



Клавдия Филипповна Никольская-Береговская – известный музыковед, педагог, руководитель популярных хоровых коллективов, автор многочисленных научных и методических работ, посвященных проблемам вокально-хорового обучения.

К. Ф. Никольская-Береговская

**РУССКАЯ
ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ ШКОЛА
IX-XX ВЕКОВ**

Методическое пособие



«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»

Москва 1998

ББК 85.318
Н 62

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 97-04-16031

Никольская-Береговская К. Ф.

Н 62 Русская вокально-хоровая школа IX–XX веков. Методическое пособие. – М.: «Языки русской культуры», 1998. – 192 с.

ISBN 5-7859-0052-1

Книга посвящена проблемам вокально-хорового обучения в России от Древней Руси до настоящего времени. Автор обобщил и проанализировал методы вокально-хоровой работы в исторической перспективе с тем, чтобы попытаться восстановить несколько утраченные традиции русской профессиональной певческой школы. Читатель познакомится с методами работы таких выдающихся хоровых деятелей как Д. Бортнянский, В. Орлов, Н. Данилин, А. Никольский, А. Свешников, М. Климов и др., а также с хоровым искусством советских дирижеров В. Минина и В. Чернушенко.

В пособии дан обзор современного состояния вокально-хорового обучения в России. Читатель познакомится с учебно-методической литературой дореволюционного и советского периодов, а также с научными исследованиями в области психологии, физиологии, акустики, медицины, связанными со сферой певческой деятельности. Автор не обходит молчанием русскую вокальную школу, основоположником которой был М. Глинка, сложившуюся под взаимным влиянием народно-песенного творчества и профессиональной школы русского церковного пения. Особое внимание уделяется уникальному явлению в хоровом искусстве – созданию хорового оркестра по типу симфонического, полностью утраченного в практике работы современных дирижеров. Автором пособия излагаются сущность подхода к построению и структурные особенности такого монументального хора, опирающиеся на методы работы крупнейших дирижеров, воспитанников Синодального училища.

На обложке приведены иллюстрации из книги «Духовная среда России» (изд-во «Вереск», М., 1996): «Сборник певчий на квадратной ноте» (№ 8) – на лицевой стороне – и «Азбука певчая крюковая» (№ 16) – на обратной.

ББК 85.318

Except the Publishing House (fax: 095 246-20-20, E-mail: lrc@koshelev.msk.su) the Danish bookseller firm G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has an exclusive right on selling this book outside Russia.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки русской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

III 5-7859-0052-1



© К. Ф. Никольская-Береговская, 1998

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i>	7
Глава I. Становление и развитие школы хорового пения	
в России — IX—XVII веков. Народно-песенное творчество	11
Формирование и развитие церковно-певческого искусства	
в России	12
§ 1. Певческое искусство Киевской Руси	12
§ 2. Певческое искусство в период феодальной	
раздробленности Руси	14
§ 3. Певческое искусство Московской Руси	16
§ 4. Новгородская школа пения	17
§ 5. Основные древнерусские распевы	20
§ 6. Зарождение многоголосного пения	21
1. Строчное пение	23
2. Демественное (многоголосное) пение	24
3. Партесное пение	25
4. Музыкально-теоретические работы о партесном пении	
(Тихон Макарьевский, Н. Дилецкий)	27
Глава II. Методика обучения пению в Придворной певческой капелле ...	31
Начало XVIII века	31
В. Манфредини	32
Д. Бортнянский	35
Глава III. Преломление русской школы хорового пения в творчестве	
М. Глинки и А. Варламова (XIX век)	40
Глава IV. Методика вокально-хорового обучения в России	
конца XIX — начала XX века	52
Г. Ломакин	52
А. Рожнов	57
Н. Казанский	58
Н. Брянский	60
Д. Зарин	62
А. Маслов	64
А. Никольский	65
Глава V. Подготовка профессиональных кадров в Синодальном	
училище и Синодальном хоре. В. Орлов. Н. Данилин.	
Регистро-тембровая система. Организация хорового оркестра и его	
структура	75
Синодальный хор	83
Глава VI. Обучение хоровому пению в советский период.	
Методика работы с хором Н. Данилина, А. Свешникова,	
М. Климова	91

