

УДК 37.013

DOI: 10.34670/AR.2022.90.24.061

О взаимосвязи итальянской и русской вокальных школ и развитии современной китайской вокальной школы

Юй Ян

Аспирант,
Институт музыки, театра и хореографии,
Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: user2504@gmail.com

Аннотация

Вопросы развития исполнительского мастерства солистов-вокалистов и вокальной исполнительской школы в Китае остаются достаточно актуальными в современной педагогике. Существующие традиции и новые тенденции в обучении вокалистов академической направленности часто входят в противоречие. Нахождению оптимального пути развития вокальной исполнительской школы в Китае в XXI веке может способствовать рассмотрение истории влияния и взаимосвязи европейских и, в частности, итальянской вокальной школы и русской. Основываясь на многоаспектных и разнообразных влияниях, автор проводит параллели между русской вокальной школой и современной китайской. Делаются выводы, что исследование такого рода взаимовлияний будет способствовать не только нахождению своего пути в современном мире вокальной педагогики и исполнительского мастерства, но и обогатит вокальное исполнительское искусство академической традиции возможностями профессионального исполнения вокальных произведений разных стилей и направлений: итальянских оперных арий, русских классических романсов или народной китайской музыки. Знание такого рода взаимовлияний будет расширять музыкальный кругозор студентов-вокалистов и содействовать восприятию и исполнению вокальных произведений разных стилей, жанров и направлений.

Для цитирования в научных исследованиях

Юй Ян. О взаимосвязи итальянской и русской вокальных школ и развитии современной китайской вокальной школы // Педагогический журнал. 2022. Т. 12. № 3А. С. 310-316. DOI: 10.34670/AR.2022.90.24.061

Ключевые слова

Вокальное исполнительское искусство, вокальные школы, итальянская вокальная школа, русская вокальная школа, педагогический процесс.

Введение

Вопросы развития и становления национальных вокальных школ всегда требуют особо пристального изучения. Традиции европейской вокальной культуры, взаимосвязь итальянской и русской школ, французской и русской школ, исполнение вокальных произведений, принадлежащих разным культурным и исполнительским традициям, представляют большой музыкально-исторический и музыкально-педагогический интерес. Для современной китайской вокальной культуры и музыкальной педагогики большой интерес представляет взаимосвязь итальянской и русской вокальных школ и камерно-вокальное творчество Ф.П. Тости, что произведения с большим удовольствием исполняют как начинающие, так и опытные вокалисты.

Активные взаимосвязи итальянской и русской традиций пения начались в XVIII веке. Именно в это время в Россию начинает проникать итальянская оперная и камерная музыка. Приглашенные итальянские певцы и музыканты исполняли оперы, в которых принимали участие русские хоры.

Особо одаренных певцов принимали в придворную певческую капеллу, в которой педагогами были как приглашенные итальянские мастера (Ф. Арайя, Б. Галуппи, Д. Сарти, В. Манфредини), так и русские. Певчие получали прочные вокальные навыки, что помогало справляться с довольно сложными партиями в итальянских операх.

Основная часть

Остановимся вкратце на методике Винченцо Манфредини – одной из самых популярных в России [по Назаренко, 1963].

Весь курс обучения пению у него длился три года. В первый год – выравнивалась вокальная интонация через пение интервалов. При этом пение в высоком и низком регистрах в начале обучения мастер не рекомендовал, считая, что этим можно испортить голос. По мысли итальянского педагога дыхание певца всегда связано с характером исполняемого произведения. Брать дыхание он советует незаметно, менять его часто, возобновляя его после конечного слова и в наиболее слабых местах фразы, обязательно додерживать и допевать ноты. Такое незаметное дыхание во многом связано с акустическими особенностями театров, в которых исполнялись оперы и общей эстетикой барочной и раннеклассической оперной эстетикой.

Во второй год обучения певцам «выравнивали» голоса, обучали произношению слов. Винченцо Манфредини огромное значение придавал четкости дикции и правильной артикуляции звука. «Кантабильное», «легатное» Манфредини считал лучшим средством для начального обучения.

В третий год обучения основное внимание уделялось исполнению арий, причем вначале в начале медленных, без слов (как вокализы), и только потом со словами.

