

А.Б.Бараш,  
преподаватель ПЦК «Академическое пение»  
ГАОУ СПО МО «МОМК  
имени С.С.Прокофьева»

**Профессор Московской консерватории им. П.И.Чайковского  
А.Д.Александрова-Кочетова и ее методика  
преподавания академического пения.**

Реформы в системе вокального образования, учитывающие тенденции развития и запросы современного общества, явление исторически известное. С момента появления первых методических переводных работ (начало XIX в.) в России возникло множество школ, течений, методик разных авторов для обучения академическому пению (1). Сейчас, создавая собственную методику обучения ныне, мы часто забываем, что в преподавании академического пения в русской школе накоплен выдающийся опыт, использование которого могло бы приводить к высоким результатам в области вокального искусства...

Б.Тевлин вспоминает: «М.М.Ипполитов-Иванов писал в это время свою оперу «Женитьба» специально для Радио и попросил выделить некоторых певцов из хора для исполнения оперы. Когда я с удивлением спросил его о том, зачем ему хористы, когда на Радио были солисты с большими и хорошими голосами, он, добродушно вздохнув, ответил: «Большие голоса у нас, конечно, есть да интонации у них мало, а вот у хоровых певцов интонации много» (2, с.302). Из этих слов следует, что певцы в то время были «универсальны», то есть могли петь в хоре, ансамбле и оперные партии. По каким же методикам обучали будущего певца? Расскажем о профессоре Московской консерватории А.Д. Александровой-Кочетовой (3), успехах ее учеников и методике.



Итак, **А.Д. Александрова – Кочетова (лирико-драматическое сопрано)** родилась в Петербурге. После окончания гимназии она переехала в Берлин, где брала уроки вокала у известного педагога В.Г. Тешнера. О ее дебюте писали: «Одаренная высоким, сильным и звучным сопрано, г-жа Александрова не ограничивалась одними блесками музыки: совершенствуя свой голос под руководством итальянцев, она в то же время училась науке музыки, как у нас учатся немногие. Вполне развитый механизм пения, отличная игра на фортепиано, теория гармонии - все это доступно молодой соотечественнице как опытному профессору. Трудностей для нее не существует, она равно поет итальянскую, французскую, немецкую и русскую музыку, сохраняя характер, свойственный каждому из сих рядов музыки». В 1853-56 гг. она являлась придворной певицей великой княжны Елены Павловны. Александрова-Кочетова могла исполнять партии, написанные для голосов разного типа (от драматических до лирико-колоратурных): Гори-слава и Людмила из оперы Глинки «Руслан и Людмила», Норма из оперы Бел-

лини «Норма», Наташа из оперы Даргомыжского «Русалка», Джильда из оперы Верди «Риголетто» и др. В 1866 году певицу приглашает Н.Рубинштейн преподавать в только что открытую Московскую консерваторию. Через 13 лет работы в ней, Александра Дормидонтовна открыла частную школу, которая стала необыкновенно популярной, имела высокий рейтинг среди учебных заведений и не испытывала недостатка в учениках. О некоторых из них рассказано в этой статье (4, С.17).

Так, ее ученица - **Зоя Разумниковна Кочетова** была дочерью А.Д.Александровой-Кочетовой и женой писателя Вас. Немировича-Данченко. Голос З. Р. Кочетовой был исключительного тембра и феноменальной силы. В



то время он не имел себе равного. По высоте он доходил до Ля третьей октавы. О таких голосах сохранились только предания (голос великой А.Каталани). В России Кочетова выступала 3 года, затем с успехом пела в Италии, Испании. Лучшими ее партиями считались Антонида («Жизнь за царя»), Людмила («Руслан и Людмила»), Наташа («Русалка»), Маргарита («Фауст») и др. Из-за болезни легких она оставила сцену в 1888 году и с 1981 года жила в Москве. Ее творчество очень ценили Н.Рубинштейн и П.Чайковский. Прожила певица всего 35 лет (3, 4, С.236).