Методика работы Н. М. Данилина с Государственным хором СССР (1937—1939)	92
Методика работы А. В. Свешникова с Государственным хором СССР	103
Методика работы М. Г. Климова в Ленинградской академической капелле им. М. И. Глинки	120
Глава VII. Обзор современного состояния вокально-хорового обучения в России. В. Минин. В. Чернушенко	130
Глава VIII. Учебные методические пособия по вокально-хоровому обучению. XX век. П. Чесноков. Г. Дмитриевский. К. Пигров. А. Егоров. Н. Демьянов. В. Мухин	135
Глава IX. Научные исследования в области вокального-хорового обучения детей (Г. Стулова) и вокального самоконтроля (А. Лукишко и В. Сафонова)	146
Глава X. Физиолого-психологические основы развития вокального навыка в хоре	150
§ 1. Фазовый характер развития вокальных навыков	
1. Первая фаза	156
2. Вторая фаза	158
3. Третья фаза	160
4. Четвертая фаза	161
5. Пятая фаза	162
§ 2. Проблемы вокального интонирования	165
<i>Заключение</i>	177
<i>Библиография</i>	183
<i>Приложение. Таблица диапазонов регистро-тембровой системы. Группировка на эстраде регистро-тембровой системы</i>	<i>187</i>

*Посвящаю памяти моего учи-
теля Николая Михайловича
ДАНИЛИНА*

ВВЕДЕНИЕ

Вопросы серьезной подготовки современных кадров учителей музыки и руководителей хоров заставляют нас обратиться к лучшим традициям русской певческой школы, проследить становление и развитие хорового искусства в прошлом и настоящем.

Известно, что принципы народного хорового исполнительства — естественное звуковедение, умение певца владеть певческим дыханием, четкая дикция, эмоциональная и выразительная подача слова, бережное к нему отношение, умение раскрыть психологическую сущность песни — характерны для профессиональной школы хорового пения и для русской вокальной школы.

Пение без сопровождения в удобном для певцов диапазоне среднего регистра, применение своеобразной распевной подголосочности, цепного дыхания и других приемов, о которых речь пойдет ниже, изначально составляют особенности русской манеры пения. Если народное пение заложило основы вокального искусства, то источником своего рода методики обучения до середины XIX века было церковное пение: в нем фактически начала создаваться профессиональная школа хорового исполнительства.

Церковные хоры — Придворная певческая капелла и Синодальный хор — сыграли неопределимую роль в подготовке оперных певцов, регентов, учителей пения. Обучаясь в них, певцы приобретали общую музыкальную культуру и вырабатывали комплекс вокальных навыков. Однако надо заметить, что на церковное пение в России какое-то время оказывала влияние итальянская вокальная школа, обогатившая методику обучения новыми приемами и расширившая музыкальный кругозор певчих, их эрудицию и художественный вкус.

Методике обучения пению в Придворной капелле посвящены пособия того времени: «Музыкальная грамматика» Н. Дилецкого и «Правила гармоническая и мелодическая для обучения всей музыки» В. Манфредини.

Появление оперы в России послужило толчком к развитию светского хорового пения в европейской манере и к организации профессиональной подготовки певцов с детского возраста.

В плеяде великолепных музыкантов того времени, какими были М. Березовский, С. Дегтярев, Г. Ломакин и др., особое место занимает Д. Бортнянский. При нем в Придворной певческой капелле подготовка

музыкальных кадров проходила на самом высоком профессиональном уровне.

На основании методических пособий воспитанников капеллы: А. Варламова, Н. Рожнова, В. Золотарева, А. Егорова и К. Ковалева, исследователя жизни и творчества Д. Бортнянского, — мной сделана попытка обобщить и в чем-то домыслить методику вокально-хорового обучения, применяемую тогда в капелле.

