**История развития русской национальной вокальной школы: истоки возникновения, первые русские композиторы доглинкинского периода**

До возникновения профессионального светского искусства пение на Руси существовало в форме народного песенного творчества и церковного пения. Русская народная песня играла основополагающую роль в создании отечественного профессионального музыкального и вокального искусства. М.И. Глинка писал, что музыку создает народ, а композиторы ее только аранжируют. И действительно, русская песня являлась неиссякаемым источником вдохновения отечественных композиторов. На ее основе создавались и первые оперные произведения. Русская песня чрезвычайно разнохарактерна, круг ее образов широк: от интимно-лирических до глубоко социальных.

Разнообразие русской песни требовало и различного воплощения. Характерной особенностью протяжной русской песни является глубина содержания, психологизм и неразрывная связь слова с музыкой. Слово в песне является ведущим, оно и определяет характер мелодии. Как говорят сказители былин - песня сказывается, а напев приходит сам. Широкие протяжные русские песни требовали, прежде всего, глубины и проникновенности исполнения, а это в свою очередь - наполненного звучания, ровности и красоты тембра, большого дыхания.

Одной из особенностей русской народной песни являются ее своеобразные украшения, которые поются на какую-нибудь гласную или слог. Эти украшения русской песни - всегда составная часть мелодии, входящая в ее существо, - это выражение определенных эмоций, а отнюдь не желание продемонстрировать технические возможности голоса. Особенности русской песни определили не только характерные черты русской музыки, но и основные стилевые особенности пения профессиональных певцов - представителей русской национальной школы.

Развитие русской национальной школы пения начинается с 9-10 вв. после крещения Руси. Особую и значительную роль в подготовке певцов-профессионалов играло на Руси церковное пение. Древнерусское пение, как известно, было унисонным, что позволяло достигать наибольшего звуковысотного и тембрового консонанса и ансамбля.

Церковные песнопения отличались спокойным, величаво-повествовательным характером. Плавные мелодии, отсутствие больших интервалов, средняя тесситура, неширокий звуковой объем делали пение удобным для голоса. Проникновенность, ясное произношение слов, безукоризненность интонации, сдержанная динамика и общее благородство стиля - вот характерные черты церковного пения. Церковное пение имело исключительно широкое распространение, что позволяло выявлять из большой массы поющих лучшие голоса.

Обилие церквей, монастырей, обучение пению в хорах так называемых государевых певчих дьяков, патриарших и впоследствии синодальных певчих и придворной капеллы давало возможность певцам приобретать прочные вокальные навыки. Требование «тихогласного» пения не давало возможности форсировать голос, сохраняло его. Большие музыкальные фразы, медленные темпы и сам спокойный характер церковной музыки требовали от певцов соответствующего дыхания.

Искусство постепенного выдоха, чувство «опоры дыхания» приобретались не специальными упражнениями, а практикой, пением в церковном хоре, и обычно - с детства. Так культивировалась кантилена - основа пения. Запрещалось «произносить слова сквозь зубы и в нос». Чистое и явственное произношение было непременным требованием. Таким образом, в церковном пении певец приобретал необходимый профессионализм. Все это дало впоследствии возможность русским певцам с легкостью справляться со сложным оперным репертуаром, ввезенном в XVIII веке в Россию с Запада.

Сценическое искусство, как и вокальное, также имело свои корни в народном искусстве и церковных представлениях-действах. Предшественниками профессиональных актеров были народные синтетические актеры древней Руси - скоморохи. Их искусство было непременным участником народных празднеств. Скоморохи всегда находились при царском дворе и при дворах крупных вельмож.

Таким образом, русская народная песня и народное исполнительское искусство с одной стороны, и высокая вокальная культура церковного пения – с другой, были теми важнейшими факторами, которые подготовили почву для возникновения светского профессионального певческого искусства.

Первым оперным композитором в России был Ф. Арайя (итальянский композитор, дирижер), писавший оперы в духе итальянских серьезных опер.

Рождение национальной оперы конец 17- начало18 вв. (Д. Бортнянский, Е. Фомин). Возникновение первых опер русских композиторов проходило в сложных, противоречивых условиях. Первоначально это были спектакли, где драмы и музыка тесно переплетались. Большинство из них имело подражательный характер, они написаны были в стиле итальянских опер как в отношении выбора сюжетов, так и по форме и характеру музыки. Но были среди них и самобытные произведения русского склада, построенные на сюжетах из русской жизни и

Нельзя не отметить большой роли в формировании исполнительского стиля русских певцов и пропаганде русского репертуара композитора А. Верстовского, бывшего в начале XIX в. фактически руководителем Большого театра в Москве. Оперы А. Верстовского формировали русский вокальный стиль, воспитывали как национальных художников.

Романсовое творчество русских композиторов заложило основы стилистических черт камерного вокального исполнительства. Первыми авторами русского романса были Г. Теплов, О. Козловский и Ф. Дубянский. К началу XIX в. относится творчество известной группы талантливых композиторов. Первым ее представителем является Н. Титов, автор популярных романсов. Произведения мастеров русского романса А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилева, П. Булахова, созданные в основном под влиянием народной песни и городского романса, потребовали простоты, правдивости, задушевности и теплоты в исполнительской манере.

**М.И. Глинка – вокальный педагог.**

Родоначальником так называемой «Русской вокальной школы» принято считать М.И. Глинку. Он же и является автором концентрического обучающего метода пения.Суть концентрического метода заключена в принципе постепенного развития «от тонов натуральных, центра голоса, на которых держится спокойная речь человека, к тонам, окружающим центр голоса. К натуральным тонам, без всякого усилия берущимся, следует присоединить тоны с ними смежные других регистров, которые берутся с усилием, но не сразу, а расширяя голос постепенно».

О том, что композитор во всех жанрах стремился создать произведения русские, он неоднократно говорил. Но идея создания национальной оперы потребовала от него целенаправленной работы по многостороннему изучению феномена оперы и оперного искусства.

Глинка не только проявлял искренний интерес к вокальному искусству, но и сам стремился к его освоению. Еще до поездки в Италию он брал уроки у итальянского педагога Беллоли (1824). До этого сиплый и неопределенный голос, с носовым призвуком и неверная интонация (а пел он, по собственному признанию, несмотря на превосходный слух, фальшиво), приобрел звучность, гибкость и драматическую выразительность.

Впервые Глинка взялся за преподавание в 1824 г. В 1828 г. он дает уроки пения А. Олениной, в Италии (1830) он занимается со своим компаньоном Н. Ивановым - певцом Придворной капеллы, прибывшим вместе с Глинкой в страну для совершенствования мастерства. В Италии он осваивает бельканто, 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 Ивановым и итальянскими друзьями прослушанные оперы. В то же время он впитывает впечатления от пения выдающихся певцов того времени Рубини, Паста, Галли, Орланди.

В период с 1830 по 1833 г. Глинка познакомился с методами преподавания Бианки и Нодзари, в Парижской консерватории - с методикой Бандералли. Одной из самобытных традиций итальянской школы был инструментальный метод развития голоса, сводившийся к объемности и ровности голоса по всему диапазону, т.е. от самого низкого до самого высокого звука, в особой «инструментальной» тембровой окраске. Этот метод рассчитан на идеальную природу и полный природный диапазон голоса, природную ровность регистровых порогов голоса. Глинка же полагал, что все голоса не идеальны и требуют развития и усовершенствования. Он считал важным не только выявить и «огранить» природу певца, но и приумножить.

Для итальянского солиста (того времени) музыка - повод для демонстрации вокальных данных, каскадов гамм, головокружительных пассажей, высоких нот. Русской вокальной школе чужды всевозможные эффекты, неоправданные содержанием исполняемого произведения, логикой сценической ситуации. Глинка говорил: «Итальянская певица смотрит на музыку только как на средство самопоказа».

Отдельного внимания заслуживает вопрос об оперном бельканто, которое по праву считается эталонным явлением мирового певческого искусства. Его формирование связывают с искусством певцов-кастратов. Это период старой итальянской школы, представителями которой были педагоги Дж. Каччини, Фр. Този, Дж. Манчини, Маннштейн. Рекомендации данных педагогов 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.

Результатом обучения должно было стать:

·умение при самом малом дыхании достигать величайшей силы звука (того же мнения придерживались итальянские педагоги Манчини и Маннштейн);

·освоение основного приема исполнения легато;

·обязательное владение колоратурой;

·обладание ясной и отчетливой дикцией.

М.И. Глинка понимал пение как сложный психофизический процесс, требующий полной мобилизации творческих сил поющего. Для него оперный певец - это певец-актер, поэтому, в частности, сочинения Глинки требовали иного подхода к исполнению. В связи с этим он занялся поиском нового для его времени метода воспитания певца. Глинка хорошо знал традицию русского церковного пения, в которой, также сложились принципы развития голоса. Глинка работал в придворной певческой капелле, где русский духовный репертуар был ведущим.

В своей музыкальной практике Глинка попытался объединить основы музыкального воспитания церковных певчих и светскую школу пения. Глинка несколько раз возвращался к составлению вокальных упражнений, так как этого требовали индивидуальные особенности певца. В 1830 г. написаны вокализы для сестры композитора Натальи Ивановны (Семь этюдов для контральто), Шесть этюдов для знаменитого исполнителя глинкинских басовых партий О.И. Петрова (1833), Упражнения (1835-1836), 4 экзерсиса для Александровой в 1840-1841 гг.; в 1856 г. написана вокальная школа для Кашперовой.

Этюды Глинки состоят из 2-х частей. 1-я часть - изучение движений голоса по смежным ступеням и в интервале в пределе октавы. Она состоит из 18 упражнений, фигуры которых выходят, постепенно одна из другой концентрически расширяя диапазон голоса. Вторая часть состоит из мордентов и трелей, чистота и определенность которых достигается постепенным увеличением скорости. Особенность этих этюдов - отсутствие аккомпанемента.

Во вступительной статье к глинкинским упражнениям для О.А. Петрова, И.К. Назаренко пишет: «Глинка сознавал, что во время упражнения аппарат голоса и слуха должны координироваться, взаимно направляться к искомым тонам. Аккомпанемент мешает этой естественной координации, подсказывает темперационные тоны, или того хуже - модуляционные, мешает развитию верного вокального слуха и замедляет атаку звука».

М.И. Глинка в своих упражнениях «рекомендует тянуть гаммы на литеру а итальянское, т.е. более закрытое, округленное, нежели русское». Глинка советует «прямо попадать в ноту, обращать большое внимание 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 ровной силе (что гораздо труднее и полезнее). Стараться уравнять все ноты…».

**Вокальные педагоги – А. Варламов, А. Даргомыжский, Г. Ломакин.**

Другой школой пения, с которой были знакомы благодаря опере, слушатели и музыканты, была французская школа, пропагандистом которой в России был **А.А. Варламов**. Он был широко образованным музыкантом, в течение восьми лет он работал регентом русского церковного хора в Голландии, потом в Придворной певческой капелле. Всю жизнь он преподавал пение и считал себя более певцом, чем композитором. Он выступал и как дирижер и как певец не только в аристократических салонах, но и на открытых публичных концертах.

