в методе Гарсиа послужила отрицательному отношению к ней со стороны сторонников итальянской методики, выступающей в основном против всяких форм местных и гортанных усилий, заявивших в лице Тейлора в 1916 году, что «научные методы изучения культуры голоса закончились провалом» [79, с. 19].

По замечанию того же Д. Старка, несмотря на значительные успехи научного подхода в вокальной педагогике, преобладающей все же остается традиционная «oral»-вокальная педагогика, основой которой является контактная передача вокальных навыков и приемов. Замечание относится к 1938 году. Однако и сейчас, спустя многие десятилетия, положение изменилось ненамного. Да, жизнь требует от педагога больших знаний и внешне, особенно в отечественной педагогике, судя по публикациям, научный подход усиливает свои позиции, но общение показывает, что один на один с учеником преподаватель остается все тем же «barbato», молящимся сразу многим богам, упорно предпочитающим традиции и интуицию всем достижениям психологии, физиологии и т.п. вместе взятым.

Наиболее важными, по нашему мнению, в том числе и для современной вокальной педагогики, являются замечания Ф. Ламперти по поводу начала звука, вокального дыхания, естественности вокальных усилий во время пения, регистрах голоса, и так же его замечания по технологии пения, такие, как работа над подвижностью голоса; работа над украшениями; филирование звука или работа над музыкальной фразой; произношение в пении, а именно правильное произношение в пении на итальянском языке.

Проповедуя определенные принципы и методы, традиционная педагогика в лице Ф. Ламперти не держится за них, если они идут в разрез творческой индивидуальности и мешают его свободному развитию. Теория для него лишь средство для воспитания певца.

Данный вывод подтверждается советами, которые дает Ф. Ламперти в книге «Искусство пения» и которые представляют ценность как для современного певца, так и для вокального педагога: «Советую, безусловно, избегать крика, потому что крик – естественный враг пения: то и другое не совместимо; не надо забывать, что никакой учитель не в состоянии дать больше того, что дала природа; очень полезно слушать лучших артистов, но никто никогда не должен стараться рабски подражать им, так как весьма легко перенять вместо хороших качеств дурные; следует остерегаться пения, несовместимого с собственными голосовыми средствами; артист должен избегать те пассажи, которые ему не по голосу, а петь лишь то, что наиболее подходит к объему его голоса; нужно учиться умом, а не голосом, так как утомив голос, уже никакими средствами не приведешь его опять в хорошее состояние; не переставайте старательно и разумно заботиться о том, чтобы у вас слова звучали ясно, голос был уверен, пение и движения изящны; никогда не следует дебютировать слишком рано и в опере, не подходящей к голосовым средствам; с первой репетиции с оркестром новичок должен петь полным голосом, как будто в театре находилась уже публика, и особенно те номера, в которых он чувствует себя неуверенным; певец не должен петь, если он нездоров, но следовало бы бросить глупую манеру сказываться больным из пустого каприза, тем более, что этому плохо верят; самые знаменитые певцы, вместе с тем и самые прилежные; пойте так, как вы учились, не допуская, чтобы советы товарищей и претензии некоторых дирижеров совращали вас с пути истины» [51, с. 58–62].

По мнению Ф. Ламперти, ученик должен иметь голос хорошего тембра, музыкальность, артистичность, высокий интеллект, крепкое здоровье.

Обучение профессиональному пению возможно с 18 лет для девушек и с 20 лет для юношей. Даже наилучший голос требует планомерной, систематической тренировки над усовершенствованием певческих качеств. Поэтому певец-профессионал воспитывается благодаря вокальной школе. Поставленный певческий голос – это целенаправленная и координированная работа всего голосового аппарата.

Ф. Ламперти подчеркивает большое значение дыхания в пении: «Школа дыхания – это специальное искусство». А его афористическое выражение «школа пения – это школа дыхания» не теряет своей актуальности и сегодня.

Лучшим типом дыхания, в котором принимают участие «не только ребра», но и диафрагма, Ф. Ламперти считает грудно-диафрагмальный. Для его развития целесообразны упражнения и без пения, а именно: глубокий медленный вдох через нос до полного наполнения легких воздухом, который тренирует дыхательные мышцы, устанавливает гортань в необходимое для пения положение. Вслед за этим – медленный дозированный выдох.

При фонации певец должен стоять в позе оратора, голову склонить немного вперед, лицо – спокойное, форма рта – полуулыбка, подбородок свободно опущен.

Начальные упражнения рекомендовано петь на среднем участке голоса, не доходя до крайних нот диапазона. Сила голоса – воздержанная, не форсированная, потому что «кто кричит – тот не поет». Делать упражнения на полутонах вверх и вниз, что поможет выработать *legato* – основу пения. Целесообразны упражнения перед зеркалом, а также для проверки равномерной затраты дыхания во время пения поднять до рта зажженную свечку – пламя не должно колебаться.

Изменение силы голоса зависит исключительно от искусства дыхания. Только грудно-диафрагмальный тип дыхания может обеспечить широкий диапазон силы звука. Пиано петь также на опоре. «Если для тихого звука употребить меньшее напряжение грудно-диафрагмальной преграды, чем для громкого, то у него

будет меньше жизненности и меньше колорита, чем у *forte*, тогда как *piano* требует их больше».

Большую роль в голосообразовании играет гортань. Богатство тембральной палитры в значительной степени зависит от ее эластичных свойств, способности менять конфигурацию. Форма резонансной пустоты, которая меняется, влияет и на смену окраски звука, который выходит из нее.

Режим работы на первых занятиях обучения пению – очень важный фактор. Постоянная тренировка – ручательство успешного развития певческого голоса. Занятия не должны утомлять голосового аппарата. В начале обучения урок длится десять – пятнадцать минут. Постепенно продолжительность урока приходит к максимально допустимой границе – двум часам в день, разделенных перерывами для отдыха.

Важное значение имеет определение типа голоса, его характера. Ф. Ламперти считает, что сопрано определяется по украшению ноты «соль» второй октавы и мягкостью произношения слов, составов на верхнем участке диапазона голоса. Меццо-сопрано – по качеству и украшению ноты «фа» второй октавы. Альт определяется по украшению грудного регистра, тенор – по протяжности дыхания и легкости произношения в верхнем участке диапазона голоса, баритон – по украшению и звучности ноты «ре» первой октавы, бас – по яркости ноты «до» первой октавы.

Ф. Ламперти нигде прямо не указывает на регистры голоса, хотя можно сделать вывод, что он признает три регистра – грудной, главный и средний.

Много внимания уделял Ф. Ламперти работе над усовершенствованием отдельных элементов вокальной техники. Трель, по мнению автора, – дар природы. И все же это естественное свойство можно и необходимо совершенствовать – тренируясь в медленном темпе (медленнее, чем позволяют голосовые возможности) без участия грудного звучания. Оба звука, которые составляют трель, должны нести одинаковую нагрузку. Язык, губы, нижняя челюсть – недвижимы.

Филировку звука Ф. Ламперти советовал выполнять на громкую «а», иногда «е» (но не на другие), с запасом дыхания, будто продолжая петь мысленно и дальше. Е. Пекерская считает ценными советы Ламперти относительно интенсивности внутреннего напряжения. Пение требует энергии как в упражнениях, так и в выполнении произведений драматического и лирического характера, на *forte* и на *piano*. Также важны вопросы произношения, дикции, фразировки [71].

Методические рекомендации Дж. Каччини, П. Този, Дж. Манчини, Г. Манштейн имеют общеметодический характер. Но можно выявить принципы, которые лежали в основе обучения белькантному пению.

Из анализа школ XVIII века выясняем, что естественным дыханием в «прекрасном пении» было грудное дыхание. Опора звука применялась в виде задержки дыхания. Прямых указаний на род атаки звука нет, однако имеются указания о применении твердой и мягкой атаки звука в зависимости от характера исполняемого произведения. Придыхательная атака звука не применялась, не допускалось глиссандирование на подъеме к звуку. Важной составляющей вокального искусства этой эпохи была филировка звука.

2.2. РАЗВИТИЕ ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА В СТИЛЕ BELL CANTO

Характерной особенностью европейской культуры XVII–XVIII веков стала четкая дифференциация разных искусств, что стало причиной их развития в неравных временных параметрах. Музыкальное Возрождение приходится на окончание эпохи Ренессанса, когда в литературе, живописи, архитектуре и других направлениях искусства происходит процесс становления эстетики и практики барокко. Таким образом, в рамках музыки можно констатировать стилевое «наложение» Ренессанса и барокко, «контрапункт стилей» (Д. Лихачев).

Утверждение личностного начала, свойственное эпохе Возрождения, в музыкальной культуре ярко проявилось в появлении новых и обновлении старых жанров (мадригал, опера). В то же время барочные тенденции оказывали косвенное влияние на их развитие.

Стилевая неоднородность эпохи культурного «перелома» стала основанием нового витка развития певческого искусства, что выразилось, прежде всего, в выявлении и развитии принципиально новой вокальной композиторской, исполнительской и педагогической культуры *bell canto* [31, с. 87–92].

Отдельного внимания заслуживает вопрос об оперном *bell canto*, которое по праву считается эталонным явлением мирового певческого искусства. Его формирование связывают с искусством певцов-кастратов. Это период старой итальянской школы, представителями которой были Дж. Каччини, П. Този, Дж. Манчини, Г. Манштейн и другие.

Bell canto – в прямом значении слова – плавное, широкое, хорошее пение, в основе которого лежит кантилена. Искусству певца приоткрывались широкие возможности, в которых его индивидуальные качества, голос, техника и художественные способности смогли всесторонне реализоваться. Поэтому вокальные формы (ариозо, ария во всех видах) развивались в течение XVII века чрезвычайно великолепно и без существенных перемен дошли до наших дней. Первое течение *bell canto*, в котором преобладало мелодичное пение в медленных темпах (*largo, adagio*) с незначительными украшениями, которые во всем подражали основам флорентийской оперы, принципы музыкальной драмы в произведениях К. Монтеверди, Ф. Кавалли, М. Чести, А. Скарлатти развиты до высокохудожественного уровня. Из относительно бедной речитативной декламации с цифрованным басом постепенно образовалась та оперная итальянская музыка, которая со временем привела к Дж. Россини, Г. Доницетти и В. Беллини.

Техника виртуозного пения, которая характеризуется плавностью перехода от звука к звуку, непринужденным звукоизвлече-

нием, красивой и насыщенной окраской звука, выровненностью голоса во всех регистрах, легкостью звуковедения, сохраняется в технически подвижных и изощренных местах мелодического рисунка. В *bell canto* голос – это инструмент певца.

Определение *bell canto* как культуры певческого голоса позволяет приблизиться к его адекватному прочтению. Смысловые истолкования *bell canto* простираются между двумя полюсами – от сведения его к исключительно техническому искусству к семантически размытой, «стертой» трактовке как «прекрасного пения». Однако есть основные положения, которые пронизывают все здание этого учения.

В исполнительской практике *bell canto* узнаваемо, в благоприятном положении оказываются непосредственно воспринимающие пение в традиции этой культуры. Интуитивному постижению помогают особая легкость, спонтанность вокального исполнения, способность певца оперировать колористическими возможностями голоса, владение кантиленой и колоратурой, абсолютный контроль дыхания.

В научном дискурсе *bell canto* в четких границах практически не фиксируется. Исследователь оказывается в сложном положении, поскольку сведение к определенным рамкам неизбежно приводит к утрате некоторых специфических свойств *bell canto*. И все же, необходимо отметить особенность этой вокальной культуры, которая является основным критерием при определении принадлежности к ней того или иного исполнения.

Особый интерес представляет диссертация Э. Симоновой «Искусство арии в итальянской опере барокко (от канцонетты к арии *da capo*)» [77], где освещаются вопросы исполнительского искусства, а именно «фигуративного пения», вокального орнамента, импровизируемой каденции, значения голоса в барочной опере, аргументировано раскрыт термин *bell canto*.

Проблема формирования стиля *bell canto* – учения о певческом голосе – нашла отражение в книге А. Стахевича «Искусство *bell canto* в итальянской опере XVII–XVIII веков» [80]. В работе,

одной из первых в отечественном музыкознании, убедительно раскрывается мысль о тесной взаимосвязи композиторского и исполнительского творчества; дается характеристика оперного искусства и вокальной педагогики эпохи барокко; впервые высказана и обоснована идея о двухрегистровой манере исполнительства на рубеже XVII–XVIII веков.

Некоторые замечания о стиле *bell canto* содержатся в работах по истории музыки, в частности, в учебнике Т. Ливановой «История западноевропейской музыки до 1789 года» [52; 53], в статье Е. Рубахи «Еще раз о *bell canto*» [76, с. 18–21].

На основе проанализированных научных трудов можно заключить, что рассматриваемый стиль возник в Италии и был связан с развитием в конце XVI века национального оперного искусства и вокальной школы. Выразительные средства *bell canto* формировались на основе фонетических особенностей итальянского языка и традиций народного исполнительства.

Распространение арий для одного голоса дало возможность композиторам и исполнителям уделить большее внимание искусству пения. Это выразилось в создании упражнений, называемых сольфеджио, предназначенных для тренировки голоса и улучшения исполнения произведений.

Подобный стиль характеризуется ровностью голоса, отличным легато, чуть более высоким регистром, необычной подвижностью и гибкостью и мягким тембром. Технике уделялось большее внимание, чем громкости, и это привело к тому, что стиль *bell canto* долго ассоциировался с упражнением, которое подтверждало бравуру исполнителя: такой певец должен был держать перед собой зажженную свечу, петь, и пламя свечи не должно было двигаться. Это делалось для контроля правильности певческого дыхания: оно не должно быть форсированным и колебать пламя свечи. А сила, красота тембра, легкость и полетность голоса достигались не нажимом дыхания на гортань, а эффективным использованием певцом резонансных свойств голосового аппарата. Техника *bell canto* – это резонансная техника пения.