Огромное значение для теории вокального обучения имели пособия М. Глинки «Упражнения для уравнивания и усовершенствования гибкости голоса» и А. Варламова «Полная школа пения» в 3-х частях. В них наметились два течения в методике обучения сольному пению, которые тем не менее представляли единую своеобразную и прогрессивную русскую вокальную школу.

В методических сочинениях дореволюционного периода широко освещались вопросы развития вокального слуха, певческого голоса, воспитания у певцов осознанного восприятия музыки (Н. Брянский), обращалось внимание на выразительность исполнения, эмоциональную отзывчивость певцов (Д. Зарин), воспитание красоты звучания (И. Казанский, А. Маслов). Обучение строилось на дидактических принципах постепенности, последовательности усвоения материала.

А. В. Никольский вплотную подошел к разработке проблемы обучения пению с научных позиций. Именно у него впервые упоминается о смешанном дыхании, применяемом певцами. Научно это было доказано только в 1940 году. Им была высказана догадка о воздействии согласных на тембровую окраску гласных, о влиянии слуха на певческое формирование голосов, о том, что использование тех или иных приемов диктуется самим звучанием хора.

Общепризнанными стали упражнения на дыхание без звука. На начальном этапе целесообразными считались упражнения, построенные на движении мелодии снизу вверх без сопровождения инструментов. Применялся и ряд других вокально-технических приемов (дробление звука, филирование, цезуры и т. д.).

В русской школе хорового пения была создана перспективная, но ныне забытая сложная форма вокальной организации хорового коллектива, иначе — хоровой оркестр, создателем которого был Б. С. Орлов. Организация, структура построения, форма, подбор голосов и пр. нашли описание в пособиях бывших учеников Синодального училища, соратников по работе — А. Кастальского, А. Никольского, В. Степанова, П. Чеснокова, В. Булычева и др. На практике эта регистро-тембровая система успешно применялась как самим Орловым, так и его учеником Н. М. Данилиным в работе с Синодальным хором, который, по отзывам прессы, имел у себя на родине и на Западе ошеломляющий успех. В советское время хоровой оркестр как исполнительская форма организации успешно применялся М. Климовым.

В рассматриваемых методических руководствах советского периода (П. Чесноков, Г. Дмитриевский, К. Пигров, А. Егоров, Н. Демьянов, В. Мухин) помимо вопросов вокального воспитания, развития слуха, музыкальных способностей дается анализ проблем хороведения и управления хором.

Многу описана методика вокально-хоровой работы С. Д. Бортнянского, А. В. Никольского, Н. М. Данилина, А. В. Свешникова, М. Г. Климова. Дан обзор работы с хором В. А. Чернушенко. На примере творческой деятельности В. Н. Минина раскрывается специфика работы с камерным хором как новой вокальной формой организации.

В монографии уделяется значительное место научно-методическим исследованиям закономерности развития звука, выраженной в фазовых переходах и тембровой окрашенности звучания хора; проблемы вокального интонирования; физиолого-психологических основ развития вокального навыка в хоре (К. Ф. Никольская-Береговская), методов и их особенностей в воспитании детей, подростков и юношества (Т. Н. Овчинникова), проблемы регистровой переключаемости в процессе развития певческого голоса детей (Г. П. Стулова), вопросов значения самоконтроля в воспитании вокально организованного певческого голоса (А. В. Лукишко, Б. И. Сафонова).

Целый ряд проблемных вопросов, связанных с вокально-хоровой методикой обучения, потребуют еще от ученых научно-исследовательского решения.

В работе говорится о современном состоянии хорового обучения детей и взрослых и о хоровой культуре России.

Выражаю глубокую благодарность сыну А. В. Никольского — Л. А. Никольскому за предоставленную возможность воспользоваться архивом профессора А. В. Никольского.

11/XI—1995 г.