В предисловии к своей «Школе пения» он отмечает, что в ней изложен его личный многолетний педагогический опыт и опыт «знаменитого моего учителя Д. С. Бортнянского», а также использованы лучшие теоретические труды европейских авторов. Школа не случайно названа «полной»—в ней три части: текст, 45 упражнений и 10 вокализов.

В XVIII в. французское искусство пения переживало кризис, поэтому в 1803 г. был разработан «Метод парижской консерватории», который опирался на итальянское бельканто.В создании метода обучения пению приняли участие педагоги Менгоцци (представитель болонской школы), Гара, КерубиниМегюль, Госсек.

Этот метод сыграл важную роль в развитии русской вокальной школы, так как на него опирался в своей школе пения Варламов. Нет сомнений, что и Глинка был знаком и с этим методом.

Изложение метода начинается с краткого описания механизма голосообразования, в котором указывается на участие в процессе работы лобных, челюстных и носовых пазух в качестве резонаторных полостей, главным образом, для верхних нот. Разнообразие звуков человеческого голоса приписывается большему или меньшему расширению или сужению голосовой щели. Требования к дыханию и атаке звука были аналогичны итальянским.

Классификация голосов сходна с современной, только контральто в итальянской школе считалось низким женским голосом, а во французской школе его относили к тенору. В певческом голосе выделялось преимущественно два регистра: грудной и головной. Исключение делалось для сопрано, у которых диапазон разделялся на три регистра: грудной, средний (медиум), головной.

Обучение начинали с пения гаммы на гласную а потом на е, при этом выполняя филировку каждого звука. Для низких голосов это упражнение не рекомендовалось из-за сложности соединения регистров. Диатонические и хроматические гаммы следовало исполнять частями в медленном темпе, легато и стаккато.

Целями обучения являлась выработка:

·твердой атаки звука;

·сглаженных переходов из одного регистра в другой;

·умения владеть портаменто;

·легкого и грациозного исполнения украшений;

·музыкально верной фразировки.

В упражнениях на портаменто добавлялась трель, что значительно усложняло упражнение. В данной школе нет точного определения трели. Педагоги давали два определения трели: равномерное колебание гортани; обычный колоратурный пассаж.

В речитативах, в отличие от итальянской школы, запрещалось применение пассажей. В речитативах французской школы применялись вспомогательные и проходящие звуки на сильном времени. Это являлось характерной чертой французской школы, и придавало речитативу большую выразительность.

Существовали два типа каденции:

·Pointdorgue - органный пункт. Выдержанная нота в каденции должна была начинаться messadivoce, кончаться, продолжительной трелью и исполняться на одном дыхании, как в итальянском belcanto.

·Pointdesuspension - остановка, фермата в середине арии на доминанте или медианте тоже начинается с messadivoce, и исполнялась на одном дыхании.

«Школа пения» А.А. Варламова - 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.

Любопытна тембровая классификация автором певческих голосов на «резкие» и «густые», в отличие от деления голосов по диапазону, как это делали итальянские и французские педагоги. 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 Варламова совпадает с педагогическими принципами Глинки. В его упражнениях, как и у Глинки, присутствует концентричность, но только касательно больших интервалов. При этом вопрос свободы в пении выдвигается на первое место.

В первую очередь, 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 Глинки, который отнес данное упражнение на конец курса). Более того, автор рекомендует тянуть гаммы на а итальянское, не филируя звук. После гаммы рекомендуется упражнение на большие и малые секунды, у Глинки терция - самый гармоничный интервал.

Крупнейшей фигурой, во многом определившей пути разви­тия русской музыки и исполнительского стиля русских певцов, явился **А. Даргомыжский** — композитор, певец и вокальный пе­дагог. Отражая в музыке идеи критического реализма, течения, характерного для русского искусства той эпохи, он создал за­мечательные образцы вокальных произведений, в которых с небывалой до него силой прозвучала тема социального нера­венства.

Новое содержание его искусства потребовало видоизмене­ния музыкальных форм. Возник жанр сатирического, комиче­ского романса — «Червяк», «Титулярный советник», драматиче­ского романса с глубокой социальной направленностью — «Ста­рый капрал». С удивительной силой тема социального неравен­ства воплощена в опере «Русалка» — новом типе народно-бы­товой лирической драмы.

Социальная заостренность его искусства требовала, естест­венно, исключительно большого внимания к текстовой части вокальных сочинений и тесной связи между словом и музыкой. Его девизом становится: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды».

Роль слова и роль речитативного элемента в произведениях Даргомыжского огромна. Он является родоначальником того направления в вокальной музыке, которое затем продолжил и развил Модест Мусоргский и которое нашло широкое распро­странение в творчестве современных композиторов всего мира (Прокофьев, Шостакович, Барток, Хиндемит и др.).

Вокальное творчество Даргомыжского предъявило певцам требование приблизить правильно оформленный певческий голос к интонациям живой речи, просто красивое, ровное пение перестало удовлетворять. Нужно было вносить в технику пения новые элементы, вводить в кантилену речевые интонации.

И, конечно же, говоря о родоначальниках теоретических трудов о постановке голоса, нельзя умолчать о **Г.Я.Ломакине**.

Музыкально одаренный мальчик получил хорошее певческое воспитание в Борисовской капелле и хоре Николаевской церкви, где был солистом. В десятилетнем возрасте его перевезли капеллу графа Дмитрия Николаевича Шереметева в Петербурге. В 19 лет он становится капельмейстером хора графа Шереметева. Для обучения певчих музыкальной грамоте и вокалу Ломакин составляет собственные методические разработки. Затем его пригласили работать в привилегированный павловский кадетский корпус, через год – куратором церковного пения во всех столичных военных учебных заведениях, в гражданских государственных и частных училищах и институтах. Воспитанниками Гавриила Якимовича были известный дирижер Юрий Николаевич Голицын, композитор Петр Ильич Чайковский, певица Любовь Ивановна Кармалина, будущие знаменитые театральные дирижеры Александр и Константин Лядовы, замечательная певица Анна Воробьева, другие крупные музыканты.

Главная заслуга этого выдающегося музыканта в том, что он составил 6 учебников по обучению вокально-хоровому искусству, в том числе первые руководства по пению в народных школах. Наиболее интересные из них «Краткие методы пения» и «Руководства к обучению пению в народных школах». В них Ломакин высказывал новую для своего времени мысль о всеобщем обучении начальным певческим навыкам и музыкальной грамоте. Именно с этих работ началось зарождение современных учебников по музыкальной грамоте для общего музыкального просвещения.

Материал, представленный в "Методах" для сольфеджирования и вокализации, развивает музыкальный слух певца, приводит к тому уровню знаний, который в современных условиях студенты-вокалисты приобретают большей частью под руководством теоретиков. Так же не обходит стороной и вопрос дыхания.

Вехой в жизни Ломакина стало совместное с композитором М.А.Балакиревым создание в 1862 году Бесплатной музыкальной школы. Она являлась авангардом музыкального просветительства в России, благодаря своему руководителю имела неповторимый национальный стиль в оркестровом и академическом хоровом исполнительстве и пользовалась большой любовью у самых широких кругов публики: от правительства до простого люда. Его достойным преемником на этом поприще стал прославленный композитор Римский-Корсаков.

**Русское вокальное искусство во второй половине 19 века.**

Шестидесятые — семидесятые годы прошлого столетия — это» годы напряженной и упорной борьбы прогрессивных сил за национальное русское искусство. Для этих лет характерно особое внимание передовой интеллигенции и людей искусства к жизни народа, ко всему национальному русскому. Как в изобразительном искусстве, так и в литературе и музыке народная тематика (быт, история, легенды, сказки) начинают занимать первенствующее место.

Передовые музыканты, композиторы, певцы боролись за развитие русской национальной музыки, за национальное оперное искусство, как самое демократическое, но в императорских, театрах того времени по-прежнему господствовала итальянская опера.

Наряду с принципиальной, последовательной критикой итальянской оперной антрепризы, критическим анализом лучших русских опер, музыкальные критики, композиторы заботились о воспитании у русских певцов качеств, свойственных русской школе пения. Они заботливо поддерживали ростки этих качеств у молодых артистов.Их глубокий анализ исполнительства и страстная защита черт русского стиля исполнения помогли певцам в формировании их творческих принципов и выборе исполнительских средств.

Критические статьи П. И. Чайковского помогали развитию вокального искусства в России, не говоря уже об огромном воздействии самой музыки гениального композитора. Аналогичной критической деятельностью занимались в то время Ц. Кюи, В. Стасов, Г. Ларош, позднее Н. Кашкин, С. Кругликов и др.

Таким образом, ясно вырисовываются вокально-эстетические идеалы, характерные для русской школы пения: широкое, свободное, чуждое внешней аффектации, дешевых эффектов, психологическая окраска тембра, глубокая прочувствованная фразировка, высокая целомудренная художественность исполнения, простота и задушевность. Эти идеалы русской школы в тот период несут лучшие талантливые певцы: О. Петров, Д. Леонова, Ю. Платонова, Е. Лавровская, А. Булахова, Е. Кадмина, Д. Орлов и др. Эти певцы-патриоты, горячие поклонники русского оперного искусства, помощники и пропагандисты лучших русских композиторов, помогали утверждению на сцене русского репертуара, постепенно вытеснявшего итальянскую оперу.

Крупнейшими представителями русской оперной исполнительской школы последней четверти XIX века являлись Ф. Стравинский, Н. Фигнер, И. Мельников, Е. Лавровская, М. Корякин, П. Хохлов, Б. Корсов, Э. Павловская, М. Дейша-Сионицкая, М. Славина, В. Зарудная и плеяда молодых певцов, воспитанников частной оперы С. И. Мамонтова — А. Секар-Рожанский, Н. Забела-Врубель, Е. Цветкова, Н. Шевелев во главе с гениальнымФ. Шаляпиным.

Семидесятые—девяностые годы следует считать «золотым веком» в истории развития русского оперного искусства. За это тридцатилетие создаются почти все классические русские оперы композиторов «Могучей кучки» и Чайковского. Разрабатывая замечательное музыкальное наследие Глинки и Даргомыжскогорусские композиторы создали оригинальные, глубоко национальные оперы различного стиля. Всех членов «Могучей кучки» объединяла высокая идейность их творчества, народность, реализм в музыке. Творчество П. И. Чайковского, не следовавшего идеям «кучки», было также связано своими корнями с народным искусством. Творчество этих композиторов обогатило русский оперный репертуар и требовало воплощения на сцене целой галереи исторических, бытовых и фантастических образов. Необычайно обогатилась и романсовая литература. Это потребовало от певцов совершенствования их вокально-технических и сценических способностей, поставило новые сложные исполнительские задачи.

В операх **Чайковского**, отличающихся исключительной глубиной психологических переживаний и одновременно таких простых, искренних и доступных по языку, получил высочайшее развитие ариозный стиль. Арии в операх Чайковского далеки от стиля классических арий. В них предшествующий мелодический речитатив часто непосредственно переходит в ариозо. Мелодические речитативные построения сменяются ариозными эпизодами и снова возвращаются к речитативу. Здесь слово и музыкальное выражение мысли связаны необычайно тесно. Однако было бы ошибкой сказать, что Чайковский отталкивается от слова в построении своих музыкальных фраз. Несомненно, исходным моментом унего является музыкальная мысль, рожденная содержанием слов, но не речевые интонации. Между тем слово в его музыке неотделимо от мелодии.