Другая ученица профессора - **Евлялия Павловна Кадмина** обладала ровным во всех регистрах меццо-сопрано большого диапазона. С успехом пела и сопрановые партии Наташи в «Русалке» Даргомыжского, Маргариту в «Фаусте» Гуно. Ее артистические способности позволили ей также играть на драматической сцене. Именно ей П.Чайковский посвятил романс «Страшная минута». С 1880 года драматическое дарование Е.П. Кадминой дало ей возможность перейти на театральную сцену и сыграть более 20 ролей. В 1881 году она покончила жизнь самоубийством из-за неразделанной любви. Поэт С.Андреевский посвятил её памяти стихотворение «Певица», а в Московской консерватории была учреждена стипендия ее имени.



**Павел Акиндрович Александрович Дормидонтов** В детстве он обучался игре на скрипке и фортепиано. В 1878 году он затем брал уроки певца, автором которого в Бесого работало с голонесколько лет завым аппаратом знакомился с про-



**Фьевич Хохлов**, также ученик Александровны, родился в Пензенской области. Он окончил юридический факультет, а затем у Ю.К.Арнольда, известного в то время книг по вокальной методике, раплатных музыкальных классах. Педагогом П.Хохлова как с басом, но через нятий певец понял, что с его голосотворится неладное. Тогда-то он и профессором А.Д.Александровой-

Кочетовой. Она распознала в нем баритон, и голос певца звучал блестяще. С 1919 года П.Хохлов стал артистом оперы и камерным певцом. Его голос критики обычно сравнивали с М.Баттистини. П.Чайковский давал согласие ставить оперу «Евгений Онегин» на сцене Большого театра при условии, что Е.Онегина будет петь Павел Хохлов, исполнение которого он считал идеальным. В репертуаре Хохлова были партии Елецкого, Мизгиря («Снегурочка»), Жермона («Травиата»), Ренато («Иоланта»). Партию Онегина он спел за свою жизнь 136 раз! Обширный диапазон голоса позволял ему петь партии драматического баритона - Бориса Годунова, Руслана («Руслан и Людмила»), Князя Игоря и даже басовые. Сам Ф.И.Шаляпин называл П.А.Хохлова своим учителем. В возрасте 46 лет певец оставил оперную сцену и уехал на родину заниматься просветительской деятельностью. В 1960-х годах обнаружили в Политехническом музее записи голоса певца (5, С.122).

Для другого ученика профессора - **Михаила Корякина (Карякина)** П.И.Чайковский специально написал партию Гремина («Евгений Онегин»). У певца был редкий голос - бас-профундо большого диапазона, красивого тембра и поразительной мощи. Он выступал как оперный певец на сцене Большого театра, затем был переведен в Мариинский. В Милане у А.Буцци и Ф.Ронкони певец совершенствовался в вокально-сценическом искусстве. В его репертуаре было 44 партии, причем он никогда не гримировался. Он первым исполнил партии Сусанина («Жизнь за царя») и Кончака («Князь Игорь»), Колчина («Купец Калашников»). В его репертуаре были партии Мельника («Русалка»), Головы («Руслан и Людмила»), Бермяты («Снегурочка»), Деда Мороза («Снегурочка») и др. (4, С.234).

Многие из учеников Александровой-Кочетовой стали педагогами: А.В.Святловская, Д.И.Лазарева, О.В.Соколова - Фрёлых, А.И.Книппер.

Сын певицы - Н.Р.Кочетов пишет о стиле преподавания А.Д.Александровой-Кочетовой: «Она стремилась найти такую постановку, которая отвечала бы физическим особенностям ученика... Угадать вокальную индивидуальность было первой заботой...Второй - было угадать художественную индивидуальность ученицы и представить ее должным образом...и, в случае публичного выступления, показать ее в хорошем свете»(3).

Как же шел процесс обучения ученика в классе профессора А.Д. Александровой-Кочетовой? Обратимся к ее методике преподавания и опишем ряд основополагающих ее принципов (3).

**Выбирая в свой класс ученика**, она оценивала не только его вокальные данные, но и общую интеллигентность, музыкальность, внешние данные. Если контакт между педагогом и учеником не устанавливался, занятия прекращались. На уроках должны были присутствовать все ученики. Аккомпанировала ученикам она сама.

**Индивидуальный подход** к ученикам был главным среди прочих. В результате следования ему раскрытие возможностей учеников приводили к тому, что на концертах создавалось впечатление, будто у них всех хорошие голоса.

