

УДК 37.013

UDC 37.013

## РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОГО АСПЕКТА РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

## DEVELOPMENT OF VOCAL-TECHNICAL ASPECT OF THE RUSSIAN VOCAL SCHOOL

И. В. Лой,

преподаватель кафедры пения БГАМ,  
аспирант кафедры музыкальной  
педагогике, истории и теории  
исполнительского искусства БГАМ

I. Loy,

Teacher of the Department of Singing, BSAM,  
Postgraduate Student of the Department  
of Musical Pedagogy, History, and Theory  
of Performing Arts, BSAM

Поступила в редакцию 31.05.22.

Received on 31.05.22.

В статье освещаются особенности вокально-технического аспекта дореволюционного, советского и постсоветского периодов русской вокальной школы, отражается влияние зарубежных школ на становление русской школы вокала, исследуются технические особенности исполнения музыкальных произведений русскими вокалистами, раскрываются некоторые методики и принципы обучения вокальному искусству в России.

*Ключевые слова:* русская вокальная школа; дореволюционный, советский и постсоветский периоды; система примарных тонов; концентрический метод развития голоса; резонатор; звук; вокальная дикция; индивидуализм педагогического подхода.

The article reveals the features of vocal-technical aspect of pre-revolutionary, Soviet, and post-Soviet periods of the Russian vocal school, reflects the impact of foreign schools on formation of the Russian vocal school, studies technical features of performing musical works by Russian vocalists, reveals several methods and principles of teaching vocal arts in Russia.

*Keywords:* Russian vocal school, pre-revolutionary, Soviet, and post-Soviet periods, system of primary tones, concentric method of voice developing, resonator, sound, vocal diction, individualism of pedagogical approach.

В период глобализации всеобщая интеграция национальных вокальных школ в мировое культурное пространство остро ставит вопрос сохранения национальной самобытности каждой из них. В данной связи особую актуальность представляет собой исследование исторических предпосылок формирования и процесса развития национальных вокальных школ, изучение аспектов преемственности в развитии образовательных систем. Одно из наиболее значимых мест в мировой вокальной культуре занимает русская вокальная школа, которая является уникальной и общепризнанной на мировой арене. В создавшихся в последнее время условиях «культурной отмены» обращение к достижениям русской вокальной педагогики является как нельзя актуальным.

Одной из особенностей русской вокальной школы считается народное и церковное исполнительство, которое преобладало до второй трети XVIII века. Для русской школы вокала характерно распевание на гласную или слог, которое показывает не только профессиональный навык исполнителя, но и музыкальный образ, и выражает определенный набор эмоциональных переживаний. Также своеобразие русскому национальному вокальному искусству придавал религиозный фактор, поскольку с эпохи средневековья обучение пению проводилось в монастырях и приходских школах.

В дореволюционный период большое влияние на становление русской вокальной школы, как и многих других, оказывала итальянская вокальная школа. Итальянская кантилена оказалась естественным образом созвучна с русской напевной тягучей народной песней, церковными песно-

пениями, традиционно исполняемыми а capella [1, с. 7]. Стоит отметить, что в данный период в Италии как раз наступил этап bel canto, подразумевавший виртуозность музыкальной технологии, что в свою очередь принесло огромную пользу русским исполнителям.

Влияние итальянской вокальной культуры, которое отражалось в творчестве таких композиторов, как Глинка, Варламов, Бортнянский, присутствовало на протяжении всего дореволюционного периода, вплоть до появления «городского романса», творчества Булахова, Варламова, Даргомыжского, Серова, Балакирева, Кюи, Римского-Корсакова, Чайковского, Мусоргского.

Исследователи связывают формирование русской национальной вокальной школы с творчеством М. И. Глинки. Несомненно, на вокальное становление Глинки оказывала влияние итальянская вокальная культура. Он брал уроки пения у Белолли и, по его мнению, смог усовершенствовать свои вокальные навыки, избавившись от «фальши в пении», гнусавости в виде носового призвука и невыразительности звучания. Глинка восхищался пением таких исполнителей, как Д. Паста, Ф. Галли, Д. Рубини, В. Беллини, однако периодически высказывался негативно в сторону итальянского исполнения, в частности, говоря, что «итальянская певица смотрит на музыку только как на средство самопоказа». В музыкальном же творчестве М. И. Глинки мы видим особую распевность мелодии, выразительность голоса, внимание к внутреннему содержанию художественного образа и необходимость его внешнего выражения через актерскую игру певца.