Методика Большой Болонской школы полнее всего отображена в работах Пьетро Този «Взгляды старинных и современных певцов, или Раздумья о колоратурном пении» (1728), Джамбаттиста Манчини «Раздумья о колоратурном пении» (1744) и Генриха Фердинанда Манштейна «Большая Болонская школа» (1835). Методом сопоставления данных, которые зафиксированы в этих работах, можно установить принципы, которые легли в основу вокальной методики эпохи старинного итальянского *bell canto*.

Среди важнейших достижений П. Този – идея о необходимости однородного звучания голоса при переходе с грудного регистра на фальцет, введение им в музыкальный оборот понятия «рубато».

Исходной точкой для произведения П. Този «Взгляды старинных и современных певцов, или Раздумья о колоратурном пении» является понимание вокального искусства как начала выражения этического принципа в музыке, в звуках. Для достижения этой совершенной гармонии П. Този считает необходимым возвести музыкальное сознание певца, его интуицию («Сердце самый великий учитель») и профессиональное образование до конгениального музыкальной композиции уровня. Все его практические советы обусловлены великим и целенаправленным стремлением к совершенствованию концепции искусства, музыкальной стилистики и художественной выразительности. «Древние певцы были знамениты тем, что пели сердцем, новые (*moderni*) несравненны в пении, услаждающем ухо» [87].

Однако, по мнению В. Юшманова, труды педагогов Болонской и Неаполитанской школ, ставшие исходными источниками для дальнейших поколений теоретиков и исследователей певческого искусства, мало что могут дать современному практику. Не содержит откровений, в частности, знаменитый листок Николло Порпоры (1684–1766) – список упражнений, которые, согласно легенде, пел в течение пяти лет знаменитый Кафарелли, а знакомство с методическим наследием мастеров того времени дает право говорить о том, что обучение пению было исключительно

эмпирическим. Не случайно Пьетро-Франческо Този (1647–1727) – человек, на самом деле испытывавший потребность поделиться своим опытом и знаниями в области певческого искусства, – не выходит за рамки рассуждений, пожеланий и рекомендаций, относящихся преимущественно к внешней, эстетической стороне пения. Его теоретический труд так и называется: «*Opinioni de cantori antiche e moderni j sieno osservazioni sopra il canto figurato*» («Взгляды старинных и современных певцов, или Раздумья о колоратурном пении»), и в этих размышлениях нет того, что представляет основной интерес для современных певцов – секретов «внутренней кухни» вокальной техники. И нет их не потому, что П. Този скрывал свое знание, а по той простой причине, что певцы того времени не имели возможности изучать технический аспект певческого процесса и, более того, не видели в этом необходимости. Имея весьма приблизительное, известное еще со времен Аристотеля и Галена, представление о механизме голосообразования, они знали только один путь развития певческой техники – достижение определенного эстетического результата путем подражания и упорного тренажа, происходящего под постоянным слуховым контролем педагога. Поэтому владение колоратурой в то время было обязательным требованием для обучающего, а уверенность в необходимости ежедневных многолетних занятий с педагогом основывалась на твердом убеждении, что «...если ученик имеет недостатки, в частности, гнусавит или дерет горлом или не имеет слуха, необходимо, чтобы он не пел, никогда иначе, как в присутствии своего учителя или в присутствии кого-нибудь другого, который понимает профессию и может его исправить. Без этой предосторожности недостаток будет увеличиваться со дня на день, и зло станет непоправимым» [99, с. 22–23].

В начале XVIII века в оперном искусстве активнейшим образом разрабатывалась колоратурная техника. Это век небывалого расцвета вокального виртуозного пения. Все устремления были направлены на создание масштабности арии, протяженности

темы и ее развития. Кантилена, в свою очередь, стала наполнена огромной патетической силой и выразительностью, своего рода прорывом «музыкальной энергии, движения, не связанного с какими-либо внешними источниками» [83, с. 18]. Виртуозные украшения, которые должны были подчеркивать вокальный текст, постепенно освободились от риторических элементов и стали служить музыке. К 1730-м годам в неаполитанских операх-*seria* окончательно выкристаллизовалась стилистика арий *parlate* (разговорных арий), в которых выразительное произношение слов являлось основным качеством. Впоследствии ее элементы начали проявляться и в других видах арий (например, буффонная скороговорка). Далее канон оперы-*seria*, подвергаясь сильным трансформациям к концу XVIII века, сменился на рубеже 1820–1830-х годов в Италии новым каноном мелодрамы лирического или героического качества благодаря творчеству композиторов данной эпохи – Дж. Россини, В. Беллини и Г. Доницетти.

На протяжении XVIII века искусство колоратуры достигло небывалого развития. Это был один из ярчайших периодов в истории вокального искусства *bell canto*. В эти времена оно наполнилось эмоциональной выразительностью. Фрагментация отмечалась старательным обрамлением, подчеркивая выпуклые кадансы. Пение синтезировалось с большой импровизационной свободой и целиком зависело от вкуса, талантливости, музыкальности и техники исполнителей. Большого искусства достигла школа *bell canto* в технике динамики звука и равенства звучания, выполнение фиоритур захватывало четкостью, чистотой. Певческая манера дифференцировалась в зависимости от вида арии.

Музыку староитальянских классиков XVII–XVIII веков может выполнять любой голос в выгодной для него тональности.

Основной формой выполнения было *legato* – хорошее пение, тесно связанное с вокальной кантиленой. Это самая главная черта школы *bell canto*, драгоценное наследство старой итальянской

школы пения. Развитие гибкости голоса, овладение искусством колоратуры было обязательным для всех вокалистов как средство выразительности и метод обработки голоса. Этот педагогический прием используется и сегодня.

Старинное *bell canto* не следует расценивать как идеал выразительного пения и совершенства вокального искусства. Патетичный стиль с утонченными нюансами, мелкими украшениями, филировкой звука на каждой ноте большей длины с эскалациями при грациозной улыбке показался бы современному слушателю чужим и трудно воспринимаемым. Вокальная техника была высокой, но мужские голоса имели короткий диапазон, однообразный звук (открытый) и тембр (использовался только грудной регистр), а также не отмечались динамикой (грудной тип дыхания).

Основная черта школы, от которой она получила свое название *bell canto*, – это хорошее выполнение *legato*, неразрывно связанное с певческой вокальной кантиленой, которой славилась старая итальянская музыка.

Итак, в течение XVIII и в начале XIX века в вокальной педагогике властвовал метод старой итальянской школы пения. Учителями пения были и отечественные, и западноевропейские (преимущественно итальянские) маэстро.

Педагогическая практика не знала еще диафрагмального дыхания, певцы пользовались фальцетом, грудным типом дыхания. Вокальная практика играла основную роль в обучении пению и намного обогнала вокальную педагогику того времени [7, с. 173].

Новые направления в вокальной музыке, новые требования к вокальному искусству породили и новые методы преподавания и исполнения, которые привели к расцвету итальянского вокального искусства в начале XIX века [50, 60 с. 46–48].

Творческая деятельность Джузеппе Верди (1813–1901) охватывает период 1840–1890 годов и тесно связана с общественно-политической и культурной жизнью Италии.

Италия XIX века – это ряд мелких государств-герцогств, королевства под эгидой иностранного влияния, узаконенного Венским конгрессом 1814–1815 годов после развала наполеоновской империи. Наиболее жестоким было правление Австрии на севере Италии. С каждым годом нарастало освободительное движение. Борьба Италии за свою волю достигла наивысшего взлета в 50–60-х годах XIX века, когда ее возглавил Дж. Гарибальди. Окончательное освобождение и объединение Италии в единое государство завершилось в 1871 году.

Героическая пора освободительного движения вызвала взлет в культуре и искусстве Италии. Особое место в общественно-политической жизни занял оперный театр, который стал сердцевинной широкого общения демократических слоев итальянского народа [94].

Огонь борьбы, который пылал в сердцах карбонариев, не угасал и в оперных произведениях Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти. Патриоты Италии нашли в оперном театре массовую трибуну для передачи своих идей.

2.3. ТВОРЧЕСТВО ИТАЛЬЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX в. И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ОПЕРНОЕ ИСКУССТВО

Певец, дирижер, пианист Дж. Россини (1792–1868) начал в оперной музыке Италии блестящий XIX век с одной стороны, с другой – завершил историю оперного жанра – оперы-*seria*, с третьей – открыл путь для новой народно-героической оперы эпохи романтизма. В 34 года он становится королевским композитором и генеральным инспектором пения в Париже. Автор 37 опер. Основная его сила – в неистощимой изобретательности мелодий: увлекательных, блестящих, виртуозных, а для певцов это еще и возможность показать прекрасное *bell canto*. Самые известные и лучшие образцы его опер: «Севильский цирюльник» и «Золушка» – вершины жанра оперы-*buffa*; «Вильгельм Телль» – героико-патриотическая опера-*seria*, в которой

Дж. Россини, по его же собственным словам, подал слово «свобода» таким образом, чтобы дать понять, насколько он горячо относится к своей родине и «к тем благородным чувствам, которыми она преисполнена» [81, с. 63].

Композитор не порывал с уже установившимися музыкально-театральными традициями, однако во многом их обновил, тем самым подчеркивая наиболее прогрессивные стороны итальянской оперной эстетики: культуру *bell canto*, неисчерпаемое мелодическое богатство, народно-жанровую основу, дух жизнерадостности.

Все эти черты получили классически завершенное выражение в «Севильском цирюльнике». В то же время творческое развитие Дж. Россини знаменательно стремлением к обновлению традиционного итальянского оперного жанра. Он приблизил музыкальный театр к эстетике новейшей литературы и драмы. Вследствие всего вышесказанного реалистические устремления композитора привели его к французской «опере спасения» с ее яркой театральностью и жизненно-правдивым слиянием героического и бытового начала. Хотя Дж. Россини и не создал новый законченный драматический стиль, тем не менее, он обновил все музыкально-драматургические приемы старой оперы-*buffa*, соединил все новаторское и яркое, найденное им в прежних комических операх, и ярко воплотил эти черты в «Севильском цирюльнике» [25].

«Севильский цирюльник» по праву считают лучшей комической оперой всех времен. Верди считал, что эта опера полна «подлинной музыкальной мысли, по необыкновенному комическому воодушевлению, по правдивости декламации самой прекрасной оперой-*buffa* из всех существующих» [18, с. 510].

В соответствии с традициями итальянского искусства, в «Севильском цирюльнике» господствует сольное пение. Вокальное начало подчинено предшествующему, в так называемый «золотой век» певца, представлению о прекрасном, сложившемуся в неразрывной связи с «концертным» стилем оперы XVIII века.

Герои rossиниевских опер получили сочные характеристики; музыка чутко следует за всеми поворотами действия. Вокальные партии крайне выразительны: то лирические напевные, то напоминают интонации темпераментной итальянской речи; наряду с блестящими орнаментальными пассажами (каватина графа) встречается и кантилена (первая часть каватины Розины), и стремительная скороговорка (ария Фигаро), и гротескно-угловатая мелодия (дон Базилио), и реплики на одном звуке и мн. др. чисто вокальные средства создания образов.

Проблема музыкально-драматургического обогащения оперы может быть решена лишь в совокупности с ее идейно-художественным обновлением. Данное обстоятельство подтолкнуло Дж. Россини на создание нового типа драматического спектакля, полностью освобожденного от ложно-героического пафоса театра классицизма, – оперы «Вильгельм Телль». Несмотря на то что данному произведению несвойственны обаяние и великолепное театральное мастерство «Севильского цирюльника», оно имеет не меньшее значение для мирового оперного искусства. Композитор смог найти именно здесь те художественные приемы, которые открыли путь для развития героической оперы XIX века. Драматургия данного произведения театральна, обогащена разнообразием музыкально-сценических приемов французского оперного спектакля. Основой музыкальной драматургии служат большие сцены, объединяющие многообразные элементы музыкального спектакля: ансамбли, хоры, сольное пение, речитативы, балеты и инструментальные картины. Тем самым Дж. Россини достиг высокого единства между действием и музыкой, пением и словом [15].

Новизна драматургии оперы обусловлена воплощением темы народного восстания, объединенной идеями национально-освободительной борьбы. Главным действующим лицом произведения является народ, борющийся за свою свободу. В «Вильгельме Телле» господствуют массовые сцены, в которых главную роль играет хор. В опере практически нет замкнутых сольных

номеров – явление несвойственное для Дж. Россини, но характерное для формирования традиции итальянской школы. Необычно и то, что главный герой Вильгельм Телль не имеет ни одной арии, лишь единственное сольное выступление – благословение сыну перед роковым выстрелом – небольшое ариозо [15].

Немногочисленные арии оперы «Вильгельм Телль» наполнены выразительностью, совершенно новой глубиной звучания. Эта опера примечательна тем, что в свое время она представляла борьбу между двумя выдающимися певцами – Ж. Дюпре и А. Нурри. У А. Нурри предельные верхние ноты по звуку отличались от всего его диапазона, тем самым голос терял необходимую мужественность и силу звука, несмотря на то, что он «обладал звуком горячим и крепким, совершенной техникой, характерной филированными переходами» [47, с. 83], а у Ж. Дюпре, наоборот, – голос отличался и мужественностью, и звучностью, хотя «поначалу был не очень крепок» [47, с. 84]. Последний доказал, что можно, исполняя трудную музыку, достигнуть «неслыханных высот, вокализируя в полный голос с участием всех резонаторов и сочетая дыхание диафрагмальное с реберным брюшным, то есть заставляя участвовать в вокальной фонации все свое тело» [47, с. 167].

Здесь стоит отметить, что для исполнения арий Дж. Россини сложность состоит не только в технических приемах, но и в передаче тончайших эмоциональных оттенков – от грустного и чувствительного до беззаботного веселья и юмора, особенно если эти нюансы заложены в колоратурных пассажах.

Народно-патриотическая опера «Вильгельм Телль» положила начало новой оперной школе Италии; с ней связаны многие вокальные произведения музыкального театра разных стран; она повлияла на творчество В. Беллини и Дж. Верди.

