

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

DOI: 10.17805/trudy.2015.3.9

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ*И. А. Войтик**(Московский гуманитарный университет)*

Аннотация: В статье отмечаются основные вехи истории русской вокальной школы, связанные с появлением и развитием певческих приемов.

Ключевые слова: история русской музыки, вокальная школа, певческий прием.

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN SCHOOL OF VOCALISM*I. A. Voitik**(Moscow University for the Humanities)*

Abstract: The article looks at the milestones of the history of Russian vocalism which were connected with the emergence and rise of vocal techniques.

Keywords: history of Russian music, school of vocalism, vocal techniques.

Образовательные стандарты предъявляют новый уровень требований к научно-методическому обеспечению подготовки специалистов и обоснованию применяемых методик высшей школы. В вокальной педагогике *интонационно-технические компоненты певческой подготовки и соответствующие режиссерско-драматургические структуры* являются ключевыми дидактическими звеньями. Однако фундаментальные обзоры русской вокальной музыки не содержат исследований по певческим приемам — *технической специфике* и требуемым для исполнения соответствующего репертуара *вокальным навыкам*. Между тем указанная задача приобретает особую актуальность из-за тесной связи вокальной сферы с архетипическими и телесными (моторными) компонентами вокализации, плохо изученными в виду размытости их свойств и признаков. Влияние данной специфики огромно: одна ее часть входит в реестр коллективного бессознательного, другая — прерогатива индивидуального

бессознательного. Существует возможность оценить вклад оговоренных элементов вокальной сферы косвенно — на основании ретроспективного анализа особенностей и приемов вокальной школы, в данном случае — русской вокальной школы.

Развитие русской вокальной культуры происходило длительно, по этапам, с эволюцией исполнительских стилей и приемов звукообразования. Соответственным образом трансформировались и принципы вокальной педагогики, менялись эстетические критерии, эталоны звука, исполнительский репертуар (Чернова, 2013). Ядром певческой стилистики русской вокальной школы, со славян-«песнелюбцев», было *тембровое* акапельное пение.

Песенная форма, как устойчивый архетип в истории культуры, до X в. культивировалась в виде *монодии* — манеры речитативно-свободного импровизационного одноголосия, с системой *тембровых* голосов и подголосков, чаще всего — с октавным удвоением, секундовым или терцовым опеванием опорного тона сверху и снизу, постепенным и противоположным движением голосов. Одноголосие — небольшое по объему (3–4 ступени, с бесполутоновой звуковой структурой — кварта-квинта, реже — секста); ритм — в тесной связи со смысловым движением текста, с переносом тона напевов на разные ступени; эмоциональные «скользящие» градации — интонация плача — от монолитных всхлипываний до истерических рыданий. Основные приемы вокальной моторики и техники — активная «твердая» атака, организующая высокую динамику звучания; резкий («жесткий») вдох и выдох; стаккато вместо кантилены; учащенный ритм дыхания (его верхнегрудной тип — при таком дыхании гортань зажата мышцами шеи: сочетание высокой позиции гортани и зажимов вызывает учащение ритма дыхания). Все перечисленные свойства придавали *тембру* пеструю (с горловым призвуком) голосовую окраску, имевшую характер *клича*, с резкой обертоновой интонацией, — такие приемы сразу привлекают внимание к поющему, даже на открытом воздухе.

Русская певческая культура по-особому трансформировала впитываемые западные и восточные традиции, в соответствии с певческой традицией изменялись и требования к вокалистам. С новой спецификой — акапельное *хоровое* пение, — распространившейся с принятием христианства, к сольному исполнению добавилось многоголосье, которое многократно усиливало молитву не только по архитектонике, но и акустически. Одним из главных следствий появления церковного *хорового* пения стала монополия на обучение вокалу, со строго регламентированными требованиями пользоваться только предписанными формами-стереотипами, шаблонами и схемами. Хотя такое единообразие сделало церковно-хоровое пение *массовым* явлением, психофизиология звукоиз-

влечения и индивидуальный эмоционально-акустический код человека в такой певческой манере полностью игнорировался, что, соответственно, ограничивало профессиональные возможности церковных певчих.