Надо отметить, что Чайковский писал вокально, очень удобно для голоса. Вероятно, это в большой степени объясняется тем, что он сам обладал приятным баритоном и когда сочинял, то имел привычку громко петь. Владение мелодическим речитативом, умение гибко переходить от него к ариозному стилю, а главное, необходимость полнейшей искренности, правдивости в изображении глубоких психологических переживаний его героев потребовали от певцов-современников освоения этого нового стиля.

**Римский-Корсаков** создал замечательные образцы русских широких кантиленных арий, исключительно тонких декламационно-речитативных сочинений (например, оперу «Моцарт и Сальери») и своеобразных лирико-колоратурных сопрановых партий. Его кантиленные арии характеризуются широким, плавным развитием мелодий. Их драматическая выразительность опреде­ляется прежде всего умением пользоваться всеми необходи­мыми музыкальными красками голоса. Мелодия ведет повествование своим ярким и выразительным языком. Римскому-Корсакову принадлежит афоризм: «споешь мелодично — выйдет драматично». Он предостерегал в пении арий от ухода с чисто вокальных позиций в сторону драматической выразительности, утрируя декламацию.

Римский-Корсаков любил лирико-колоратурное сопрано, и в его операх этому голосу отведено значительное место. Он дает вокальной линии этого голоса украшения, но эти украшения, как и у Глинки, служат характеристике образа, а не являются средством для показа вокального совершенства.

Оперы Римского-Корсакова, многочисленные и своеобразные, потребовали от исполнителей воплощения большого количества интересных образов исторического, былинного, бытового и фантастического характера. Его оперы служили школой, на которой воспитывались русские певцы.

Одной из наиболее ярких фигур композиторов «Могучей кучки» был М. **Мусоргский**. Мусоргский развивал дальше творческие принципы Даргомыжского в отношении сближения слова и музыки.

Он смело использовал интонации человеческой речи в строении музыкальных мелодий своих опер, считая речь неиссякаемым источником музыки. Мелодика его оперных партий пронизана живыми речевыми интонациями. Несмотря на близость к речи, музыкальные фразы вокальных партий хорошо «ложатся в голос». Замечательные, яркие реалистические образы его монументальных народно-исторических опер, новаторство в музыкальном языке требовали от певцов поисков новых возможностей вокально-сценического воплощения. Новаторский язык Мусоргского особенно трудно давался певцам.

Мы привели характеристики некоторых особенностей музыкального языка трех ведущих оперных композиторов, чтобы лишний раз показать, что их новая музыка предъявила к певцам требования дальнейшего совершенствования как своих вокальных, так и драматических выразительных средств. Умение петь мелодический речитатив, включать интонации речи в пение, психологически верно интонационно окрашивать музыкальные фразы, подчинять технику созданию реалистических образов — необходимые требования оперных партий русских композиторов. Конечно, интерес к речевому началу в музыке, к слову — не случаен. Стремление передать речь в музыке идет от желания показать на сцене ж и в ы х людей, живые чувства, реальные жизненные ситуации. Реализм, народность, стремление к правде, естественности никогда не давали русской опере превратиться в концерт в костюмах.

**Московская частная опера С. И. Мамонтова**

Несмотря на большое богатство русского оперного репер­туара, эти оперы, лишь за немногим исключением, не стави­лись ввиду постоянной оппозиции к ним двора и аристократи­ческой верхушки общества. Шедевры нового русского оперного искусства появлялись иногда от случая к случаю. Так, напри­мер, замечательная опера М. Мусоргского «Борис Годунов» впервые увидела свет благодаря настоянию певицы Ю. Плато­новой, потребовавшей ее постановки для своего бенефиса. Пренебрежение двора ко всему русскому, национальному, про­должает оставаться в полной мере. С тех пор как гени­альную музыку оперы М. Глинки «Иван Сусанин» окрестили «мужицкой музыкой», а замечательную оперу «Руслан и Люд­мила» — «скучной и совершенно неудачной», мало что измени­лось со стороны аристократической верхушки общества в отношении к национальной опере.

В решительной победе русскойоперы значительную роль сыграла Московская частная опера С. И. Мамонтова. Благодаря усилиям этого талантливого кол­лектива и в значительной мере — благодаря гениальному дару Ф. Шаляпина на подмостках этой сцены в девяностых годах были высокохудожественно воплощены лучшие создания русских композиторов.

Московская частная русская опера С. И. Ма­монтова начала свою деятельность в 1885 году. Савва Ива­нович Мамонтов, крупный промышленник и меценат, представ­лял собою тип исключительно одаренного русского самородка. Чуткий ко всему талантливому, обладая редкой интуицией и большой природной музыкальностью, он поставил своей основ­ной задачей — полноценное сценическое воплощение опер рус­ских композиторов. Савва Иванович сам был режиссером этих постановок и представлял себе оперную постановку как едине­ние всех необходимых видов искусства: музыкального, сцениче­ского и декоративного с целью раскрытия замысла произведения.

Благодаря исключительной талантливости и кипучей энергии С. И. Мамонтов сумел объединить вокруг русской оперы пере­довых талантливых людей русского искусства. Достаточно наз­вать их имена, чтобы представить себе, какими силами распо­лагала его частная опера: дирижеры С. Рахманинов и М. Иппо­литов-Иванов, режиссер С. И. Мамонтов; художники В. Васне­цов, К. Коровин, В. Поленов, М. Врубель, В. Серов; певцы *Ф.*Шаляпин, Н. Забела-Врубель, А. Секар-Рожанский, Н. Ше­велев, Е. Цветкова; литературную часть возглавлял критик С. Кругликов, а художественно-постановочную часть — В. По­ленов.Как мы видим, С. Мамонтов сумел объединить вокруг себя имена, составляющие гордость русского искусства.

С. Ма­монтов очень любил оперное творчество Римского-Корсакова и последовательно ставил оперы «Садко», «Моцарт и Сальери», «Боярыня Вера Шелога», «Майская ночь», «Царская невеста», «Царь Салтан», «Кащей бессмертный». Он дал, наконец, до­стойное воплощение новаторским операм: «Борису Годунову» М. Мусоргского с Ф .Шаляпиным в главной роли и его же «Хо­ванщине», «Князю Игорю» Бородина.

Расцвел на сцене этого театра удивительный талант Н. 3абелы-Врубель, обладательницы кристальной чистоты и чарую­щего тембра высокого сопрано. Ее голос вдохновил Н. А. Римского-Корсакова на создание образа Марфы в «Царской невесте», Волховы в «Садко». Ей особенно удавались образы, где фантастические и реальные начала переплетались. Заме­чательная Царевна-лебедь в «Сказке о царе Салтане», Шема­ханская царица в «Золотом петушке», Забела поражала уме­нием перевоплощаться, создавая живые образы персонажей этих опер.

Н. А. Римский-Корсаков восхищался идеальным воплоще­нием его образов Н. Забелой-Врубель: «Когда я вспоминаю представление «Царской невесты», то на первом месте пред­ставляетесь мне вы, ваш голос и удивительное пение, которого я впредь не дождусь».Композитор М. Гнесин в таких словах высказывает свое впечатление об исполнении Н. Забелы: «Хо­рошо ли она играла, — трудно сказать. Она, казалось, совсем не играла. Она была на сцене Снегурочкой, Лебедью, Мор­ской царевной. В. Мейерхольд — говорит он далее — утверждал, что «Н. И. Забела в роли Марфы («Царская невеста») по дра­матичности исполнения была не ниже Шаляпина, но превосхо­дила его простотою. В ее игре совершенно незаметно было ни одного нажима».

Отличительной чертой искусства Н. Забелы-Врубель было со­вершенное владение голосом, не знавшим никаких трудностей в воплощении сложных партий опер Римского-Корсакова. При красоте и чистоте тембра ее пение производило огромное впе­чатление. Творчество Н. Забелы-Врубель вписало яркую стра­ницу в историю русского вокального искусства.

Однако венцом достижений русской национальной школы пе­ния несомненно является искусство гениального Ф. Шаляпина, развернувшееся во весь свой исполинский рост в театре Мамонтова. Могучее дарование Шаляпина могло развернуться с такой пол­нотой благодаря исключительным условиям, которые создава­лись для творчества в театре Мамонтова. Окруженный со всех сторон талантливыми, передовыми художниками, музыкантами, артистами, Шаляпин жадно впитывал в себя все то, чего ему так недоставало. — Смотрите, как Шаляпин «ест знания», — смеялся Мамонтов. Дружба с С. В. Рахманиновым, с крупнейшими художниками и скульп­торами, с самим С. Мамонтовым, удивительно талантливым че­ловеком, помогли Шаляпину в становлении его творческих устремлений, определили направление развития его таланта, его новаторскую, смелую деятельность в оперном театре. Ф. Шаля­пин отмечал: «В атмосфере доверия, признания и дружбы мои силы как бы удесятерились».

С первых же шагов в этом театре Шаляпин получил под­держку и внимание к каждой своей творческой мысли. Мамон­тов говорил: «Феденька, вы можете делать в этом театре все, что хотите! Если вам нужны костюмы, скажите, и будут ко­стюмы. Если нужно поставить новую оперу, поставим оперу! Все это одело душу мою в одежды праздничные, и впервые в жизни я почувствовал себя свободным, сильным, способным по­бедить все препятствия». Естественно, что такая атмосфера способствовала развитию таланта молодых артистов, да и всех других членов коллектива этого театра. Новаторская постанов­ка оперы «Псковитянка» Римского-Корсакова с Грозным — Ша­ляпиным, где С. Мамонтов смело повернул хор спиной к пуб­лике, где толпа жила и на сцене с поразительным реализмом воскресла старинная Русь и могучий царь Иван, — произвела потрясающее впечатление на публику.

**Профессиональное развитие русской вокальной школы во второй половине 19 века**

Бурный общественный подъем шестидесятых годов, стремление к созданию национальной культуры продиктовали необходимость подготовки своих национальных профессиональных кадров. Вслед за Бесплатной музыкальной школой открывается первое высшее профессиональное музыкальное заведение в России — Петербургская консерватория.

20 сентября 1862 года состоялось официальное открытие **Петербургской консерватории.**

Вокальный класс Петербургской консерватории возглавляла Г. Ниссен-Саломан, — ученица величайшего педагога М. Гарсиа, представителя французской школы пения, получившего воспитание в Италии. По национальности шведка, Г. Ниссен-Саломан 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, А. Бичурина, А. Молас и других.К концу жизни Ниссен-Саломан подытожила свой большой творческий опыт, создав труд под названием «Школа пения», практические рекомендации которого не утратили своего значения до настоящего времени.

