

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА¹

Современная вокальная педагогика обнаруживает значительное отставание как в области своей теории, так и практики, особенно в связи с теми ответственными задачами, которые падают на нее в обстановке культурной революции в связи с делом подготовки новых кадров, как в профессиональных учебных заведениях, так и в области самодеятельного искусства.

Слабость вокальной педагогики сказывается и в области подготовки «кадров для кадров», т. е. в деле подготовки молодых вокально-педагогических сил для вузов и техникумов, в подготовке научно-исследовательской и педагогической смены.

Перед вокальной педагогикой во весь рост становится задача методологической реконструкции. Эта работа немыслима без критической, марксистско-научной переработки теоретического наследия вокальной педагогики, ее многовекового опыта, подкрепленного научно-исследовательским материалом смежных дисциплин {анатомии и физиологии голосового аппарата, экспериментальной фонетики и т. д.}. В то же время на книжном рынке совершенно нет исторической вокально-педагогической литературы, если не считать большой плохо систематизированной и страдающей рядом дефектов (неточные переводы и пр.) работы К. Мазурина «Методология пения», т. I. Последняя была издана в 1902 г. и стала библиографической редкостью.

¹ Книга воспроизводится по изданию: Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Часть II. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. — *Примеч. изд-ва «Планета музыки».*

В связи с таким положением коллективная научно-исследовательская работа очень затруднена, так как исторические труды, изданные за границей на других языках, доступны далеко не всем. Отсутствие необходимой литературы на русском языке чрезвычайно усложняет и чтение методологических курсов в профессиональных музыкальных учебных заведениях, т. е. бьет по подготовке кадров, по активизации методов преподавания (замена лекционного метода самостоятельной проработкой материала учащимся в плане семинарских и других занятий).

На основании всех этих соображений Государственное музыкальное издательство выпускает II том «Очерков по истории вокальной методологии» В. А. Багадурова, являющийся продолжением I тома, изданного в 1929 г.

II том «Очерков» доводит исследование истории вокальных педагогических теорий Запада до наших дней. В этом томе изложены теории главным образом XIX и XX вв., естественно оказывающие наиболее сильное влияние на вокальных педагогов настоящего времени (старая и новая немецкие школы, школа примарного тона, новые итальянская и французская школы, новейшие вокально-педагогические течения во Франции и т. д.). Издаваемая работа заканчивается изложением вокально-педагогического *credo* самого автора, принадлежащего к числу основателей так называемого «единого метода» ГИМН (Гос. институт муз. науки).

Издательство считает, что методология автора («сравнительно-исторический метод») не позволяет ему вывести проблемы из прежнего эклектического и эмпирического, по существу, состояния. Всякая методология неизбежно включает необходимость критерия оценки исторического материала, оценки его в плане историко-материалистическом. Автор сам говорит, что он «отнюдь не претендует на разрешение проблемы истории вокальной методологии и искусства на основе метода диалектического материализма». Отсюда попытка оценить

вокально-педагогические течения с точки зрения «единого метода». Попытка, конечно, неправомерная, так как «единый метод», по существу своему, является также эклектической и эмпирической системой практических приемов, оторванной от проблемы стиля исполнения и других определяющих его моментов социального порядка.

Основная ценность данной работы заключается в добросовестном и тщательном отборе исторического фактического материала, удобной и относительно целесообразной, с точки зрения усвоения читателем, систематизации этого материала.

Появление этой работы должно частично разрешить тот кризис, который имеет место на книжном рынке с исторической вокально-педагогической литературой.

Издаваемый труд дает фактический исторический материал, необходимый как для критической переработки всего содержания вокальной педагогики прошлого, так и для развития советской вокальной методологии.

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Во второй части «Очерков по истории вокальной методологии» автор имел в виду изложить и охарактеризовать дальнейшее развитие педагогических учений главнейших школ Германии, Франции и Италии и довести его до наших дней. Однако изобилие материала за последнюю четверть века и необычайное разнообразие новейших методов вокальной педагогики, не поддающихся общей характеристике в связи с колоссальным общим ростом научного исследования голосового аппарата, а также невозможность установить историческую перспективу воспрепятствовали ему довести намеченный план до конца. Поэтому автор ограничился разбором только некоторых новейших работ, характерных для настоящего времени в вокальном искусстве и педагогике буржуазных стран.