Дж. Россини положил конец произволу певцов, впервые в истории итальянского оперного искусства зафиксировав все виртуозные вокальные пассажи и украшения в нотном тексте (которые ранее импровизировались певцами), потребовав от ис-

полнителей их точного исполнения. Это обстоятельство привело к установлению художественного единства между музыкой арии и каденцией, а также благодаря этому в его операх колоратура перестала зависеть от вдохновения и настроения певца, полностью подчинившись запросам композитора. Данное событие в вокальном искусстве было своего рода реформой, так как XIX век – век, когда главенствующее место в опере занимал певец. Однако исполнители по-прежнему продолжали импровизировать, может и не в таком объеме, как ранее, но мало кто из них желал отказываться от собственных виртуозных вставок. Такая тенденция остается и до настоящего времени: от технических возможностей певца полностью зависит колоратурное обрамление арии [82].

В целом, Дж. Россини все же реформировал итальянское оперное искусство, освободив оперу-*seria* от витиеватости и безжизненных форм, а оперу-*buffa* – от лишенных смысла сюжетов и неподвижных масок, но при всем при этом композитор сохраняет преданность виртуозному пению. Поиски Россини-драматурга идут в одном и том же направлении, в каком двигался его предшественник Х. Глюк, а именно – стремлении к действенности, непрерывности развития. Его оперы отличаются замкнутостью номеров. Арии, ансамбли, хоры обретают динамичные формы, становясь определяющими для всего XIX века. В финалах Дж. Россини сталкивает всех участников интригами за счет стремительных темпов, виртуозности, сверхвысоких нот, крещендо.

Сложности исполнения опер Дж. Россини заключаются в новых качествах: широкий диапазон, более изысканная динамика, тембровое разнообразие.

Композитор, не отказываясь от виртуозности неаполитанцев, сделал пение естественным, содержательным процессом, доведя его до блеска и изящества [24].

Можно сказать, что Дж. Россини оказался подлинным создателем *bell canto*, чему способствовали его современники – В. Беллини (1801–1835) и Г. Доницетти (1797–1848), с именами которых связан

значительный расцвет вокального исполнительства. Оба композитора резко отличаются друг от друга идейно-художественной направленностью творчества.

Оперное творчество первого из них – В. Беллини – отмечено ярко выраженными романтическими чертами. Следуя за операми Дж. Россини, он развил в своем творчестве патриотический подъем национально-освободительного движения Италии. Его привлекали мелодраматические страсти. Операм присущ мягкий мечтательный лиризм [14, с. 79–87]. Отсюда и вырисовались в драматургии беллиниевских опер тесно переплетающиеся линии: первая – продолжает героиню «Вильгельма Телля», в которой найдены композиторские самобытные интонации, соответствующие эмоциональному содержанию героических сцен (например, в «Норме» вырисовывается сквозь мелодраму тема восстания угнетенного галльского племени друидов, в «Пуританах» – борьба между демократически настроенными пуританами и приверженцами монархии на фоне гражданской борьбы и так далее); вторая – наделена изящным лиризмом и романтической мечтательностью, лежащих у истоков народных итальянских песен, в которые В. Беллини вдохнул новую жизнь (им характерна широкая кантилена, противопоставленная отдаленному гармоническому фону, например, романс Джульетты из оперы «Капулетти и Монтеки», молитва Нормы «Casta diva» из оперы «Норма» и другие) [19].

Характер арий В. Беллини то меланхолический, то одушевленный героическим порывом, пленяющий красотой, широтой дыхания, удивительной протяженностью. Он автор 11 опер, на которых выросло целое поколение певцов, принесших итальянскому *bell canto* мировую славу. Самые известные из них: «Норма», «Пират», «Сомнамбула», «Пуритане». «В его операх, наряду с патриотическими мотивами, нашли свое выражение трогательная и милая сердечность, переливающаяся через край теплота чувства, присущая народу Италии» [86, с. 19]. Верди считал, что В. Беллини «богат чувством печали, чувством индивидуальным, ему одному

присущим» [18, с. 510], правдивостью и силой декламации. Композитора по праву можно считать мастером *bell canto*, оказавшим значительное влияние на развитие вокального искусства. Его мелодиям присущи яркие и выразительные мелодии, отличающиеся широтой дыхания. Он обладал тонким поэтическим вкусом, добивался неразрывной связи между текстом и мелодией. Его главным мелодическим приемом можно считать принцип постепенного выведения виртуозных колоратур из основной мелодии, своего рода «медленные» украшения. Такое глубинное взаимопроникновение колоратуры в мелодию привело к возникновению внутренней цельности и слитности, рождению ощущения бесконечности мелодического развертывания.

Пожалуй, самым ярким примером такого слияния является ария Нормы «*Casta diva*» (из оперы «Норма»). Тема арии вырастает из одного начального мотива на гласную «а», который одновременно является и распевом, и колоратурой. Образуются так называемые интонационные варианты, которые рождают кантилену.

Вокальный стиль В. Беллини отличается исключительной плавностью и гибкостью, причем фиоритуры органически вплетаются в мелодическую ткань вокальных номеров.

В итальянской опере XIX века отчетливо прослеживаются две тенденции: первая связана с трактовкой украшений в духе орнаментальных вставок, предназначенных для того, чтобы сделать основную мелодическую линию более разнообразной и интересной; вторая – с выведением колоратуры из основной темы арии, ее мелодических распевок и украшений.

Второй композитор – Г. Доницетти – один из популярнейших середины XIX века. Вместе с В. Беллини он утвердил романтизм в итальянском музыкальном театре. Автор 72 опер. Г. Доницетти работал в разных жанрах – в лирико-комических («Любовный напиток», «Дон Паскуале» и другие), лирико-драматических («Лючия ди Ламмермур», «Фаворитка» и другие), социально-психологических («Линда ди Шамуни», «Джемма ди Верджи»

и другие), историко-героических («Торквато Тассо», «Мария Стюарт»), в жанре трагической мелодрамы («Лукреция Борджа», «Анна Болейн» и другие). Его оперы отличаются острой занимательностью, исключительной легкостью мелодики, доступностью и изяществом. Многообразие и эффективность театральных приемов, блестящая вокальная виртуозность привлекали к ним публику многих европейских стран. Он часто поддавался вкусам публики, увлекался эффектной виртуозностью, мало заботясь при этом об оригинальности и новаторстве, но, тем не менее, исполнение вокальных партий в его операх требуют от певца, так же как и в операх Дж. Россини и В. Беллини, блестящего вокально-технического мастерства [5].

Комические оперы Г. Доницетти сверкают мелодической виртуозностью, глубоко связаны с итальянским народным театром. Певцу предъявляются высокие требования: владение совершенной кантиленой, блестящей виртуозной техникой, глубокой проникновенностью в музыкально-сценический образ.

Г. Доницетти с одинаковой свободой владел различными национальными стилями и разными жанрами. Однако его творчество отличалось «не только разнообразием, но и стилистической пестротой» [36, с. 334].

Он находился под влиянием Дж. Россини и В. Беллини, вследствие чего «преувеличил развлекательные черты музыки одного и мелодраматический характер опер другого» [36, с. 334]. Если у его предшественников вокальные колоратуры имели чувство меры, у Г. Доницетти они переросли «в виртуозные излишества» [36, с. 334].

Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти внесли огромный вклад в развитие мирового оперного искусства. Их произведения ставятся на лучших сценах оперных театров всего мира, а блестящие арии из опер композиторов звучат в концертных исполнениях выдающихся оперных певцов современности.

Несмотря на то что оперное творчество Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти сугубо индивидуально по стилистике и ха-

рактору, можно выделить три общие точки соприкосновения важных элементов итальянской оперы.

В оперных партиях Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти кантиленный и виртуозный стили *bell canto* использовались относительно в равной степени, однако у каждого из композиторов существовали свои приоритеты. Например, арии у Дж. Россини очень эффектны, способные произвести впечатление праздничного фейерверка. В них, главным образом, важным становится не то, о чем вещает герой оперы, а насколько певец владеет в совершенстве своим голосом и техническим мастерством. Совсем другое – у В. Беллини, для которого присуще своеобразие интонационности в кантилене, нежели в виртуозности. Для него свойственны переходы от широкой кантилены к интонационно-выразительным пассажам особого вокально-инструментально-колоратурного вида. В операх Г. Доницетти преобладает виртуозность, что характерно для Дж. Россини. Однако у него есть и свои достижения – усиление роли речевой интонации, которая, смешиваясь с другими видами пения, сплавляет и сращивает их между собой. Все элементы *bell canto* у Г. Доницетти свободно взаимодействуют, проникая друг в друга [29].

Для произведений данных композиторов важным элементом является колоратура (с итал. *coloratura* – «украшение») – «виртуозные, технически трудные пассажи и мелизмы в вокальной партии» [47, с. 361], украшающие мелодию.

Партитуры опер данного времени потребовали от певцов искусства: а) выдерживать длительное время ноты крайне высокого диапазона на предельно ярких динамических нюансах; б) выносливости певческого аппарата.

Bell canto первой половины XIX века представляет собой синтез двух начал – кантилены и виртуозности, которые Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти использовали в своих произведениях каждый по-своему, учитывая свои предпочтения. Отсюда *bell canto* приобрело своеобразные, индивидуальные для творчества каждого из них облики. Соответственно

и вокальная педагогика была направлена на воспитание таких качеств певческого голоса, которые требовались для профессионального исполнения современного для того времени репертуара. Хотя вокальная партия в операх по-прежнему перегружена колоратурными украшениями, от певцов уже требуется реалистическая передача чувств живых персонажей; повышение тесситур партий, большая насыщенность оркестрового сопровождения предъявляют к голосу повышенные динамические требования. *Bell canto* обогащается палитрой новых тембровых и динамических красок. Выдающиеся певцы этого времени – Дж. Паста, М. Малибран, А. Каталани, сестры Джудитта и Джулия Гризи, Э. Тадолини, М. Марколини, И. Кольбран. Это была их эпоха – эпоха примадонн. Они, с одной стороны, все отличались друг от друга, а с другой – обладали схожими способностями: с помощью вокальных средств раскрывали содержание замысла композитора.

Однако стоит отметить, что в первой половине XIX века виртуозные колоратуры имели больше музыкальный характер, украшая мелодии, нежели несли в себе поэтический смысл. Тем не менее на первый план выдвинулось стремление к более точному и достаточно глубокому прочтению композиторской партитуры; большую роль стали играть актерские возможности певца для передачи драматизма сценических ситуаций.

Вследствие этого можно выделить два типа импровизации, присущие XIX веку в исполнении арий Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти: 1) исполнитель исходит из авторского замысла, причем его виртуозные вставки органично вплетаются в мелодическую линию произведения; 2) певец ориентируется на собственную манеру пения, соответствуя характеру сочинения автора.

Если в XVIII веке певец был своего рода соавтором арий до такой степени, что композитор их мог даже и не узнать, учитывались все пожелания исполнителя – от художественных пристрастий до исполнительской техники, то в XIX веке оперные партии были изначально ориентированы на голосовые данные

определенных вокалистов. У каждого композитора были излюбленные исполнители, которым они отдавали большее предпочтение, создавая именно для них партии. Приведем лишь некоторых из них: у Дж. Россини – М. Марколини, И. Кольбран; у В. Беллини – Дж. Паста, М. Малибран; у Г. Доницетти – Дж. Гризи, Дж. Ронцы де Бегнис.

Отсюда следует, что исполнительские данные певцов оказывали значительное влияние на характер вокальных партий и их технические трудности. Например, партия Нормы из одноименной оперы Беллини написана специально для певицы Дж. Паста. Эта роль отличается особой экспрессией и драматической выразительностью. Для ее исполнения требуется: владение звуковой палитрой, большой диапазон, гибкость и виртуозность вокальных пассажей, широкая кантилена огромного дыхания.

Певицы высокого класса пели любой репертуар: от контральтового до сопранового. Несмотря на то что владение обширным диапазоном, высочайшей колоратурной техникой и широкой кантиленой было и нормой того времени, однако стало выдвигаться на первый план стремление к драматической правде и экспрессии.

Проанализировав творчество Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, все сложности и индивидуальные особенности *bell canto* каждого из них, современный певец может сориентироваться на истинном прочтении партий и стать полноправным исполнителем *bell canto* композиторов XIX века.

В период борьбы итальянцев за освобождение от австрийского гнета ранние оперы Дж. Верди воспринимались как призыв к героическим действиям. Оперы Дж. Верди были связаны с современностью намного теснее, чем оперы его предшественников В. Беллини, Г. Доницетти. В сюжетных и сценических ситуациях опер Дж. Верди слушатели видели современное политическое положение Италии. Пророчество о падении Вавилона («Навуходоносор», Милан, 1842) связано с будущим освобождением Италии.

Могущественный талант Дж. Верди поднял итальянское оперное искусство на небывалую высоту.

Вокальный стиль молодого Дж. Верди был обозначен влиянием искусства В. Беллини и Г. Доницетти. Со временем композитор создал свой, глубоко индивидуальный вердиевский стиль. Страстная и мужественная лирика его творческого стиля требовала от певцов большего напряжения голосового аппарата, большей силы голоса, цветистого звука, прежде всего в верхнем регистре, на который легла основная нагрузка драматических кульминаций не только в арии, но и в речитативе.

Дж. Верди ставит новые серьезные требования перед певцами. Он требует насыщенного звучания, крепкого звукового посыла, уверенного верхнего участка диапазона певческого голоса. Фальцетное звучание навсегда заменяет на так называемое «прикрытое». Появляется новая классификация певческого голоса – «вердиевский баритон» [19].

Первым певцом такого типа стал Джорджо Ронкони (1810–1890), исполнитель партии Навуходоносора.

Эпоха итальянского *bell canto*, включая Дж. Россини, не знала баритонов. Были – бас и тенор. Тенор считался «темным» голосом, который отвечал баритону. Романтики сделали тенор светлым и звонким, а бас пел в высокой тесситуре – антагонист тенора (*basso cantante*).