Нельзя не отметить и деятельности бельгийца К. Эверарди, — великолепного певца, окончившего Парижскую консерваторию по классу Поншара и в совершенстве владевшего своим голосом. В прошлом большой певец, он с 70-го года становится профессором Петербургской консерватории. Эверарди обладал даром угадывать индивидуальность ученика и умел предельно развить его голосовые возможности. Его учениками были Д. Усатов, Ф. Стравинский, М. Дейша-Сионицкая, В. Зарудная, Э. Павловская и др. Вся педагогическая многолетняя плодотворная деятельность Г. Ниссен-Саломан и К. Эверарди прошла в России, поэтому их с полным правом называют представителями русской вокально-педагогической мысли.

Вслед за Петербургской консерваторией, в 1866 году открывается **консерватория в Москве**, одним из профессоров которой являлся П. Чайковский. Вокальными педагогами первого периода работы Московской консерватории были: А. Александрова-Кочетова, воспитавшая таких выдающихся русских певцов, как П. Хохлов, Е. Кадмина, М. Корякин и др.

Как мы видим, большинство первых вокальных педагогов русских консерваторий получило свое вокальное воспитание у итальянцев и французов, и, разумеется, влияние итальянской и французской школ на молодых русских певцов в отношении формирования голоса отрицать не приходится. Однако эти талантливые педагоги сумели приспособить свое мастерство в воспитании голоса к запросам русской оперы, сумели учесть особенности фонетики русского языка и русского исполнительского стиля, воспитать национальных певцов — ярких представителей русской манеры пения. Одаренные молодые русские певцы, обучаясь необходимым технологическим особенностям правильного голосообразования у своих иностранных учителей, умели творчески применять их в соответствии с исполнительскими задачами, ставившимися русской оперой. Это давало им возможность с успехом исполнять как партии иностранных опер, так и русских.

Способность певцов русской школы равно успешно исполнять русские и иностранные оперы отмечалась неоднократно в разные периоды развития русского вокального искусства. Она находит свое объяснение в необходимости с первых же шагов обучения пению исполнять как родное — русское, так и иностранное. Интересна способность русских певцов к перевоплощению, к созданию правдивых образов в операх композиторов различных национальностей. Поиски правды и естественности заставляли певцов глубоко проникать в стиль иностранных опер, искать средств создания живых образов. Это приучало русских певцов с самого начала обучения и творческой деятельности к приспособлению своих голосовых и сценических средств к различным стилям исполнения, к воплощению музыки композиторов разных национальностей.

Открытие консерваторий и вокальных классов в них являлось важнейшим фактором в подготовке высококвалифицированных певцов. Наиболее одаренные и передовые из них сумели сделаться носителями принципов русской национальной школы пения, как, например, упомянутые выше Ф. Стравинский, Д. Усатов, Ф. Комиссаржевский, П. Хохлов, Е. Кадмина, Е. Лавровская и др., иные же не сумели подняться выше традиционных штампов с элементами исполнения, заимствованными от итальянской и французской школ.

**Русская опера начала XX века.**

В 1899 году Шаляпин переходит в Большой театр на импе­раторскую сцену. Это было связано с деятельностью нового-управляющего Дирекции императорских театров, талантливого организатора В. Теляковского, сумевшего оценить значение таланта Шаляпина и понять необходимость дать дорогу русскому ис­кусству на сцене императорских театров. С его именем также связано приглашение С. В. Рахманинова на должность дири­жера Большого театра в 1904 году.

Таким образом, с начала XX века русская опера уже проч­но утверждается на отечественной сцене, занимая ведущее ме­сто в репертуаре театров. Это время — «золотой век», век зрелости русской на­циональной школы пения, которую возглавляет триумвират: Ф. Шаляпин, Л. Собинов и А. Нежданова.

Л. Собинов, чудесный тенор, вошел в историю русского вокального искусства как создатель галереи замечательных поэтических образов юных героев в русских и иностранных операх. Образы, созданные Л. Собиновым, несли высокие гуманистические идеи, воспевали молодость, кра­соту человеческой души, прекрасное чувство глубокой верной любви, вызывали протест против жизненной несправедливости, бессмысленного существования. Л. Собинов— певец-новатор, сумевший создать образ Ленского, — вполне отвечавший пушкинскому герою. Он дал образу Лоэн-грина совершенно новое, убедительное лирическое толкование. Голос его характеризуют как «лучезарный», «вечно юный».

Л. Собинов был признан за рубежом как один из первоклассных исполнителей теноровых партий. Его гастроли в Италии, Испании, Монте-Карло были триумфальны.

Замечательным партнером в операх с участием Ф. Шаляпи­на и Л. Собинова была гордость русской оперной сцены — А. В. Нежданова. Нежданову в детстве окружала сельская природа, простой народ. Дома любили музыку и пение. Бли­зость к народной песне помогла ей в последующей творческой деятельности сохранить простоту, задушевность, безыскусствен­ность исполнения. А. Нежданова была совершенной певицей. Го­лос необычайной чистоты и красоты тембра сочетался с вирту­озной техникой. Неждановой были подвластны все стили испол­нения. На подмостках Большого театра она спела трид­цать семь партий русского и западного репертуара, создавая гармонические, правдивые образы героинь.Она мало гастролировала за рубежом, хотя ее гастроли в «Гранд Опера» в Париже в 1912 году, где ее партнерами были Э. Карузо и ТиттаРуффо (в опере «Риголетто» Верди) принесли ей миро­вую славу.

Ф. Шаляпин, Л. Собинов и А. Нежданова, с успехом высту­пая за рубежом, открывают дорогу русской опере на сцены заграничных оперных театров. Особенно велика в этом роль Шаляпина, поставившего «Бориса Годунова» и «Хованщину» Мусоргского на подмостках театра Ла Скала в Милане. В эти же годы «русский парижанин» Сергей Дягилев показывает в Париже и Лондоне в прекрасной постановке русские национальные оперы, русский балет. Новизна, самобытность, высокие художественные достоинства как русской музыки, так и рус­ского исполнительского стиля производят огромное впечатление на заграничную публику. Знакомство с русской оперой и бале­том расценивается как крупнейшее событие музыкально-теат­ральной жизни. Все это приводит к тому, что в западных теат­рах начинают ставить лучшие произведения русской оперной классики.

К началу XX века русский исполнительский стиль и русская опера вступают в пору зрелости и завоевывают мировое призна­ние как одно из высших достижений мировой музыкальной культуры.

**Советская школа пения**

В советское время вокальное искусство получило необычайно широкое развитие и достигло больших широт. Созданы классические советские оперы, нашедшие высокохудожественное воплощение на сценах страны. Система вокального образования создает все условия для полноценного развития таланта молодых певцов и повышения педагогического мастерства вокальных педагогов. Значительный разворот получила теоретическая деятельность педагогов и ученых, выразившихся в выходе многих книг и пособий по голосу и его воспитанию.

**Искусство после Великой Социалистической Революции. 20-30-е годы.**

Великая Октябрьская социалистическая революция произве­ла коренной переворот во всех областях жизни и деятельности людей, в том числе и в искусстве. После революции искусство становится одним из важ­ных орудий борьбы на идеологическом фронте — на фронте борьбы за построение социалистического общества, за нового человека — строителя лучшей жизни.

Пролетарская культу­ра рассматривалась Лениным как закономерное продолжение и раз­витие культуры достигнутой при капитализме. Носителем же этой культуры явилась интеллигенция. После революции 1917 года во главе крупнейших оперных театров страны встают ведущие артисты, дирижеры и режиссеры русской оперной сцены. Консерватории возглавляют крупнейшие музыканты: А. К. Глазунов — в Петербургской, М. И. Ипполитов-Иванов — в Московской и Р. М. Глиэр — в Киевской.

Преобразования захватывают все стороны вокального искус­ства: музыкальный театр, концертную жизнь, систему подготов­ки вокальных кадров, научную работу в области пения. Начинается новая эпоха и в развитии русского вокального искусства.

В театр приходит новый зритель, и опера, как и весь совет­ский театр, ставит себя на службу делу трудящихся. Новый зри­тель, естественно, требовал от оперы нового отношения к поста­новке, к интерпретации спектакля, он чувствовал огромную вос­питательную силу идей, заложенных в крупнейших оперных произведениях. Основной задачей оперного театра становится широкая про­паганда лучших произведений отечественной и иностранной классики с целью приобщения широких масс к музыке.

**Создание советской оперы**

Вслед за последними операми Римского-Корсакова в русской музыке не создаются оперы, подобные классическим образцам, которыми была так богата вторая по­ловина XIX века. Уже не создаются монументальные оперы, поднимающие большие общественные проблемы. Наблюдается тенденция к миниатюризации, к камерности. В отличие от рус­ских композиторов XIX века, многие композиторы XX века, в том числе наиболее талантливые ученики Н. Римского-Корсакова А. Лядов, А. Глазунов, М. Штейнберг, не пишут опер. В творчестве С. Танеева и С. Рахманинова оперы не занимают значительного места. Оперы А. Аренского, М. Ипполитова-Иванова, А. Гречанинова не поднимаются до уровня классических. Поисками новых путей в опере отличаются первые оперы И. Стравинского и С. Прокофьева. Поисками нового стиля ха­рактеризуются оперные сочинения композиторов во всем мире.

Советская опера зарождалась и формировалась в сложной обстановке становления нового, социалистического строя. Путь ее был противоречив и полон исканий. Перед оперой встала задача создания спектаклей на совре­менные темы. Сложность заключалась в том, что на оперную сцену должны были выйти небывалые герои—революционеры-большевики, рабочие, крестьяне. Казалось, решение подобной задачи вступало в противоречие с природой оперного искусства. Русская классическая опера оставила богатейшее наследст­во — сложившиеся традиции оперного жанра. Невозможно было вложить новые чувства советского человека, советский быт в старые формы. Поиск нового стиля в опере, нового интонационного строя, отражающего современность, шел различными путями.

Создавались оперы, построенные на музы­кально-декламационном принципе, использовавшие *агитацион­но-лозунговые приемы и отрицавшие песенное начало*. Другие композиторы приближались в опере к *ораториальному стилю*. Третьи же искали разрешения проблемы нового стиля в разра­ботке формально логических музыкальных построений, в *услож­нении выразительных средств*. Их оперы получались рациона­листичными, схоластическими, оторванными от жизни и отли­чались вычурностью музыкального языка. Старые формы не удовлетворяли, а новые еще не были найдены.

К тридцатым годам советское оперное искусство проходит сложный путь развития, накопления опыта, что приводит в предвоенное десятилетие к появлению зрелых советских опер, являющихся заметными вехами в развитии оперного искусства.

Реалистические традиции русской оперной классики помогают опере не растерять своих традиций во времена модернистических тенденций, которые характерны для первых двух десятилетий XX ве­ка во всем мире и в частности в России. Традиция и некоторая косность оперы помогли оперному театру преодолеть целый ряд отри­цательных влияний, которые на него оказывали в двадцатые годы последовательно Пролеткульт, АСМ и РАПМ.