Кандидат педагогических наук,
профессор МПГУ им. В. И. Ленина
К. Ф. Никольская-Береговская

ГЛАВА I

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ МЕТОДИКИ ХОРОВОГО ПЕНИЯ В РОССИИ IX—XVIII ВЕКОВ

История развития русского хорового пения, к сожалению, не оставила нам источников, повествующих о музыкальной культуре славян к моменту принятия христианства на Руси, ибо в то время не было еще системы записи музыки. Однако народные песни, передававшиеся из поколения в поколение в устной форме, свидетельствуют о том, что древнерусское певческое искусство находилось на достаточно высоком уровне.

Народ «сказывал» свои песни под эмоциональным воздействием окружающей его среды, и в частности природы, которую он обожествлял, жил по ее уставу и не отделял себя от нее, ибо веление природы было логикой его жизни.

Песнетворчество славян проходило без какого-либо музыкального инструмента, однако иногда сопровождалось игрой на духовых — сопели, жалейке, волынке; ударных — бубне, барабане; струнных — гуслях, гудке.

Потребность в музыкальном сопровождении у славян-язычников возникла в поисках средств художественной выразительности, обогащающих песенное искусство ритмически-интонационным ладовым и тембровым своеобразием того или иного музыкального инструмента. По свидетельству Н. М. Карамзина, «музыкальное искусство, коренившееся на почве „языческой старины“, в языческой обрядности, еще очень долго и по введению христианства занимало широкое и видное место в древнерусской жизни от княжеской гридни до сельской хижины, несмотря на отрицание его церковью» (34, с. 10).

В процессе развития певческого искусства в народе постепенно формировалась своеобразная манера пения, в результате чего и определились вокальные принципы, взятые в дальнейшем за основу методики обучения пению в церковных и светских хорах.

Веками складывавшаяся манера исполнения характеризовалась прежде всего бережным отношением к слову. В слове, музыкальном мышлении народа отражались его душевное богатство, глубина переживаний и раздумий о жизни.

Известно, что в русских народных песнях речевая и музыкальная стороны сливаются. Песню без слов народ не признает, напев мелодии может повторяться столько раз, сколько того требуют слова песни. Эмоциональная и выразительная подача слова, естественность звуковедения, умение владеть дыханием — вот главное, что определяло сущность вокальных принципов народного исполнительства.

Огромное влияние на формирование манеры исполнения оказывали жанрово-стилистические особенности, поскольку каждый жанр, будь то протяжная, лирическая, хороводная или частушка, имел только ему присущий музыкальный язык. Особо нужно выделить протяжную русскую народную песню, которая требовала характерных для нее приемов исполнения. Добиваясь широко льющейся непрерывности мелодии, певцы хора, например, часто пользовались цепным дыханием и распевностью звука на одном слоге, которая, возникнув у певцов не только из желания любоваться красотой мелодии, богатством хоровой полифонии, красотой тембра человеческого голоса, способствовала выявлению психологической сущности исполняемой песни, ее выразительности.

Русской народной песне свойственна интонационная гибкость, богатство ритмов, акцентов, играющих смысловую роль. В процессе хорового пения эти свойства часто вызвали у певцов потребность в вариантах основного напева, обогащающих песню звуковым орнаментом. Объединяющим началом в коллективном творчестве было стремление всех певцов «ладить» между собой. Иначе говоря, импровизируя мелодию, народные певцы как бы «припевались» друг к другу, подчиняясь единой манере пения. Исполняя в хоре свой собственный вариант, певец одновременно запоминал и другие, внутренним слухом охватывая целостное хоровое звучание, и при необходимости переходил из одной партии в другую.

Поскольку исполнение проходило чаще всего без музыкального инструмента, певцы, естественно, начинали петь песню в удобном для них примарном тоне. Они плели кружево мелодии таким образом, что в ней отражались индивидуальные свойства тембра голосов, которые, как известно, эффективнее всего проявляются в примарной зоне певческого диапазона. В то же время певцы тяготели к стройности и слитности звучания хора, чутко следили, чтобы в сочетании с другими их голоса не выделялись.