Уникальность Глинки заключается в более раннем применении концентрического метода

развития голоса, в отличие от Фридриха Шмидта и его школы примарного тона. В своих «Методических пояснениях к вокальным упражнениям», он пишет: «По моему методу надобно сперва усовершенствовать натуральные тоны без всякого усилия берущиеся, ибо, усовершенствовав их, мало помалу, потом можно обработать и довести до возможного совершенства и остальные звуки» [2, с. 9]. Одной из особенностей метода концентрического развития голоса, который в будущем станет отличительной чертой немецкой школы вокала, является нахождение и укрепление натуральных, или примарных, тонов, то есть тонов, берущихся наиболее непринужденно, и дальнейшее присоединение к ним соседних звуков, при все большем расширении к крайним нотам певческого диапазона. К наиболее важным рекомендациям М. И. Глинки можно отнести следующие:

- нужно стараться уравнивать все ноты, то есть в необходимой мере сгладить регистры;
- «прямо попадать в ноту», «связывать не тянувши, а прямо», то есть без использования «подъездов» и portamento;
- «петь не громко и не тихо, но вольно», что подразумевает пение на средней громкости голоса, свободную работу певческого аппарата, то есть отсутствие зажимов мышц и напряжения;
- «не делать крещендо, как тому учат старинные учителя, но напротив, взяв ноту, держать ее в ровной силе (что гораздо труднее и полезнее)».

Стоит также отметить и работу другого известного композитора и педагога, А. Е. Варламова, который, работая с М. И. Глинкой в один и тот же период времени, полагался на французскую вокальную школу, в частности на методику Парижской консерватории. Принципы преподавания у Варламова и Глинки во многом схожи (например, работа над голосом на центральном, наиболее удобном участке диапазона; последовательность от простого к сложному, внимание к точности интонации; построенная на распевности вокализация; пение гамм на итальянское «А» и др.), однако есть и противоречия, возникающие на основе противопоставления итальянской и французской вокальных школ, а также на основе индивидуальных педагогических предпочтений. Например, если Глинка предлагает в упражнениях использовать движения голоса по терциям, то Варламов предпочитает движение по секундам ставить в начале обучения [3]. Если Глинка предлагает петь гаммы ровно, то Варламов – с филировкой звука, у одного прослеживается кантиленный, а у другого – декламационный стиль. Однако несмотря на различия, оба педагога и композитора придерживаются мнения о том, что мастерство исполнения не должно сводиться только к техничности исполнения.

Несмотря на то что М. Глинка и А. Варламов основывались на итальянской (и французской) вокальных школах, они создали свои уникальные методики, ориентированные на специфику рус-

ского произношения и менталитета, что имело основополагающее значение для формирования русской вокальной школы.

Одно из старейших музыкальных учебных заведений России – Санкт-Петербургская консерватория – было основано в 1862 году. Здесь преподавали такие знаменитые композиторы и вокальные педагоги, как Г. М. Римский-Корсаков, Д. Д. Шостакович, А. Г. Рубинштейн, С. М. Слонимский, А. К. Лядов, Дж. Корси, С. И. Габель, И. П. Богачёва, Е. Е. Нестеренко и многие другие. Наряду с Санкт-Петербургской консерваторией центром обучения русских профессиональных певцов с XIX века безусловно является Московская консерватория, основанная в 1866 году. Среди знаменитых ее преподавателей можно выделить П. И. Чайковского, А. С. Аренского, У. А. Мазетти, Л. Джиральдони, Н. Г. Рубинштейна, В. А. Васину-Гроссман, А. И. Ведерникова, И. К. Архипову, Н. Л. Дорлиак и других выдающихся композиторов и вокальных педагогов.

Немалый вклад в развитие русской школы вокала (благодаря которому данного педагога можно отнести к числу именно русских педагогов) оказал К. Эверарди, бельгиец по происхождению, ученик М. Гарсиа-младшего, Д. Маццини и Ф. Ламперти, преподававший в Санкт-Петербургской консерватории в 1870–1888 годах, а с 1897 года – и в Московской консерватории.