Крупнейший оперный театр страны—Большой театр, оста­ющийся традиционным в отношении своего репертуара активно сопротивляется попыткам навязать ему постановки новых запад­ных опер, бережно хранит певческие традиции. В своей доклад­ной записке в 1927 году, режиссер театра пи­сал, что не может принять к постановке предложенные новые западные оперы, так как «... упомянутые немногие оперы не дают певцам возможности применить пение в буквальном и исчерпывающем смысле слова. Принципы «атональности», «ре­читативности» и ряд новых архитектонических приемов исклю­чают возможность удовлетворения масс, воспринимающих вокальное творчество. Оперный театр — прежде всего театр для пения». Чутко и осторожно обновляя свой репертуар, Большой театр в эти годы ставит вы­дающуюся оперу С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» и оперу «Декабристы» В. Золотарева. К постановке других опер советских композиторов он приходит в тридцатых годах, когда они обретают достаточную зрелость.

Одной из трудностей в создании новой советской оперы бы­ло еще то, что театры сопротивлялись постановкам новых опер, носивших «поисковый» характер. Композиторы же не могли работать без надежды увидеть свою оперу поставленной. Зрелые оперы не могли появиться сразу. Такими театрами, которые были призваны обновить оперный жанр, развивать его дальше и служить своего рода эксперимен­тальной базой для сценического воплощения новых советских опер, прежде всего явились Малый оперный театр в Ленингра­де и музыкальные театры-студии в Москве, которые возглавили одну К. С. Станиславский, вторую — В. И. Немирович-Данченко.

Эти «экспериментальные» театры начали свою твор­ческую жизнь с нового прочтения ранее созданных образцов оперного и оперетточного жанра. Малые оперные формы и опе­ретта явились теми наиболее доступными, демократическими вокальными формами театральных представлений, с которыми они познакомили нового слушателя. Малый оперный театр последовательно ставит ряд оперетт и комических опер. Испы­тывая на себе большое влияние современной музыки запада и, находясь под большим влиянием АСМ, он ставит ряд опер ком­позиторов-модернистов, в частности, атональных опер Кшенека, весьма модных в ту пору. В 1925 году МАЛЕГОТ ставит первую советскую героическую оперу «За Красный Петроград» Гладковского, чем кладет начало постановке серии советских опер, которые он последовательно осуществляет на протяжении все­го своего существования.

В 1919 году *В. И. Немирович-Данченко* организовал при Московском Художественном театре Музыкальную студию, которая в 1926 году была реорганизована в музыкальный театр. Студия, а затем Театр В. И. Немировича-Данченко создает замечательные, новаторские, яркие спектакли, по-новому ин­терпретируя классические оперетты: «Периколу» Оффенбаха, «Корневильские колокола» Планкетта, ставит «Карменситу и Солдата» («Кармен») Бизе, «Девушку из предместья» Де-Фалья. Этот театр также отдает некоторую дань западному модернизму, ставя Кшёнека. Здесь получает свое сценическое воплощение опера Шостаковича «Нос», произведе­ние спорное, противоречащее всем привычным оперным законо­мерностям. К советской тематике театр приходит только в 1930 году, поставив «Северный ветер» Л. Книппера. В тридцатых го­дах советская тематика уже занимает почетное место в репер­туаре этого театра.

Оперная студия им. *К- С. Станиславского* возник­ла в 1924 году, в которой Станиславский руково­дил воспитанием молодых певцов на принципах своей системы. Многие известные певцы получили свое артистическое воспита­ние в этой студии: Н. Озеров, Е. Степанова, А. Алексеев, С. Леме­шев и др. Сту­дия в 1928 году превращается в Оперный театр им. К. С. Станиславского. Впервые к постановке оперных спектаклей были применены режиссерские принципы Станиславского. Класси­ческие оперы получают новое воплощение в руках этого новато­ра сцены. Осуществив серию замечательных спектаклей и вы­растив талантливый коллектив артистов, этот театр в 30-х годах приходит к советской опере, поставив «Дарвазское ущелье» Л. Степанова, «Семёна Котко» С. Прокофьева» и «Станционного смотрителя» В. Крюкова.

После Великой Октябрьской социалистической революции *камерно-концертный жанр* получает государственную поддержку и широчайшее распрост­ранение. Концертные залы и эстрада с первых дней нового вре­мени открывают свои двери для вокального искус­ства. В двадцатые годы еще дают свои концерты Ф. Шаляпин, Л. Собинов, А. Нежданова, И. Ершов и другие оперные певцы старшего поколения. Камерное искусство этих лет представлено именами К-Н. Дорлиак, З. Лодий, А. Л. Доливо. В оперной труппе Большого театра, ведущего театра страны, в эти годы поют такие певцы, как В. Барсова, Е. Степанова, Н. Шпиллер, М. Максакова, В. Давыдова, Н. Обухова, С. Лемешев,И. Козловский, Н. Ханаев, Б. Евлахов, А. Пирогов, М. Рейзен, М. Михайлов.

Под влиянием возросших запросов слушателей появилась необходимость в организации подготовки высококультурных певцов-исполнителей в камерно-концертном жанре. Если в до­революционное время консерватории выпускали певцов в основ­ном оперного профиля, имевших в своем багаже достаточный оперный репертуар при минимуме камерных произведений, то в советское время перед консерваториями встала задача воспи­тания певцов, обладающих знанием камерного репертуара, стилей исполнения, владеющих искусством исполнения в широком диапазоне от старинных произведений до современной музыки.

В связи с этим с 1933 года в консерваториях организуются ***классы камерного пения***, в которых мо­лодые певцы получают возможность приобщиться к камерной литературе, позна­комиться с новой советской вокальной музыкой, народными песнями и т. п. Во главе этих классов встали выдающиеся му­зыканты-исполнители, певцы большой музыкальной культуры: А. Доливо, М. Мирзоева, 3. Лодий, А. Мерович и др. Это дало свои результаты: в программах певцов, оканчивающих консер­ватории, появились высокохудожественные образцы вокальной литературы разнообразных стилей. Камерные классы сыграли большую роль и в подготовке певцов концертно-камерного профиля, который стал одним из «законных» профилей для оканчивающих консерва­тории.

В эти же годы получает большое развитие песенная культура. Создается большое количество хоровых коллекти­вов, профессиональных и самодеятельных, народных и академи­ческих. Развивает свою деятельность организованный в 1928 году и получивший затем мировую известность *ансамбль песни и пляски Советской Армии* (ныне Краснознаменный имени Алек­сандрова ансамбль песни и пляски армии).

Жанр массовой песни, охвативший широчайшие слои на­селения, первые советские оперетты, с успехом прошедшие на многих сценах и сразу полюбившиеся массовому советскому зрителю («Свадьба в Малинозке» Б. Александрова, оперетты Дунаевского), музыка к кинофильмам, созданным многими советскими композиторами, — показали широчайший рост раз­личных жанров советской вокальной культуры.

**Конкурсы певцов**

Одним из характерных для развития советского музыкаль­ного искусства моментов является система всесоюзных конкурсов, которые прочно вошли в музыкальное искусство страны с тридцатых годов. Первый всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей состоялся в 1933 году. Проведенный в озна­менование 15-й годовщины установления Советской власти, он включал соревнование по четырем специальностям: фортепиано, скрипка, виолончель и пение.

Среди певцов первые премии получили: Е. Кругликова — лирико-драма­тическое сопрано, окончила Московскую консерваторию по классу Дорлиак; О. Леонтьева — сопрано, окончила Московскую консерваторию по классу Дорлиак; 3. Гайдай — сопрано, окончила Киевский музыкально-драматический институт по классу Му­равьевой.

Высокий уровень исполнительской культуры, который был показан молодыми певцами на конкурсах тридцатых годов, в значительной мере определился повышением требований к пев­цам в консерваториях и организацией на вокальных факультетах классов камерного пения.

**Вокальные конференции**

Еще большую роль в этом смысле играют вокальные конференции, специально созываемые для обмена опытом и обсуждения достоинств и недостатков методики воспитания певцов.

В 1937 году состоялась первая Всесоюзная во­кальная конференция, положившая начало обмену опы­том вокальных педагогов. Всесоюзная конференция 1940 года была прове­дена по очень широкой программе. Здесь затрагивались все узловые моменты вокального образования в нашей стране: и во­просы методов работы с теми или иными типами голосов, и вопросы воспитания в классах камерного пения, и работа с мо­лодыми певцами в опере, и научная работа в области голоса, и проблемы детского пения, и вопросы режима певца. В конфе­ренции приняли участие ведущие педагоги консерваторий Сою­за, крупнейшие певцы и музыканты, ученые. Решения всесоюзной конференции 1940 года подытожили все достоинства и недостат­ки советской методики обучения пению. В частности, в них был поставлен вопрос об организации научно-исследователь­ского института по вокальному искусству при Московской госу­дарственной консерватории.

**Труды по вокальному искусству**

В предвоенное десятилетие из печати вышел ряд трудов ученых, педагогов и певцов, касающихся вокального искусства. Вокальная педагогика обогатилась методическими работами Д. Аспелунда, В. Багадурова; голосообразование и голос — работами И. Левидова, Л. Работнова, С. Ржевкина, Е. Малютина.

Работы врача-фониатра и певца И. И. Левидова, появившиеся в конце двадцатых и в тридцатые годы, посвящены физиологии голосообразования и проблеме воспитания детского голоса. Автор много лет отдал на­блюдению за детскими голосами, и его данные в этом вопросе сохраняют свою ценность до сегодняшнего дня. Он сторонник индивидуальной работы с детьми по воспитанию голоса — голос лучше всего сохраняется у детей тогда, когда с ним работает знающий педагог. (И. И. Левидов. Пев­ческий голос в здоровом и больном состоянии. Л., «Искусство», 1939).

В 1932 году вышла книга «Основы физиологии и патологии голоса пев­цов» врача-фониатра Л. Д. Работнова. В ней обобщены наблюдения, проводившиеся автором в течение многих лет и изложенные в серии статей, напечатанных в научных журналах двадцатых годов. Л. Д. Работнов иссле­довал работу всех частей голосового аппарата, но главным образом зани­мался наблюдениями над дыханием. Его гипотеза о роли гладких мышц бронхов в фонации — новое слово в физиологии голосообразования. Книга Л. Д. Работнова содержит много ценных сведений по голосообразованию и в основном излагает большой экспериментальный багаж автора. (Л. Д. Работнов. Основы физиологии и патологии голоса певцов. М., Муз­гиз, 1932).

В 1933 году Д. Аспелунд, певец и ученый, выпустил небольшую книгу «Основные вопросы вокально-речевой культуры» — краткое пособие по методике пения, построенное на основе как научно-экспериментальных дан­ных, так н обобщения педагогической практики. Рассчитанная, в основном, наруководителей самодеятельных коллективов, она в популярной форме и вместе с тем на хорошем теоретическом уровне трактует основные вопросы постановки голоса и воспитания певца. (Д. Л. Аспелунд. Основные вопросы вокально-речевой культуры. - М., Музгиз, 1933).

Большим событием в науке о голосе было появление в 1936 году второго, дополненного издания книги профессора Московского университета, акустика С. Н. Ржевкина. «Слух и речь в свете современных физических исследо­ваний». Фундаментальная книга является обобщением состояния научных знаний в области слуха, речи и певческого голоса. В ней впервые в отечест­венной литературе полно изложены сведения по акустике певческого голоса и разбираются вопросы теории его образования. В частности, в книге впер­вые приводятся сведения по акустическому анализу тембра певческого го­лоса, который характеризуется присутствием высокой и низкой певческих фор­мант и частоты вибрато 6—7 раз в секунду (С. Н. Ржевкин. Слух и речь в свете современных физических исследований. М.—Л., ОНТИ, 1936).