В немецкой педагогике достаточно сопоставить, например, работу Отто Иро с книгой Лилли Леман, чтобы видеть, на каких крайних точках зрения находятся современные вокальные педагоги и ученые. Во французской школе Рауль Дюгамель, Сен-Жан и П. Дюпре — все авторы последнего пятилетия — не имеют ничего общего в своих педагогических принципах. Гораздо большая устойчивость замечается в новой итальянской школе, где множество общих черт связывает работы Карелли и Магрини. Если мы проследим мысленно весь процесс развития вокальной педагогики всех стран, за все периоды его, начиная с XVII и до конца XIX в., то должны будем отметить, что вокальная педагогика послушно следовала за развитием и сменой музыкальных стилей.

Это произошло, например, со школой колоратурного периода, которая надолго пережила реформу Глюка, с французской школой, оказавшейся неподготовленной к исполнению большой героической оперы, и с немецкой вокальной школой, современной Вагнеру.

В истории вокального искусства такие смены стилей уже бывали не раз, и педагогика всегда умела к ним применяться, вырабатывая новые приемы формирования и развития голоса.

В общих чертах эти смены можно охарактеризовать как борьбу между декламационными течениями (флорентинцы, Глюк, Вагнер, современность) и кантиленой (XVII в., патетический стиль и середина XIX в., французская и итальянская школы), а также между колоратурным пением и первыми двумя течениями (XVIII в., период колоратуры), или, формулируя еще более сжато: между звуком и словом; в вокальной педагогике — между сольфеджированием (сольмизацией) и вокализацией, певческим тоном и гласной. В методическом отношении этот спор был блестяще для своего времени практически разрешен в первом периоде вокальной методологии (ранняя итальянская школа); теперь разрешение его является задачей экспериментальной фонетики, которой предстоит выяснить вопрос об изменениях, претерпеваемых речевой гласной при обращении ее в певческий тон.

Соответственно указанным концепциям и все вокальные школы распадаются на две категории, между которыми есть и школы смешанного типа.

К бесспорным образцам вокализационной школы относятся: второй период бельканто — период господства колоратурного пения, а также вся новая итальянская школа и соответствующие им течения в других странах; к декламационным школам следует отнести ранний период бельканто, всю старую французскую школу, примерно до последней четверти XVIII в., немецкую школу примерного тона, ближайший к нам период новой французской школы.

Во второй половине XIX в. появляются новые методы, которые можно охарактеризовать как стремление к научному обоснованию вокальной педагогики. Одни из них строят певческое звукообразование на основе речевой фонетики данного языка. Мазурин называет их «лингвистическими», что не вполне удачно, так как они исходят главным образом из фонетики языка, и их было бы правильнее назвать фонетическими» методами (национальная немецкая школа, Дюгамель и отчасти последние итальянские авторы). Другие кладут в основание своих методов анатомо-физиологические данные и отчасти психофизиологию (новая французская школа, начиная с Гарсиа, Штокхаузен, Гольдшмидт и некоторые авторы новой итальянской школы). В двадцатом веке эти оба течения соединяются в одно общее русло — научный метод, стремящийся использовать для своих целей данные всех смежных с вокальной педагогикой дисциплин, включая психологию (рефлексологию).

Указанная нами выше связь между стилем вокальной музыки и развитием вокально-педагогических учений может быть прослежена в течение всех установленных нами периодов истории вокальной методологии.

Так, в Средние века вокальная музыка находилась всецело на службе церковного культа и была, за исключениями, указанными нами в первой части очерков, полифонической («готической», как называл ее Винченцо Галилей), являясь выразительницей религиозных настроений церковной общины, объединяемой этим культом. Церковь владела умами и помышлениями всех слоев общества, она была могучей политической силой, управлявшей целыми странами и угнетавшей как научное, так и художественное творчество, если они пытались вырваться из области религиозных воззрений и тематики. Вокальная педагогика в Средние века служит культовым целям и, находясь на первоначальной ступени развития, еще не имеет самостоятельного значения,

а входит наряду с другими дисциплинами в сочинения о музыке вообще¹.