**Начинались занятия** на срединном участке диапазона, индивидуально подбирая упражнения от того звука, который звучал наиболее уверенно и сво-

бодно. Система упражнений состояла из легко запоминающихся попевок. Благодаря точности установления типа певческого голоса, профессор буквально спасла П.А.Хохлова от беды (см. выше).

**Для решения проблем сглаживания регистров, резонирования** она применяла упражнения, которые захватывали несколько близких звуков в соседних регистрах. В упражнения, которые пелись на разные гласные, с закрытым ртом, сольфеджио, включались вокализы Ф.Абта, Л. Лютгена и др. Обязательным было пение интервалов. При этом ученик обучался владеть мягким нёбом, свободным проходом в область носа, что способствовало находить головное резонирование. К пению на букву «А» Александрова-Кочетова приходила через пение упражнений на гласные «И» и «Э», которые применялись особенно часто на первых этапах занятий. Прежде, чем брать определенный звук, ученики обучались его внутренне услышать и, таким образом, мышцы аппарата подготавливались к формированию самого звука заранее.

Ученик должен был фиксировать вниманием **положение губ, языка, мягкого нёба**. Особо важной была работа над **мягким нёбом и ощущением зевка**. Ученик, рот и губы в пении которого работали свободно и активно, а лицо сохраняло естественное выражение, сохранял фиксированную форму рта при переходе от одного гласного к другому и при пении интервалов.

**Атака звука**, как считала профессор, должна была быть точной, но без резкого нажима на связки и поддержанной дыханием. Ученик должен был ощущать звук в определенном месте небного свода, эта точка не должна была смещаться.

Все ученики Александры Дормидонтовны обязательно должны были знать **строение голосового аппарата** и посещали лекции, что облегчало показ приемов пения педагогом и делало его более результативным.

Александрова-Кочетова предпочитала обучать учеников **диафрагматическому типу дыхания**, считая, что он обладает большими возможностями, что она показами доказывала своим ученикам. Делая певческий вдох, ученик не должен был брать много воздуха, не перегружался им, расходовал его экономно, без толчков подавая дыхание. Беззвучных упражнений для развития дыхания не применялось.

**Для выравнивания поющих гласных по всему диапазону** предлагалось удерживание зевка, открытие заднего отдела рта и глотки, и сохранение формы гласного звука. Так голос обучался петь легато и возникала кантилена.

**Дикцией** специально профессор не занималась, но выровненность произношения гласных создавала хорошую базу для четкого и быстрого произнесения согласных, которые не искажали вокальную линию.

**Занимаясь техникой пения**, Александрова - Кочетова специально давала петь упражнения на филировку звука, что помогало выработать верный посыл дыхания и умение петь «mezza voce». Педагог считала, что развитие беглости является хорошей гимнастикой для голосового аппарата и чем выше техника владения голосом певца, тем богаче палитра его исполнительских возможностей. Следуя **принципу постепенности**, развитие техники начиналось с пения

стаккато, группето, форшлагов, трелей, затем продолжалось на пении вокализов.

Выше описаны основные положения методики профессора для создания базового уровня при воспитании голоса. Однако, **в методике профессора был уникальный прием: обучение унисонному пению.** Пользуясь им, она доказала, что для достижения хорового, ансамблевого унисона можно и нужно идти по пути работы над голосом с точки зрения раскрытия его индивидуальных качеств и выяснения принадлежности его к определенному типу, но не по пути выхолащивания его тембра и стирания индивидуальных черт. В классе профессора выявлялся тип голоса, затем подбирались однотипные голоса, и они вместе пели упражнения, гаммы, интервалы, арпеджио. Особое внимание обращала педагог на слияние голосов, точность интонации, ритмическую точность, регистровую ровность. Создавалось впечатление, что поет один человек большим ровным голосом.

**Совместное пение упражнений** было подготовительным этапом для более сложных видов пения - **ансамблевого и хорового.** Она учила подстраивать силу голоса и вливаться в ансамблевое звучание, слушая своих партнеров. Хоровое пение было обязательным для учеников, начиная с младших классов. Ансамблевые занятия начинались с первых лет обучения. Исполнялись: дуэт Рубинштейна «Горные вершины», дуэты и трио из оперы Даргомыжского «Русалка», из опер Доницетти «Линда ди Шамуни», Верди «Травиата» и «Аида» и др. Заметим, что индивидуальные занятия с голосом происходили **практически ежедневно** в классах консерватории и в квартире Александры Дормидонтовны.