Интересно, что К. Эверарди не воспринимал теорию вокального искусства как науку. Согласно воспоминаниям учеников, к его основным методологическим принципам можно отнести следующие:

- ровное вертикальное положение тела на протяжении всего пения (в отличие от установок М. Гарсиа, Рейнальдо Гана, Ж. Абитболя);
- глубокое, продолжительное грудобрюшное дыхание как основа для пения;
- дыхание через ноздри и рот, одновременно и беззвучно;
- обязательная опора звука, недопустимость тремоляции голоса вследствие неправильно-го вибрата, в целом осторожное отношение к вибрато;
- звук всегда должен ощущаться в резонаторах («маске»);
- «неосознанный» процесс пения (ученик не должен был думать о работе своего голосового аппарата при пении, процесс должен был стать автоматическим) [4];
- прилежная и долгая работа по развитию техники пения: секунды, терции, гаммы, трели, стоккато и др.;
- обязательное знание теории музыки, сольфеджио;
- обязательная кантилена (подражать виолончели и скрипке);
- отрицание необходимости отдельных упражнений для языка, губ, гортани, диафрагмы и пр. (особенность немецкой школы), опора только на практический опыт;
- непризнание головного и грудного регистров;

- необходимость прикрытия высоких нот («надеть шапочку»);
- отсутствие пристрастия к определенной гласной в процессе обучения, трансформация русских гласных на итальянский манер;
- большое внимание четкой артикуляции и ясному произношению слов при пении;
- помимо высокой вокальной техники наличие также эмоциональной выразительности пения, чувствование и проживание художественного образа в пении.

К. Эверарди удалось обучить десятки выдающихся певцов, будущих вокальных педагогов, среди которых были Л. Образцова, В. Зарудная, М. Славина, С. Габель, И. Горди, а также Мария Адриановна Дейша-Сионицкая, вокальный педагог, автор книги «Пение в ощущениях», известная оперная и камерная певица.

Во многом при процессе обучения пению М. Дейша-Сионицкая руководствуется ощущениями, ссылаясь в том числе на то, что сам «инструмент певца», то есть певческий аппарат, не виден и не осязаем настолько, как виден и осязаем инструмент у любого музыканта. Так, например, говоря о певческом дыхании, М. Дейша-Сионицкая, так же как и К. Эверарди, советует брать дыхание и ртом, и носом одновременно: «Вдыхать надо одновременно диафрагмой и головой, на манер зевка, через нос открытым ртом» [5, с. 14]. М. Дейша-Сионицкая, как и ее учитель, советует нижне-рёберно-диафрагматическое дыхание: «При сокращении (опускании) диафрагмы у вас будет ощущение, что передняя стенка живота пойдет вперед, увлекая за собой нижние ребра и расширяя в нижней части грудную клетку» [5, с. 6]. Дейша-Сионицкая согласна со своим учителем и относительно положения языка. Однако, если Эверарди не рекомендовал отдельные упражнения на работу языка, Мария Адриановна настаивает на необходимости таковых, например, предлагает «попеть упражнения с высунутым языком» в случае «глухого сдавленного голоса, вызванного сильным поднятием корня языка при пении» [5, с. 14–15]. Известно, какое большое внимание К. Эверарди уделял работе резонаторов. Дейша-Сионицкая несколько раз повторяет одну мысль: не столько от объема выдыхаемого воздуха, сколько от работы резонаторов зависит характер звука. Сами резонаторы автор прогрессивно делит на нижние (легкие, бронхи, трахея) и верхние (полости рта, носа и головные пазухи). Автор ссылается на понятие «маски», использует итальянские фразы, без сомнения, принадлежавшие Эверарди, такие как «пейте звук», «пойте глазами», «берите звук верхним дыханием из пространства или от лобных пазух». [5, с. 25].

В 1889 г. в России выходит книга Ипполита Прянишникова «Советы обучающимся пению». Сам И. Прянишников получил вокальное образование у Ф. Ламперти и С. Ронкони, и в книге его также прослеживается влияние итальянской школы. Основные положения таковы:

- предварительный отбор обучающихся пению (наличие «музыкального голоса и верного слуха») [6, с. 3];
- пение непременно в положении стоя;
- занятия без аккомпанемента (последний допускается только после твердого разучивания партии);
- медленное, но постоянное постепенное освоение вокальной техники;
- диафрагмальное дыхание («дыхание при помощи диафрагмы и нижних ребер»);
- положение языка: неподвижное, должен быть плоским, совершенно свободным, касаться кончиком нижних зубов;
- одинаковое открытие рта на высоких и низких нотах (sic);
- направление звука в твердое нёбо к передним зубам;
- в начале обучения пение на середине диапазона, не выходя за его пределы без форсирования или сдерживания голоса [6, с. 32]
- понимание физиологии голоса;
- внимание к хорошей дикции певца;
- три перехода голоса у женщин и два у мужчин (головной, средний (медиум) и грудной регистр);
- неприятие фальцета («безвкусице») [6, с. 17].