Так постепенно складывались самобытные русские певческие традиции и тот исполнительский стиль, который послужил основой церковной и светской школы хорового пения.

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА В РОССИИ

§ 1. Певческое искусство Киевской Руси

Православная вера, пришедшая к нам из Византии, получила свое официальное признание на Руси в конце X века. Крещение способствовало подъему культуры государства, ибо церковь совмещала в себе все виды искусства: храмовую архитектуру, отличающуюся своеобразием

и символизирующую силу и величие государства; скульптуру; фресковую стенопись; живопись, использующую необычайно разнообразную палитру красок: от светло-розового до темно-вишневого, от светло-желтого до темно-зеленого, белого, голубого, алого и обилия позолоты; иконопись, которая часто изображала исторические лица, персонифицирующие великие события и важные этапы существования государства; богатое прикладное искусство, выполненное искусными мастерами, и, наконец, проводимые в храмах Византии театрализованные богослужения, сопровождаемые унисонным пением. Все вместе произвело на русских послов, приехавших в Грецию для выбора вероисповедания, то неизгладимое эстетическое впечатление, которое и стало причиной для принятия на Руси христианской веры в византийском варианте. «Когда мы были в храме, — говорили они, — то не знаем, на небе или на земле находимся» (95, с. 49).

По свидетельству историка музыки, этнографа Д. В. Разумовского, начало возникновения певческого искусства относится ко времени княжения на Киевской Руси князя Владимира Святославича, а затем его сына — Ярослава Мудрого.

После своего крещения в Византии князь Владимир, женившись на византийской царевне Анне, кроме служителей культа привез с собой из Херсонеса в Киев «Царский хор» и певцов-деместиков, т. е. учителей пения (регентов). Приглашенные им певцы организовали церковные хоры и первые певческие школы, поскольку церковное пение, согласно организованному по византийскому уставу культу, являлось неотъемлемой частью богослужения.

Вместе с песнопениями из греческой церкви пришла на Русь и безлинейная, крюковая (иначе, знаменная) нотопись, несомненно, пересмысленная в дальнейшем русскими певцами. В знаменной записи каждая интонация, мотив обозначались особым знаком. Знаки, крюки, или *знамя*, не указывали на точную высоту, длительность звука, а лишь ориентировали на повышение или понижение голоса, выделение отдельных слов и фраз, дыхания и цезур, остановок, на способ исполнения как музыкального, так и вокального характера, т. е. указывалось на тембровую окрашенность звука и напева. Мелодия была близка к речитативу, исполнялась в примарной зоне голоса на ровном удержании звука, в спокойном движении.

Культовая музыка была исключительно вокальной. Распевы слов, включаемые певцами в песнопения, давали возможность вокализировать на различные гласные, чаще на *a* и *e*. Строеение интонационной стороны древнерусской культовой музыки было мелодическим. Основной звукоряд охватывал середину диапазона певческого голоса.

Стиль церковного пения — пение нараспев. Использовалась диатоническая ладовая основа напева в звукоряде *соль₆ — ре₁*. Эта система называлась **знаменным распевом**.

В знаменном пении применялись нёбные и гортанные звуки: *на-не-ни* (ананайки), *ха-хи, хо-хо, хе-ву-е* (хобувы). Эти вставки в мелодический распев текста напоминали вставки в русских народных песнях вроде: *эх-ты, ох-да, ой-да* и т. п. К сожалению, ключ к пониманию этих знаков утерян, так как частично вышел из употребления уже с распадом Киевской Руси.

Благодаря условности знаков можно было допускать отступление в напевах, творчески видоизменять их. Этому способствовали традиции русского народного певческого искусства и стремление вложить в знаменный распев свое внутреннее восприятие. Греческие записи служили своего рода канвой, по которой русские деместики вышивали мелодический рисунок, близкий их художественному вкусу, и, если сопоставить византийские и русские напевы, то можно наблюдать в русских вариантах определенную самостоятельность.