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

После запрещения скоморошества *славление* также оказалось в практике хоров. Так, после организации хора певчих Успенского собора Московского Кремля (1479 г.) большинство церковных и государственных мероприятий обеспечивалось «успенцами». Со времен появления церковных хоров русская певческая традиция была неразрывно связана с византийско-греческим пением, основанным на *невменной* нотации — движениях руки и пальцев при исполнении певческих произведений. *Невмы* и *экфонетические* знаки, заимствованные из системы синтаксиса греческого языка для обозначения остановок, понижения и повышения голоса, выделения отдельных фраз, слов и т. д., изначально служили средствами организации ритма. Унификация православного богослужения по образцу — ирмосу (как система подчинения восьми вербальных форм одной музыкальной), с 9-ю песнями, исполняемыми на один и тот же напев, получили название осмогласия (восьмигласия). Такая прамелодика греческой монодии применяется и сейчас, только на основе нотации (нотация была введена в обиход только в конце XVII в.). Греко-византийская вокальная манера тяготела к экспрессии, бытовым певческим приемам, однако на Руси невменное пение приобрело плавный, спокойный характер, и к XIII в. на его основе оформился особый, знаменый распев, формой записи в котором стали *знамёна* (крюки).

В самых старых, дошедших до наших дней певческих книгах XI века, практически невозможно восстановить *мелодический* строй древнерус-

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

Отметим также развитое голосоведение и подголосочность песенной музыкальной формы. Несмотря на то, что *тембровое восприятие* высоты, как и всякое восприятие функционально-музыкального типа, способствовало *становлению музыкального слуха* поющих, русская светская и народная музыка воспринималась как *однообразная* — не знающие музыки слушатели *воспринимали разные песни как одну и ту же*. Р. Щедрин к 1000-летию принятия христианства предпринял попытку «визуализации» крюкового пения. На основе расшифровки музыкальными теоретиками стихир, приписываемой авторству самого Иоанна Грозного (середина XVI в.), композитор предложил современное тембровое прочтение древней формы. Обе стихир были исполнены в Нью-Йорке оркестром под управлением М. В. Ростроповича — ему Щедрин посвятил свое творение. Мы имеем возможность сравнить насколько глубже, сочнее, интереснее и запоминающе звучит современная Стихира, в противовес своему однообразному по мелодике прототипу.

С технических позиций основным недостатком функциональности церковного пения, его оборотной стороной, была пестрота местных певческих школ. При Иване Грозном, на Стоглавом соборе 1551 г., было решено унифицировать богослужение, ликвидировать местные певческие школы, ввести инспекцию, а в качестве образца для подражания в самом конце XVI века был создан хор певчих дьячков, в который, наряду с выдающимися для того времени голосами (Федор Крестьянин, Иван Нос, Степан Гольш), входил и сам Иоанн Грозный. Известно, что в храмах Александровой слободы, где была царская резиденция, он сам пел почти ежедневно.

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

европейского барокко и ренессанса проникает в Россию, вызвав в XVIII в. настоящий культурный переворот. Процесс формирования русского барокко в пении строится на контрастах — происходит «*высветление*» *тембров* старого канона, но при этом — в основе гармонии бас.