Г. Доницетти, и особенно Дж. Верди, подняли еще выше *basso cantante*, появился баритон – мужской голос между басом и тенором. В. Беллини, Г. Доницетти отдавали предпочтение в своих операх тенору. Дж. Верди как «свой» голос выбрал баритон. Лучше всего вердиевский баритон звучит в диапазоне «ре – соль» первой октавы. Тенор у Дж. Верди ниже, чем у В. Беллини и Г. Доницетти. Дж. Верди щадит тенора и вместе с тем не позволяет ему пользоваться фальцетом. В письме к В. Торелли (1857) Дж. Верди обращает внимание на певца Дж. Гальвани (1825–1887), который считался истинным виртуозом: «О Дж. Гальвани говорят, что он тенор, кото-

рый поет легко и виртуозно, а мне нужен тенор, который поет с силой...», то есть Дж. Верди не устраивает старая итальянская школа пения.

Вердиевские певцы прошли большое расстояние – от певца-виртуоза, который своим голосом «дописывал» вокальную партию, к певцу, преисполненному идеей, эмоций, замыслов самого композитора, причем сам композитор понимал, что певцу нужны и голос, и душа, и что таких естественных качеств он вписать в своей партитуре не может.

С начала оперного творчества Дж. Верди утвердилось мнение, что композитор не умеет писать вокальных партий, что его мелодии травмируют певческий голос. Критики оплакивали «бедных» певцов, которые пели в операх Дж. Верди: «Чего можно ждать в операх Дж. Верди? Разве есть в них истинная итальянская чуткость, мягкость, нежность? Композитор выматывает все силы из певца. Что будет с нашими артистами?».

Дж. Верди обвиняют в уничтожении вековой знаменитой истории итальянской оперы, заявляя, что он ведет к гибели традиций прекрасного *bell canto*. И никто не замечает, что вердиевская мелодия в своей основе рождена душой итальянского народа и служит средством воплощения значительной идеи. Сам Дж. Верди констатировал, что мелодия и голос для него – самые важные факторы. Мелодия должна быть связана с драматической правдой и глубоким проникновением в суть характера. Мелодичные у него и речитативы. Характерным в этом отношении является высказывание Дж. Верди в письме к О. Арривабене (1871): «...мелодии не создаются из гам, из трелей, из группетто... Пойми, что мелодиями является хор бардов, например, молитва Моисея и так далее. И не являются мелодиями каватины из "Цирюльника", "Сороки-Воровки", "Семирамиды" и так далее. Что это такое? – спросишь ты... Все, что захочешь, только не мелодии... Не сердись, что я немножко обижаю Россини. Россини не боится обиды, а искусство чрезвычайно выигрывает, если критики найдут мужество сказать всю правду об этом» [19].

В XIX веке к певцам предъявляются требования нового вокального исполнительства, и появляются певцы, которые понимают тот музыкальный мир, в который их вводит Дж. Верди.

Дж. Верди предъявлял высокие требования к либретто оперы, шекспировский подход к пониманию сюжета, основой которой должна быть правда жизни. Жизненная необходимость, а не желание решить те или иные эстетичные задачи, рождает потребность либретто, из которого рождается правдивая, как самая реальность, музыка.

Свои творческие поиски Дж. Верди посвятил взаимопроникновению музыки и слова, их взаимодействию, и в середине XIX века подошел вплотную к решению вопроса о воплощении на сцене не оперы в ее традиционном виде, а музыкальной драмы как еще одной степени в развитии жанра. Дж. Верди решил дело большой важности – влияние в оперном искусстве нового мировоззрения не только на природу музыкального искусства, но и на его социально-идейную значимость.

Впервые в истории Италии музыкант берет на себя ответственность за сюжет, действие, либретто, сценическое оформление.

Главным двигателем сценического действия становится музыка. Главную роль в постановке музыкальной певческой драмы – сложного синтетического театрального жанра – Дж. Верди отводит дирижеру, миссия которого – правдиво прочесть, изобразить, донести до слушателя содержание оперы согласно замыслу композитора. Как нельзя представить себе оперу-серия XVIII века без певца-виртуоза, так и нельзя представить вердиевскую драму без единого организующего лица, без музыкального руководителя, то есть без дирижера. Поиски дирижера нового плана (как и певцов) постоянно беспокоят композитора.

Дж. Верди впервые вводит в работу над спектаклем режиссера, роль которого, как и дирижера, подчинить все факторы спектакля единой художественной задаче, продиктованной музыкантом. При необходимости, композитор работал с певцами над оперными ролями.

Третьим лицом в создании спектакля, по мнению Верди, должен стать художник-сценограф.

Эстетичные взгляды Дж. Верди формировались под влиянием итальянского революционного романтизма, в основе которого лежала идея тесной связи искусства с действительностью, в его доступности народу. Придворный шут, обездоленная цыганка, проститутка становятся героями его опер, которые пронизаны реалистическим, волнительным гуманизмом.

Особенностью вокального письма Дж. Верди было вкрапление речитативных декламационных элементов в кантиленную ткань, которое придавало его музыке черты смешанного стиля (*stile misto*). Примером этого могут служить вокальные партии Риголетто, Отелло, Аиды и т.п. Показательным также является и динамическое нюансирование внутри не только одной фразы, но и одного такта. Все это усложняло задачу вокалиста, от которого требуется плавный переход от одной манеры звукообразования к другой.

В связи с новыми требованиями Дж. Верди к певцам, которые должны были выполнять все им написанное, к тончайшим нюансам стала проблема камертона. Международная Венская конференция 1885 года утвердила эталон звучания «ля» первой октавы – 435 колебаний в секунду, которое было намного выше камертона времен В. Моцарта, Дж. Россини, который имел эталон 420 колебаний в секунду. Известно, что певец М. Баттистини пользовался камертоном в 420 колебаний в секунду, и никакие просьбы не могли изменить убеждений прославленного певца.

Сложность вокальных партий в операх Дж. Верди состоит в том, что они написаны в лирико-патетичном и драматическом ключе, и для исполнения этих партий недостаточно быть хорошим певцом, надо еще и владеть высокой техникой, драматической одаренностью, пластикой тела.

Вердиевская музыкальная драма породила новую школу вокального исполнительства и открыла перспективы постановки музыкального спектакля. Певец-солист стал частью коллектива,

а дирижер взял на себя ответственность за целостность, художественное воплощение спектакля, стал руководителем этого коллектива.

Начиная с опер Дж. Россини, певцы старинного *bell canto* начали терпеть фиаско. Так, премьера оперы «Танкред» состоялась полностью только с третьего раза: два первых спектакля были прерваны и заменены балетом. Причиной стала потеря голоса одновременно у двух певиц – А. Маланотте и М. Манфредини, – которые выполняли главные партии Танкреда и Аменаиды. Аналогичный случай потери голоса несравненной певицей в комическом амплуа – М. Марколини, для которой Дж. Россини написал вокальные партии в своих ранних операх «Странный случай», «Корь в Вавилоне», «Пробный камень», произошел после премьеры «Итальянки в Алжире» в Венеции (1813).

На спектакле «Семирамиды» в Париже великая певица Ж. Фодор-Менвелье навсегда потеряла голос. Спектакль был прерван. На второй день партию Семирамиды выполнила Дж. Паста.

На первой же репетиции оперы «Норма» В. Беллини не прошло без стычек между композитором и примадонной Дж. Паста, которая ввиду вокальных трудностей партии отказывалась выполнять вокальный номер «Casta diva», но композитору удалось ее убедить.

Партия Нормы оказалась чрезвычайно трудной и для И. Галетти (1835–1901). В Милане, после «Нормы», певица, переутомившись, не появлялась на сцене больше двух недель. Выполняв партию Нормы, несмотря на большой успех, певица навсегда изъехала ее из своего репертуара.

Новые вокально-технические задачи, поставленные перед исполнителями сольных партий в операх Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, постепенно приводили к существенной коррекции вокальной педагогики.

Методические принципы воспитания певцов XVII–XVIII веков не могли больше обеспечить необходимых профессиональных качеств для выполнения новых оперных произведений.

Появление драматических произведений в начале XIX века привело к тому, что некоторые певцы, особенно тенора, начали использовать новый методический принцип – механизм прикрытия звука на верхнем участке голоса. Использование этого приема расширило вокальные возможности певца без вреда для голоса. Певцы начали использовать сильные, звучные верха при темном тембре. Это стало большим достижением вокального искусства. Возникла новая манера пения. Исполнительская практика ставила новые задачи вокальной педагогике. Новые тенденции возникают в звене «композитор – певец».

Традиция исполнения высоких нот полным голосом пришла в оперу относительно недавно. В XVII–XVIII веках они исполнялись фальцетом, и это было эстетично приемлемым. В 1820 году итальянский тенор Доменико Донцелли впервые выполнил верхнее теноровое «ля» полным голосом. Слушателям это понравилось. Д. Донцелли владел сильным тенором баритонального тембра, выполнял вокальные партии в операх Дж. Россини, Г. Доницетти, В. Беллини, Д. Обера. Для него написана была партия Поллиона в опере «Норма». Вслед за Г. Доницетти пошли другие тенора. Дж. Рубини пользовался грудным «си-бемоль» и «си».

Французский тенор, педагог, реформатор Ж. Дюпре, вернувшись из Италии, выполнил на сцене «Гранд-опера» в Париже полным голосом теноровое «до» второй октавы (партия Арнольда в опере «Вильгельм Телль» Россини), что вызвало у слушателей чрезвычайный энтузиазм и увлечение. Ж. Дюпре оставил сцену в 1852 году, выполнив партию Арнольда больше ста раз. Перейдя на педагогическую работу в консерваторию, он ежегодно со своими учениками давал концерты. И в девяностолетнем возрасте он не переставал удивлять публику «остатками феноменального голоса, который заполнял когда-то самые большие залы Европы».

Тенор Е. Тамберлик (1820–1889) пошел еще дальше: он избрал грудное «до-диез» второй октавы, которое выполнял в финале «Отелло» Россини. Певцы исподволь овладевали новой вокальной манерой, одолевая вокально-техническую сложность в операх

Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти. Еще большая сложность ждала их в музыкальных драмах Дж. Верди, творчество которого требовало перестройки работы голосового аппарата в связи с увеличением состава и роли оркестра, повышением оркестрового строя, высокой тесситуры партий баритона. Вокалисты сетовали на композитора, обвиняя его в разрушении голосов.

После создания в 1871 году «Аиды» Дж. Верди надолго замолк. Лишь через шестнадцать лет он подарил миру две шекспировские оперы – «Отелло» (1887) и «Фальстаф» (1893).

Веризм в музыке берет свое начало от веризма в литературе, ярчайшим представителем которого был драматург Джованни Верга (1840–1922).

Веризм в литературе возник в 80-х годах XIX века. Он характеризуется обращением к достоверным фактам, преимущественно из сельской жизни, стремлением к правдивому показу.

Представителями веризма в музыке были П. Масканьи (1863–1945), Р. Леонкавалло (1857–1919), У. Джордано (1867–1948), А. Каталани (1854–1893), Дж. Пуччини (1858–1924), но ярчайшие из них – П. Масканьи, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччини, творчество которых формировалось под влиянием Дж. Верди, хотя веристы отходят от значительных патриотических, героических тем в сторону интимной сферы.

Ариозо и речитатив объединяются веристами в одно целое. Преобладает декламационное начало. Для вокальных партий характерны высокая тесситура, особенно в кульминациях, дублирование мелодии звучанием унисона струнной группы оркестра, так называемая *violinata*, резкие переходы от *parlando* до вопля, от *cantando* до скандирования.

Певцы-веристы старались внести в исполнение еще больше экспрессии, эмоциональности, драматизма, чем певца вердиевского плана. С этой целью они применяли такие приемы, как скандирующий язык, резкая фразировка, форсирование звука, частые рыдания, иногда теряя чувство художественной меры, сбиваясь на натурализм, их арии начали называть «*arie d'urlio*» (арии-крики).

Веристское направление породило определенный тип оперных исполнителей – «веристских певцов», так называемую «молодую школу», возглавляемую Эммой Карелли. Представителями этого направления являлись Х. Даркле, Дж. Беллинчони, Р. Сторкьо, М. Лабия, М. Саммарко, Ф. Виньяс.

Техника *bell canto* культивировалась многими гениальными композиторами, среди которых – Алессандро Скарлатти, Джованни Баттиста Перголези, Георг Фридрих Гендель и Иоганн Адольф Хассе.

Во многие сольфеджио А. Скарлатти достаточно добавить текст, чтобы превратить их в арии, и наоборот.

В первые десятилетия XIX века эстетический и стилистический аспекты *bell canto* будут постепенно оставлены, пока практически полностью не исчезнут примерно в середине XIX века (последние следы этого аспекта *bell canto* можно найти в раннем творчестве Джузеппе Верди).

Но с технико-вокальным аспектом дело обстоит по-другому. Итальянское *bell canto*, будучи техникой свободного натурального физиологичного произведения звука, идеально синтонизированной с акустической точки зрения, представляет собой сущность пения, это главное направление самых крупных школ и певцов до 1930-х годов. Энрико Карузо, Аурелиано Пертиле, Джакомо Лаури-Вольпи, Беньямино Джильи и Тито Скипа являются ее наиболее известными представителями. Их вокальной техникой в полной мере можно считать *bell canto*. Точнее, речь идет о технике, которая глубоко работает с природой голоса и делает возможным синтез противоположностей: нежность звука и мощь, пронзительность и округлость, блеск и мягкость, льющее легато и драматический акцент, декламацию и гибкость звука.

Кроме того, эта техника может и должна быть использована, если певец хочет сохранить здоровье голоса.

Певец готов к работе над вокально-музыкальным произведением тогда, когда он владеет дыханием (то есть использует все градации силы голоса), может менять тембр, использовать портаменто, легато, стаккато, филировку.