**Эффект от такого унисонного пения** в концертах был ошеломляющим. А.Н.Амфитеатрова-Левицкая пишет: «В мое время в одном из концертов унисонное исполнение арии «Дай мне слезами» из оперы Г.Ф.Генделя «Ринальдо» произвело фурор, а в другом исполнении двенадцатью ученицами первого номера из «Stabat Mater» Дж.Перголези, написанного для сопрано и альты, вызвало целую сенсацию. Пресса назвала исполнение выдающимся и превозносила талант и умение профессора А.Д.Александровой-Кочетовой воспитывать природные дарования своих учеников, чтобы добиваться такого идеального ансамбля» (3). В концертах А.Д.Александрова-Кочетова не только аккомпанировала своим ученикам, но и пела вместе с ними в ансамблях, соло в многоголосных произведениях. Из 307 вокальных произведений, которые исполнялись в концертных программах, 57 предназначались для ансамблевого, унисонного и многоголосного исполнения. П.Чайковский пишет после одного из концертов: «...мы не слышали в этот вечер ни одной фальшивой ноты, ни одной неудачной фиоритуры, ни одной антихудожественно исполненной фразы». А вот как отзывался курьер «Русских ведомостей»: «После громадного голоса, потрясавшего залу, мы слышали иногда миниатюрный по размерам голос, но в нем открывались свои прекрасные стороны, которые приковывали к себе внимание публики и делали трудным сравнение и предпочтение...школа г-жи Александровой отличается многоценною особенностью: она даёт свободно развиваться голосу в его естественных пределах, старается сохранить все лучшие особенности голоса, устраняя только дурное. При таком методе становится невозмож-

ным столь частое явление ранней старости, утомленности голоса, голоса надолго сохраняют свою свежесть ...» (3).

**Подготовка учеников для пения на оперной сцене** предполагала обязательное всестороннее изучение нескольких (трех и более) оперных партий, которое шло под руководством самого педагога. Кроме того, ее ученики посещали уроки танца и гимнастики для наилучшего владения телом на сцене.

Ни один процесс в жизни не стоит на месте: появляются новые методики как по развитию детского голоса (6 - 9), с которого начинается певческая жизнь певца-академиста, так и с голосом взрослого вокалиста. Каждый педагог привносит в методики свой опыт.

Выдающиеся вокальные данные, глубокое знание музыкального материала, стилей исполнения, личность А.Д.Александровой-Кочетовой и образованность были залогом ее успешной работы в качестве профессора сольного академического пения Московской консерватории им. П.И.Чайковского. Ее вокальная методика базировалась на принципах индивидуального подхода, постепенности и последовательности, принципе единства художественного и вокально-технического и была построена в соответствии с принципами русской вокальной школы, которые возникли и развились на основе устоев церковного и народного пения Древней Руси (10, 11).

Однако, при современном преподавании академического пения и создании авторских методик вышеперечисленные принципы не всегда неукоснительно соблюдаются, на что есть объективные и субъективные причины...

Так, к сожалению, в нынешнем преподавании исчезает тот принцип отбора учеников в класс, при котором в те времена было заложено комфортное психоэмоциональное состояние певца в классе и установление полного взаимопонимания между педагогом и учеником. Необходимо обратить внимание на высокую значимость педагога по сольному академическому пению, которая была велика при всех видах работы с учеником. К тому же своей разносторонней деятельностью профессор А.Д.Александрова-Кочетова доказала, что роль педагога по вокалу может быть важна и в достижении таких, как неверно считается, исконно хоровых моментов, как **слияние голосов, достижение унисона и чистоты интонации.**