**Вокальное искусство во время Великой Отечественной войны**

Великая Отечественная война с ее неисчислимыми бедствия­ми нарушила музыкальную жизнь страны, но не прекратила ее. Искусство служит фронту. Массовый героизм совет­ских людей находит свое отражение в новых замечательных об­разцах всех жанров советской вокальной музыки: в операх, ораториях, романсах, массовых песнях.

Несмотря на тяжесть военных лет, советское государство проявляет большую заботу о сохранении и росте вокальных кад­ров. Эвакуированные театры продолжают работать, консерва­тории— растить молодых певцов. Значительной вехой в разви­тии системы музыкального образования этих лет является от­крытие в 1944 году Государственного музыкаль­но-педагогического института им. Гнесиных, специального вуза, имеющего основной целью подготовку квали­фицированных музыкально-педагогических кадров для нашей страны. Институт был призван разрабатывать теорию и мето­дику воспитания музыкантов различного профиля.

**Послевоенные годы**

После короткого восстановительного периода и нормализации жизни советское музыкальное искусство снова вступило на путь поступательного развития. Боль­шого успеха достигло исполнительское искусство советских пев­цов во всех жанрах, повысился уровень подготовки молодых во­калистов. Значительные успехи в деле подготовки высококвали­фицированных певцов сделали национальные республики. Сильно продвинулась вперед научная работа в области истории, теории и методики вокального искусства.

**Оперное искусство**

Новые оперы советских композиторов, поставленные в после­военный период, показали, что этот жанр продолжает разви­ваться и дает много высокоталантливых произведений, прочно занявших место в репертуаре театров. Среди крупных до­стижений советского оперного искусства сле­дует назвать оперы: «Семья Тараса» Д. Кабалевского, «Декабристы» Ю. Шапорина, оперы «Дуэнья», «Война и мир» (2-я редакция), «Повесть о настоящем человеке» С. Прокофьева, оперу «Катерина Измайлова» (2-я редакция) Д. Шостаковича, оперу «Укрощение строптивой» В. Шебалина и другие.

Современная опера и певец — это «проблема номер один» для певческого искусства. Композиторы создают новый вокальный стиль, новый мелодический язык. Их произве­дения высокоталантливы, входят в репертуар. Они являются шагом вперед в развитии оперного жанра. Певец должен их ис­полнять. Между тем его техника, выработанная на старой музы­ке, не соответствует новому музыкальному языку, а физиологи­ческие возможности его голоса ограничены определенными естественными пределами.

Одной из основных причин, мешающих советской опере дойти до сердца слушателей и певцов, является недостаточное знание композиторами специфики певческого голоса, неумение писать для него. Если опера не содержит благодарного ма­териала для голоса, —-трудно рассчитывать на то, чтобы исполнители ее полюбили. Как справед­ливо указывает музыковед С. Шлифштейн, в опере как «ни в одной другой области музыкаль­ного творчества рождение новых образов, новых средств музы­кальной выразительности не встречало на своем пути столь упорного внутреннего сопротивления со стороны самих же «слу­жителей искусства». Это «сопротивление» певцов но­вому репертуару зависит, с одной стороны, от того, что некоторые современные композиторы недостаточно учитывают выразительные возможности певческого голоса, не знают осо­бенностей певца, пишут неудобно для голоса; с другой стороны, певцы, воспитываясь, главным образом, на музыке прошлого, плохо воспринимают новую музыку. Их слух еще недостаточно приучен к своеобразному новому языку, а что не Как справедливо отмечает академик Б. Асафьев: «...Трудно сочетать динамику, темп, иду­щие от нашей жизни с традициями мелодической оперы...» — и далее: «...с другой стороны, невыносимы для нашего времени добротные длительности былых опер с замедленным кровообра­щением.» В этом большая трудность для советских композиторов.

Современные талантливые композиторы хорошо «умеют слу­шать время», как сказал о С. Прокофьеве Илья Эренбург, но выражают свои музыкальные чувства больше в форме речита­тивных построений; между тем певец хочет в опере петь, петь арии, ансамбли, то, где есть развернутые мелодиче­ские построения. Мелодия — это тот материал, где он может осуществить красивое пение, то, к чему он стремился долгие годы учебы, в чем он ощущает радость и чем он, наконец в сущности, отличается от драматического актера, в чем специ­фика оперы.

Весьма важные творческие находки композиторов-новато­ров могут быть интересными, современными, убедительными—-«...Но не разрушают ли подчас такие находки, — пишет музыковед Иннокентий Попов, — особенно когда их предостаточно, ос­новополагающие принципы жанра? Увлечение иных композиторов сухими формами речитатива, приемами типа parlando, равно как и недостаточно продуманное «проецирование» в оперу приемов кино и иных смежных искусств, приводит к разрушению вокаль­ного образа».

Хотя композиторы ясно понимают, что пение — это главное, ради чего слушатель идет в оперу (Э. Капп сказал: «опера — это прежде всего торжество вокала», Ю. Мейтус — «опера, ли­шенная ярких мелодических образов, не может найти живой от­клик у слушателя», Д. Шостакович — «пение в опере значит все»и т. д.), основным недостатком большинства опер остается недостаточное применение широких вокальных форм: развитых мелодических арий, ансамблей.

Преимущественное использование вокально-речитативных построений характерно и для романсового творчества советских композиторов. Музыковед В. Васина-Гроссман в статье «О путях советского романса» верно отмечает, что романсовое творчество советских композиторов использует в основном вокаль­но-речевые интонации.

Именно этот момент определяет недостаточную любовь основной массы певцов к современной вокальной музыке и отсутствие достаточной популярности ее у широкой аудитории. Между тем это тот репертуар, которым обязан овладеть со­временный певец. Оперы Прокофьева, Шостаковича, Шебалина, Кабалевского, Шапорина и многих других совет­ских композиторов прочно вошли в репертуар, будут исполнять­ся и впредь, так как несомненно представляют собою большую художественную ценность. Естественно, что это ставит перед всеми советскими певцами задачу преодоления трудностей этих партий, вне зависимости от того, насколько удобно эти партии написаны и нравятся ли они певцу или нет. Пути преодоле­ния этих трудностей идут через выработку очень высокой техники, более высокой и особой по сравнению с техникой прошлого, а также через развитие более чуткого музыкального слуха и музыкальности певцов до уровня понимания современного музыкального языка. Со­временная техника — это техника игры тембрами, техника уме­ния сохранить в пении интонации естественной речи, техника передачи в звучании психологических переживаний героев.

Еще в конце XIX века знаменитый певец и педагог Камилло Эверарди заметил: «Я понимаю, что теперь, особенно для муж­ских голосов, в современном оперном репертуаре почти нет поч­вы для тех технических трудностей, которые приходилось пре­одолевать нам. Сейчас опера в значительной мере «один разго­вор на музыке». Но, тем не менее я нахожу, что и теперь без вокальной техники обойтись нельзя. Как, например, баритон может спеть Фигаро, если техники у него нет?» Эти слова тем бо­лее верны теперь, когда вокальная музыка усложнилась во много раз и «разговор на музыке», неизмеримо более трудный, чем прежде, стал господствующим стилем, а современному пев­цу приходится исполнять произведения самых разнообразных стилей — от старинных до современных.

Певцы советской вокальной школы последовательно осваи­вают современный оперный репертуар. Е. Кибкало, Г. Вишневская, И. Архипова, П. Лисициан, И. Петров, 3. Долуханова, Е. Образцова, Б. Гмыря и другие певцы успешно выступают в крупнейших городах мира.

**Вокальное искусство национальных республик**

Необычайно выросла за послевоенные годы музыкальная культура в национальных республиках. Появились новые высо­кохудожественные оперы, такие, как «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса, «Богдан Хмельницкий» К. Данькевича, «Арсенал» Г. Майбороды, «Джалиль» Н. Жиганова, «Миндия» О. Тактакишвили, «Певец свободы» Э. Каппа и многие другие. Декады национальной литературы и искусства, которые снова стали про­водиться с 1951 года, показали рост исполнительской культуры во всех национальных республиках. Были проведены декады:

В 1951 г. — Украинская В 1954 г. — Литовская

В 1955 г. — Белорусская, Туркменская, Латвийская

В 1956 г. — Армянская, Эстонская

В 1957 г. — Таджикская, Татарская

В 1958 г. — Грузинская, Киргизская, Казахская

В 1959 г. — Узбекская, Азербайджанская, Карельская, Бу­рятская и т.д.

**Конкурсы певцов**

Характерным для развития советского вокального искусства послевоенных лет является выход его на междуна­родную арену, советские молодые певцы принимают уча­стие в международных конкурсах, фестивалях и завоевывают первые места. Отдельные мастера вокального искусства высту­пают в оперных спектаклях и с сольными концертами за рубе­жом.

В 1945 году впервые после Великой Отечественной войны был проведен конкурс музыкантов, в котором приняли участие певцы.

С 1947 года наши певцы начинают регулярно участвовать в международных конкурсах и фестивалях.

Первый всемирный фестиваль молодежи и студентов был в Праге в 1947 году, где певцы получили звание лауреатов.

В 1956 году организуется конкурс вокалистов на лучшее исполнение советского романса и песни, имеющий целью привлечь внимание молодых певцов к советской вокальной музыке. Конкурс показал наличие высо­коодаренных молодых певцов. Премии получили: А. Ведерников, Г. Отс, А. Эйзен, В. Иванова.

На ответственных международных конкурсах во­калистов им. Роберта Шумана, на конкурсе музыкан­тов-исполнителей в Женеве и вокальных конкурсах в Тулу­зе советские молодые певцы завоевывают призовые места, с честью защищая отечественную вокальную школу.

В шестидесятых годах молодые советские певцы также уча­ствовали во многих международных конкурсах и получили зва­ние лауреатов.

В 1960 году на конкурсе вокалистов им. Эркеля (Венг­рия);

В музыкальном конкурсе «Пражская весна» в 1961 году;

VIII фестиваль демократической молодежи и студентов в 1962 году в Хельсинки (Финляндия);

Конкурс молодых оперных певцов в Софии.

**Научная работа в области пения**

С пятидесятых годов в консерваториях и научных учрежде­ниях оживилась научная работа по изучению певческого голо­са. Начали функционировать лаборатории в Ле­нинградской консерватории, в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, в Институте уха, гор­ла, носа в Киеве. Продолжает исследования по певческому голосу акустическая лаборатория Московской консерватории. Оживилась деятельность и в Институте художественного воспи­тания детей АПН РСФСР. Полезным начинанием было прове­дение этим институтом двух совещаний по воспитанию детского голоса.

Весьма важным начинанием был выпуск сборников «Вопросы вокальной педагогики» как изданий, где вокальные педагоги могли публиковать свои работы. Одна­ко в архивах вокальных кафедр консерватории еще имеется много методических материалов, статей, сборников упражнений и т. п., которые, к сожалению, не опубликованы. Только неко­торые консерватории включили в свои сборники трудов статьи вокальных педагогов. Среди них: Свердловская, Киевская кон­серватории и Государственный музыкально-педагогический ин­ститут им. Гнесиных.