Вокальное обучение итальянский педагог предлагал строить не на пении по слуху, а только по нотам, на сознательном восприятии музыки, на понимании структуры мелодии, на понимании особенностей музыкального языка и средств выразительности, необходимых для понимания мыслей, чувств, эмоций, заложенных композитором.

Одним из первых выдающихся вокальных педагогов и композиторов был Дмитрий Степанович Бортнянский. Еще в семилетнем возрасте он был принят в придворную певческую капеллу в Санкт-Петербурге, где наряду с хоровыми партиями исполнял сольные в итальянских оперных концертах. В семнадцатилетнем возрасте Д. Бортнянский благодаря рекомендации Б. Галуппи получил художественную стипендию для учебы в Италии. Там для постоянного своего

жительства и учебы он выбрал Венецию – город, славившийся не только великолепной архитектурой, но одной из старейших оперных школ («венецианкой оперной школой»). Кроме Венеции Бортнянский учился также в Болонье (у падре Мартини), в Риме и Венеции. После возвращения в Россию, Д.С. Бортнянский был назначен Придворной певческой капеллой в Санкт-Петербурге. Работая в Придворной певческой капелле, он преобразовал ее в центр профессиональной подготовки хоровых и оперных певцов, а также учителей пения. При этом сам Бортнянский создавал не только хоровую музыку («духовные концерты»), но и вокальную камерную музыку и инструментальные сочинения.

Вокальные навыки в Придворной капелле дети приобретали, также исполняя хоровые партии за богослужением. Церковным напевам были свойственны медленный темп, плавность и длительность музыкальных фраз. Пение было преимущественно тихим, певца с детского возраста приучали к длительному и спокойному дыханию, вырабатывая у него опору звука при дыхании.

Д. Бортнянский ввел новшество в вокально-хоровую методику обучения: стали употребляться дополнительные итальянские темповые авторские обозначения, а также итальянские обозначения силы звука: пиано (*piano*) и форте (*forte*).

На хоровых репетициях Д.С. Бортнянский делил коллектив не по партиям, а на четыре небольших состава с равным количеством голосов в каждой партии. Преимущество заключалось в том, что каждый участник воспринимал произведение в целом, понимал роль своей партии, своего голоса в общей структуре и поэтому более явно проявлял к нему свое отношение. Такая же форма использовалась при изучении хоровых сцен в операх.

Композитор, певец, музыкальный критик Александр Егорович Варламов – ученик Д.С. Бортнянского – заимствовал его методы обучения пению. В основу своего методического руководства «Полная школа пения» [по Барсов, 1968] он положил метод обучения певцов от примарных тонов среднего регистра голоса. Варламов не учился в Италии, однако с 1819 по 1823 годы он работал в Гааге учителем пения в русской придворной церкви, где познакомился со всеми существующими в то время в Европе вокальными школами (итальянской, французской, немецкой). Он всячески стремился к тому, чтобы воспитывать у певцов художественный вкус, сознательное восприятие музыки и умение музыкально и выразительно исполнять произведение. Одним из главных качеств, необходимых певцу, Варламов считал умение интонировать звук. Он считал, что нужно воспитать ощущение связи между тоникой и другими ступенями гаммы в последовательном порядке. В случае если ученик пел интонационно низко, педагог рекомендовал пение в мажорном тоне и наоборот: если он завывал интонацию – пение в минорных тонах. Этот прием и по сей день используется при обучении пению. Варламов считал, что выравнивание интонации зависит от дыхания, и поэтому он как вокальный педагог считал необходимым выравнивать продолжительность дыхания.

Отличительной чертой школы Варламова был прием дробления на одном звуке. Он предлагает дробить звук многократными волнами столько раз, сколько позволит дыхание. Звук получается полным, темброво-насыщенным. Исполняется он на гласные: «а, у» и с помощью этого приема вырабатывается дыхание, динамическая гибкость и ритмическая точность.

Варламов считал, что обучение пению детей и взрослых едино, но особенности детского возраста требуют осмотрительного подхода к воспитанию голоса. Он одним из первых заявил, что обучать детей нужно не только с ярко выраженными вокальными и музыкальными данными, но и с ограниченными вокальными возможностями.