Думается, что использование положений оригинальной методики преподавания профессора А.Д. Александровой - Кочетовой, принесло бы в настоящее время большую пользу и стало бы залогом вокального здоровья в классах постановки голоса дирижеров-хоровиков и сольного пения в ССУЗах. Главным положением в методике профессора являлось создание элементарной певческой базы певца, без которой ни один ученик не приступал к ансамблевому и хоровому пению и к разносторонней работе над обширным сольным репертуаром. Бедные природные данные студентов, поступающих на дирижерско-хоровые отделения, могли бы быть развиты и улучшены, а дефекты их голосоведения - устранены в процессе индивидуальных занятий на материале, соответствующем типу голоса и уровню вокальных и исполнительских возможностей еще до обучения в классе хорового пения и классе вокально-хорового ансамбля. Такое воспитание голоса позволило бы использовать его в той или иной хоровой пар-

тии в соответствии с его типом. Нынешние выражения - «дирижерские голоса» и «дирижерское пение», по мнению автора статьи, лишь прикрывают неумение владеть своим голосом, его «нераскрытость» с точки зрения академического вокала.

Уникальным положением методики А.Д.Александровой – Кочетовой можно назвать прием унисонного пения однотипными голосами. Только после распознавания типа голоса и овладения учеником элементарной технической базой допускалось ансамблевое и хоровое пение. Выше сказано о важности такой работы для голосов дирижеров – хоровиков и особенно для тех студентов, которые не занимались вообще академическим пением. В настоящее время преждевременная большая нагрузка на отделении хорового дирижирования неизбежно приводит к частым и длительным заболеваниям голосового аппарата, сильной осиплости, вредным привычкам в пении (к форсировке, отсутствию опорного пения, бессмысленному произнесению текста и т.д.). В классах же сольного пения следовало бы также обратить внимание на создание элементарной базы в развитии голоса, на важность умения педагога слышать индивидуальный голос ученика и определять его принадлежность к определенному типу. После этого этапа в методике профессора обращает на себя внимание работа педагога именно по сольному академическому пению над умением петь в ансамбле и хоровой партии на различном материале (от упражнений до оперных арий). Такая работа в классе сольного пения необходима для студентов. Она позволила бы подготовить их к комфортному пению в классе вокального ансамбля и хоровом классе. К сожалению, нередко приходится слышать от педагогов сольного пения, что петь в ансамбле и тем более в хоре – вредно. За такими словами, скорее всего, скрывается нежелание или неумение научить будущего певца технике пения в вышеназванных классах.

Не последнее место в процессе развития академического исполнительства ученика в методике Александровой-Кочетовой занимало большое число спетых произведений для сольного (от камерных произведений до оперных партий), ансамблевого, хорового пения.

Изучение и использование достижений вокальной педагогики недавнего прошлого необходимо как педагогам, так и обучающимся, так как оно позволило бы избежать процесса «изобретения велосипедов» в якобы сверхновых авторских методиках, помогло бы облегчить и систематизировать процесс обучения студентов для достижения наилучших результатов в будущей работе исполнителей или педагогов по сольному академическому пению.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии, М., 1929 – Ч. 1, 1932 - Ч. II, 1937 – Ч. III. 1937.
2. Свешников А. «Большой музыкант //«М.М.Ипполитов-Иванов. Письма, Статьи. Воспоминания», М.,1986.
3. Яковлева А.С. Профессор вокального факультета Московской консерватории А.Д. Александрова – Кочетова (Из истории русской вокальной педагогики)// сб. «Музыкальное исполнительство и педагогика». 1991, с.90-111.

4. Пружанский А. Отечественные певцы (1750-1917). Т.1. М., 1991.
5. Пружанский А. Отечественные певцы (1750-1817). Т.2, М., 2000.
6. Багадунов В. «Воспитание и охрана детского голоса». М., 1953.
7. Бараш А.Б. Программа дисциплины «Методика работы с детским голосом», М., 2003.
8. Бараш А.Б. Программа дисциплины «Постановка голоса» для студентов ССУЗов. М., 2005.
9. Бараш А.Б. Программа дисциплины «Вокальная подготовка» для студентов ВУЗов. М., 2004.
10. Бараш А.Б. С чего есть пошла земля Русская? История развития науки об искусстве академического вокала// История науки и техники, №7, 2005, С.22-35.
11. Бараш А.Б. С чего есть пошла земля Русская? История развития науки об искусстве академического вокала// История науки и техники, № 7,2006, С.37-45.