И. П. Прянишников разделяет голоса на высокие, средние и низкие. К высоким он относит сопрано (делит на драматическое, колоратурное и лирическое) и тенор (делит на сильный, легкий и лирический). К средним голосам – меццо-сопрано и баритон (без последующего деления). К низким – контральто у женщин и бас у мужчин (последний разделяет на низкий и высокий бас). Примечательно, что И. П. Прянишников параллельно с русской приводит терминологию итальянской школы на итальянском языке. Порой он считает нужным оставлять итальянские термины, но обычно предпочитает использовать дефиниции, понятные русскому человеку. Так, микст или медиум он называет средним регистром, делая при этом пояснения: хоть это название не вошло в общее употребление, не видит причины обозначать средний регистр иностранным словом, тогда как другие два именуются русскими названиями.

Таким образом, в конце XIX века речь не идет о слепом заимствовании педагогической практики итальянской или французской вокальных школ, но о переработке, переосмыслении иностранного педагогического наследия и приведении его в соответствие с существовавшими реалиями, наряду с собственными инновационными разработками. Среди знаменитых русских певцов дореволюционного периода нельзя не упомянуть Ф. Шаляпина, Н. Фигнера, И. Ершова, А. Бантышеву, Д. Смирнова, А. Боначича и др.

Русская советская школа, в том числе ввиду политических событий, уже не испытывает значительного влияния зарубежных вокальных школ. В этот период происходит формирование целой плеяды известных педагогов и исполнителей, которые уже не имели возможности и особой нужды

учиться за границей и сравнивать иностранные педагогические подходы к обучению вокалу. Советская вокальная школа следует традициям дореволюционной русской школы.

В вопросе предпочтительного певческого дыхания большинство советских педагогов достаточно едины, и советуют нижнереберно-диафрагматическое дыхание. Часть педагогов, например Д. Л. Аспелунд, Л. Д. Работнов, вообще говорят о неправомерности деления дыхания на типы. Егоров, упоминая о такой проблематике, указывает, что вообще исключить типы дыхания не представляется возможным, а следует говорить о преобладании того или иного грудного отдела в процессе дыхания. Так, А. А. Егоров говорит о ключичном или верхнегрудном, реберно-диафрагматическом и диафрагмально-брюшном дыхании [7, с. 69]. Довольно часто педагог описывает дыхание через индивидуальные ощущения, используя свою терминологию. А. Вербов разделяет ключичное, грудное, косто-абдоминальное и абдоминальное дыхание, для пения советует абдоминальное «в возможно чистом виде» из-за естественно низкого и свободного положения гортани и совершенного сглаживания регистров при нем [8, с. 31–32]. В. П. Морозов говорит о профессиональном певческом дыхании как о дыхании глубоко, «нижнереберно-диафрагматическом, брюшном, нижнебрюшном» [9, с. 188]. Л. Б. Дмитриев также советует нижнереберно-диафрагматическое дыхание как наиболее приспособленное для пения, однако при этом замечает, что хорошее профессиональное звучание возможно при любом из типов дыхания.

Большинство педагогов досоветского и советского времени выступают за опускание гортани в процессе пения. Согласно исследованию Л. Б. Дмитриева, проведенному рентгенографическим методом, гортань при пении у разных певцов могла находиться в низком, среднем или же высоком, но именно в постоянном положении, редко оставалась при пении в том же положении, что и в состоянии покоя, практически никогда не совпадала с положением гортани при речи. Л. Б. Дмитриев на основании исследования делает вывод об отсутствии необходимости единой певческой установки гортани.

А. М. Вербов, врач и педагог, поясняет в анатомическом аспекте, как связано низкое и свободное положение гортани: подъязычно-грудинные мышцы сокращаются и одновременно оттягивают язык и подъязычную кость вниз, тем самым позволяя гортани оставаться в спокойном низком положении.

В советское время положение языка «в форме ложечки» становится классическим. Вербов говорит о необходимой бездеятельности языка, что с опусканием подъязычной кости происходит автоматически, когда язык ставится в правильное положение, оставаясь свободным и ненапряженным. Малейшее напряжение языка отражается на голосе, так как язык твердеет и начинает мешать правильному звуковедению. Точно так же и слишком широкое раскрытие рта по А. Вербову – при-

чина «зажатия» голоса, поскольку при этом сокращаются мускулы дна ротовой полости, в том числе и подъязычно-подбородочный мускул, что рефлекторно зажимает гортань и вызывает напряжение мышц языка [8, с. 21].

Другие советские вокальные педагоги (А. А. Егоров, М. Э. Донец-Тессейр, Л. Б. Дмитриев, А. М. Кравченко и др.) говорят о вреде чрезмерного и недостаточного раскрытия рта. При недостаточном раскрытии ухудшается формирование звука, при чрезмерном раскрытии – напрягается нижняя челюсть, а посредством ее – язык и гортань [7, с. 53; 10, с. 126–127]. Если подводить итог, все педагоги говорят о не напряженном, не мешающем пению языке, свободном и активном положении рта и губ в пении.