Однако основоположником русской классической музыкальной школы и ее основных

жанров является, а также основателем русской вокальной школы считается М.И. Глинка [там же].

М.И Глинка обладал прекрасным голосом и отличной итальянской вокальной школой, однако он прекрасно понимал особенности русского менталитета, русской души и русского пения. Именно поэтому он разработал собственную методику обучения, которая опиралась на достижения итальянской школы, но удивительно подходящую специфике русских голосов.

«В Глинке счастливейшим образом сочетались дары природы, которые необходимы в своей совокупности для истинно изящного пения... дар хорошего (по крайней мере довольно красивого, довольно сильного и гибкого) голоса, талант к управлению голосом, умение технически им распоряжаться, — умение развитое обдуманностью и наукою, и, наконец, в-третьих, высшее, художественное понимание музыки, ее духа, средств и целей до самой их глубины, недоступной для организаций менее артистических, высшее совершенство декламации и музыкального исполнения вообще» [Серов, 1050-1957, 140], а – так писал А. Серов.

Как на композиторское творчество, так и на вокальную методику огромное влияние оказала итальянская культура. Глинка отправился в Италию в конце 1830 года, совершив «по пути» путешествие по Германии. В Италии М.И. Глинка поселился в Милане, который был одним из крупнейших европейских музыкальных и оперных центров Европы. В Италии Глинка познакомился с Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти, очень внимательно изучал итальянский стиль *bel canto* и сам много сочинял в «итальянском духе». В Италии М.И. Глинка создал много произведений для фортепиано, в том числе вариации для фортепиано на популярные итальянские темы, камерную вокальную музыку (романсы), а также инструментальные ансамбли (секстет и трио).

Что же касается вокальной методики, то, конечно, она во многом продолжила линию, начатую Бортнянским и Варламовым, объединяющую итальянские вокальные техники и русские. Вокальный метод Глинки, отразившийся в его упражнениях, был схож с методикой итальянского вокального обучения: непринужденная и естественная подача звука без нажима на горло, свободное пение без форсирования звучания, ровное по силе звучание, четкость произношения, чистота интонации, пение упражнений «без сопровождения» в различных ладах. Но, в отличие от Варламова, Глинка считал, что пение лучше начинать с ровного звуковедения, что на начальном этапе обучения гораздо полезнее, хотя и труднее.

Один из выдающихся российских музыкальных критиков А. Серов так характеризовал методику обучения пению М. Глинки: «Самая метода пения сделала бы честь первым светилам итальянской сцены».

Рассмотрим некоторые методических положениях Глинки – вокального педагога. С точки зрения М.И. Глинки сначала необходимо развивать голос на середине диапазона на звуках, которые «без всякого усилия берушиеся», затем необходимо постепенное расширение правильного звучания вверх и вниз как «концентрические круги», между тем как общепринятым было развитие по линейной системе: от нижних звуков вверх по гамме. Очень показательны упражнения, написанные Глинкой для одного из своих учеников О. Петрова. Интересно, что для каждого из своих учеников он также индивидуально писал этюды. Все они написаны в ладах, свойственных русской народной песне и учитывающие индивидуальные качества голоса певца.

Приведем комментарии Глинки к его упражнениям:

«Тянуть гаммы на литеру А (итальянское), примечая притом:

– чтобы прямо попадать на ноту;

– обращать больше внимания на верность, а потом на непринужденность голоса;

- петь не громко и не тихо, но вольно;
- не делать крещендо, как тому учат старинные учителя, но, напротив, взяв ноту, держать ее в равной силе (что гораздо труднее и полезнее);
- стараться уравнивать все ноты» [там же].

Большой интерес в методике М.И. Глинки заключался не только в индивидуализации метода обучения, но и в том, что он создавал свои этюды-упражнения на различных ладах, приучая, таким образом, развивать певца интонационный слух. Кроме того, его «этюды», в отличие от большинства итальянских вокализов, писались без аккомпанемента, что помогало выработке чистой интонации.

Нет сомнений, что первыми русскими методическими пособиями по обучению сольному пению стали «Упражнения» М.И. Глинки и «Полная школа пения» А.Е. Варламова, в которых отразился многовековой отечественный опыт хорового пения.