Крупным событием была Всесоюзная вокальная конференция, проведенная в начале 1966 года в Москве. Эта конференция подтвердила основные принципы воспитания певцов, принятые на конференции 1954 года, и об­судила текущие дела вокального образования. На конференции был заслушан ряд докладов, подытоживающих практическую деятельность вокальных педагогов, а также доклады о научных работах лабораторий по изучению голоса при Ленинградской государственной консерватории, Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных и акустической лабора­тории Московской консерватории.

**Труды по певческому искусству, вокальной педагогике и голосообразованию**

Интересный материал по истории отечественного вокального искусства и по вокальному исполнительству можно найти в трудах: А. Шавердяна, М. Львова, |И. Назаренко, Е. Грошевой, A. Орфенова, А. Доливо, в сборниках, посвященных Ф. Шаляпину, А. Неждановой, И. Ершову, В. Петрову.

Методическая литература обогатилась книгами B. Мордвинова, Д. Аспелунда, С. Юдина, В. Подольской, Л. Дмитриева, А. Здановича, Д. Евтушенко и М. Михайлова-Сидорова, П. Органова, К. Злобина.

Большую помощь вокальным педагогам оказали книги по фониатрии и гигиене голоса И. Фомичева и А. Его­рова, а также по орфоэпии в пении В. Садовникова.

Научные исследования по голосообразова­нию, акустике и строению голосового аппара­та, психологии музыкальных способностей представлены в трудах Н. Жинкина, Б. Теплова, М. Грачевой, Е. Рудакова и Д. Юрченко, О. Агаркова, Л. Дмитриева, В. Мо­розова, Е. Петровой, А. Борисовой и М. Сергиевского.

Наиболее значительные данные о строении голосо­вого аппарата, голосообразовании и акустическом составе пев­ческого голоса, полученные советскими учеными в послевоенные годы, следующие:

1954 год. Е. А. Рудаков и Д. Д. Юрченко эксперименталь­но показали определяющую роль высокой певческой форманты в образовании тембра, полетности, а так­же, в значительной мере, силы певческого голоса. Удаление этой форманты из голоса лишает его по­летности, уменьшает силу, делает голос глухим, стар­ческим.

1954 год. Л. Б. Дмитриев впервые произвел массовые рент­генологические исследования профессиональных пев­цов и установил факт различного уровня стояния гортани в пении у разных типов голосов. Им уста­новлена зависимость уровня гортани в пении от дли­ны надставной трубки.

1958 год. Н. И. Жинкин установил разногромкость гласных звуков в речи и регулирующую роль гладких мышц бронхов и диафрагмы в фонации.

1959 год. В. П. Морозов экспериментально показал роль вибрационной чувствительности в контроле над голосообразованием.

1965 год. И. Н. Гоуфман, Л. Б. Дмитриев произвели рентгенокиносъемку работы гор­тани и дыхания у певцов.

1966 год. Е. П. Петрова установила большую роль динамического вибрато в восприятии силы певческого го­лоса.

В 1947 году вышла работа психолога, профессора Б. М. Теплова, «Психология музыкальных способностей», в которой был обобщен интересней­ший материал по различным видам музыкальных способностей. Книга яв­ляется первым полным психологическим анализом основных музыкальных спо­собностей. (Б. М. Теплое. Проблемы индивидуальных различий. М., изд. АПН, 1961).

Две книги С. П. Юдина, известного певца Большого театра, а затем доцента Московской консерватории, обобщают его длительный творческий и педагогический опыт. Автор подходит к проблеме воспитания певца как прак­тик. Он считает целесообразными при обучении пению осознанные ощущения торможения воздушной струи в голосовой щели. Ученик должен ощущать ме­сто, где родится звук голоса, и постепенно научиться регулировать его в месте рождения, то есть на уровне голосовой щели. Опора дыхания дает устойчи­вость — опертость звука. Певец должен уметь так артикулировать звуки, что­бы опора звука и дыхания сохранялись. Необходима координация всех частей голосового аппарата, что вначале должно достигаться осознанностью меха­низма правильного звукообразования, а затем переходить в автоматизм. (С. П. Юдин. Певец и голос. М.— Л., Музгиз, 1947; С. П. Юдин. Формирова­ние голоса певца. М., Музгиз, 1962),

В 1948 году появилась книга «Певец и песня» А. Л. Доливо, певца, профессора Московской консерватории. Книга обобщает его большой опыт ра­боты над песней и романсом. В ней подробно раз­бираются такие вопросы исполнительского творчества, как проблема голоса певца и выбора песни, как вопрос индиви­дуальности певца и песни, получают в книге интересную разработку. (Анатолий Доливо. Певец и песня. М.—Л., Музгиз, 1948).

В 1948 году была издана книга И. К. Назаренко — певца и педаго­га — «Искусство пения», содержащая материалы по истории вокальной педа­гогики в России и за рубежом. Являясь хрестоматией, книга лишена связного изложения истории развития методической мысли в разных школах пения, но содержит много ценных сведений о взглядах различных авторов на проблемы воспитания голоса. Второе издание 1964 года, дополненное материалами из современной научной литературы по голосу и вокальных конференций, отличается от первого большей полнотой и связностью материала. (И. К. Назаренко. Искусство пения. М.( Музгиз, 1964, 1967).

В 1949 году появилась книга фониатра и певца-любителя М. И. Фоми­чева «Основы фониатрии», написанная больше для врачей, чем для певцов. В ней даются сведения по анатомии, физиологии и патологии голосовых ор­ганов в связи с вокальной функцией. Наиболее интересны оригинальные иссле­дования по анатомии гортани и голосовых связок у певцов, данные в возраст­ном аспекте (М. И. Фомичев. Основы фониатрии. Л., Медгиз, 1949).

Работа П. Органова — педагога пения, представляет собой обобще­ние его многолетнего опыта по воспитанию певцов. Автор является сторонни­ком аналитического подхода к организации работы голосового аппарата. Он предлагает сначала изучить теоретически, как работает гортань, дыхание, артикуляция, понять определенные нужные движения, осознать и освоить все это без звука, а затем уже делать эти движения во время голосообразования. Он категоричен в вопросе привлечения внимания поюще­го к работе гортани и требует ее сознательной установки и тренировки без­звуковыми упражнениями. К целостной работе голосового аппарата — к пению, можно приступить тогда, когда уже отработаны дозву­ковыми упражнениями верная атака, положение гортани, умение брать дыха­ние и т. д (П. Органов. Певческий голос и методика его по­становки. М., Музгиз, 1951).

Д. Л. Аспелунд — певец и педагог, профессор Московской консерва­тории, один из основателей фониатрической лаборатории Московской консерватории, автор нескольких книг по голосообразованию «Развитие певца и его голоса». В его книге чи­татель найдет много обобщающих сведений по вопросам воспитания голоса. Автор — сторонник обучения пению с детского возраста. Только это, по его мнению, дает возможность воспитать певца-музыканта. При обучении пению с детства, появляется возмож­ность влиять на растущий голосовой аппарат, вырабатывая в нем необходи­мые приспособления и структурные изменения. Д. Аспелунд, совместно с Е. Н. Малютиным, исследовал дыхание у певцов методом пневмографии и работу голосовых связок — методом стробоскопии. (Д. Л. Аспе­лунд. Развитие певца и его голоса. М., Музгиз, 1952).

Большим вкладом в науку о голосе является книга профессора-анатома М. Грачевой «Морфология и функциональное значение нервного аппара­та гортани» (Медгиз, 1956), а также ее последующие работы, посвященные анатомии гортани. Наиболее важными данными этих работ являются: обна­ружение трех рефлексогенных зон в гортани, наличие чувствительных нервных окончаний в местах прикрепления волокон голосовых связок, подтверждение наличия у большинства людей косых систем мышечных волокон в голосовой мышце и индивидуальность расположения мышечных волокон этой мышцы у разных людей (М. С. Грачева. Морфология и функциональное значение нервного аппарата гортани. М., Медгиз, 1956).

Исключительно важным для советского музыкального искусства был вы­пуск в 1957 году двухтомника «Ф. И. Шаляпин», в который вошли как написанные самим артистом «Страницы моей жизни» и «Маска и душа», так и важнейшие критические и мемуарные материалы. Книга раскры­вает творческую лабораторию гениального артиста и содержит ценные материалы по истории русского оперного театра. («Ф. И. Ш а л я п и н», т. I и II. М., изд. «Искусство», 1957).

В 1958 году вышла книга певца и педагога, профессора В. Садовникова, «Орфоэпия в пении», написанная в помощь вокалистам. Это первое русское руководство по правильному произношению в пении написано попу­лярно и с использованием современных научных данных по русскому литера­турному произношению. (В. Садовников. Орфоэпия в пении. М., Музгиз, 1958).

Большим событием в науке о голосе явилось появление в 1958 году книги Н. И. Жинкина «Механизмы речи». Психолог, занимающийся вопросами физиологии речи, Жинкин провел многочисленные экспериментальные иссле­дования над речеобразованием, что позволило ему выдвинуть концепцию о механизмах, участвующих в образовании речи. (Н. И. Жинкин. Механизмы речи. М., изд., АПН, 1958).

В 1958 году Медицинское издательство выпустило книгу К- В. 3лобина «Физиология пения в профилактике заболеваний голосового аппарата». Ее автор — вокальный педагог, занимающийся как с лицами, страдающими недостатками речевого голоса, так и с певцами (самодеятельность). В книге приводится большой интересный теоретический материал по голосообразованию, из которого автор выводит практические заключения. Автор ратует за целостное воспитание певца, касается вопросов нервной регуляции голосовой функции, уделяет большое место автоматизмам работы гортани, дыхания. (К. В. Злобин. Физиология пения в профилактике заболеваний голоса певцов». Л., Медгиз, 1958).

Полезным начинанием послевоенного периода был выпуск сборников «Вопросы вокальной педагогики». (Музгиз, вып. I, 1962, вып. II, 1964, вып. III, 1966). Поскольку в нашей стране еще нет периодического издания, которое печатало бы труды, посвященные проблемам воспитания певца и его голоса, эти сборники явились важной формой обмена педагогическим опытом. В пер­вом выпуске собраны работы разных авторов, в частности — педагогов са­модеятельности; во втором — работы педагогов Московской консерватории. В третьем — представлены работы педагогов Киевской консерватории. Труды эти посвящены различным вопросам, связанным с воспитанием певца.

В 1964 году вышла книга «Из истории вокального искусства» певца и пе­дагога, доцента М. Львова, представляющая собой краткое изложение курса по истории вокальной педагогики и исполнительства. В книге имеется крат­кое изложение развития вокального искусства за рубежом и более подроб­ное — русского вокального искусства. Обосновывая самобытность русской национальной школы пения, автор приводит многочисленные портреты-харак­теристики русских певцов, носителей черт этой школы. (М. Львов. Из исто­рии русского вокального искусства. М., Музгиз, 1964).

В 1965 году появилась книжка В. Морозова «Вокальный слух и го­лос». В. Морозов — физиолог и певец-любитель, возглавляющий лабораторию акустики и физиологии пения Ленинградской консерватории, с середины пятидесятых годов провел множество ценных и интересных исследований, посвященных певческому голосу и его образований. В книге, написанной популярно и в то же время строго научно, разбираются вопросы роли органов чувств в контроле за голосообразованием. Пением управляет «ансамбль» органов чувств. В понятие вокальный слух входит не только слух. (В. Морозов. Вокальный слух и голос М.—Л., «Музыка», 1965).

Книга доцента Новосибирской консерватории А. П. Здановича «Не­которые вопросы вокальной методики» в популярной форме излагает вопросы психологии исполнительского творчества, говорит о значении психологических категорий в выработке певческих навыков. Это первое и удачное популярное изложение вопро­сов психологии применительно к исполнительскому творчеству и вокальной педагогике. (А. П. Зданович. Некоторые вопросы вокальной методики. М., «Музыка», 1965).

В 1966 году издательство «Музыка» выпустило книгу Ю. П. Фролова «Пение и речь в свете учения И. П. Павлова». Автор книги — физиолог, док­тор медицинских наук — дает популярное изложение некоторых положений учения Павлова в применении к вокальной педагогике. (Ю. Фролов. Пение и речь в счете учения И. П. Павлова. М., «Му­зыка», 1966).

**Башкирская школа пения**

**История**

Музыкальное творчество башкир имеет древние корни. Песенно-поэтический фольклор башкир состоит из двух групп:

1. Произведения народного творчества с преобладанием в них текстового, поэтического начала - древние сказания "Кузый Курпэс и Маян Хылу", "Алпамыша и Барсын Хылу", "Акбузат" в форме иртэков и кубаиров. Поэтический текст кубаиров "сказывается" нараспев. Ритмика короткая, речитативного склада. Мелодии кубаиров подчинены метрике семисложного "кубаирского стиха".

2. Эпико-поэтический жанр бэйет - поэтическое произведение устной традиции. В основу бейета положен чаще всего драматический сюжет, об историческом или бытовом событии, ярких, героических личностях. Байты, так же как кубаиры, исполняются речитативом нараспев.

Исторические песни и наигрыши сформировались в эпоху расцвета башкирского эпоса "Урал", "Семирод", "Искендер", "Султанбек", "Боягым хан"). К XVIII веку возникает новый пласт исторических песен, в которых патриотическая тема родины и народного единства сплетается с гневными мотивами протеста и борьбы с угнетением и колонизацией (см. песни "Разорение", "Колой кантон", "Тевкелев" и др.)

Историческая песня - активно развивающийся жанр, отражающий важнейшие моменты истории башкирского народа. Есть песни о событиях первой мировой войны, о революции, гражданской войне, о памятных днях нашей действительности.

Самостоятельную группу музыкального творчества составляют лирические песни о девичьей и женской доле. Такие, как "Таштугай", "Салимакай", "Зюльхизя", "Шаура", представляют классические образы башкирского лирического мелоса. Весьма развита в башкирской музыке любовная лирика. Лирические песни отличаются целомудрием, поэтизацией чувства любви и его носителей.

Среди бытовых песен - застольные, гостевые песни, песни на шуточные и сатирические сюжеты, а также плясовые. Самостоятельную группу составляют песни колыбельные и детские. В конце XIX в. появились так называемые песни зимогоров, отражающие труд и быт башкир, работающих на промыслах, фабриках и заводах.

Песни и инструментальные наигрыши башкир близки по содержанию и по музыкально-стилевым признакам. Исполнение песен и наигрышей часто предваряется легендой (йыр тарихы) об истории возникновения данной песни или напева.

О близости вокальных и инструментальных форм башкирской народной музыки говорит наличие такого оригинального вида музицирования, как "узляу" (эзлэу), представляющего собою особый способ исполнения одним певцом двухголосия, являющегося своеобразной имитацией звучания народного инструмента курая.

Классическим жанром народной песенности является группа **узун кюй** (протяжных медленных песен и наигрышей). По существу, термин узун кюй есть не только определение типа мелодии, им в народе определяют жанровые и стилевые черты как самого напева, так и стиль его исполнения. В широком смысле узун кюй есть совокупность стилевых и жанровых приемов, выработанных многовековой художественной практикой, когда создатель напева был и его первым исполнителем, когда мастерство импровизации, в пределах эстетических норм, выработанных традицией, лежало в основе народного искусства. В более узком смысле, под узун кюй подразумевают медленную, протяжную песню или наигрыш. Инструментальные мелодии в стиле узун кюй являются чаще всего вариантами песен, довольно своеобразными и развитыми по своей форме.

«Моң» — слово со многими оттенками, вбирающими печаль, тоску, мелодию, напев, задушевность, лиризм, — явление, которое объединяет в себе музыкальную уникальность народа. В башкирских протяжных песнях сложная мелизматика, и надо быть большим мастером, виртуозом, чтобы уметь ее исполнить. Не зря же говорят: «башкирское бель канто».

**Горловое пение** у башкир называется "Узляу и hозлау"

"Узляу"- это пение на высоких обертонах, звук извлекается с помощью языка и губ. Слово "Узляу" взят от свиста звука "Уз-з-з.."

"hозлау"- это среднее горловое пение ,звук извлекается с помощью голосовых связок и "акустикой" рта. Слово "hозлау" тоже взят от звука "hо-о-о" и свиста "оз-з-з..".

А низкое горловое пение называют "карлыгып озляу" или от хриплого звука "Кар-р-р.."

В некоторых деревнях Учалинского района и Челябинской области узляу называется кайзау, также в народе есть такие названия узляу как - каузау, hоздау, кара узляу. Ещё одно название - «тамак-курай», т.е. извлечение звуков курая при помощи узляу. Только у башкир есть узляу при игре на курае.

Термином "**кыска кюй**", т. е. короткая песня, определяется очень широкий пласт народно-песенного искусства, вокальные мелодии и инструментальные напевы в жанре кыска кюй обычно связаны с бытовыми и лирическими темами, но встречаются кыска кюй и на исторические темы.

Так же, как песни типа узун кюй, песни в стиле кыска кюй имеют свои характерные особенности, которые вероятно, складывались на протяжении очень длительного периода. Понятие кыска кюй, так же, как и узун кюй, включает в себя определенные стилевые черты напева и характера его исполнения.

По своему содержанию и жанровым признакам напевы кыска кюй можно подразделить на несколько групп. Ряд песен в стиле кыска кюй называют в народе **hалмаk кей**, т. е. спокойная песня. Они исполняются в умеренном темпе, имеют лирико-созерцательный характер, чаще всего в них воспеваются образы природы. Можно привести, например, песни "Тюяляс", "Круглое озеро", "Степной Еркей".

Изучением и записыванием башкирских народных песен занимались искусствоведы Игнатьев, А.Н.Оводов, Г.Х.Еникеев и др. С.Г. Рыбаковым, М.И. Султановым были изданы сборники музыки и песен уральских мусульман.В медресе "Галия" в г.Уфе изучали музыку (преподаватель - профессор Варшавской консерватории В. Клеменц), был создан хор и оркестр.

К наиболее древним жанрам башкирского музыкального фольклора относятся эпические кубаиры (былины) и баиты (сюжетные песни-сказы), а также свадебные причитания (сенляу) и величания (теляк). Широтой распева, метроритмической свободой, богатством мелодической орнаментики отличаются протяжные песни (озон-кой); на на мелодической скороговорке основаны четкие по структуре и ритмические рисунки, быстрые и короткие песни (кыска-кой). К кыска-кой по музыкальному характеру и складу примыкают бию-кой мелодии, сопровождающие воинственные, изобразительные (калынып-бию), лирические, шуточные, свадебные танцы и так-мак, песни-пляски типа частушек.

**Академическая музыка**

С 20-х годов ХХ века в Башкортостане развивается профессиональная музыка. В Уфе открылись учебные заведения: музыкальная школа (1920), музыкальное училище (ныне Уфимское училище искусств (УУИ), 1922); башкирские студии при Московской государственной консерватории и Ленинградском хореографическом училище (1932), готовившем кадры для Башкортостана. В 1938 в Уфе открывается Башкирский оперный театр, в 1939 - Башкирская государственная филармония.

В годы войны в ТОБ поставлены оперы "Карлугас" Чемберджи, "Акбузат" Х.Ш.Заимова и Спадавеккиа, "За Родину" Ибрагимова и Козицкого, "Айхылу" Валеева и Пейко, "Мэргэн" и "Ашкадар" Эйхенвальда, балет "Журавлиная песнь" Степанова. Композиторами была созданы серии песен для воинов-фронтовиков, а также подготовлен сборник "Башкирские композиторы - Красной Армии" с 44 песнями.

В начале 50-х годов башкирские композиторы уделяют внимание развитию хоровой музыки. Были созданы: "Поэма об Урале" Габитова, кантаты "Башкортостан" и "На просторах полей" Заимова, хоровая сюита "Нефтяники Башкирии" З.Г.Исмагилова, хоры Рахимова, Валеева, Муртазина, Ахметова, воспевающие труд, дружбу народов, призывающие к борьбе за мир. В 50-60-х годах создаются З. Г. Исмагиловым - опера "Салават Юлаев" (1955), лирико-психологич. драма "Шаура" ("Легенда о любви", 1963), муз. комедия "Кодаса" ("Свояченица", 1959), лирич. опера "Волны Агидели" (1972); Р. А. Муртазиным - опера "Дауыл" ("Буря", 1969); X. Ф. Ахметовым - опера "Замандаштар" ("Современники", 1970).

В 1968 году в Уфе был открыт Уфимский государственный институт искусств.

В целях поддержки музыкальной культуры и музыкантов Башкортостана 2 марта 1940 года был создан Союз композиторов БАССР. Председателем Союза был избран М.М.Валеев, автор первой башкирской оперы «Хакмар».

**Интересные факты**

Особенности башкирской музыки: одноголосность. Разновидности: узун-кюй (долгий, протяжный напев, включающий широкораспевные метроритмически свободные песни или инструментальные мелодии импровизационного склада), уртаса-кюй (полупротяжный напев), кыска-кюй (короткий напев, включающий скорые, чёткие по структуре ритмические моторные песни или изобразительные пьесы). К кыска-кюй примыкают различные виды инструментальных мелодий: марши, сопровождающие военные мужские танцы; кыланып-бейеу — мелодии, связанные с героическими танцами; бейеу-кюй — лирические и плясовые напевы; такмак — плясовая песня типа частушки.

Композитор Г.Свиридов, живший во время Великой Отечественной Войны в Башкортостане (г. Бирск) считал, что башкирская музыка в корне отличается от музыки всех тюркских и восточных народов и наиболее близка по своей природе к пентатонике кельтских народов.

Ф. Шаляпин дебютировал 18 декабря 1890 года в Уфе в здании зимнего театра в сольной партии оперного спектакля С.Монюшко «Галька» спектакли труппы С.Я. Семенова-Самарского. В Уфе состоялась его первая сольная партия, первый бенефис, первый автограф, первые уроки вокала.