О важности резонаторных ощущений прямо пишут не все педагоги. Так, Л. Б. Дмитриев ставит головной резонатор как превалирующий, а главной задачей певца называет попадание в «маску». Согласно эксперименту В. П. Морозова с электрокамертоном можно сделать вывод о том, что именно использование резонатора в пении помогает сохранить голос, избегая чрезмерного мышечного напряжения, а кроме того, выявляет индивидуальную богатую обертонами тембровую окраску [9, с. 192–193]. А. М. Вербов говорит о том, что направлять звук куда бы то ни было не следует, а наоборот необходимо ставить вопрос, где именно его формировать. Высказывание А. М. Вербова критикует Л. Б. Дмитриев, говоря о том, что Вербов сводит весь вопрос голосообразования к работе гортани, называет это «узким, односторонним анатомо-физиологическим подходом» [11, с. 94].

Все изученные нами советские педагоги без исключения ратуют за сглаживание регистров в пении. Однако в терминологии наблюдаются довольно значительные расхождения, хотя, по сути, речь идет о грудном, миксте и головном регистрах, обозначенных различными терминами.

Опора звука в русской вокальной школе настолько естественна и обязательна, что многие педагоги воспринимают ее как само собой разумеющуюся и не нуждающуюся в пояснениях. А. Г. Менабени описывает опору дыхания как составную часть певческой опоры, необходимую для снятия напряжения с гортани и выразительности пения, характеризует правильную опору звука через качество самого звучания. В. П. Морозов поясняет выражение «петь на себя»: диафрагма при вдохе давит на нижнюю полость живота, при пении на верхнем диапазоне в работу включаются также и мышцы живота, что усиливает ощущение опоры, расположенной ниже.

Работа над артикуляцией и дикцией является неотъемлемой частью методики любого профессионального советского педагога. Однако педагогические подходы могут существенно отличаться. Так, А. М. Вербов приближается к западноевропейскому видению: пишет о преимуществе формирования гласных в зеве посредством изменения положения корня языка, а при формировании



согласных считает необходимым приобретение навыка быстрого проговаривания их ртом и стремительного возврата гортани и подъязычной кости в низкое положение [8, с. 46]. М. Э. Донец-Тессейр – представитель другого педагогического подхода – советует для яркости гласных отчетливее произносить согласные и трансформировать гласные для более удобного использования. Н. Ш. Малышева предлагает «держат губы на зубах», то есть стремиться к наиболее тесному их контакту [12, с. 65]. Кроме чисто технической составляющей в работе над артикуляцией Н. Ш. Малышева также пишет о важности творческой составляющей вокальной дикции. К последней, например, относится распределение смыслового веса в зависимости от характера произведения [12, с. 59].

Репертуар советского времени достаточно разносторонен. Ограничения, вызванные политической составляющей жизни в СССР, так или иначе касались и репертуара, и исследовательской работы советских педагогов. Характерными чертами этого времени было обязательное включение в репертуар произведений советских композиторов, песен, прославляющих советский народ и советскую власть, перевод зарубежных произведений (порой выполненный недостаточно корректно). Практически во всех научных трудах советского периода принято отзываться об отечественных достижениях любой области в исключительно положительном ключе, западных – от умеренно-нейтрального до резко негативного.

Советские педагоги (впрочем, как и современные) по-разному относятся к вокализмам и упражнениям: одни (например, Н. Шпиллер) основываются на большом количестве последних, считая, что только после укрепления голоса можно приступать к вокальным произведениям. Другие (Г. Ройзен, вся вокальная кафедра ГИТИСа) с самого начала включают в вокальный репертуар разнообразные произведения – арии, песни, романсы, к вокализмам на младших курсах относятся отрицательно и включают вокализмы Рахманинова, Ракова, Глиэра на старших курсах [13, с. 94].

Таким образом, мы видим характерную для русской вокальной школы советского периода самостоятельность и независимость развития. В силу политических причин влияние иностранных школ на советскую вокальную школу становится минимальным. В то же время труды зарубежных исследователей советским ученым мало доступны. В трудах советского периода прослеживается тенденция к прославлению отечественной вокальной школы и некотором преуменьшении влияния иностранных вокальных школ на начальном этапе развития русской школы. Тем не менее, не смотря на некоторую политическую «однобокость» по отношению к отечественной школе, интерес советских исследователей к физиологии голоса, вокальной педагогике породили большое число научных исследований и трудов по изуче-

нию проблематики голосообразования и становления вокального голоса.