Гуманистические идеи, нашедшие себе поддержку в античной философии и культуре, проявились в вокальном искусстве в виде стремления к гомофонии, которая уже с XIV в. начинает завоевывать господство в вокальной музыке (флорентийское *ars nova*, лютневая музыка), а к концу XVI в. уже получает самостоятельное значение.

Рука об руку с флорентийской реформой развивается и сольное пение, как естественная ступень в развитии природных и художественных дарований отдельной личности и высшая форма выражения индивидуальных переживаний в пении. Однако уже при самом своем появлении стремления флорентинцев к возрождению античной музыки и тематики подверглись влиянию новых классовых отношений, выразившемуся прежде всего в искажениях античного сюжета, вызванных идеологией той среды, в которой развивались вокальное искусство и музыка. Так, либреттист «Орфея» поэт Ринуччини вынужден признаться, что сюжет «Орфея» был им изменен в угоду требованиям придворной постановки²: вместо гибели Эвридики, навлекшей на себя кару «судьбы», в опере все кончается к общему благополучию — является Меркурий, и супружеская чета вновь соединяется. Таким образом, в флорентийской опере, уже при ее возникновении, мы находим элементы противоречия, которые при практическом осуществлении идеи возрождения античного искусства наложили на него отпечаток современных социальных требований. В примитивной опере античные мифологические сюжеты все же продолжают господствовать, но к концу XVIII в. в венецианской опере, где театр сделался достоянием более широких

¹ Или в общие музыкально-теоретические трактаты (как, например, трактат Боэция, Кассиодора и др.).

² *Arnaldo Bonaventura. Saggio sul teatro musicale italiano. Livorno, 1913.*

мелкобуржуазных слоев населения, благодаря тому, что спектакли стали платными и общедоступными, начинают преобладать исторические сюжеты. Наконец, оперные сюжеты еще более «демократизируются» и уже начинают отражать обыденную жизнь мелкобуржуазного населения городов в комической опере неаполитанской школы¹.

Таким образом, пользуясь терминами истории архитектуры, ренессанс в вокальной музыке сменился характерными чертами барокко уже в начале XVII в. Вокальная педагогика первого периода бельканто всецело отражает в себе эти черты. Дальнейший этап развития бельканто — период колоратуры, т. е. причудливой и изощренной вокальной орнаментики, несомненно соответствует стилю рококо в архитектуре. Некоторое противоречие здесь заключается в том, что фиоритурный стиль в вокальном искусстве развился наиболее широко и пышно в Италии, тогда как стиль рококо проявился всего ярче во французском зодчестве. Однако во Франции колоратурный стиль представлен довольно ярко в операх Рамо и итальянцев, акклиматизировавшихся в Париже, а также в комической опере.

Реформа Глюка была вызвана не упадком итальянской оперы *seria* и не тем, что она потеряла всякое художественное значение и требовала коренного пересмотра и реорганизации, а столкновением двух совершенно различных мировоззрений — отживающего феодально-аристократического, отражением которого было творчество Люлли и Рамо, и нового мировоззрения, выраженного в философии и сочинениях энциклопедистов.

«Всех энциклопедистов, — говорит Л. де-ля-Лоранси², — можно рассматривать как первых теоретиков и провозвестников глюкизма». Обращение Глюка к классической сюжетике в его пяти знаменитых операх было поворотом к здоровому и близкому к природе классициз-

¹ См. I часть, гл. XI и XVI.

² La musique française de Lulli a Gluck. Enc. de la musique. Lavignac.

му¹. В литературе в это время (60-е и 70-е гг. XVIII в.) так называемое ложноклассическое направление уже пережило период своего расцвета и угасало под влиянием жестокой критики Вольтера, Руссо, Дидро и Мерсье, в особенности же благодаря творчеству Мольера (мещанская комедия), безжалостно осмеивавшему в своих произведениях принципы ложноклассического жанра. В живописи классицизм нового типа был излюбленным стилем революционного времени: достаточно указать на Ж. Л. Давида с его «Клятвой Горациев» и «Смертью Сократа» или «Смертью Марата», и Герена (Марк Секст, Федра и Ипполит) с целым рядом картин на классические сюжеты. Таким образом, в творчестве Глюка отмечается смена классовых отношений во французском обществе конца XVIII в.