В 1893 году вышла в мир работа певца (баса-баритона) Леоне Джиральдони (1824–1897) «Аналитический метод воспитания голоса». В основу этого труда положена идея низкого фиксированного положения гортани в пении. Такое убеждение автора сформировалось на основе собственного опыта: овладение фиксированным положением гортани дает возможность певцу овладеть верхним регистром, ощутить свободу голосообразования.

Певец настаивал на особом положении языка в пении, передняя часть которого упирается в корни нижних зубов, а корень языка – вниз, назад, что помогает освобождению сферы гортани и устанавливает гортань в низкое положение. Он был приверженцем смешанного типа дыхания, при котором, во время пения, сохраняется установка дыхания – грудная клетка поднята и расширена, а регуляция отдана диафрагме. Он рекомендует отдельные дыхательные упражнения, изолированно от пения. Набранный по смешанному типу воздух выдыхать, делая перерыв, во время которого сохраняется данная установка.

Педагог Л. Джиральдони рекомендует также делать эластичку гортани, изменение формы которой делает звук «открытым» (*voce aperto*) и «закрытым» (*voce chiuso*) и помогает овладеть тембровой палитрой.

Активное сокращение мягкого нёба во время пения – обязательно. Его можно достичь, используя прием «зевания», что также помогает и понижению гортани.

Италия конца XIX века богата именами вокальных педагогов – Л. Аверса, Д. Магрини, Б. Карелли, Дж. Сильва.

Дж. Сильва считал, что для подготовки педагогов-вокалистов необходимо создавать педагогические институты, которые позволили бы приобретать необходимые знания и навыки в области профессионального пения, а также в области таких дисциплин, как иностранные языки, фонетика, декламация, педагогика, литература.

В работе Дж. Сильвы «Учитель пения» обращается внимание на два важных фактора, которые влияют на процесс обучения,

а именно: осуществление со стороны педагога разного вида контроля – слухового, визуального, мускульного; а также на вокальные способности ученика, которые позволяют ему в процессе обучения закреплять полученные навыки. То есть обращается внимание на общий процесс «учитель – ученик».

Вокальная педагогика Италии первой половины XX века характеризуется методическими принципами воспитания певца и его голоса, изложенными в работах педагогов XIX века. Неизменными остаются методические принципы Ф. Ламперти.

Довольно интересны взгляды на вокальную методику Энрико Карузо, хотя, собственно, вокальной педагогикой он не занимался.

Э. Карузо обращает серьезное внимание на дыхание певца, которое существенно отличается от обычного, разговорного. В его основе лежит постулат – нельзя художественно петь, не владея совершенно контролем над дыханием.

Он рекомендовал певцам дышать через нос, он «фильтрует и согревает воздух и тем самым делает его полезнее, чем тогда, когда воздух проходит через рот». Вдыхание должно начинаться из сокращения мышц живота, расширения грудной клетки и, в конце концов, поднятия грудной клетки. Во время пения грудная клетка и передняя стенка живота должны оставаться в положении вдоха.

Наполненность, округлость звука одновременно с выдохом не только в начале голосообразования, но и в его развитии.

Для расширения диапазона и сглаживания регистров Э. Карузо применял объединение открытой гласной «а» на низких тонах с гласной «о» – на средних, которые переходили в гласную «у» на верхнем тоне. Упражнения нужно петь всегда живо, подвижно, с энергией.

Итак, Э. Карузо всегда использовал фиксированное положение гортани. В зависимости от того, какую оперную партию ему необходимо было выполнять на сцене, он распевался по-разному, придавая голосу то драматичности, то лиричности. Певец резко подвергает критике педагогов, в частности французских, которые, будто бы для предоставления голосу большого,

сильного резонирования, загоняют голос в носовую пустоту. На самом деле же резонанс голоса можно улучшить только натуральными средствами – постепенными правильными занятиями [93, с. 46–48].

Его взгляды на вокальную методологию не являются идеальными или обязательными. Основной вывод самого певца: «Сколько певцов – столько и подходов к развитию их голосов».

Для Италии XX века характерен поиск новых музыкальных форм. В современной опере действие, как правило, развивается импульсивно, будто кадры в кино. Изменилось отношение к мелодии, в которой властвуют прыжки, неустойчивые интервалы и диссонансы. Используется неудобная для голоса тессitura. На первом плане – оркестр, который ведет самостоятельную линию, очень часто диссонируя с певцом, затрудняя его соотношение с оркестром осложненным ритмом.

От певца требуется быть не только высокопрофессиональным вокалистом, но и инструменталистом, хорошо ощущать форму и интонации.

Основным центром воспитания певцов в Италии остались консерватории, в функции которых входит подготовка основной «рабочей силы» для театров.

Консерватория в Италии – среднее учебное заведение. Срок обучения – пять лет. Принимаются девушки в возрасте 16–25 лет и юноши – 18–25 лет. Обучение платное. Вокальный факультет имеет два направления: исполнительское и педагогическое.

От поступающих на исполнительский факультет требуют отличного голоса достаточной силы, полного диапазона, выраженной музыкальности и эмоциональности.

На педагогическом факультете главными требованиями являются хороший голос и музыкальные данные.

Абитуриенты сдают экзамены по анатомии и физиологии голоса, фортепиано, эрудиции в области теории и истории музыки.

Во время обучения в консерватории на обоих факультетах дисциплины, в основном, одни и те же.

Основательно изучается история музыки, много внимания отводится занятиям с фортепиано, чтению с письма вокальных произведений. Большой акцент делается на воспитании артиста. Кроме мастерства актера, занятий в оперном классе, изучают поэтику, литературу, драму.

Занятия по специальности проводятся дважды в неделю (по одному академическому часу). Занятия с концертмейстером не предусмотрены. Студент овладевает материалом самостоятельно или же обращается к платному репетитору. В классе сольного пения 8–10 студентов, которые должны присутствовать на занятиях педагога в течение всего рабочего дня. Слушание формирует воображение об эталоне звучания голоса. Для занятий педагогу отводится 12 часов в неделю, которые он распределяет самостоятельно, на свое усмотрение в зависимости от индивидуальных способностей ученика.

Первый курс обучения считается конкурсным. Экзамены устраиваются в конце второго семестра. Студенты исполняют по восемь вокализов и одну арию эпохи старинного *bell canto*. Потом педагог и ученик работают еще два года. Следующие экзамены – в конце III курса (экзамены по технике – пение гамм и арпеджио, шесть вокализов повышенной сложности, камерное произведение итальянского композитора XVI–XVII веков, отрывок из оперы с речитативом, пение с листа вокализа средней сложности). На экзамене, как правило, присутствуют представители Министерства народного образования.

Переходный экзамен на четвертый и пятый курс носит название «маленького диплома». Студенту надо сдать: восемь вокализов (авторы – М. Бордоньи, Л. Лаблаш, Дж. Россини); один вокализ в современном стиле; отрывок из оратории или камерное произведение итальянского композитора XVII века; фрагмент из духовного произведения Баха, Генделя или Гайдна; арию с речитативом из классической или романтической оперы; чтение с листа вокального произведения с текстом.

На выпускном экзамене – «Диплом» – студенты исполняют: два вокализа (на выбор комиссии) из шести подготовленных к экзамену (один из них – в современном стиле); арию итальянского композитора (XIX века); арию современного композитора; чтение с листа произведения средней трудности; выполнение незнакомого произведения современного автора. Для этого в специально предназначенной аудитории в течение двух часов студент готовится к художественному выполнению предложенного комиссией произведения.

Те, кто заканчивает педагогический факультет, на экзамене должны выполнить: три арии – классическую, композитора XIX века и современного автора; прочитать с листа произведение средней сложности; транспонировать произведение на фортепиано; провести урок из вокальной техники со студентом первого курса; провести урок художественного оформления произведения со студентом старшего курса; сдать экзамен по методике, анатомии, физиологии голосового аппарата.

Занятия в классах сольного пения базируются на общих установках стремления к эталонному звучанию – округлому, на опоре, с выраженным вибрато в голосе.

Современные педагоги пения в итальянских консерваториях – преимущественно певцы, которые закончили сценическую карьеру.

Декан вокального факультета выполняет административные функции и не имеет вокального класса. Организационная работа высокого уровня требует максимальной отдачи.

Главным воспитателем студентов является педагог. За пропуски занятий исключают из консерватории.

Музыкальная академия «Санта Чечилия» в Риме (основанная по указу папы Григория XIII в 1584 году) – высшее учебное заведение. В ее функции входят подготовка высокопрофессиональных музыкантов и организация всей музыкальной жизни Италии.

В Академию принимают лиц, которые закончили консерваторию и получили рекомендации от дирекции.

Вокальный класс в Академии действует пять месяцев в год (февраль – июнь). В классе не больше восьми человек. Обучение рассчитано на два года. Цель обучения – овладеть стилями исполнения произведений, преимущественно камерного плана. Выпускной экзамен – сольный концерт в двух отделениях из произведений итальянской вокальной литературы разных стилей.

Таким образом, результатом обучения должно было стать: умение при самом малом дыхании достигать величайшей силы звука (того же мнения придерживались итальянские педагоги Дж. Манчини и Г. Манштейн); освоение основного приема исполнения легато; обязательное владение колоратурой; обладание ясной и отчетливой дикцией.

С начала 30-х годов XX века в Италии начинают распространяться новые техники, основанные на других принципах, тем самым способствующих упадку итальянского *bell canto*. Лучано Паваротти, с этой точки зрения, современный представитель этой исторической итальянской вокальной техники.

Таким образом, *bell canto* было и остается проявлением самых возвышенных стремлений человеческого духа в музыке.

Искусство и методология эпохи *bell canto* давно привлекают внимание музыкальной общественности. Это понятно, ибо становление и наивысшие успехи итальянской певческой школы связаны именно с исполнительским стилем *bell canto*. Как известно, итальянская певческая школа оказала большое влияние на развитие вокальных традиций разных стран (Франции, Австрии, России, Германии).

Расцвет *bell canto* охватывает почти два столетия: от начала XVII века до конца XVIII века. Это период безраздельного господства виртуозов на мировых оперных сценах. В эту же пору формируется два основных очага воспитания виртуозных певцов: Болонская школа, связанная с именами Пистокки и Бернакки, и Неаполитанская школа, наивысшее развитие которой приходится на время деятельности выдающегося композитора, певца и вокального педагога Порпоры.

В связи с дальнейшим развитием оперного искусства и в стиле *bell canto* произошли ощутимые изменения, но в своей сущности новая итальянская певческая школа основывается на приобретениях стиля *bell canto*, особенно в сфере вокальной методологии. В этом смысле знаменательно, что трактат Мануэля Гарсия Младшего «Певческое искусство» считается, с одной стороны, итоговым исследованием эпохи *bell canto*, а с другой – первым и основополагающим трудом новой итальянской певческой школы. На методе Гарсия были воспитаны многие поколения певцов и вокальных педагогов. Этот труд не потерял своего значения и в наши дни, более того – целый ряд основополагающих проблем, уровень разработки вопросов и метод их освещения и ныне признаны весьма актуальными [2, с. 115–116].

Таким образом, искусство *bell canto* является органическим и основным компонентом итальянской певческой школы, но последнюю нельзя отождествлять с *bell canto*. Несмотря на то что в вокальном искусстве конца XIX века, а в особенности XX века, произошло множество важных изменений, житнетворные традиции *bell canto* не потеряли своей силы, более того – все, что является истинно ценным в современном певческом искусстве Италии, непосредственно связано с вековыми традициями классического *bell canto*, с исполнительскими, методологическими и теоретическими достижениями эпохи *bell canto*.

3. СТАНОВЛЕНИЕ ВОКАЛЬНЫХ ШКОЛ В РОССИИ

3.1. РУССКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА.

ТРАДИЦИИ ЦЕРКОВНОГО И НАРОДНОГО ПЕНИЯ

Национальная школа пения формируется как из вокально-технологических принципов, так и из особенности психологического склада нации, истоков ее музыкальной культуры, особенностей исторического развития. Вокальная школа – это основа основ правильного пения.

Русская вокальная школа, безусловно, существенно отличается от других вокальных школ, имеет свои характерные черты, базируется на исторически сложившихся традициях церковного и народного пения, известна и знаменита на многих континентах. Ее многочисленные представители, певцы и педагоги, в различных точках земного шара несут свои знания и опыт, основываясь на русской вокальной школе пения.

Становление русской вокальной школы происходило в несколько этапов.

На начальном этапе (XVI – первая половина XVII века) арсенал определенных вокальных приемов певцов-профессионалов получает образно-поэтическое описание и такое же разъяснение (толкование), родственное народной певческой практике (устная теория). Отмечается параллелизм в направленности развития форм распева.

Второй этап охватывает период со второй половины XVII до конца 30-х годов XVIII века. Он является переходным и характеризуется переориентацией русской церкви на западные формы богослужебного пения (в сущности, уже культовой музыки) и усвоение при этом не канона, а концертирующего многоголосного *стиля* новой инструментальной природы,

охватывавшего также и сферу внебогослужебного пения и стремительно развивавшейся инструментальной музыки.

К третьему периоду (с 40-х годов XVIII – первая четверть XIX века), выделяемому по таким признакам, как бурный рост светской музыкальной культуры европейского типа, осваивающей практически все актуальные для западной традиции жанры; изменение методов подготовки музыкантов, базирующихся на непосредственной коммуникации учителя и ученика, хотя и не охватывающих всей музыкальной культуры.

Конец XVIII – первая четверть XIX века ознаменовались качественно новым этапом синтеза русской и западной культуры, когда в различных областях художественного творчества уже имеются убедительные опыты создания оригинальных произведений, вполне определенно указывающих на их национальную почву.

Как уже говорилось, на формирование национальной школы пения оказывают влияние, в числе прочих факторов, особенности психологического склада нации, истоки ее музыкальной культуры и особенности исторического развития. Проще говоря, все хорошо поющие певцы пользуются схожими вокальными техниками.

Во все времена школой отечественных певцов была вокальная культура: любовь к пению, привычка самовыражения в пении, музыкальность народа, наличие прекрасных естественных голосов.

Народные певцы запоминали самые приемлемые и рациональные приемы звукообразования и передавали их своим ученикам. Они пели, в основном, одним (грудным) регистром, используя иногда фальцет. Тональность для себя выбирали «на слух». Итак, вокальная методика в России развивалась практически, но не фиксировалась письменно.

На начальном этапе развития оперы важную роль в подготовке солистов и хора играла Придворная певческая капелла в Петербурге (название «капелла» – с 1763 года).

Придворная певческая капелла ведет свое начало от хора «Государевых певчих дьяков», куда отбирались наилучшие голоса из Украины, Беларуси, России, а также из других патриарших, архиерейских и частных хоров.

Хор певчих дьяков и поддьяков был основан в Москве в 1479 году князем Иваном III для участия в церковных службах Успенского храма и для «мирских забав» княжеского двора. При царе Петре I хор был переведен из Москвы в Петербург (1703) и состоял из 60 человек. В 1717 году «придворный хор» (так он тогда назывался) выезжал с царем Петром I в Польшу, Германию, Голландию, Францию.

В XVI–XVII веках значительно возрастает роль мастеров певцов, выдающихся деятелей церковно-певческого искусства, создавших индивидуализированные гласовые и внегласовые распевы (Федор Крестьянин, Савва и Василий Роговы, Стефан Гольш, Маркел Безбородый, Жуков, Евстафий, Харитон и другие). В это же время складывались местные профессиональные певческие школы. Это Новгородская, Московская и Усольская [26, с. 11–12].

В 30-х годах XVIII века хор распущен, так что на начало царствования Анны Иоанновны (1730–1740) в хоре было не больше 15 певцов.

3.2. ИМПЕРАТОРСКАЯ ПРИДВОРНАЯ ПЕВЧЕСКАЯ КАПЕЛЛА

При царствовании Екатерины II (1762–1796) Придворный хор получил название «Императорская придворная певческая капеллия» (с 1763 года). Директором капеллы был назначен М. Полторацкий (больше половины певчих царской капеллы составляли украинцы). Я. Штелин пишет, что в 1768 году в Императорской капелле было: 12 басов, 13 теноров, 13 альтов, 15 дискантов и 15 юных подрастающих певцов, то есть около 60 человек. Капелла была «в совершенном порядке».

Певчие придворного хора были первыми солистами в опере. Обучение «нотному пению» и игре на инструментах предусматривало подготовку профессиональных музыкантов для потребностей царского двора, в частности для участия в концертах и оперных спектаклях.

Привлечение к оперным спектаклям началось во времена царствования Анны Иоанновны. Оперному пению учили самых одаренных певчих. Кроме этого, певчие изучали актерское мастерство. Такие «актеры из певчих» учились в Кадетском корпусе для постановок и участия в трагедиях и комедиях.

Согласно «Инструкции» от 12 марта 1749 года все певчие делились на «больших» (взрослых) и «малых» (малолетних). «Большие» певчие также набирались с Украины, некоторые, не желая разлучаться со своей семьей и хозяйством, убегали из капеллы в родные края. «Большие» певчие должны были учить «малых», следить за дисциплиной, отвечать за их действия, поведение, внешний вид, наказывать их. Капеллянам выделялось годовое денежное и хлебное содержание, выдавали одежду и обувь.

Находясь на государственном содержании, певчие имели довольно много времени для изучения нотной грамоты и репертуара. В пункте 2 «Инструкции» подчеркивается необходимость обучения парте-сному пению «с радением». Далее указывается, что «всех же манерно доходчиво, правильно, с соблюдением художественности, образной выразительности обучать надлежит...».

В капелле изучали французский, итальянский, немецкий языки. Это давало возможность придворным артистам петь «итальянские» арии и принимать участие в операх «на французском диалекте».

Звучание итальянской оперы-*seria* в XVIII веке не тяжело себе представить: большое дыхание, широкий диапазон, владение двумя (грудным и фальцетным) регистрами голоса, сугубо инструментальная гибкость голоса, виртуозность в пении – вот качества, которые были необходимы для оперных певцов (малолетних и взрослых).

Обратим внимание еще на одну «Инструкцию» капеллы 1836 года, которая является ценным методическим документом: «Добрая метода требует, чтобы все и каждый как в простом, так и в нотном пении выговаривали чисто и ясно слова». Запрещалось петь «сквозь зубы и в нос». И еще: «Добрый вкус требует избегать двух крайностей: лишней деликатности, присущей театру, и грубого вопля, к которому особенно способны богатые» (очевидно, в богатых домах). «Доброта голосов, согласие их между собой, равновесие в силе, верность в тоне, простота» – вот образцы совершенства, к которым нужно стремить звучание хора.

С открытием консерваторий в Петербурге (1862) и Москве (1866) роль театральных училищ в деле подготовки оперных артистов закончилась.

Частная вокальная педагогика не ограничивалась от общего музыкального и вокального образования. Крепостных певцов и артистов учили отечественные и зарубежные певцы, капельмейстеры. Их даже отправляли за границу. Но проблема была и в том, что, выехав за границу, крепостной становился свободным человеком.

Русский оперный певец складывался как явление самобытное. Очевидна несостоятельность некоторых историков, пытающихся рассматривать пение русских певцов только как результат влияния итальянской вокальной культуры. На самом же деле своеобразие исполнительского стиля русских певцов, свойственная русскому человеку глубина чувств, наконец, и фонетические особенности русского языка, дали возможность национальной русской вокальной школе пойти по своему пути. Конечно, влияние итальянской школы пения на русских певцов, несомненно, было и ощущалось в течение долгого времени. Одним из первых русских учителей итальянской вокальной школы *bell canto* был Иван Алексеевич Рупин или Рупини (псевдоним). Родился он в 1792 году в семье крепостного землепашца в деревне Славистого Костромской губернии. Наделенный от природы прекрасным

слухом и голосом, с юных лет служил церковным хористом. В 18-летнем возрасте, благодаря известному владельцу крепостного оркестра, шталмейстеру Петру Ивановичу Юшкову, оценившему способности юноши, был отправлен для обучения в Москву к знаменитому итальянскому учителю того времени, певцу-кастрату П. Мускетти.

За два года усердных занятий ему удалось овладеть искусством пения *bell canto* и игры на клавесине, разучить партии из опер итальянских композиторов на языке оригинала. И. А. Рупин обладал красивым, камерным «сладкозвучным тенором». Закончив обучение в Москве, он получает увольнительную от помещика П. И. Юшкова и переезжает в Петербург с целью устройства в оперный театр. В подготовке к поступлению ему помогает главный дирижер театра Т. Жучковский. С его помощью он работает над вокальными партиями на итальянском языке, также берет уроки гармонии, полифонии и игры на фортепиано. Но, несмотря на все усилия, в театр его не приняли из-за отсутствия сценических данных, в частности из-за маленького роста. Отказавшись от театральной карьеры, И. А. Рупин дает уроки музыки и пения в частных домах и на этом поприще у него открываются незаурядные способности искусного педагога. Он был одним из немногих педагогов, который передавал традиции итальянской школы *bell canto*. Среди его учеников были Н. Самойлова, Степанова, отчасти О. А. Петров. Также не бросает он и сольную деятельность, выступая на литературно-музыкальных вечерах под сценическим псевдонимом Рупини. Его исполнение всегда отличалось необыкновенным лиризмом и выразительностью, присущими вокальной школе *bell canto*. «Рупини глубоко чувствовал все, что пел, а что чувствовал, умел выражать сильно и энергично. Высказать слова в настоящем их значении почитал он первым правилом драматического пения» [37]. В его репертуаре были колоратурные арии зарубежных композиторов (Георг Фридрих Гендель, Джоаккино Россини) и русские народные песни, которые он пел с большим

мастерством под аккомпанемент гитары. С 1843 года работал хормейстером петербургской Итальянской оперы.

Нельзя ни сказать и о композиторской деятельности Ивана Алексеевича Рупина. В числе его музыкальных сочинений – опера-водевиль «Именины благодетельного помещика» совместно с Т. Жучковским, национальная интермедия с пением и танцами «Праздник в Подмосковной», 50 романсов и песен на стихи известных поэтов Ф. Глинки, А. Дельвига, А. Бестужева-Марлинского, А. Пушкина, Ф. Кони и др., песни для драматического тенора (в т. ч. «Ах вы, молодчики» и «Как вечер тоска нападала» к пьесе Н. А. Коровкина «Барышня-крестьянка», 1839). Его песни исполнялись также в «дивертисментах» по окончании драматических спектаклей певцом А. Бантышевым и др. Песня И.А. Рупина «Вот мчится тройка удалая» на сл. Ф. Глинки стала подлинно народной песней. Известен также как собиратель, аранжировщик и исполнитель русских народных песен.

Творческая, насыщенная жизнь талантливого певца, музыканта и композитора остановилась в связи со смертью его любимой жены, которая все эти годы была музой, другом, помощником и главной поддержкой. Поглощенный депрессией, он уходит из мира музыки, разорвав все дружеские связи, и доживает последнее десятилетие в нищете, довольствуясь мизерным окладом хормейстера в театре. На его кончину в 1850 году откликнулся большой биографической статьёй в журнале «Пантеон» поэт Фёдор Кони, многие стихи которого были положены на музыку Иваном Рупиным.

В Придворной певческой капелле преподавал композитор Д. Бортнянский. К этому периоду (XVIII век) относится артистическая деятельность русских певцов и певиц, заложивших основы русской школы пения: А. Михайлова, Е. Уранова-Сандунова, Н. Семенова, А. Крутицкий, Н. Воробьев, П. Злов, В. Самойлов, Н. Лавров и другие. Нельзя не отметить огромную роль русского «городского» романса в истории отечественного вокального искусства, а также деятельность композиторов, певцов и педагогов А. Варламова и П. Булахова.

3.3. Роль М. Глинки и А. Варламова в русской вокальной педагогике

С именем М. Глинки связано становление русской оперы как самостоятельного музыкального жанра, не менее значительной была и роль М. Глинки – исполнителя и вокального педагога, создателя своеобразной школы «концентрического развития голоса». Ученики М. Глинки О. Петров, А. Воробьева-Петрова, Д. Леонова, А. Лодий, С. Гулак-Артемовский продолжили его деятельность. В дальнейшем на развитие русской вокальной школы и ее исполнительские принципы оказали влияние творчество, а также критическая и педагогическая деятельность А. Даргомыжского, А. Серова, М. Балакирева, П. Кюи, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, П. Чайковского.

В России до начала XVIII века вокальное искусство существовало только в форме народного и церковного пения. Со времен утверждения христианства подготовка певцов велась в монастырях, а затем и в приходских церковных школах. Имеются исторические данные, подтверждающие наличие отечественной певческой культуры еще в X–XI веках [68, с. 144–147].

Также на развитие становление *bell canto* повлияли достижения русской вокальной школы.

Исторически русская вокальная школа ведет свое начало из творчества М. Глинки – первого русского композитора-классика и вокального педагога [68, с. 144–147].

Впервые М. Глинка взялся за преподавание в 1824 году. В 1828 он дает уроки пения А. Олениной, в Италии (1830) он занимается со своим компаньоном Н. Ивановым – певцом Придворной капеллы, прибывшим вместе с М. Глинкой в страну для совершенствования мастерства. В Италии он осваивает *bell canto*, не столько беря уроки у итальянских педагогов, сколько постоянно посещая спектакли оперных театров и слушая в разных партиях белькантного репертуара лучших певцов того времени, а также пропевая с Н. Ивановым и итальянскими друзьями прослушан-

ные оперы. В то же время он впитывает впечатления от пения выдающихся певцов того времени. На открытии сезона в театре Каркано (Милан) восторгается Дж. Рубини, Дж. Паста, А. Галли, Ф. Орланди [48, с. 55–56].

В период с 1830 по 1833 год М. Глинка познакомился с методами преподавания В. Бианки и А. Нодзари, в Парижской консерватории – с методикой Б. Бандералли. Позднее он учился у Жозефины Фодор, получившей вокально-сценическую подготовку в России.

Русская вокальная школа складывалась постепенно, найдя полное выражение в вокальном методе М. Глинки. Осуществленный в его творчестве синтез православного певческого искусства, народной песенности и мелоса *bell canto* дал жизнь явлению русской музыки, которое можно образно назвать *русским bell canto*.

Вокальная практика в России развивалась быстрее по сравнению с печатными работами по вокальной педагогике. Довольно вспомнить, что первая «Школа пения» А. Варламова вышла в свет лишь в 1840 году.

«Школа пения» А. Варламова [17] – объемный труд, состоящий из семи глав, имеющий вполне завершенный характер, так как охватывает основные направления работы по воспитанию певческого голоса. Он может быть условно подразделен на два тематических блока: первый – исторический, второй – методический.

Как и в европейских школах, голоса подразделяются им на два класса – резкие и густые. Он отмечал при этом значительные различия в звучании голосов, зависящие от возраста и пола, от развития органов и свойства груди, и выделял в них окраску, гибкость, способность преодолевать регистровые пороги, способность заполнять пространство, особенности восприятия слушателем, объем диапазона, перспективные и неперспективные для развития.

Во многих вопросах вокальной педагогики школа А. Варламова совпадает с педагогическими принципами М. Глинки. В его

упражнениях, как и у М. Глинки, присутствует концентричность, но только касательно больших интервалов. При этом вопрос свободы в пении выдвигается на первое место.

В первую очередь, А. Варламов обращает внимание на точность интонации, которая достигается запоминанием искомых тонов даваемых фортепиано. Автор начинает обучение с гаммы, которая сразу требует владения филировкой звука (в отличие от М. Глинки, который отнес данное упражнение на конец курса). Более того, автор рекомендует тянуть гаммы на *a* итальянское, не филируя звук. После гаммы рекомендуется упражнение на большие и малые секунды, у М. Глинки терция – самый гармоничный интервал.

Любопытна тембровая классификация автором певческих голосов на «резкие» и «густые», в отличие от деления голосов по диапазону, как это делали итальянские и французские педагоги [74, с. 152–155].