Среди знаменитых русских певцов советского периода можно выделить С. Лемешева, Н. Нежданову, Г. Вишневскую, И. Козловского, М. Магомаева, Т. Синявскую и др.

Что касается постсоветской вокальной школы, в настоящее время мы видим значительный спад в развитии исследований в данной области. Во многом написанные за последние три десятилетия работы – это труды педагогов с большим трудовым стажем, то есть по сути представителей советской вокальной школы. Например, это труды В. П. Морозова, О. В. Далецкого, Н. Б. Гонтаренко, Д. Е. Огороднова, В. В. Емельянова, В. Н. Бучеля и др.

В их исследованиях наблюдается тенденция к критике и оспариванию многих постулатов советской эпохи. При этом взгляды современных вокальных педагогов и исследователей часто могут быть прямо противоположными. К примеру, если А. В. Покровский прямо говорит о «всеобщем кризисе оперного искусства» [14, с. 4–46], то В. И. Юшманов пишет противоположное: вокальная подготовка среднестатистического оперного певца, по его мнению, никогда еще не находилась на таком высоком техническом уровне.

Несмотря на то что авторы критикуют друг друга за отдельные положения методик, большинство постсоветских педагогов так или иначе выступают за ненасильственное отношение педагога к голосу ученика (что на практике однако может быть совершенно иначе), смешанное (косто-абдоминальное) дыхание, свободную при пении гортань, защитную (для связок) и эстетическую (в плане полетности и обертонов голоса) работу резонаторов.

Современные педагоги отвергают ключичное дыхание («не поднимай плечи», «грудь должна быть неподвижна»), рекомендуют нижнереберно-диафрагматическое, однако порой недостаточно ясно формулируют требования к дыханию в целом. Как и в досоветское, и советское время, постсоветские педагоги расходятся в отношении вопроса, чем именно вдыхать: ртом или носом. Если Емельянов пишет, что профессиональные певцы делают бесшумный вдох ртом и носом одновременно [15, с. 87–88], то Далецкий говорит о гигиеничности дыхания через нос [16, с. 88], Гонтаренко предлагает дышать носом с широко раздутыми ноздрями («ноздри раскрыты, как окна в сад») [17, с. 100], а если не позволяет произведение – через нос и рот одновременно, или через нос с добором дыхания через рот [17, с. 44], а Бучель пишет о необходимом для постоянного возбуждения и напряжения мышц грудной клетки, диафрагмы и мембраны в трахее сопротивлении воздуха в носоглотке [18, с. 14–15].

Все чаще в методических указаниях постсоветских педагогов встречается слово «свободный», «свобода». Так, Н. Б. Гонтаренко ратует за «свободное тело», а сами термины «опора звука», «опора дыхания» по его мнению препятству-

ют эмоциональной полноты голоса, так как могут «закрепостить диафрагму» и ведут к зажимам [17, с. 109].

Работе резонаторов постсоветские педагоги отводят большое значение. В. П. Морозов является активным разработчиком методики «резонансного» пения, как рефлекторного феномена с акцентом на диафрагмальное свободное дыхание и постоянный контроль работы резонаторов. В. П. Морозов придает резонаторам исключительное значение и выделяет 7 функций резонаторов (генераторная, энергетическая, фонетическая, эстетическая, защитная, индикаторная, активизирующая) – отсюда происходит название его труда «Искусство резонансного пения». О. В. Далецкий пишет о прямой зависимости верного звучания голоса от взаимопроникновения (индивидуального соотношения) головного и грудного тембров [16, с. 43], – хоть в данной ситуации вернее было бы сказать именно «головного и грудного резонаторов».

Еще одной особенностью современной постсоветской школы является ярко выраженный индивидуализм педагогического подхода к каждому ученику. Как пишет О. В. Далецкий, «если бы было возможно, каждому певцу с учетом его свойств надо бы иметь свой учебник, что невозможно» [16, с. 4–5]. Этим индивидуальным «учебником» был и остается сам преподаватель, анализирующий пение ученика, обращающий его внимание на индивидуальные особенности звукоизвлечения, подбирающий упражнения и репертуар каждому соответственно его потребностям и способностям.

В постсоветской школе все больше внимания уделяется психологии певческого процесса. В. И. Юшманов подчеркивает, что даже в конце XX – начале XXI века до сих пор недостаточно осознается тот факт, что современный педагог должен быть специалистом не только вокального искусства и теории музыки, но и в анатомии, психологии, специфике волевого управления фонационным процессом. Вокальный педагог становится не просто преподавателем пения, но специалистом в разных областях знаний, и это необходимое условие для достижения качественного результата преподавания.