В 60-е годы XIX века в русской вокальной школе пения национальный исполнительский стиль. Появляются многочисленные руководства по обучению, такие, как «Руководство обучению пения» А. Рожкова, «Общепринятое руководство к изучению нотного церковного хорового и одиночного пения» И. Казанского. Авторы высказывают различные точки зрения на методику начального обучения пению. Однако традиции итальянского пения, итальянского *bel canto* никуда не пропали и не исчезли. Это было связано не только с исполнением итальянской оперной или камерной музыки, или «модой» на итальянских певцов, но с общим влиянием итальянской вокальной культуры на национальную вокальную школу в России.

Особое значение для становления отечественной вокальной школы имело открытие Петербургской консерватории.

20 сентября 1862 года состоялось официальное открытие Петербургской консерватории. Очень ярко и убедительно звучал призыв А.Г. Рубинштейна беззаветно служить искусству: «Будем стараться дорожное для нас искусство поставить на ту высоту, на которой оно должно стоять у народа, столь одаренного способностями к музыкальному искусству; будемте неутомимыми служителями того искусства, которое возвышает душу и облагораживает человека» [00 лет Ленинградской консерватории, 1962, 16].

Вокальный класс Петербургской консерватории возглавляла Г. Ниссен-Саломан – ученица величайшего педагога М. Гарсиа, представителя французской школы пения, получившего воспитание в Италии. Г. Ниссен-Саломан, шведка по национальности, в своей методике сочетала высочайшие достижения европейской певческой культуры с задачами, ставившимися русской вокальной литературой и русским исполнительским стилем. Ниссен-Саломан подготовила для русской сцены таких выдающихся певиц, как Н. Ирецкая, Е. Лавровская, А. Крутикова, В. Рааб, А. Бичурина, и многих других. Ее труд «Школа пения» сохранил свое значение и по сегодняшний день.

Необходимо сказать также о деятельности профессора Санкт-Петербургской консерватории, который преподавал в ней практически с первых дней ее открытия К. Эверарди – великолепного певца, который окончил Парижскую консерваторию по классу Поншара и в совершенстве владел вокальным искусством. Его учениками были Ф. Стравинский (известный оперный певец, солист Мариинского театра – отец композитора И.Ф. Стравинского), профессор М. Дейша-Сионицкая [Дейша-Сионицкая, 1926], создавшая оригинальную вокальную методику, соединяющую как итальянские, так и российские традиции, и пользующуюся большой популярностью, и многие другие.

Таким образом, влияние итальянской вокальной школы на русскую многогранно и многоаспектно.

В чем-то схожую ситуацию можно наблюдать и в китайском вокальном искусстве. Существует многовековая традиция традиционного пения и современная традиция академического пения [Ю Дуган, 2005; Цзоу Чанхай, 2000], а также современные исследования различных сторон вокального искусства, необходимо изучения влияния изучения взаимодействия итальянской вокальной школы и вокального репертуара на национальных вокальных школ. Только таким путем, как нам думается, можно достичь взлета национальной исполнительской вокальной школы и создать целую плеяду выдающихся мастеров пения, которые владеют в равной степени как лучшими произведениями оперной и камерной музыки Италии, Франции, России и Китая.

Заключение

Кроме того, необходимо отметить, что современные вокальные педагоги, будучи наследниками русской школы пения, призваны воспитывать ученика в стиле ее лучших исполнительских традиций. Развивая своих учеников как художников-музыкантов, как музыкально образованные личности, педагоги должны уметь одновременно сформировать у него профессиональный исполнительский аппарат. Для того чтобы быть педагогом, не обязательно быть певцом с хорошим голосом, но необходимо владеть специальными знаниями и педагогическим даром. Только тогда можно говорить об успешных занятиях вокальной педагогией. Только таким образом можно сделать доступным для учеников любой исполнительский вокальный репертуар и, сохраняя свою самобытность, уметь профессионально и ярко исполнить итальянскую оперную арию, русский классический романс или китайскую народную песню.