Характерные черты русской вокальной школы – это мастерство драматической игры, простота и задушевность исполнения при совершенной вокальной технике, умение сочетать вокальное мастерство с эмоционально окрашенным живым словом.

Замечательный певец и педагог С. Юдин писал: «Роль педагога весьма ответственна, так как в значительной мере в его руках – судьба его ученика. От педагога зависит дать работе верное или неверное направление, чем решается дальнейший результат. Но верным руководством и ограничивается задача педагога, – все прочее ложится на плечи ученика, который должен ясно понимать, что без его личных настойчиво и постоянно проявляемых усилий он никогда не сможет осуществить свое желание стать певцом. Задача эта не так легка, как многие об этом думают. Иметь все данные, чтобы стать певцом, – это еще не все! Необходимо, во-первых, любить искусство пения, любить по-настоящему, с энтузиазмом и, во-вторых, уметь работать упорно, постоянно, считая, что работа не тягость, а наслаждение, без которого и жить не интересно. Никогда не

остывая и не прекращая своей работы над голосом, певец должен превратить ее в привычку, в необходимость, но горячее увлечение работой не должно исключать строгой внутренней дисциплины, подчиненной здравому рассудку и твердой воле» [68, с. 144–147].

Таким образом, сольное пение, превратившись в самостоятельный вид искусства, требовало воспитания голоса, усовершенствования вокальной техники, создания педагогической методики подготовки оперных исполнителей. Можно заключить, что вместе с изменениями исполнительской эстетики постепенно менялись принципы вокальной педагогики, которая так же, как и процесс формирования и развития национальных вокальных школ, прошла долгий и трудный путь развития от рекомендаций до разработки авторских методик.

Постепенно русская вокальная школа становится видным самостоятельным направлением в искусстве. По замечанию Б. Асафьева, «традиции этой школы, пройдя сквозь XIX век, через плеяду композиторов и исполнителей, превратились в мастерстве Ф. Шаляпина в мировое явление. Величайший оперный певец Ф. Шаляпин стал выразителем вокально-эстетических идеалов, заветов М. Глинки» [3, с. 21].

Бесспорно, что на протяжении нескольких веков итальянская школа пения являлась ведущей в Европе. И хотя в XIX веке ее позиции несколько пошатнулись в связи с бурным развитием таких национальных школ, как французская, немецкая и русская, технологическая и вокально-педагогическая составляющие итальянской школы оставались непревзойденными. Кроме того, хотя и опосредованно, они же послужили основой развития пения и в XX веке, воспитывая певцов и педагогов национальных вокальных школ.

ВЫВОДЫ

Bell canto требует от певца совершенной техники владения голосом: безукоризненной кантилены, филировки, виртуозной колоратуры, красивого певческого тона. Возникновение *bell canto* связано с формированием итальянской оперы в начале XVII века. В дальнейшем *bell canto* обогащалось новыми художественными приемами. Ранний, так называемый патетический стиль *bell canto* (оперы К. Монтеверди, Ф. Кавалли, А. Скарлатти) основан на выразительной кантлене, возвышенном поэтическом тексте, небольших колоратурных украшениях; вокальное исполнение отличалось чувствительностью и патетичностью. К концу XVII века уже в операх А. Скарлатти арии начинают строиться на широкой кантлене бравурного характера, использования развернутой колоратуры, так называемый бравурный стиль *bell canto*, распространенный в XVIII веке и просуществовавший до первой четверти XIX века – это блестящий виртуозный стиль. К концу XVIII века итальянская опера становится оперой «звезд», подчиняясь требованиям показа вокальных возможностей певцов. Требования стиля *bell canto* обусловили определенную систему воспитания певцов. Наиболее значительной школой была Болонская школа Ф. Пистокки. Из других школ наиболее известны: Римская, Флорентийская, Венецианская, Миланская и особенно Неаполитанская, в которой работали А. Скарлатти, Н. Порпора и другие. Новый период в развитии *bell canto* наступает благодаря творчеству Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти. Хотя вокальные партии в операх по-прежнему перегружены колоратурными украшениями, от певцов уже требуется реалистическая передача чувств живых персонажей. Конец эпохи классического *bell canto* связан с появлением опер Дж. Верди. Засилье колоратуры исчезает. Украшения в вокальных партиях остаются только у сопрано, в более поздних его операх вообще не встречаются.

Стиль *bell canto* оказал влияние на большинство европейских вокальных школ, в том числе на русскую. Современное итальянское *bell canto* продолжает оставаться эталоном классической красоты певческого тона, кантилены и других видов звуковедения. На нем основано искусство лучших певцов мира (Д. Сазерленд, М. Каллас, Б. Нильсон, Н. Гяуров и другие). Искусство *bell canto* является органическим и основным компонентом итальянской певческой школы, но последнюю нельзя отождествлять с *bell canto*. Несмотря на то что в вокальном искусстве конца XIX века, а в особенности XX века, произошло множество важных изменений, жизнетворные традиции *bell canto* не потеряли своей силы, более того – все, что является истинно ценным в современном певческом искусстве Италии, непосредственно связано с вековыми традициями классического *bell canto*, с исполнительскими, методологическими и теоретическими достижениями эпохи *bell canto*.

На протяжении нескольких веков итальянская школа пения являлась ведущей в Европе. И хотя в XIX веке ее позиции несколько пошатнулись в связи с бурным развитием таких национальных школ, как французская, немецкая и русская, технологическая и вокально-педагогическая составляющие итальянской школы оставались непревзойденными. Кроме того, хотя и опосредованно, они же послужили основой развития пения и в XX веке, воспитывая певцов и педагогов национальных вокальных школ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе исследования:

Охарактеризованы этапы становления вокальных школ в Западной Европе и России. Исследовав историко-теоретический аспект становления вокального искусства, мы показали сущность методических основ вокального искусства, раскрыли содержание педагогических принципов вокальной школы. Вокальное искусство – это искусство личности, и первостепенную роль в вокально-исполнительской деятельности сыграет личность исполнителя. В вокальном искусстве личность выступает не только как исполнитель, а и как интерпретатор, способный творчески созавать авторский текст, превращать нотные звуки в звуки голоса и предоставить им художественную содержательность. Именно способ самовыражения определяет цель и задачу реализации вокальных образов.

*Уточнена сущность исполнительского стиля *bell canto*.* Сделан вывод, что для классического *bell canto* характерны нежность, воздушность, гибкость кантилены рядом со страстью и возвышенностью чувств с выразительной мелодией, эффектными ариями, яркой театральностью.

Развитие исполнительского стиля *bell canto* вокалиста осуществляется в процессе активной образовательной деятельности, опирается на художественно-творческие задатки, степень одаренности, индивидуально-психологические особенности, интеллектуально-эмоциональный, исполнительский опыт.

Исполнительский стиль *bell canto* развивается в процессе различных видов музыкально-познавательной деятельности, предполагающей восприятие музыки, ее исполнение и сочинение. Имея индивидуальную окрашенность, исполнительский стиль *bell canto* предполагает необходимость создания такой методики его формирования, которая бы учитывала возрастные и инди-

видуальные особенности учащихся, их интересы и стремления, ценностные ориентации, направленные на глубокое художественно-творческое раскрытие личности.

*Выявлены психолого-педагогические особенности формирования исполнительского стиля *bell canto* у вокалистов в вузах культуры и искусства.*

Было определено, что качество профессионального образования оперных певцов, обучение стилю *bell canto* является основой профессиональной подготовки отечественных оперных вокалистов, определяет состояние и результативность образования в специализированных учебных заведениях, академиях, университетах, консерваториях. Проектируемое на данной основе профессиональное образование оперных певцов обеспечивает не только разрозненное гуманитарно-предметное, но и целостное компетентностное музыкальное образование. Профессиональные компетенции оперных певцов играют многофункциональную метапредметную роль, проявляющуюся не только в специализированных музыкальных учреждениях, но и в семье, в кругу друзей, в профессиональных отношениях.

Всесторонний анализ и практическое применение сложных технических приспособлений в пении подняли культуру *bell canto* на небывалый уровень художественного синтеза. Природная способность итальянцев «слишком высоко ценить чистый момент звучания», но при этом сочетать его с «художественным моментом высокой выразительности» привела к формированию уникальной культуры певческого голоса, которая постепенно приобрела статус метанациональной певческой традиции. Современное вокальное искусство в лучших своих проявлениях следует традициям культуры *bell canto*, которые неизменно вот уже на протяжении нескольких столетий открывают пытливым умам «секреты вокального мастерства». Нам представляется, что собранные воедино и постепенно вводимые в исполнительскую и педагогическую практику

труды композиторов и певцов *bell canto* помогут современным вокалистам приблизиться к «прекрасному пению».

Анализ научных источников по проблеме развития профессиональных компетенций разрешил сформулировать такие выводы: исследователями тщательно изучается проблема развития профессиональных компетенций, которая активизирует научную мысль в области вокальной педагогики по определенному вопросу; изучение и анализ особенностей и педагогических возможностей вокальной подготовки студентов музыкально-педагогических учреждений доказывает ее уникальность как средства развития профессиональных компетенций будущих вокалистов, поскольку она обеспечивает личностно-ориентированное пространство обучения каждому студенту, предусматривает эмоциональную насыщенность учебных занятий, развитие вокальной техники на основе учета естественных способностей личности, воплощение умений творческой интерпретации музыкальных произведений, осознание значения творческого саморазвития в процессе развития способности к творческой деятельности; теоретическое изучение и обобщение научных источников по проблеме исследования дали возможность определить профессиональные компетенции как индивидуально-психологические отличия между людьми, которые обеспечивают успешность выполнения той или иной продуктивной деятельности, содействуя формированию навыков и умений; профессиональные компетенции будущих вокалистов в нашем исследовании интерпретируются как система личностных образований, которая обеспечивает эффективность нетрадиционного, оригинального осуществления вокальной деятельности; реализация профессиональных компетенций будущих специалистов предусматривает высочайшую концентрацию его духовных сил, эмоций, чувств, воображения, фантазии, интеллекта; научный анализ проблемы развития профессиональных компетенций оказывал содействие обоснованию особенностей их проявления в музыкальной

деятельности через мотивацию, когнитивную, деятельностную сферы и толкование профессиональных компетенций будущих вокалистов в контексте вокальной подготовки как целостной системы личностных образований, которые побуждают к нетрадиционному поиску, осознанному познанию явлений вокального искусства, обретению вокально-исполнительских умений с целью успешного осуществления вокальной деятельности; на основе концептуальных положений ученых относительно осуществления творческой деятельности в сфере музыкальной педагогики мы дошли до того, что развитие профессиональных компетенций будущих вокалистов в процессе вокальной подготовки предусматривает: обретение системы знаний в области вокального искусства, которое формирует определенный тезаурус и уровень художественного мировоззрения; реализацию художественно-технологических установок, которая оказывает содействие формированию и накоплению умений и навыков вокально-исполнительской деятельности и повышению профессионального уровня будущих вокалистов; осуществление непосредственно вокально-исполнительской деятельности, которая обеспечивается введением в репертуар разножанровых произведений, лучших образцов мирового вокального искусства с учетом профессиональной направленности будущей деятельности.

Изучение и раскрытие теоретических основ развития профессиональных компетенций дают основания к определению и обоснованию компонентной структуры, критериев и показателей исследуемого феномена и разработки на этой основе методов диагностики и развития профессиональных компетенций будущих вокалистов.

Разработана методика диагностирования профессиональных компетенций студентов-вокалистов в стиле bell canto.

Автор пришел к выводу, что всесторонний анализ и структуризация профессиональных компетенций студентов в процессе вокальной подготовки разрешили получить такие выво-

ды: трактуя профессиональные компетенции будущих вокалистов в контексте вокальной подготовки как целостной системы личностных образований, которые побуждают к нетрадиционному поиску, осознанному познанию явлений вокального искусства, обретению вокально-исполнительских умений с целью успешного осуществления вокальной деятельности, в состав структуры исследуемого феномена нами включены мотивационный, технологический, креативный компоненты. В определении ведущих компонентов обозначенного явления мы исходили из того, что качество методов развития профессиональных компетенций студентов на занятиях по «Постановке голоса» зависит от сформированности соответствующих мотивов и ценностных ориентаций, знаний, вокальных умений и творческих возможностей, комплексно представленных в мотивированной потребности относительно постижения эмоционально-ценностного содержания вокальных произведений (мотивационный компонент); в развитии вокально-эстетичного тезауруса и умений вокально-творческой деятельности (технологический компонент); в стремлении к творческому самовыражению в выбранной области профессиональной деятельности (креативный компонент).

Мотивационный компонент характеризует склонность студентов к вокальной деятельности, активному творческому отношению к процессу вокального обучения.

Во время проектирования технологического компонента учитывалось то, что он вбирает у себя общий и вокально-эстетический опыт студента, умение использовать приобретенный опыт в дальнейшей творческой вокальной деятельности.

Креативный компонент аккумулирует функционирование всей структуры профессиональных компетенций, обеспечивает включение студентов в творческие формы вокальной деятельности.

Критериями развития профессиональных компетенций будущих вокалистов определено: мотивационно-побудительная группа критериев, которая характеризуется такими показателя-

ми, как проявление заинтересованного отношения к проведению вокальной практики, к применению необходимых знаний по теории, истории, методике вокала в практической деятельности; проявление интереса к изучению вокального искусства, потребность в обогащении собственного исполнительского репертуара; проявление интереса к самостоятельной разработке оригинальных методов и приемов вокального обучения. Познавательно-операционная группа критериев, которые охватывают такие показатели: наличие знаний и умений в области вокального искусства; способность к эстетичному оцениванию вокальных произведений; способность к совершенному исполнению вокальных произведений.