Помимо знаменной нотации в Киевской Руси существовала *кондакарная нотация*¹, которой соответствовал особый стиль, связанный со сложным мелизматическим пением, то есть широким использованием украшений (мелизмов), в отличие от знаменного, предназначенного для напевов псалмодического характера.

Существенной особенностью одной из разновидностей системы безлинейной записи — кондакарной нотации — является наличие в ней различных гласов и мелодических оборотов особого вида, требующих от дирижеров-деместиков *хейрономии*, то есть жестикюляции кисти и пальцев правой руки, которой они широко пользовались в силу несовершенства нотации. В случаях, когда надо было указать на различие и изменение звука, или на сложный мелодический оборот, либо ход голоса в соответствии с характером напева орнаментального звучания, пользовались движениями, которые именовались *канархати* (что означает *управление хором*). Искусство пения по хейрономии было известно не только в Византии и на Руси, но и в западной Европе. В Византии кондакарное пение считалось вершиной певческого искусства, которое ныне, к сожалению, совершенно утрачено.

Новая христианская религия, с которой было тесно связано и певческое искусство, распространялась в Киевском государстве довольно медленно. Только с XII века под влиянием народного творчества наступает пора становления русского церковного пения, обогащенного интонацией народного музыкального языка.

§ 2. Певческое искусство в период феодальной раздробленности Руси

Развитие феодальных отношений привело к распаду Киевской Руси, к образованию на ее территории крупных и мелких княжеств. В

¹ Кондакарное пение получило название от наименования праздничных церковных песнопений — *кондаков*.

стольных городах удельных княжеств при каждом соборном храме был свой хор, а при нем — школы пения. По словам одного из лучших знатоков русского церковного пения Н. Д. Успенского, «благодаря возникновению все новых и новых очагов хоровой культуры певческое искусство... очищалось от унаследованных Киевской Русью элементов византийской культуры и развивало в себе самобытные русские черты. Одной из важных сторон этого процесса явилось создание своего, русского восьмигласия» (96, с. 69).

В Византии существовавшая система восьмигласия была связана с особенностями построения византийского календаря, то есть с праздниками, приуроченными к определенным дням того или иного месяца, и к ежегодным праздникам, справляющимся в разные числа. Счет недель в году велся от Пасхи до Пасхи. Восемь недель составляли столпы, причем для каждой недели столпа имелись свои песнопения с соответствующими им ладами (гласами). Первые четыре лада (гласа) были самостоятельными, четыре последующие — производными от них. Эта сложная система, основанная на использовании разных квартово-квинтовых ладов восточной музыки, составляла византийское восьмигласие. Постоянная смена ладов вносила в церковную музыку Византии большее эстетическое разнообразие.

Киевское государство заимствовало у Византии вместе с христианством и ее календарь. Однако русское восьмигласие создавалось не на раз навсегда установленном звукоряде, а в процессе развития певческого искусства, которое отличалось уже конкретным интонационным содержанием. Как подметил Н. Успенский, сначала «откристаллизовывались» отдельные несложные мотивы и погласицы, которые постепенно входили во всеобщее употребление как мотивы отдельных голосов. Они служили своего рода лейтмотивом для создания мелодий на тот или иной голос (96, с. 73).

Погласицы передавались от поколения к поколению в устной форме. Они служили основой для знаменного распева и в то же время интонационно обогащались и использовались для настройки слуха певцов. Общий звукоряд их ограничивался секстой, октавой и даже ноной. Аналогичные лады встречаются в русских народных песнях, но особенно в былинах.

Древнерусское восьмигласие создавалось не на квинтово-квартовых ладах византийской музыки, а на диатонических ладах народной музыки, чаще на дорийской терции, дорийской кварте, фригийской терции и ионийской кварте. Подчинения одних ладов другим русские погласицы не имели. Более того, для знаменных распевов характерны диатонические лады, которые дают больше возможностей для образования типичных попевок для каждого голоса с последующей их разработкой. Применение такого приема роднило знаменный распев с русской народной песней со свойственной ей вариативностью напева.