Библиография

1. 100 лет Ленинградской консерватории. 1862-1962. Ленинград: Музгиз, 1962. 303 с.
2. Багдауров В.А. М.И. Глинка как певец и вокальный педагог. М.; Л., 1950. 391 с.
3. Барсов Ю.А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки. Л.: Музыка, 1968. 66 с.
4. Дейша-Сионицкая М.А. Пение в ощущениях. М.: Музыкальный сектор, 1926. 29 с.
5. Назаренко И.К. Искусство пения. М.: Музгиз, 1963. 512 с.
6. Серов А.Н. Избранные статьи. М.; Л.: Музгиз, 1950-1957. Т. I. 1360 с.
7. Цзоу Чанхай. Психология вокального искусства. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2000. 493 с.
8. Ю Дуган. Эстетика вокального искусства. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2005. 381 с.
9. Neumark N., Gibson R., Van Leeuwen T. (ed.). Voice: Vocal aesthetics in digital arts and media. – MIT Press, 2010.
10. Li L. Moulding of Aesthetics in Vocal Music Teaching //2015 International Conference on Education Technology and Economic Management. – Atlantis Press, 2015. – С. 496-502.

On the relationship between the Italian and Russian vocal schools and the development of the modern Chinese vocal school

Yang Yu

Postgraduate,
Institute of Music, Theater and Choreography,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: user2504@gmail.com

Abstract

The issues of developing the performance skills of vocal soloists and the vocal performing school in China remain quite relevant in modern pedagogy. Existing traditions and new trends in teaching academic vocalists often come into conflict. Finding the optimal path for the development of the vocal performing school in China in the 21st century can be facilitated by considering the history of influence and the relationship between European and, in particular, the Italian vocal school and the Russian one. Based on multifaceted and diverse influences, the author of the paper draws parallels between the Russian vocal school and modern Chinese vocal school. It is concluded that the study of such a range of mutual influences will not only contribute to finding one's way in the modern world of vocal pedagogy and performing arts, but will also enrich the vocal performing art of the academic tradition with the possibilities of professional performance of vocal works of different styles and directions: Italian opera arias, Russian classical romances or folk Chinese music. Knowledge of this kind of mutual influence will expand the musical horizons of student vocalists and contribute to the perception and performance of vocal works of different styles, genres and directions.

For citation

Yu Yang (2022) O vzaimosvyazi ital'yanskoi i russkoi vokal'nykh shkol i razvitiia sovremennoi kitaiskoi vokal'noi shkoly [On the relationship between the Italian and Russian vocal schools and the development of the modern Chinese vocal school]. *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 12 (3A), pp. 310-316. DOI: 10.34670/AR.2022.90.24.061

Keywords

Vocal performing arts, vocal schools, Italian vocal school, Russian vocal school, pedagogical process.

References

1. (1962) *100 let Leningradskoi konservatorii. 1862-1962* [100 years of the Leningrad Conservatory. 1862-1962]. Leningrad: Muzgiz Publ.
2. Bagdaurov V.A. (1950) *M.I. Glinka kak pevets i vokal'nyi pedagog* [M.I. Glinka as a singer and vocal teacher]. Moscow; Leningrad.
3. Barsov Yu.A. (1968) *Vokal'no-ispolnitel'skie i pedagogicheskie printsipy M.I. Glinki* [Vocal-performing and pedagogical principles of M.I. Glinka]. Leningrad: Muzgiz Publ.
4. Deisha-Sionitskaya M.A. (1926) *Penie v oshchushcheniyakh* [Singing in sensations]. Moscow: Muzykal'nyi sektor Publ.
5. Li, L. (2015, March). Moulding of Aesthetics in Vocal Music Teaching. In 2015 International Conference on Education Technology and Economic Management (pp. 496-502). Atlantis Press.
6. Nazarenko I.K. (1963) *Iskusstvo peniya* [The art of singing]. Moscow: Muzgiz Publ.
7. Neumark, N., Gibson, R., & Van Leeuwen, T. (Eds.). (2010). *Voice: Vocal aesthetics in digital arts and media*. MIT Press.
8. Serov A.N. (1950-1957) *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Moscow; Leningrad: Muzgiz Publ. Vol. I.
9. Yu Dugan (2005) *Aesthetics of vocal art*. Beijing: People's Music Publishing House.
10. Zou Changhai (2000) *Psychology of vocal art*. Beijing: People's Music Publishing House.