Исходя из вышеизложенного, можно выделить следующие черты постсоветской вокальной школы:

- высокие требования к вокальному педагогу как специалисту широкого профиля;
- внимание к психологической составляющей процесса пения;
- индивидуализм подхода к каждому ученику как неперемненное условие успешности обучения;
- постепенность и постоянство в изучении вокала;

- необходимость поднятия мягкого нёба при пении;
- непрременная свобода голосового аппарата, ощущение мышечного комфорта при пении;
- ощущение резонанса индивидуально, но важно для контроля качества звукоизвлечения;
- смешение, сглаживание регистров;
- свободная активная работа артикуляционного аппарата.

Мы видим, что отмеченные нами общие черты для педагогов постсоветской вокальной школы характерны не только для русской, но и для других иностранных современных школ. Примером тому могут служить яркие представители постсоветского периода в русском вокальном искусстве, каковыми являются Д. Хворостовский, Е. Семенова, А. Нетребко, В. Бержанская, О. Безинских, Х. Герзмава и др. Заметна тенденция стирания границ между вокальными школами. Единый эталон вокального звучания как желаемый результат обучения пению становится общей целью для всех вокальных школ. Однако пути его достижения, а именно собственная методология в плане практических приемов, может сильно отличаться не только в рамках одной школы, но даже одного учебного заведения. Очевидно, что вокальная педагогика по-прежнему остается глубоко индивидуальным педагогическим направлением, где успешность обучения определяется прежде всего профессиональным и личностным уровнем самого педагога.

Подводя итоги касательно особенностей развития русской вокальной школы в каждый из анализируемых периодов, мы можем сказать следующие:

- в досоветский период прослеживается заметное влияние западных вокальных школ (в первую очередь – итальянской) на русское вокальное искусство. При этом невозможно отрицать также и самобытность национальной вокальной школы;
- в советский период русская вокальная культура снова переживает период расцвета. Развитие науки способствовало развитию вокальной педагогики, возникновению новых педагогических методик и научному обоснованию основных постулатов вокального образования;
- в постсоветский период процессы глобализации способствуют тесному взаимодействию между русской и западными вокальными школами, что в свою очередь провоцирует сближение эталонов вокального звучания.

При этом очевиден тот факт, что русская вокальная школа полностью состоялась как исторически сложившаяся независимая вокальная школа, занимающая одну из ведущих позиций на мировой арене.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Барсов, Ю. А. Из истории русской вокальной педагогики / Ю. А. Барсов // Вопросы вокальной педагогики. – 1982. – № 6. – С. 6–22.
2. Глинка, М. И. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы – сольфеджио / М. И. Глинка. – Ленинград, М.: Государственное музыкальное издательство, 1951. – 58 с.
3. Варламов, А. Е. Полная школа пения : учебное пособие / А. Е. Варламов. – 4-е изд., стер. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2012. – 120 с.
4. Вайнштейн, Л. И. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство. Воспоминания ученика [Электронный ресурс] / Л. И. Вайнштейн. – Режим доступа: <http://www.belcanto-2004.narod.ru/11.htm>. – Дата доступа: 16.01.2022.
5. Дейша-Сионицкая, М. Пение в ощущениях. С приложением 12 нотных примеров и 17 рисунков / М. Дейша-Сионицкая. – М.: Музыкальный сектор, 1926. – 31 с.
6. Прянишников, И. Советы обучающимся пению: Учеб. пособие / И. Прянишников. – СПб.: Планета музыки, 2020. – 144 с.
7. Егоров, А. М. Гигиена голоса и его физиологические основы / А. М. Егоров. – М.: Музгиз, 1962. – 172 с.
8. Вербов, А. Техника постановки голоса / А. Вербов. – 2-е изд. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 51 с.
9. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. – М.: Искусство и наука, 2002. – 496 с.
10. Донец-Тессейр, М. Э. Опыт воспитания сопрано / М. Э. Донец-Тессейр // Вопросы вокальной педагогики. – 1966. – № 3. – С. 120–133.
11. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 1968. – 674 с.
12. Малышева, Н. Ш. Значение принципов К. С. Станиславского для вокальной педагогики / Н. Ш. Малышева // Вопросы вокальной педагогики. – 1969. – № 4. – С. 180–199.
13. Ройзен, Г. М. О голосообразовании в пении и речи / Г. М. Ройзен // Вопросы вокальной педагогики. – 1969. – № 4. – С. 85–99.
14. Покровский, А. В. Русская национальная вокальная школа (истоки) / А. В. Покровский // Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики. Серия: познание. – М.: Научные технологии, 2018. – № 4. – С. 43–51.
15. Емельянов, В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг. / В. В. Емельянов. – 5-е изд. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2007. – 192 с.
16. Далецкий, О. В. Школа пения из опыта педагога / О. В. Далецкий. – М., 2008. – 156 с.
17. Гонтаренко, Н. Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства / Н. Б. Гонтаренко. – Ростов н/Д : Феникс, 2006. – 155 с.
18. Бучель, В. Н. Технология мембранно-резонансного пения / В. Н. Бучель. – М., 2007. – 54 с.