Продуктивно-творческая группа критериев, которая обеспечивается такими показателями: владение совокупностью вокальных умений и навыков; наличие умений оригинального самостоятельного создания исполнительской интерпретации на основе соблюдения стилевых основ исполнительства и вариативного воплощения музыкальных образов, артистизм исполнения вокальных произведений; способность избирать целесообразный репертуар согласно особенностям восприятия и исполнительских возможностей слушателей; проявление способности к самовыявлению в русле вокальной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Abert A. A.* Die Oper zwischen Barock und Romantik. Ein Beitrag über die Forschung seit dem Zweiten Weltkrieg // *Acta Musicologica*. – 1977. – V. 49. P. 137–193.
2. *Андгуладзе Н.* Homo cantor: Очерки вокального искусства / Н. Андгуладзе. – М.: Аграф, 2003. – 240 с.
3. *Асафьев Б. В.* М. И. Глинка. – Л., 1978. – 312 с.
4. *Аспелунд Д.* Развитие певца и его голоса. – М.-Л.: Музгиз, 1952. – 268 с.
5. *Ashbrook W.* Donizetti and His Operas. – Cambridge University Press, 1982. – 744 p.
6. *Багадуров В.* Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 1. – М.: Музсектор Госиздата, 1929. – 248 с.
7. *Багадуров В.* Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 2. – М.: Музсектор Госиздата, 1932. – С. 12–173.
8. *Багадуров В.* Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 2. – М., 1932; Ч. 3. Вып. 1. – М., 1937. – С. 12–173.
9. *Барсов Ю.* Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки. – Л., 1968. – 64 с.
10. *Белов Е. Е.* Понятие «вокальная школа» в историко-культурологическом анализе // *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. – 2009. – Т. 11. – № 4 (5). – С. 1344–1347.
11. *Берни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 года по Франции и Италии. Пер. с англ. – М.: Гос. муз. изд-во, 1961. – 204 с.

12. *Берни Ч.* Музыкальные путешествия: дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. – М.-Л.: Гос. муз. изд-во, 1967. – 291 с.
13. *Бражников М.* Древнерусская теория музыки по рукописным материалам XV–XVIII вв. – Л., 1972. – С. 285–291.
14. *Бронфин Ю. Е.* Беллини // Сов. музыка. – 1960. – № 9. – С. 79–87.
15. *Бронфин Е. Ф.* Джоаккино Россини – Л.: Музыка, 1986. – 95 с.
16. *Bukofzer M.* Music in the Baroq Era from Monteverdi to Bach. – New York, 1947.
17. *Варламов А. Е.* Полная школа пения / Ред. и ком. В. А. Багадурова. – М.: Музгиз, 1953. – 120 с.
18. *Верди Дж.* Избранные письма. – М.: Гос. муз. изд., 1959. – 680 с.
19. *Верди Дж.* Избранные письма. – Л.: Музыка, 1973. – 352 с.
20. *Владышевская Т.* К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства // Из истории русской и советской музыки: Вып. 2. / Сост. А. Кандинский; Ред. Ю. Розанова. – М., 1976. – С. 48.
21. *Галь Г.* Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира. – Ростов н/Д: Феникс, 1998. – 640 с.
22. *Гиппиус Е.* Культура протяжной песни на р. Пинеге // Крестьянское искусство СССР. Вып. 2. Л., 1928; *Земцовский И.* Русские народные протяжные песни. Антология. – М.-Л., 1966.
23. *Глинка М.* Литературное наследие. Т. 1. Автобиографические и творческие материалы. – М., 1957. – С. 8–245.
24. *Damien C.* Rossini: l'opéra de lumière. – Paris, 1992. – 160 p.
25. *Россини Дж.* Избранные письма. Высказывания. Воспоминания / Ред. сост., автор вступит. статьи и прим. Е. Бронфин. – Л.: Музыка, 1968.
26. *Денисова Г.* Очерки по истории вокальной педагогики в России. – Челябинск, 2003. – С. 11–12.
27. *Дилецкий Н.* Идея грамматики мусикийской / Публ., перевод, исследование и комментарий В. Протопопова. – М.: Музыка, 1979. – 636 с.

28. *Dolmetsch A.* The Interpretation of the Music of the 17-th and 18-th Centuries. – London, 1946.
29. *Донатти-Петтени Дж.* Газтано Доницетти. – Л.: Музыка, 1980. – 192 с.
30. *Donington P.* The Interpretation of early music. – London, 1975.
31. *Драч И.* Классическое бельканто как вокальный стиль и как компонент музыкального мышления эпохи // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования: Сб. науч. тр. – Киев, 1988. – С. 87–92.
32. *Дюпре Ж.* Искусство пения / Пер. с французского Н. Г. Райского. – М.: Госмузиздат, 1955. – 267 с.
33. *Емцова О.* Венецианская опера 1640-х – 1670-х гг.: поэтика жанра: Дис. ... канд. иск. – М., 2005. – 266 с.
34. История музыки: Учебное пособие (для студентов немusикальных специальностей факультета культуры и искусств) / Авт.-сост.: И. А. Никеева, Л. Р. Фаттахова. – Омск: Омск. гос. ун-т, 2004. – 84 с.
35. *Кестинг Ю.* Мария Каллас. – М.: Аграф, 2001. – С. 32.
36. *Конен В.* История зарубежной музыки. – М.: Музгиз, 1958. – Вып. 1. – 391 с.
37. *Кони Ф.* Русский певец и композитор Иван Алексеевич Рупини. (Некролог) // Пантеон и Репертуар русской сцены. – СПб., 1850. – Т. 2. – Кн. 4, апрель. – Отд. 3. – С. 21–40.
38. *Кравченко А.* Секреты бельканто: Книга для начинающих певцов. – М.: СофтЭрго, 1993. – 153 с.
39. *Краузе Э.* Рихард Штраус / Пред. Б. Левики. – М.: Музгиз, 1961. – 611 с.
40. *Кречмар Г.* История оперы. – Л.: Академия, 1925. – 406 с.
41. *Круглова Е. В.* Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: на примере сочинений Г. Ф. Генделя: Дис. ... канд. иск. – М., 2007. – 288 с.

42. Кузнецов Е. Из прошлого русской эстрады. – М., 1958. – С. 61–62.
43. Куклев А. В. Оперное творчество Клаудио Монтеверди в контексте культуры Belcanto: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Нижний Новгород, 2012. – 27 с.
44. Куколь Г. В. Итальянская опера первой половины XVII века: Драматургия. Стил. Жанрообразующие процессы: Дис. ... канд. искусствоведения. – Киев, 1989.
45. Lamperti F. Guida teorico-pratica-elementaire per lo studio del canto. – Milano-Napoli: Ricordi, 1864.
46. Латин В. Русский певец и фортепианист // Сов. музыка. – 1973. – № 8. – С. 107–109.
47. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели / Пер. с итал. Ю. Н. Ильина. – Л.: Музыка, 1972. – 303 с.
48. Летопись жизни и творчества М. И. Глинки: В 2 ч. / Сост. А. Орлова. – Ч. 1. – Л., 1978. – С. 34–56.
49. Львов М. Из истории вокального искусства. – М.: Музыка, 1964. – 211 с.
50. Лесс А. Л. Титта Руффо. Жизнь и творчество: Повесть. – М.: Советский композитор, 1983.
51. Ламперти Ф. Искусство пения. Технические правила и советы ученикам и артистам: перевод с итальянского. – М.-Петроград, 1923. – 68 с.
52. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. – Т. I. – М.: Музыка, 1983. – 696 с.
53. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. – Т. II. – М.: Музыка, 1982. – 622 с.
54. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. – Ч. I. – М.: Аркадия, 1998. – 438 с.
55. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. – Ч. II. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004.
56. Лучина Е. Оперы А. Скарлатти (К вопросу о специфике жанра и музыкальной драматургии): Автореферат дис. ... канд. иск. – М., 1996. – 25 с.

57. *Мазурин К.* К истории и библиографии пения. – М., 1893.
58. *Мазурин К.* Методология пения: Курс педагогики пения. – Т. I. – М., 1902.
59. *Мазурин К.* Методология пения: Курс педагогики пения. – Т. II. – М., 1903.
60. *Мартынова А.* Итальянская опера первой половины XIX века: взаимосвязь вокальной теории и композиторской практики // Музыка и время. – М.: Научтехлитиздат, 2006. – № 12. – С. 46–48.
61. *Маццини Дж.* Философия музыки. Эстетика и критика. Избр. статьи. – М.: Искусство, 1976. – С. 229–264.
62. *Медушевский В.* Внемлите ангельскому пению. – Минск, 2000. – 271 с.
63. *Menke W.* Das Vokalwerk Georg Philipp Telemann: Dissertation. – Leipzig, 1942.
64. *Mori R. M.* I maestri del bell canto. – Roma, 1953.
65. *Назаренко И.* Искусство пения: 3-е изд., доп. – М.: Гос. муз. изд-во, 1963. – 512 с.
66. *Назаренко И.* Искусство пения. – М.: Музыка, 1968. – 530 с.
67. *Никишиов Г.* Инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор и его «Ключ знаменной» (1604) // Памятники русского музыкального искусства. – Вып. 9. – М., 1983. – С. 230–231.
68. *Орлов Н. А.* Практический метод. Тайны бельканто. – М., 1991. – 161 с.
69. *Paliska C.* Baroque Music. – New Gersey, 1981.
70. *Пастура Фр.* Беллини / Пер. с итал. И. Константиновой. – М.: Мол. гвардия, 1989. – 351 с.
71. *Пекерская Е. М.* Вокальный букварь. – М., 1996. – 70 с.
72. Письма о Метастазии; Жизнь Россини // Стендаль. Собр. соч. в 15 т. – Т. 8. – М., 1959. – С. 203–256; 259–647.
73. Популярная история музыки / Автор-сост. Е. Г. Горбачева. – М.: Вече, 2002. – 512 с.

74. Решетникова Т. В. «Полная школа пения А. Е. Варламова» и русская вокальная педагогика // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 1. – С. 152–155.
75. *Rosselli J. The Life of Bellini.* – Cambridge University Press, 1996. – 184 p.
76. Рубаха Е. Еще раз о bel canto // Старинная музыка. – М., 2004. – № 1/2. – С. 18–21.
77. Симонова Э. Искусство арии в итальянской опере барокко (от канцонетты к арии da capo): Дис. ... канд. иск. – М., 1997. – 186 с.
78. Смоленский С. Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения так называемого «простого напева» // Музыкальная старина. – Вып. V. – 1911. – С. 71–74.
79. *Stark J. A. Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy / Reprinted university of Toronto in Canada, 2003.*
80. Стахевич А. Вокальное искусство Западной Европы. – Киев, 1997. – 272 с.
81. Стасов В. В. Статьи о музыке. – Л.-М.: Гос. муз. изд., 1949. – 326 с.
82. Стендаль. Жизнь Россини. – М.: Аграф, 1999. – 442 с.
83. Сусидко И. П. Опера seria: генезис и поэтика жанра: Автореф. дис. ... д-ра. искусствоведения. – М., 2000. – 40 с.
84. Сусидко И. Проблема метода в музыкальной педагогике XVIII века // Муз. образование в контексте культуры. Вопросы теории, истории, методологии: Материалы научно-практической конференции 17–21 ноября 1992. – С. 82–88.
85. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков / А. Стахевич. Харьков, 2000. 305 с.
86. Театр ла Скала: альбом / Сост. И. Г. Константинова; авт. текста Л. М. Тарасова. – М.: Музыка, 1989. – 160 с.

87. *Tosi P. F.* Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato. – Napoli, 1904.
88. *Успенский Н.* Древнерусское певческое искусство. – М., 1971. – С. 52–53.
89. *Федосова Э.* К постановке проблемы «Барокко и классицизм» // Вопросы анализа. Музыка барокко и классицизма / ГМПИ им. Гнесиных: Сб. науч. тр. – М., 1986. – С. 5–21.
90. *Фучито С., Бейер Б. Д.* Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо. – СПб.: Композитор, 2004. – С. 10.
91. *Heriot A.* I castrati nel teatro di opera. – Milano: Rizzoli, 1962. – P. 64.
92. *Хоффмани А.* Взаимосвязь музыки и поэтического слова в сопрановых партиях Россини, Беллини, Доницетти // Музыкаведение. – 2008. – № 2. – С. 15–19.
93. *Хоффмани А.* Итальянская опера первой половины XIX века: взаимосвязь вокальной теории и композиторской практики // Музыка и время. – 2006. – № 12. – С. 46–48.
94. *Хоффмани А.* Искусство бельканто первой половины XIX века: теория и практика. Исследовательские очерки. – М., 2007.
95. *Celletti R.* Storia del bell canto. – Firenze, 1983. – P. 33.
96. *Schering A.* Geschichte der Oratoriums. – Leipzig, 1911.
97. *Schering A.* Geschichte der Musik in Beispiele. – Leipzig, 1931.
98. *Эйништейн А.* Моцарт: Личность. Творчество: Пер. с нем. – М.: Музыка, 1977. – 455 с.
99. *Юшманов В. И.* Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов: Дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. – СПб., 2004. – 262 с.
100. *Яковлева А.* Русская вокальная школа. Исторический очерк развития от истоков до середины XIX столетия: Учебное пособие к лекционному курсу «История вокального искусства». – М., 1999. – 198 с.

101. *Ярославцева Л.* Особенности дыхания у певцов: Дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1975.
102. *Ярославцева Л.* Зарубежные вокальные школы. – М.: ГМПИ, 1999. – 90 с.
103. *Ярославцева Л. К.* Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков. – М.: Изд. дом «Золотое Руно», 2004. – 240 с.

Сладкопевец Роман Вадимович

СТАНОВЛЕНИЕ ВОКАЛЬНЫХ ШКОЛ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ И В РОССИИ

Монография

Оформление обложки *Удовенко В. Г.*
Компьютерная верстка *Потрахов И. А., Ковтун М. А.*

Государственное учреждение Типография МПГУ
129243, Москва, ул. Кибальнича, 6

Подписано в печать 03.03.2015. Формат 60х90/16.
Бум. офсетная. Печать цифровая. Объем 6,75 п.л.
Тираж 500 экз. Заказ № 374.

ISBN 978-5-4263-0206-8



9 785426 302068