Главные черты новой стилистики: строгое одноголосие сменяется многоголосием; нотная запись заменяет крюки; как переходная форма от церковного пения к светскому развивается *партесный* стиль (хоровое многоголосье, пение по голосам — хоровым партиями, по нотам): *теноровая* партия строится как ведущая, верхние голоса дополняют ее до трезвучий, иногда — неполных (высокие и детские голоса становятся востребованными особо); развитость мелодической линии и аккордных тонов способствует ладовой гармонизации вокальной музыки. Хорошую службу в деле развития ладовой мелодики оказало проникшее в Россию в конце XVII — начале XVIII в. учение об *аффектах*: аффекты (настроение, эмоциональная окраска) строились на основе лада, ритма, с характерными признаками динамики мелодии и движением голоса. Например, печаль, страдание, тоска и горе были выражены *минором*, *медленным темпом* и *имитацией интонации вдоха*. Мелодия, расчлененная *паузами* и *снабженная скачками*, выражала страх. В связи с развитием вокальных партий параллельно индивидуализируются авторские композиторские вокальные стили, хотя поначалу композиторское многоголосье представляло собой, как правило, четырехголосную обработку мелодий все того же знаменного распева. На основе «слав» знаменного распева пишутся первые русские кантаты, первоначально и текстом — обработанные в новом стиле акафисты и псалмы, и мелодикой вокальной строки, напоминающие церковную стилистику. Однако, усложненное на основе старых готовых риторических фигур светское многоголосье (в этом стиле известны концерты, написанные для 48 голосов), привело к выхолащиванию партесного жанра, к падению интереса к данным вокально-техническим приемам.

В эпоху Петра I, смотревшего на Запад и стремившегося ограничить влияние церкви на светскую власть, структура вокального исполнительства меняется, еще больше сдвигаясь в направлении светской музыки — появляются полноценные постановки оперных драм и комедий. Любимыми вокальными увлечениями Петра были колядки при праздновании Рождества и Нового года, да еще — карнавалы (он находил мало удовольствия и в опере, и в драме, не любил ни итальянской, ни французской, музыки). Музыцировать и учиться музыке при Петре I, тем не менее, стало модно, а музыкальная грамотность была включена, как обязательный элемент, в воспитание юношества (правда, только мальчиков). В эту эпоху музыка, не только вокальная, — как бы берет реванш, стремительно осваивая все пласты, нереализованные ранее: издается огромное количество пособий по музыкальному образованию, создаются певческие школы и

хоровые капеллы, специальные музыкальные демократические классы, из которых вышли многие передовые музыканты (например, Д. Бортнянский, М. Березовский). Вокальный жанр — не только самый доступный, но и самый любимый в России. Зарождаются истоки национального академизма — оперная и камерная вокальная музыка (в основе последней — обработки русских народных песен для концертного исполнения). Однако, профессиональная деятельность не требует от вокалистов многолетнего *специального обучения*, как в Европе: велика матушка — Россия, есть из кого выбрать.

Появление европейских капельмейстеров — Сарти, Цоппи, Галуппи, — предтечей вокального классицизма, способствует проникновению концерта-мотета. Мотет, известный в Западной Европе с XIII века как вокальное многоголосье полифонического склада, чаще всего — 3–4 голоса на основе григорианского распева, доступен для исполнения только профессионалам. Миссия обретения одухотворенной вокальной техники была возложена временем на Д. С. Бортнянского, ученика Галуппи. Десять лет проучившись в Италии, он сохранил верность русским традициям. «Речевую» структуру древних церковных напевов, выходящих за пределы определенного такта и ритма, он подчинял законам ритмической симметрии, изменяя длительности нот и ударения, а зачастую — и сам текст. Но при этом оставалось главное — душа древней музыки, ее величественная простота, строгость и глубина, все то, что и ныне *зывается духовностью*. В творчестве композитора впервые соединились лучшие музыкальные черты Запада и Востока, европейская форма и православное содержание. Он не ждал милостей от судьбы: встав во главе непрофессиональной по западным меркам Придворной певческой капеллы в Санкт-Петербурге, он поднял уровень русской хоровой музыки на невиданную до сих пор высоту — профессионализм русских хористов и их исполнение, по отзывам современников, превосходил соответствующие качества Сикстинской капеллы.