## REFERENCES

1. Barsov, Yu. A. Iz istorii russkoj vokal'noj pedagogiki / Yu. A. Barsov // Voprosy vokal'noj pedagogiki. – 1982. – № 6. – S. 6–22.
2. Glinka, M. I. Uprazhneniya dlya usovershenstvovaniya golosa, metodicheskie k nim poyasneniya i vokalizy – sol'fedzhio / M. I. Glinka. – Leningrad, M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1951. – 58 s.
3. Varlamov, A. E. Polnaya shkola peniya : uchebnoe posobie / A. E. Varlamov. – 4-e izd., ster. – SPb.: Izdatel'stvo «Lan'; Izdatel'stvo «Planeta muzyki», 2012. – 120 s.
4. Vajnshtejn, L. I. Kamillo Everardi i ego vzglyady na vokal'noe iskusstvo. Vospominaniya uchenika [Elektronnyj resurs] / L. I. Vajnshtejn. – Rezhim dostupa: <http://www.belcanto-2004.narod.ru/11.htm>. – Data dostupa: 16.01.2022.
5. Dejsha-Sionickaya, M. Penie v oshchushcheniyah. S prilozheniem 12 notnyh primerov i 17 risunkov / M. Dejsha-Sionickaya. – M.: Muzykal'nyj sektor, 1926. – 31 s.
6. Pryanishnikov, I. Sovety obuchayushchimsya peniyu: Ucheb. posobie / I. Pryanishnikov. – SPb.: Planeta muzyki, 2020. – 144 s.
7. Egorov, A. M. Gigiena golosa i ego fiziologicheskie osnovy / A. M. Egorov. – M.: Muzgiz, 1962. – 172 s.
8. Verbov, A. Tekhnika postanovki golosa / A. Verbov. – 2-e izd. – M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1961. – 51 s.
9. Morozov, V. P. Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoj teorii i tekhniki / V. P. Morozov. – M.: Iskusstvo i nauka, 2002. – 496 s.
10. Donec-Tessejr, M. E. Opyt vospitaniya soprano / M. E. Donec-Tessejr // Voprosy vokal'noj pedagogiki. – 1966. – № 3. – S. 120–133.
11. Dmitriev, L. B. Osnovy vokal'noj metodiki / L. B. Dmitriev. – M.: Muzyka, 1968. – 674 s.
12. Malysheva, N. Sh. Znachenie principov K. S. Stanislavskogo dlya vokal'noj pedagogiki / N. Sh. Malysheva // Voprosy vokal'noj pedagogiki. – 1969. – № 4. – S. 180–199.
13. Rojzen, G. M. O golosoobrazovanii v penii i rechi / G. M. Rojzen // Voprosy vokal'noj pedagogiki. – 1969. – № 4. – S. 85–99.
14. Pokrovskij, A. V. Russkaya nacional'naya vokal'naya shkola (istoki) / A. V. Pokrovskij // Sovremennaya nauka: Aktual'nye problemy teorii i praktiki. Seriya: poznanie. – M.: Nauchnye tekhnologii, 2018. – № 4. – S. 43–51.
15. Emel'yanov, V. V. Razvitie golosa. Koordinaciya i trening. / V. V. Emel'yanov. – 5-e izd. – SPb.: Izdatel'stvo «Lan'; Izdatel'stvo «Planeta muzyki», 2007. – 192 s.
16. Daleckij, O. V. Shkola peniya iz opyta pedagoga / O. V. Daleckij. – M., 2008. – 156 s.
17. Gontarenko, N. B. Sol'noe penie: sekrety vokal'nogo masterstva / N. B. Gontarenko. – Rostov n/D : Feniks, 2006. – 155 s.
18. Buchel', V. N. Tekhnologiya membranno-rezonansnogo peniya / V. N. Buchel'. – M., 2007. – 54 s.