Следующим этапом, повлекшим за собой существенные изменения в методах преподавания пения, была большая французская опера. Она была создана вторичным революционным подъемом, вызванным во Франции режимом Бурбонов, который восстановил и поддерживал аристократию и дворянство в ущерб интересам буржуазии, завоевавшей свои права во время Великой революции. Сюжеты «Вильгельма Телля» Россини, «Немой» Обера, «Пророка» и отчасти «Гугенотов» Мейербера — политические и имеют в основе революционные принципы или социальную борьбу, выражающуюся в форме религиозной борьбы (см. гл. XIV). Мы уже знаем, что новая французская опера вызвала необходимость в новых приемах вокальной педагогики (Дюпре, Гарсиа). К этому времени мы относим начало новой французской вокальной школы.

В Германии появление школы примарного тона (Ф. Шмитт, 1854 г.) тесно связано с музыкальным движением, которое сказалось еще в романтической опере,

¹ Так, по поводу «Альцесты» (либретто Кальцабиджи) Денуартерр (Desnoir esteres) замечает, что сюжет оперы в руках Глюка и его поэта получил вид действительно достойный Эврипида (Gluck et Piccini).

возникшей в эпоху, непосредственно следовавшую за освободительной войной 1814–1815 гг.¹ Первая волна этого движения не докатилась до вокального искусства. Потребовалось еще революционное движение 1830 и 1848 гг., имевшее в своей основе, кроме борьбы за освобождение от феодальных повинностей и юрисдикции, завоевание политической свободы и попытку общегерманского объединения (франкфуртский парламент).

Вторая волна того же движения возобновила романтические течения в немецкой музыке. Вагнер, после революционного сюжета «Риенци», является во всем своем последующем творчестве типичным националистом-романтиком, выразителем идеологии немецкого юнкерства. Несомненно, что это новое возрождение романтического направления в немецкой музыке имело непосредственную связь с Вебером («Эврианта» — «Лот-энгрин») и Маршнером («Ганс Гейлинг» — «Летучий голландец»). Если романтическая опера первого периода не имела решающего влияния на вокальное искусство, так как стиль вокальных партий все еще находился под итальянским влиянием, как и многие партии первого периода творчества Вагнера, который испытал также сильное воздействие Мейербера, — зато последующие оперы, начиная с «Тристана» и «Кольца Нибелунгов», ставят перед вокальным искусством совершенно новые задачи (см. гл. VII) и являются причиной появления школы примарного тона. Значение этой школы для немецкого вокального искусства очень велико: она послужила толчком к созданию национальной немецкой вокальной школы, в которую вошли видные немецкие педагоги, и не принадлежащие к школе примарного тона (Штокхаузен, Гольдшмидт, Ифферт).

¹ Романсы Вебера на текст песен Кернера написаны уже в 1814 г., «Фрейшюц» в 1821, «Прециоза» в 1820. Характерные для романтического направления оперы Маршнера были написаны позднее; «Вампир» в 1823 г., Ганс «Гейлинг» и 1831 г., а оперы Шпора — «Фауст» в 1816 г., «Иессонда» в 1823.

Во второй половине XIX в. вокальное искусство всех стран, как это отмечено в литературе¹, пришло в упадок и, несмотря на появление отдельных выдающихся певцов, продолжает находиться в этом положении и до сих пор. Об этом упадке много писалось и еще больше говорилось, причем главнейшими причинами его, по мнению различных авторов, были: недостаток голосов, отсутствие труда и серьезного отношения к изучению пения, стиль современной музыки, который свел вокальную партию на роль оркестрового инструмента, утрата традиций старой итальянской школы, недостаток хороших учителей пения и т. д.

В действительности причины упадка вокального искусства более глубоки и связаны с упадком музыкального искусства. В Западной Европе последний обуславливается разложением буржуазной культуры вообще, отразившимся и в музыкальном искусстве.

Другие причины организационного характера, общие для всех буржуазных стран:

1. Отсутствие охраны и правильного обучения детских голосов; стоит только припомнить, какую громадную роль сыграли в этом отношении старинные итальянские консерватории и детские музыкальные школы во Франции (*maotris*). При существовавших в то время условиях в обработку для сцены шли лучшие голоса (в частности, кастраты), и обучение их давало блестящие результаты.