Созданная Д. Бортнянским на основе Придворной капеллы первая в России хоровая профессиональная вокальная школа методически системно формирует именно профессионалов. Обучение построено на разучивании песнопений небольшими хоровыми группами, включающими все тембры — *басы, тенора, альты и дисканты*. Основной курс: изучение в течении 3-х лет теории музыки, сольфеджио, гармонии, контрапункта, фуги, истории и плюс игра на двух музыкальных инструментах — скрипке и фортепиано. Вокальные навыки состоят в формировании такого голоса, который от «...повышения, напряжения и протяжения» его зависеть не будет (М. В. Ломоносов). Под *напряжением* понимался навык владения техникой пения на *forte* и *piano* (эластичный, крепкий тембровый голос). Под *протяжением* — «долгота и краткость», т. е. темпо-ритмические и

стилевые технические навыки (освоение певческой артикуляции); *повышение* — тесситурное развитие голоса в верхнем регистре (головное резонирование и развитие полетных характеристик голоса — Высокой Певческой Форманты). Одновременно — борьба с дурными певческими привычками, главная из которых — *крик*. Методы вокального обучения определялись в едином комплексе с репертуарной политикой — *хоровой фактурой*; стабилизация хоровой манеры происходила на основе русской храмовой певческой традиции, с введением функциональных приемов гармонического языка хорового сопровождения — от применения ладовой диатоники до полиладовых построений или хроматически окрашенной переменности — вокальная педагогика школы Д. Бортнянского заложила основные принципы классической вокальной подготовки в профессиональном хоровом искусстве.

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

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

туре романсов Рахманинова, предполагавших наличие *индивидуальной* вокально-исполнительской манеры. Эстетика камерной школы этого периода предопределила развитие не только академических вокальных жанров, но и русской эстрады, в которой, несомненно, мы «прочитываем» параллельные жанровые тенденции, главная из которых — формирование для каждого эстрадного певца *собственного исполнительского* «почерка». Яркий пример такого рода — *декадансный* ключ образов в ариетках А.Вертинского, прятавшего свое лицо за гримом из белой пудры с нарисованной слезой — Белый Пьеро, которого позже, по законам декаданса, сменил Пьеро Черный. Певучий речитатив Вертинского с характерным грассированием стал иконой стиля зарождающегося нового эстрадного жанра. В русском балете музыкально-исполнительский эстетический конструктивизм подобного рода носил еще более радикальный характер, возвысив при этом новые прочтения музыкального текста до исключительного явления мировой культуры.

Таким образом, ретроспективный анализ приемов русской вокальной школы выявил тесную генетическую связь структурно-содержательной специфики певческой стилистики с ее архетипической организацией, вокальной моторикой и условиями их становления. В XX веке, благодаря усилиям К. С. Станиславского и Б. А. Покровского, были сформулированы основные системные принципы вокальной педагогики, проанализированные нами в рамках другого по методологии подхода (Войтик, Шатская, 2013).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Булгарин, Ф. (1994) Дмитрий Самозванец, исторический роман / под общ. ред. С. Ю. Баранова. Вологда : Полиграфист.

Войтик, И. А., Шатская, О. В. (2013) Новые образовательные технологии: психолого-педагогические основы русской оперной режиссуры // Социально-гуманитарные знания. № 6. С. 330–335.

История русской музыки (2012) / сост., прим. и комм. Т. Бахмета. М. : Эксмо.

Чернова, Л. В. (2013) Обучение школьников вокально-хоровому искусству на основе традиций русской певческой школы // Педагогическое образование в России. Вып. 5. С. 192–197.

Войтик Инна Александровна — доцент кафедры вокального искусства Московского гуманитарного университета. Адрес: Адрес: 111395, Россия, г. Москва, ул. Юности, д. 5. Тел.: +7 (499) 374-61-81. Эл. адрес: i.voytik@inbox.ru

Voitik Inna Aleksandrova, Associate Professor, Department of vocal art, Moscow University for the Humanities. Postal address: 5 Yunosti St., 111395 Moscow, Russian Federation. Tel.: +7 (499) 374-61-81. Email: i.voytik@inbox.ru