2. Недостаточная продолжительность и серьезность обучения; в старой итальянской школе период обучения продолжался 6–10 лет при ежедневных уроках и постоянном и полном общении с педагогом (патриархальное, а не промышленное обучение, по выражению Габёка), причем обучающиеся с детства находились в среде лучших певцов и музыкантов, слушали и исполняли образцовую музыку, рано развивались в музыкальном отношении.

¹ Ламперти в 1864 г. писал: «Печальная, но бесспорная истина, что пение теперь находится в состоянии плачевного упадка».

3. Массовое, почти фабричное производство певцов в современных школах, тогда как прежде оперные сцены считались единицами или десятками, спрос на певцов и певиц был невелик и карьере певца избирали лица, действительно одаренные хорошим вокальным материалом и музыкальными способностями.

4. Несогласованность и неудовлетворительность методов преподавания. Вокальная школа в Италии была объединена общим методом, который обеспечивал успешное обучение.

5. Отсутствие контроля и квалификации вокальных педагогов, в то время как требования, предъявляемые к современному педагогу, с течением времени все повышаются (см. гл. VI, XV и XX). Приведенных оснований, помимо всех других, которые еще можно добавить, с избытком достаточно, чтобы исчерпывающе объяснить переживаемый всеми буржуазными странами кризис вокального искусства и педагогики.

В то же время мы имеем у нас целый ряд благоприятных условий для возрождения вокального искусства: неисчерпаемые запасы вокального материала, который, благодаря доступности вокального образования, может быть использован гораздо шире, чем в какой-либо другой стране, новая организация всей постановки дела художественного воспитания масс, широкая потребность в вокальном и музыкальном искусстве и, с другой стороны, стремление к нему широких слоев населения. Пути развития вокального искусства и педагогики должны иметь точкой отправления изучение и критику всего колоссального материала, полученного нами в наследство от многовековой западной вокальной культуры, пройти через отбор и систематизацию всего ценного и нужного нам для строительства новой музыкальной культуры и привести к построению нового искусства и педагогики на новых методологических основаниях.

Попытку такого изучения и критики автор делает в заключительных главах (XX и XXI) предлагаемой

книги, в общих чертах резюмируя выводы, давая оценку методов преподавания, а также приводя научные данные относительно наиболее ценных, по мнению автора, методических приемов, которые могли бы помочь делу создания новой русской школы.

Заканчивая предисловие, автор должен оговориться, что отнюдь не претендует на разрешение проблемы истории вокальной методологии и искусства на основе метода диалектического материализма — эта задача при современном состоянии научно-музыкальных знаний вообще трудноразрешимая, во всяком случае, требует специальной работы сначала в области истории музыки. Поэтому автор ограничивается изложением общих этапов развития вокальной музыки и методологии пения.

В. Багадуров. Москва, март 1931 г.

НЕМЕЦКАЯ ШКОЛА

СТАРАЯ НЕМЕЦКАЯ ШКОЛА

ГЛАВА I

Немецкие страны не дают нового и оригинального материала по истории развития и создания монодии. В области обособления монодии из многоголосного стиля мы не имеем никаких данных для утверждения, что процесс этот происходил здесь в каких-либо иных формах, чем в романских странах. Что касается сольного пения, то мы коснулись уже и германских стран в первой части наших очерков, в главе о миннезингерах и мейстерзингерах и лютневой музыке. Нам остается только несколько дополнить эти сведения.

Существование придворных певцов и странствующих музыкантов несомненно и для немецких стран. Последние назывались здесь «шпильманами» и соответствовали в полной мере французским жонглерам. В Средние века они были едва ли не единственными представителями вокального и инструментального искусства. Подобно жонглерам и трубадурам это были частью исполнители, частью сочинители обоих родов музыки. Обычно для аккомпанемента служила «виола» или «фидель» (старинный смычковый инструмент). Переходя к оседлому образу жизни, шпильманы становились придворными певцами и музыкантами и учителями музыки. В конце Средних веков, примерно с XIV в., эта оседлость приняла характер сословного и цехового объединения музыкантов. Уже ранее, по примеру высших сословий, города и даже отдельные состоятельные граждане стали принимать странствующих музыкантов на службу для участия в различных общественных или семейных празднествах. Городские дудочники или флейтисты (Stadt-pfeifer) и музыканты впоследствии,

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru