

Бюджетное образовательное учреждение высшего образования
Чувашской Республики «Чувашский государственный институт культуры
и искусств» Министерства культуры, по делам национальностей
и архивного дела Чувашской Республики

**РУССКОЕ ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО:
СТАНОВЛЕНИЕ
Часть II**

Чебоксары, 2018

УДК 784
ББК 85.314-03
Р – 892

Русское вокальное искусство: становление. Часть II / сост. А.В. Сергеева, Н.В. Гайбунова – Чебоксары : БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии, 2018. – 148 с.

Печатается по решению ученого совета БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии

Учебное пособие «Русское вокальное искусство: становление. Часть II» составлено в соответствии с требованиями федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлению подготовки 53.03.03 «Вокальное искусство», специальности 53.05.04 «Музыкально-театральное искусство». В пособии рассмотрен период становления русского вокального искусства от основания русской вокальной школы М.И. Глинкой до расцвета профессиональной национальной композиторской школы, П.И. Чайковского.

Учебное пособие адресовано студентам вокальных специальностей и направлений подготовки, преподавателям средних и высших учебных заведений.

Рецензенты:

Медведева И.А., доктор педагогических наук, профессор, декан факультета художественного и музыкального образования ФГБОУ ВО «Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева»;

Шершакова М.В., заслуженный работник культуры Чувашской Республики, кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии;

Бушуева Л.И., заслуженный работник культуры Чувашской Республики, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии.

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	4
Тема 1. Русская школа пения. Российская песня как источник классического романса. А.А. Алябьев, А.Е. Варламов. Школа пения А.Е. Варламова	8
Тема 2. М.И. Глинка – основатель русской вокальной школы. Причины, обусловившие возникновение Российской национальной вокальной школы и характеристика системы вокального обучения певцов до М.И. Глинки	22
Тема 3. Оперное реформаторство А. Даргомыжского. Вокально-эстетическое кредо композитора	48
Тема 4. Положение вокального искусства в 60-70-е годы	63
Тема 5. Вклад композиторов «Могучей кучки» в развитие русского вокального искусства	72
Тема 6. Н.А. Римский-Корсаков	101
Тема 7. М.П. Мусоргский	112
Тема 8. П.И. Чайковский	129
БИБЛИОГРАФИЯ	145

Введение

Поскольку в Средние века профессиональная письменная музыкальная культура была исключительно церковной и развивалась на основе, полученной из Византии, почти не соприкасаясь с европейским миром, а затем, во второй половине XVII в. и особенно в XVIII в., став искусством также и светским, испытала очень интенсивное западное влияние, – национальная композиторская школа полностью обрела свое индивидуальное лицо сравнительно поздно, в полной мере – к середине XIX в. До этого времени русская музыка, средневековая или Нового времени, была почти неизвестна за пределами страны, однако, вступив в зрелый период, быстро вышла на мировую арену. В XIX в. ее главными чертами, в оценке западно-европейской критики, были: опора на богатый и свежий фольклорный музыкальный материал «евразийского» типа, сочетающий в себе «восточные» и «западные» элементы; принципиально новые формы симфонического развития – часто синтезирующего, а не аналитического, как в западноевропейском симфонизме, типа: оригинальные оперные формы, построенные, с одной стороны, на смелом непосредственном отражении в музыке интонаций речи (А. Даргомыжский, М.П. Мусоргский), а с другой – на применении в опере приемов эпического, сказочной) и т. п. повествования (А. Бородин, Н.А. Римский Корсаков).

Предклассическая эпоха русской музыки, первая треть XIX в., характеризуется совмещением классицистических черт с чертами раннего романтизма; в жанровом отношении предпочтение по-прежнему отдается музыкальному театру. Широкое распространение получили оперы «волшебного», сказочного жанра (самое любимое сочинение в России того времени – тетралогия Леста, «Днепровская русалка», переработка зингшпиля австрийца Ф. Кауэра, третья и четвертая части написаны русским композитором С. И. Давыдовым, 1777–1825), а также классицистических трагедия с музыкальными номерами (на этом поприще особенно прославился работавший в Петербурге композитор польского происхождения Иосиф Козловский, 1757–1831) и переводная мелодрама с музыкой разных русских авторов.

В 1810–1820-е гг. линия, идущая от комической оперы XVIII в., была продолжена дивертисментами – театральными представлениями на

фольклорные или патриотические темы с большим количеством песен и плясок в народном стиле, а также музыкой к водевилям. В Москве выдвинулся как автор ранних романтических опер А. Н. Верстовский (наибольшим успехом пользовались поставленные в Большом театре его оперы «Пан Твардовский», «Аскольдова могила», «Громобой»). В Москве же сложилась школа авторов русского романса (А. А. Алябьев, А. Е. Варламов, А. Л. Гурилев).

Немалое значение имело также развитие нотоиздательского дела: в 1801 г. вышел указ Александра I, разрешавший ввозить иностранные книги и ноты, открывать частные типографии и без особых цензурных ограничений печатать книги и ноты. В 1802 г. в Петербурге появилось издательство Г. Дальмаса, и в том же году в Москве А.О. Сихра начал выпускать «Журнал для семиструнной гитары»; в 1806 г. было основано московское издательство Ж. Пейрона и Ф.Л. Вейсгейрбера, и одновременно Д.Н. Кашин начал издание «Журнала отечественной музыки». С каждым годом росло число издаваемых книг по музыкальной теории и педагогике, в том числе русских авторов.

Из среды полупрофессионального дворянского музицирования вышли два первых русских музыкальных классика – М. И. Глинка и А. С. Даргомыжский. Гений Глинки проявился в разных жанрах – симфоническом, камерно-вокальном, камерно-инструментальном, но высшим достижением композитора стали его оперы – патриотическая народная трагедия «Жизнь за царя» (1836) и эпическая сказка «Руслан и Людмила» (1842); написанные на уровне лучших европейских произведений той эпохи и в то же время вполне самобытные по стилю, они во многом определили доминирование оперного жанра в русской музыке XIX в. и основные пути его развития.

Творчество младшего современника М. Глинки – А. Даргомыжского – больше соотносится с атмосферой 1840–1860-х гг.; его романсы и песни, с одной стороны, продолжают традиции салонницы музицирования эпохи Пушкина и Глинки, а с другой – обращены к образу «маленького человека» героя русской литературы «гоголевского» периода. В последнем своем сочинении, опере «Каменный гость», по Пушкину, Даргомыжский создал новаторский жанр *opera dialogue* («разговорной оперы»), оказав-

ший влияние на эстетику следующего поколения петербургских композиторов. Князь Владимир Федорович Одоевский выразил убеждение, что теперь русская музыка войдет на равных в европейскую культурную жизнь. Однако выход русской музыки на европейскую арену оказался связанным с деятельностью музыкантов второй половины XIX в.

С конца 1860-х гг. музыкальная жизнь России меняется. Бывшее ранее привилегией высших слоев музыкальное просвещение распространяется в разных кругах общества. Открываются Петербургское (директор А.Г. Рубинштейн) и Московское (директор Н.Г. Рубинштейн) отделения Императорского русского музыкального общества (ИРМО), которые стали проводить регулярные циклы общедоступных симфонических и камерных музыкальных собраний, музыкальные конкурсы. ИРМО явилось учредителем консерваторий в обеих столицах (Петербург 1862, Москва – 1866, возглавлялись братьями Рубинштейнами); в течение 1860-1890-х гг. отделения ИРМО и музыкальные классы при них открылись во многих крупных городах, к концу века они переросли и училища или консерватории. Активизировалась издательская деятельность: наиболее инициативными публикаторами классической и современной музыки были фирмы Василия Васильевича Бесселя в Петербурге (с 1869 г.) и Петра Ивановича Юргенсона в Москве (с 1861 г.); позже с ними конкурировали некоммерческие издательства, занимавшиеся только русской музыкой, – «М. П. Беляев» (с 1885 г.) и Российское музыкальное издательство Сергея Александровича Кусевицкого (с 1909 г.).

Во второй половине XIX в. формируются две основные русские композиторские школы. Одна из них – петербургская Новая русская школа, или «Могучая кучка» – М.А. Балакирев, Ц.А. Кюи, А.П. Бородин М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков; позже композиторы «Беляевского кружка» – А.К. Глазунов, А.К. Лядов; Николай Николаевич Черепнин и др. Вторая – московская школа во главе с П.И. Чайковским – С.И. Танеев, А.С. Аренский, С.В. Рахманинов, В.С. Калинников и др. Хотя не все творческие явления этого периода могут быть отнесены к той или иной школе (например, в них не укладывается огромная по объему композиторская деятельность А.Г. Рубинштейна и оперное творчество пропагандиста Вагнера в России, музыкального критика Александра Николаевича Серова, на рубеже веков творчество А.Н. Скрябина и т. д.), – все же до конца XIX в. давал о себе знать

некоторый антагонизм двух школ.

В XIX в. возникает собственно научное русское музыковедение, и примечательно, что основным полем для него становятся поначалу фольклор и церковное пение: хронологически первые выдающиеся работы этого рода – большая статья А.Н. Серова «Русская народная песня» как предмет науки (1870) и исследование протоиерея Дмитрия Васильевича Разумовского «Церковное пение в России» (1868). В связи с деятельностью новообразованных консерваторий появляются первые работы по теории музыки, а именно учебники гармонии профессора Московской консерватории П.И. Чайковского (1872) и профессора Петербургской консерватории Н. А. Римского-Корсакова (1884–1885): этими пособиями до сих пор пользуются музыканты разных стран; актуальность сохраняет и еще одна работа Римского-Корсакова – «Основы оркестровки» (1913, издана посмертно). Выдающееся значение имеют труды по полифонии С. И. Танеева – «Подвижной контрапункт строгого письма» (1909) и «Учение о каноне» (1929, издана посмертно).

При составлении пособия использовались научные и методические труды таких авторов, как Т.Н. Ливановой, А. Серова, В.А. Багадурова, И.В. Кондакова, А. Доливо и других, чьи исследования являются основными научными работами, рассматривающими проблему становления русской национальной вокальной и композиторской школ.

ТЕМА №1

РУССКАЯ ШКОЛА ПЕНИЯ.

РОССИЙСКАЯ ПЕСНЯ КАК ИСТОЧНИК КЛАССИЧЕСКОГО РОМАНСА.

А.А. АЛЯБЬЕВ, А.Е. ВАРЛАМОВ. ШКОЛА ПЕНИЯ А. ВАРЛАМОВА

ЛИТЕРАТУРА:

1. Владышевская, Т.Ф. Древнерусская певческая культура и история / Т.Ф. Владышевская. – М. : Луч, 2012. – 489 с.
2. Рапацкая, Л.А. История русской музыки: от древней Руси до «серебряного века» [Электронный ресурс]: учебник для вузов / Л.А. Рапацкая. – СПб. : Лань; Планета музыки, 2015. – 480 с. – ЭБС ЛАНЬ
3. Шишкина, Л.В. Музыкальное обучение в Древней Руси XV–XVII веков: (по древнерусским певч. учеб. пособиям) [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Л.В. Шишкина. – М. : Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2012. - 167 с. – ЭБС Университетская библиотека онлайн

Для истории самой русской народной песни XVIII век, столь многим именно ей обязанный, открыл новую эпоху, положив начало записям и обработкам песенных мелодий, до тех пор известных лишь в устной передаче. Около середины столетия песенные мелодии появляются в многочисленных рукописных сборниках кантов. С 1776 года придворный гуслист и исполнитель народных песен В.Ф. Трутовский начинает выпускать печатное «Собрание русских простых песен с нотами». Сюда попадают многие книжные и альбомные песни-романсы и крестьянские и городские песни, изложенные, однако, в том виде, как они пелись в городской среде и исполнялись в операх, то есть уже в известной обработке, с приписанным к ним сопровождением.

Наибольшее значение и наибольшую известность из ранних сборников получило «Собрание русских народных песен с их голосами» И. Прача, в первый раз опубликованное в 1790 году. И. Прач был культурным чешским музыкантом, долго проработавшим в России и очень близким дому просвещенного любителя и покровителя музыки Н.А. Львова. В доме Львова бывали многие музыкальные деятели последней четверти XVIII века. Сам Львов, высоко ценивший русскую старину, видимо, собирал народные напевы, а Прач записывал и обрабатывал их. В сборник Прача попали почти все популярные песенные мелодии XVIII века, в том числе использованные в операх. У Прача записаны песни: «А мы просо сеяли»,

«Во поле береза стояла», «Ай, во поле липенька» и многие другие песни, обработанные и развитые впоследствии крупнейшими композиторами – Римским-Корсаковым, Чайковским и другими, в их известных произведениях.

Таким образом, именно в XVIII веке, когда возникли первые русские оперы и инструментальные пьесы, основанные на народных мелодиях, появились и первые сборники самих народных песен. С тех пор русские музыканты никогда не утрачивали живого интереса к народному творчеству и очень многие из крупных композиторов сами собирали и записывали народные песни.

Можно утверждать, что XVIII век не только положил начало новым родам русской музыки, но и наметил то прогрессивное направление, по которому она развивалась в дальнейшем. Правда, творчество русских композиторов XVIII века было количественно не особенно обширным, однако все существовавшие тогда основные музыкальные жанры были уже представлены у нас. И во всех этих жанрах русские музыканты стремились к созданию национального искусства, отличающегося яркими русскими чертами, искусства передового, широко доступного, понятного, жизненного.

Очень знаменательно, что как раз в те годы, когда Фонвизин писал замечательные русские комедии «Бригадир» и «Недоросль», возникла русская комедийная опера «Мельник-колдун», а когда приобрела популярность лирическая, песенная поэзия Сумарокова, зародился русский романс. Связи русской поэзии и литературы с музыкой в XVIII веке были очень тесными. Тексты для опер писали, например, такие выдающиеся поэты, как Сумароков, Державин, баснописец Крылов. Стихи Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова постоянно клались на музыку, становились кантами. Державин написал очень интересную статью об опере, высказав в ней свои взгляды на эту область искусства. Эта связь русской поэзии и музыки, русских поэтов и музыкантов, столь плодотворная для обеих сторон, еще более углубилась в XIX веке, со времени Пушкина. Авос был одним из тех иностранных музыкантов, которые еще продолжали жить и работать в России в начале XIX века. Но постепенно их роль в музыкальной жизни страны все уменьшалась, уступая место возрастающей

деятельности русских композиторов. В первые десятилетия XIX века продолжали свою творческую деятельность крупные русские композиторы, начавшие ее еще в XVIII веке: Бортнянский (хоровые концерты для церкви), Козловский (романсы, полонезы, музыка к драмам) и другие. Затем появилось немало русских композиторов из числа просвещенных любителей музыки, как их обычно называют, – «дилетантов»: члены семьи Титовых, граф М.Ю. Виельгорский и многие другие. Основной областью творчества этих авторов была песня, музыка к комедиям и водевилям, обработка танцев и т. п. Из круга русских дилетантов очень скоро выделились, однако, очень значительные, талантливые, яркие композиторы, переставшие, в сущности, быть дилетантами и достигшие очень большого мастерства. Из них в первую очередь должны быть названы А.Н. Верстовский (1799–1862), главным образом, театральный композитор, и прославленные авторы песен и романсов: А.А. Алябьев (1787–1851), А.Л. Гурилев (1802–1856) и А.Е. Варламов (1801–1848).

Жизнь и творчество всех этих композиторов были тесно связаны с Москвой, ее бытом, укладом и домашним музицированием, ее театральной средой, литературой, цыганскими хорами и т. п. Верстовский долго служил в Москве, в конторе императорских театров. Алябьев, хотя и бывал за границей, в Сибири, на Кавказе, но никогда не изменял своей привязанности к Москве, где он воспитывался. Варламов – уроженец Москвы, несмотря на службу в придворной певческой капелле в Петербурге, всем своим творчеством был крепко связан с Москвой, где он давал уроки пения во многих частных домах и выступал со своими песнями под гитару или фортепиано. Гурилев происходил из семьи московского крепостного музыканта, и всей своей жизнью и вкусами сросся с Москвой. Все названные композиторы, в частности Алябьев и Верстовский, хорошо знали достижения современного мирового романтического искусства и использовали их в своем творчестве, оставаясь при этом коренными русскими музыкантами с постоянным и неизменным влечением к русскому быту, русской песне, русской природе, русской поэзии. Творчество каждого из них приобрело широкую и долгую популярность в своей стране, вошло прямо в быт ее. А некоторые песни, такие, например, как «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан» Варламова или «Матушка-голубушка» Гури-

лева, получили известность и далеко за ее пределами, где они воспринимались как образцы русского народного искусства. Известнейшая из песен Алябьева – «Соловей» – была блестяще обработана для фортепиано знаменитым пианистом и композитором Францем Листом.

Алябьев был высоко талантливым, оригинальным и разносторонним автором песен и романсов с ярко выраженными романтическими склонностями. Почти все романсы Алябьева написаны на слова русских поэтов, в том числе Пушкина. В сравнении с композиторами XVIII века, Алябьев широко раздвинул рамки русского романса, обогатил его темы и его содержание, ввел множество новых художественных приемов, нередко очень тонких, остроумных, пленительных. Большую роль в вокальной лирике Алябьева играет свободное подражание народной песне, не только крестьянской, но и городской. К типу простой песни, разукрашенной колоратурами, относится его знаменитый «Соловей». Помимо этого сочинения, у Алябьева имеется еще несколько песен, посвященных соловью (например, «Прощанье с соловьем на Севере»), как характерному образу, связанному для него с поэзией русской природы.

Некоторые романсы Алябьева, которому из-за случайной ссоры пришлось побывать в сибирской ссылке, отражают близкую ему тему изгнания, томления и тоски по родине. Таков патетический, приподнятый романс «Иртыш». Замечательно хороши «кавказские» песни Алябьева, отражающие его впечатления не только от природы и романтики Кавказа, но и от непосредственного знакомства с подлинной музыкой кавказских народностей. В «Черкесской песне» (на слова Лермонтова), а также в «Грузинской песне» Алябьев первым из русских композиторов находит характерные обороты «восточной» мелодии, передает своеобразный и красочный облик Востока в музыке. Очень многие из самых оригинальных сочинений Алябьева посвящены романтической теме разочарования, скорби, глубокой и таинственной печали, которая выражена у него с патетическим подъемом, вдохновенно и сильно. Один из лучших романсов этого рода, близкий настроениям поэзии Жуковского, – «Гроб» – написан в гибкой, достаточно свободной форме, с переходами от одной манеры изложения, словно от одной речи, к другой.

Многие романсы Алябьева, как, например, «Два ворона», «Нищая», «Зимняя дорога», «Вечерний звон», дают как бы характерную зарисовку

внешней картины или образа, соединяя при этом меткую, характерную изобразительность с большим лирическим чувством, с определенным настроением от этой картины. Наконец, значительная часть произведений Алябьева представляет любовную лирику, и, в отличие от простой бытовой песни, приближается скорее к новому роду камерного романса, требующего уже значительной тонкости исполнения и предвещающего собой романсовую лирику Глинки и других позднейших русских композиторов. Сюда относятся «Талисман», «Боюсь, боюсь, я не привыкла к счастью» и некоторые другие.

Творчество А.Е. Варламова больше связано с простой бытовой песней, нежели творчество Алябьева. Варламов сам был прекрасным певцом, с успехом исполнявшим свои песни под гитару в домашней обстановке, в дружеском кругу, в быту, где они легко подхватывались и повторялись. Громадное значение в песнях-романсах Варламова приобретают бытовые танцевальные ритмы (вальс, болеро), гитарные звучания («рывки»), простые, яркие, легко поющиеся мелодии. Некоторые песни Варламова (например, «О, не целуй меня») отчасти приближаются к характеру цыганского пения, очень любимого тогда в русских городских кругах. Многие его песни, без упоминания его имени, получили известность наравне с городскими народными песнями. Таковы бойкие, плясовые «Вдоль по улице метелица метет», жалостные – «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан» и другие. Особенно характерна для Варламова, наряду с большой лирической задушевностью его мелодий, огненность его музыки, ее кипучая страстность.

Вклад А.Е. Варламова в становление русской вокальной школы.

Творческая биография Александра Егоровича Варламова (1801-1848) сложилась так, что он был сопрячен основным явлениям, становления русской вокальной школы: народному пению, церковной певческой культуре, русскому романсу, зарубежным вокальным методикам. Музыкальное образование, полученное композитором в России и за рубежом, незаурядные исполнительские и педагогические способности обусловили органичность связи его творческой деятельности с русской певческой традицией и способствовали написанию им труда «Полная школа пения», впервые изданного в Москве в 1840 г.

«Почту себя вполне вознагражденным, если труд мой хоть несколько облегчит занятия преподавателей и любителей пения. Надеюсь со временем издать особое сочинение, в котором будут подробно рассмотрены наши подлинно народные напевы, и уверен, что русская публика найдет там новые мысли о певческом искусстве в России...» – А.Е. Варламов.

Музыкальное образование А.Е. Варламов получил в Придворной певческой капелле под руководством выдающегося педагога хорового пения Д.С. Бортнянского. Варламов был тесно связан не только с традициями церковного пения, но и с культурой русского романса. Он был превосходным певцом; слушатели отмечали не только природные качества его кантилены, но и особый декламационный стиль пения. Наряду с регентской работой и исполнительской деятельностью, важнейшую роль в обращении Варламова к созданию вокально-методического труда сыграла его композиторская деятельность, теснейшим образом связанная с русским романсом – центральной линией его творчества, в целом ориентированного именно на вокальную музыку.

Он является автором 170 камерно-вокальных произведений, среди которых такие выдающиеся образцы, как «Белеет парус одинокий», «Красный сарафан», «Внутренняя музыка», «На заре ты ее не буди». Варламов – автор многочисленных вокальных ансамблей, переложений народных песен – как для сольного, так и для хорового исполнения.

Определяющей чертой творческого метода композитора является неразрывная связь с народно-песенными истоками. Ещё одним фактором, определившим важную роль Варламова в становлении русской вокальной культуры, можно считать его сопричастность художественному миру Петербурга и Москвы, представлявшему собой плодотворную творческую среду, дававшую возможность общаться с талантливыми представителями русского искусства участвовать в беседах о его судьбах и самобытном характере.

Он был близко знаком и дружен с такими выдающимися актерами, как М.С. Щепкин, П.С. Мочалов, общался с А. Верстовским, А. Гурилевым, Д. Фильдом, А. Дебюком, Ф. Лангером, был близко знаком с А. Алябьевым, дружил с М. Глинкой – своим единомышленником, в том числе и в сфере вокальной педагогики.

Поездка за границу в качестве вокального педагога не только расширила его кругозор, обогатила профессиональные навыки, но и значительно пополнила знания в области европейской музыки, в частности, французской оперы.

На протяжении всей своей жизни, занимаясь педагогической деятельностью, Варламов тщательно оттачивал эту грань своего таланта. Он изучал труды по вокальной педагогике Беннати и «Новую методу пения и вокализации» французского профессора пения и композитора А. Андраде. Ученикам своим Варламов стремился передать не только вокально-технические навыки, но и общие основы мастерства музыканта-исполнителя.

Основной принцип его вокальной педагогики: требование правдивости певческого искусства – неотделимо от общеэстетических позиций русской исполнительской школы того времени.

В «Школе пения» он стремился обобщить не только собственный исполнительский и педагогический опыт, но также музыкально-теоретические знания, полученные в Придворной певческой капелле и в процессе изучения трудов по вокальной методике. Композиторская, исполнительская и педагогическая деятельность Варламова были неразрывно слиты воедино, исходили из общих эстетических принципов, что позволило ему сформулировать и обосновать основные принципы национальной вокальной культуры в «Полной школе пения».

«Школа» Варламова хронологически явилась одним из первых русских печатных трудов по вокальной методике, которая сразу же заняла видное место в отечественной музыкальной педагогике, стала практическим пособием для широкого круга вокалистов. Ценность этого труда заключена также в том, что в нём предпринята попытка обобщить основные положения отечественной вокальной педагогики. Школа пения, по мнению Варламова, должна отражать национальную самобытность русской музыки, основываться на постижении мелодического богатства народных песен и на знании особенностей их исполнения. Такая позиция одного из наиболее видных русских композиторов сама по себе была прогрессивным явлением, отвечала принципам народности, столь важным для русской культуры того времени. При этом принцип национальной са-

мобытности органично сочетался в «Школе» Варламова с основами классической и раннеромантической эстетики. Идеалами искусства того времени были благородство и изящество, одухотворенность, строгость форм, возвышенность в чувствах и мыслях. Особо ценились тонкость и богатство проявлений внутренней жизни, утверждение ценности личностно-индивидуального мира.

Образному строю художественной культуры того периода были присущи сосредоточенность на душевных переживаниях, элегичность и созерцательность настроений. Все эти черты не могли не наложить отпечаток на традиции вокальной педагогики. Появление «Школы» отвечало назревшей потребности, т.к. в оперном театре 20-30-х годов остро ощущался недостаток хороших вокальных педагогов и отсутствие серьезных методических трудов, обобщавших особенности русского вокала.

«Полная школа пения» Варламова состоит из трёх частей. Первая из них – теоретическая (Введение), содержит семь глав, где дается определение пению, рассматриваются вопросы истории певческого искусства, методов преподавания и обязанности учителей. Вторая часть «Школы» – практическая, включает в себя упражнения, призванные выработать конкретные навыки вокализации. В третьей части Варламов поместил десять вокализов, исполнение которых основано на приёмах, рассмотренных во второй части «Школы». Такая последовательность строения работы отчасти совпадает со структурой зарубежных вокальных методик конца XVIII – начала XIX в., в том числе трудов Този, Ламперти, Джордани и других знаменитых певцов и педагогов. В начале своих работ они характеризовали типы голоса и принципы голосообразования, затем давали подробные указания, позволяющие выработать основные навыки вокализации. Следующим этапом было рассмотрение основ вокальной техники и приемов работы над ней, а в заключении теоретической части формулировались общие исполнительские задачи, стоящие перед вокалистом. Хотя в целом структура вокально-методического труда Варламова вписывается в принятые нормы построения работ подобного типа, тем не менее, содержание каждого из названных разделов «Школы» и характерные особенности задействованного музыкального в ней материала корректируют общие принципы вокальной педагогики в связи с особенностями русской певческой культуры. В каждой из частей этого труда можно обнаружить

разделы, аналогов которым в пособиях по вокалу зарубежных педагогов не было. Показательно в этой связи и то, что в «Школу» Варламова введены вокализы, тогда как в зарубежных аналогах такого раздела не было.

Рассмотрим последовательно каждый из разделов «Школы» Варламова.

Её теоретическая часть состоит из семи глав:

- 1) о пении и голосообразовании;
- 2) о приготовлении к пению;
- 3) об основах вокальной техники;
- 4) о различных типах голосов;
- 5) о дыхании;
- 6) о технике пения;
- 7) об исполнительских задачах.

Наряду с общими теоретическими основами автор, четко систематизируя материал, сформулировал ряд положений, касающихся не только техники вокального исполнения, но и общих принципов методики преподавания.

В этой части работы Варламов рассматривает вопросы истории певческого искусства, обозначает методы преподавания, касается обязанностей педагогов вокала.

Он излагает принципы классификации голосов, обозначает особенности певческого диапазона по группам, останавливается на проблеме тембра голоса, объясняет технику дыхания.

Можно выявить круг вопросов, затронутых в теоретической части работы Варламова. Первый из них – это формулировка требований, предъявляемых к педагогу пения. Во-первых, согласно Варламову, преподаватель должен в равной степени владеть и теоретическими знаниями, и практическими навыками: «Он должен быть певцом, и притом хорошим, пишет Варламов, – должен соединять правила с примерами, а искусство в пении со способом преподавания, основанном на опытности и практике». Варламов указывает и на обязательную широкую эрудицию педагога, который призван не только учить пению, но и развивать общую музыкальную культуру ученика, его художественный вкус. Тем самым очерчивается ещё одна парадигма педагогической системы Варламова – установка

на расширение кругозора будущего певца. Он обязан обогащать свои знания в разных сферах искусства, владеть познаниями музыкально-теоретического характера, включающими понимание формы, строения фактуры произведения, его ладогармонических особенностей, ритма и т.д., поскольку «музыка рассматривается как язык, имеет... свою грамматику и пиитику...». Мастерство вокала мыслится Варламовым как искусство, не сводимое только к технике исполнения. Первое, на что обращает он внимание, – это выразительность исполнения, понимание и донесение текста вокального произведения: «Совершенство пения состоит из двух качеств – изящества и выразительности», которые достигается как знанием основ музыкальной «грамматики», так и вниманием к тексту. Исходя из этого, Варламов настоятельно рекомендует заниматься декламацией, выразительно читать текст вокального произведения, советует работать над дикцией, над речитативом и в итоге «ударение музыкальное соединять в точности с ударением ораторским». Средствами, позволяющими донести до слушателя слово, а с ним и художественный образ произведения, является артикуляция и дикция. Уже при сольфеджировании Варламов требует от певца не только правильного вокального интонирования, но и активного произношения названия нот.

Развитие слуха, чистота интонации – ещё одно важнейшие составляющие вокальной культуры будущего певца. Варламов связывал интонирование с координацией голоса и слуха, с осознанными представлениями о строении интервалов. Проблему чистого интонирования он решал по своей авторской методике, выработанной на основе практики занятий с начинающими певцами. В работе с учениками он исходил от ладовой составляющей, воспитания ощущения связей между ступенями лада, а также между звуками гаммы. Для выравнивания интонирования Варламов рекомендовал петь в мажорном ладу в случае, если ученик пел интонационно низко, или в минорных тональностях, если он завывшал интонацию.

Ещё один важнейший принцип методики Варламова – взаимосвязь всех составляющих вокального искусства. Так, выравнивание интонирования он ставил в прямую зависимость от дыхания, продолжительность которого необходимо было расширять. Варламов полагал, что знание физиологии певческого аппарата напрямую зависит от умения учащегося

владеть навыками верного дыхания. Он предлагал «пользоваться каждым отдыхом..., чтобы посредством дыхания облегчить грудь». В свою очередь, владение техникой певческого дыхания отвечало высоко ценному им искусству естественности в пении: «певцу следует всегда придерживаться свойств своего голоса и стараться петь умеренно, избегая всего, что превышает силы». Показательно в связи с этим то, что Варламов был сторонником применения филирования на раннем этапе обучения. По его мнению, прием филировки эффективно способствует не только выработке гибкости и тембровой насыщенности голоса, но и развитию дыхания – вновь налицо свойственный методике Варламова комплексный подход к составляющим вокального мастерства, сказывающийся даже в разработанных им чисто практических упражнениях. Примером такого подхода может служить упражнение на дробление певческого звука на одной выдержанной ноте. Варламов предлагает дробить звук многократными волнами. «Делать это надо столько раз, сколько позволит дыхание, во столько приёмов, сколько позволит способность груди и количество содержащегося в ней воздуха».

В целом звук воспринимается как единый, опертый на дыхание, но с внутренне раздробленной, волнообразной ритмической пульсацией, с постоянной фразировкой. Звук при этом получается полным, тембрально насыщенным, интонационно точным. Тем самым вырабатывается певческое дыхание, динамическая гибкость, ритмическая и интонационная точность исполнения, то есть решаются многие задачи, встающие в процессе обучения певцов.

В целом Варламов стоит на позициях господствовавшего в России до середины XIX века эмпирического метода обучения пению, когда вокальная школа была построена в основном на показе педагога. Но при этом в его «Школе пения» чувствуется стремление к обобщению наблюдений над развитием голосов, к разработке и систематизации приемов, способствующих правильному формированию исполнительской манеры: «Чтобы при обучении пению поступать не безотчетно, необходимо основывать его на точном знании дыхательного и голосового механизма и почерпать основные правила из физиологии сих органов». Тем самым, Варламов ведёт речь уже не только о правильном показе приёмов пения, а и

о создании системы вокального обучения. Целью данного обучения является формирование певца как художника, обладающего профессиональными навыками и культурой исполнения.

Вторая, практическая часть «Школы» содержит сорок шесть упражнений для голоса. Они расположены по степени трудности, раскрывают на конкретном инструктивном материале методические положения теоретической части и охватывают различные певческие приемы.

Работу Варламова отличает системность изложения, строгое следование порядку обучения от простого к сложному. Стройность композиции школы позволяет говорить о ней как о законченном, целостном труде. Это качество выделяет труд Варламова среди других явлений русской вокальной педагогики того времени, по большей части, основанной на эмпирических принципах. Варламов типологизировал особенности строения голосового аппарата, выстроил принципы методики работы с певцами.

ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ:

КАНТ В МУЗЫКЕ – это многоголосое пение, распевание, относится к хоровой музыке. Кант писался на основе религиозных текстов – псалмов, позже канты исполнялись как народные песни, хоровое народное пение.

МУЗИЦИРОВАНИЕ (от нем. *musizieren* – заниматься музыкой) – исполнение музыки в домашней обстановке, вне концертного зала. В более широком понимании – вообще игра на музыкальных инструментах.

РОМАНС В МУЗЫКЕ (исп. *romance*, от позднелат. *romance*, буквально – «по-романски», то есть «по-испански») – вокальное сочинение, написанное на небольшое стихотворение лирического содержания, преимущественно любовного; камерное музыкально-поэтическое произведение для голоса с инструментальным сопровождением.

АРТИКУЛЯЦИЯ (от лат. *articulo* – расчленяю, членораздельно произношу) – способ исполнения последовательного ряда звуков при игре на музыкальном инструменте или при пении вокальных партий. Виды артикуляции: *легатиссимо* – очень связно; *легато* – связно; *стаккато* – отрывисто; *нон легато* – не связно; *стаккатиссимо* – очень остро, отрывисто; *маркато* – чётко, отчётливо; *пиццикато* – щипком; *портаменто* – быстрое и малозаметное скольжение от одного звука к другому (употребляется тж. как синоним *портато*); *глиссандо* – яркое и заметное скольжение от одного звука к другому; *фермата* – знак музыкальной нотации, предписывающий исполнителю увеличить по своему усмотрению её длительность.

ДИКЦИЯ (от лат. *dictio* – произношение) – важнейшая характеристика культуры разговорной, а также вокальной речи. Термин имеет 2 значения: 1) акустический – степень разборчивости, внятности звуковой речи, 2) физиологический – степень четкости произношения, т. е. работа артикуляторных органов (артикуляция).

ИНТОНАЦИЯ В МУЗЫКЕ – музыкально-теоретическое и эстетическое понятие, имеющее несколько взаимосвязанных значений. Интонация в самом широком смысле – это высотная организация музыкальных звуков (тонов) в их последовательности. Музыкальная интонация отличается от речевой фиксированностью звуков по высоте и подчинением их системе лада. Под интонацией понимают также манеру («склад», «строй») музыкального высказывания, обуславливающую его экспрессивное (определяющееся выражаемыми в музыке чувствами), синтаксическое (утвердительно, вопросительное и т. п.), характеристическое (национальное, социальное и т. п.) и жанровое (интонация песенная, ариозная, речитативная и т. п.) значения. Выразительность музыкальной интонации опирается на обусловленные слуховым опытом людей ассоциации с другими звучаниями, прежде всего с речью, и некоторые психо-физиологические предпосылки. Интонация в узком смысле – это наименьшее сопряжение тонов в музыкальном высказывании, обладающее относительно самостоятельным выразительным значением, семантическая ячейка (единица) в музыке.

ПЕРСОНАЛИИ:

ТРУТОВСКИЙ ВАСИЛИЙ ФЕДОРОВИЧ (ок. 1740, Ивановская слобода Белгородской губ. - ок. 1810, Петербург) – русский исполнитель на гусях, собиратель народных песен. В 1761 зачислен на придворную службу для игры на гусях во внутренних дворцовых покоях, с 1766 года камер-музыкант ("камер-гуслист"). Издал первый нотный сборник русских народных песен (выпущен в 4 частях по 20 песен в каждой; ч. 1 - 1776, 2-е изд. 1782, 3-е изд. 1796; ч. 2 - 1778; ч. 3 - 1779; ч. 4 - 1795). В сборнике представлены песни различных жанров: протяжно-лирические, плясовые, хороводные, шуточно-сатирические, в т. ч. ряд украинских (в 4-ю часть включена обработка песни "На бережку у ставка", сделанная О. А. Козловским).

Трутовский впервые опубликовал многие широко популярные песни. Встречаются уникальные образцы высокой художественной ценности (например, разинская "Что да на матушке на Волге", не вошедшая ни в один из других печатных сборников). Наряду с крестьянской в сборнике представлена городская песня ("Молодка, молодка молодая" и др.). В "Предуведомлении" к 1-й части Трутовский указывает, что издавал песни для одноголосного исполнения, но для желающих прибавил к мелодической строке инструментальный бас (исполнялся, вероятно, на гусях). В 4-й части и 3-м изд. 1-й части к мелодиям был добавлен третий (средний) голос. Трутовскому принадлежат также вариации для клавирина или фортепиано на тему русской песни "Во лесочке комарочков много уродилось" (изд. СПб, 1780).

Напевы некоторых песен из сборника Трутовского использованы рядом композиторов, в т. ч. В. А. Пашкевичем (песня "Во селе, селе Покровском" - в опере "Федул с детьми"), М. П. Мусоргским ("На берегу у ставка" - в опере "Сорочинская ярмарка"), Н. А. Римским-Корсаковым ("Ходила младёшенька по борочку" – в "Фантазии" для скрипки с оркестром), А. Н. Серовым ("Из-под дуба, из-под вяза" - в опере "Рогнеда"). Ряд песен из сборника Трутовского вошёл в сборники И. Прача "Собрание народных русских песен с их голосами" (1750) и Н. А. Римского-Корсакова "100 русских народных песен" (1876).

ПРАЧ ИВАН (ЯН БОГУМИР) (сер. 18 в., Силезия - 1818, Петербург) – русский музыкант, фольклорист, композитор и педагог. Работал в Петербурге (с конца 1770-х гг.), преподавал игру на фортепиано в Смольном институте (1780-95 гг.), одновременно в младших классах театрального училища (с 1784 г.), затем в Воспитательном доме (1810-13 гг.).

В 1790 издал сборник записанных им русских народных песен в обработке для голоса и фортепиано (некоторые напевы взяты из собрания В. Ф. Трутовского, ч. 1-3, 1776 г.), составленный совместно с Н. А. Львовым – автором вступит. статьи к сборнику, которая явилась первым научным трактатом о русской народной музыке. В сборнике традиционные русские песни впервые названы народными и систематизированы по жанрам. Мелодии песен снабжены фортепианным сопровождением. Многие из этих песен позднее вошли в сборник Н. А. Римского-Корсакова. Сборник – памятник русского музыкального фольклора, послуживший основой для ряда последующих сборников русских народных песен; мелодии из него использовали М. И. Глинка ("Камаринская"), М. П. Мусоргский ("Борис Годунов"), Н. А. Римский-Корсаков ("Снегурочка", "Царская невеста"), П. И. Чайковский («Опричник»). Два напева из него использованы Л. Бетховеном в 1-м и 2-м из трёх струнных квартетов, посвященных А. К. Разумовскому (ор. 59), другие напевы – Дж. Россини в «Севильском цирюльнике» (в финале - мелодия песни «Ой, на горке, на горочке...», приведена в изд. «Русские народные песни», СПб., 1797, 5 изд., под ред. В. М. Беляева, М., 1955, No 107, с. 224) и кантате «Аврора».

И. Прач – автор произведений для фортепиано – сонат, вариаций на темы русских народных песен и других пьес, в т. ч. "Печального марша..." на погребение М. И. Кутузова (1813), сонаты для клавесина и виолончели и др. И. Прачем написано методическое руководство: "Полная школа для фортепиано" (1816 г.).



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- ✓ Назовите сборники народных песен XVIII века.
- ✓ Назовите выдающихся русских композиторов первой половины XIX века.
- ✓ Какой композитор первой половины XIX века раздвинул рамки русского романса?
- ✓ Какие жанры преобладали в музыкальном искусстве XIX века?

ТЕМА № 2

М.И. ГЛИНКА – ОСНОВАТЕЛЬ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ. ПРИЧИНЫ, ОБУСЛОВИВШИЕ ВОЗНИКНОВЕНИЕ РОССИЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ И ХАРАКТЕРИСТИКА СИСТЕМЫ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ПЕВЦОВ ДО М.И. ГЛИНКИ

ЛИТЕРАТУРА:

1. Асафьев Б.В. *Русская музыка от начала до XIX столетия.* – М., Л.: Academia, 1930. – 313 с.
2. Глинка, М. И. *Упражнения для совершенствования голоса. Школа пения для сопрано: учебное пособие / М. И. Глинка.* - 2-е изд., испр. и доп. - СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2012. - 72 с.: ноты.
3. Шишкина, Л.В. *Музыкальное обучение в Древней Руси XV–XVII веков: (по древнерусским певч. учеб. пособиям) [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Л.В. Шишкина.* - М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2012. - 167 с. – ЭБС Университетская библиотека онлайн.

Оформление русской национальной школы пения как определенного художественного направления обычно связывают с именем Глинки, первого оперного композитора-классика. Именно в период творчества Глинки окончательно сформировались и четко определились типичные черты русской национальной школы пения. Но прежде чем говорить о русской национальной школе пения, следует напомнить об ее истоках, ее предыстории – длительном периоде накопления певческого опыта. 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. 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. Поэтому и по форме они весьма различны. Разнообразие русской песни требовало и различного воплощения. Широкие протяжные русские песни требовали прежде всего глубины и проникновенности исполнения, а это в свою очередь – наполненного звучания, ровности и красоты тембра, большого дыхания. Игривые, гротесковые, брызжущие юмором

песни-скороговорки, – выработывали у народных певцов чеканную дикцию, умение четко донести слово.

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.

Талантливость народа и его стремление выразить в песне свои думы и чаяния способствовало появлению на Руси множества народных певцов. В искусстве народных певцов и крылись истоки исполнительского стиля русской национальной школы пения.

Особую и значительную роль в подготовке певцов-профессионалов играло на Руси церковное пение. Церковные песнопения отличались спокойным, величаво-повествовательным характером. Плавные мелодии, отсутствие больших интервалов, средняя tessitura, 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. 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. 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.

С появлением и распространением светской музыкальной культуры значение церковного пения не уменьшилось. Виднейшие представители

светского профессионального певческого искусства как правило получали первоначальное образование в церковных хорах, а будучи известными певцами, продолжали исполнять произведения лучших церковных композиторов. 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. Сценическое искусство, как и вокальное, также имело свои корни в народном искусстве и церковных представлениях-действиях. Предшественниками профессиональных актеров были народные синтетические актеры древней Руси – скоморохи. Профессиональное театральное искусство возникло как придворное, оно не было демократическим, и знакомство с драматическими и оперными произведениями было доступно лишь избранным.

В 1735 году, когда в Россию была приглашена на постоянную работу итальянская оперная труппа во главе с Ф. Арайя – композитором и дирижером. Итальянская опера пустила на русской земле прочные корни.

Естественно, что высокоразвитое вокальное искусство Италии не могло не оказать влияния на развитие музыкальной и певческой культуры России. Россия же ко времени появления итальянской оперы обладала вековой хоровой культурой. Хоры русских певцов, участвовавших в опере, отличались стройностью звучания, слаженностью, и, по отзывам современников, «такого хорового материала и в таком количестве, как в придворной капелле, не было нигде в Европе».

Продолжительная деятельность итальянских трупп оказала огромное культурное воздействие на все слои общества. Наряду с вывезенными из Италии певцами в оперных спектаклях участвовали русские певцы, преимущественно придворные певчие. Появляются царские указы, обязывающие воспитывать кадры собственных певцов и музыкантов. Создается знаменитая Глуховская певческая школа, где кроме духовного пения стали обучать «манерному», то есть светскому, пению. Возникновение первых опер русских композиторов проходило в сложных, противоречивых условиях. Придворные круги всячески насаждали искусство, вывезенное из-за границы; передовые же деятели русской культуры стремились к созданию своего национального искусства. И вот появляются первые

произведения – предвестники классической русской оперы.

В период создания (первых русских опер в России работало множество итальянских педагогов, целью которых была подготовка вокальных оперных кадров. Однако русские певцы, даже воспитанные итальянскими маэстро, отличались широтой творческих возможностей: они как правило справлялись со сложной техникой итальянских арий, столь же прекрасно пели свое национальное, русское.

Русский оперный певец складывался как явление самобытное. Своеобразие исполнительского стиля русских певцов, свойственная русскому человеку глубина чувств, наконец и фонетические особенности русского языка, дали возможность национальной русской вокальной школе пойти по своему пути. Однако влияние итальянской школы пения на русских певцов несомненно было. Оно было весьма глубоким и ощущалось в течение долгого времени. Вследствие того, что с 30-х годов XVIII века итальянская вокальная музыка и ее исполнители были постоянными ежегодными гастролерами, русские певцы взяли у них и принцип оперного льющегося звучания голоса, и владение колоратурой, и другими техническими приемами. Это было необходимо еще и потому, что зачастую русским певцам приходилось петь вместе с итальянскими артистами. В результате русские оперные певцы очень полно восприняли принципы бельканто и отлично владели им. Не попасть под обаяние исключительного мастерства выдающихся итальянских певцов было невозможно. Оперы иностранных, в частности итальянских композиторов, получали в лице русских оперных певцов прекрасных интерпретаторов. Однако, впитав в себя все лучшее, что могла дать итальянская школа, русские певцы отличались своей самобытностью, своеобразием, связанными прежде всего с национальной музыкой и русским исполнительским стилем.

О работе итальянских маэстро в деле воспитания русских певцов сохранились материалы; русские же педагоги, трудившиеся одновременно с итальянцами, остаются незаслуженно в тени. Первыми вокальными педагогами в России были композиторы – создатели национальной оперы. Это они вложили большой, кропотливый труд, дабы подготовить исполнителей для рождавшегося национального искусства. Одним из лучших учителей пения был Иван Алексеевич Рупин.

В Придворной певческой капелле большую педагогическую, работу

проводил композитор Д. Бортнянский.

Нельзя не отметить большой роли и в создании оперных, произведений, и в деле организации вокально-педагогической работы в России в конце XVIII века Катерино Кавоса. Он подготовил не только исполнительские, но и педагогические кадры. Его богатый опыт перенимали и под его началом работали русские педагоги Ковалева, Шелехов, Турик и др.

К этому периоду относится артистическая деятельность русских певцов и певиц, заложивших основы русской школы пения.

А. Михайлова, Е. Уранова-Сандунова, Н. Семенова, А. Крутицкий, Я. Воробьев, П. Злов, В. Самойлов, Н. Лавров и др. – русские актеры, отличавшиеся сочетанием отличных вокальных данных, техничности с предельной выразительностью. Эти певцы с легкостью справляются с оперным репертуаром итальянских композиторов, писавших арии со сложными колоратурными украшениями и пассажами, модными в то время в Италии. А так как первые русские оперные произведения представляли собой спектакль, где драма и музыка переплетались, то, естественно, русские певцы сочетали в себе вокалистов и драматических актеров.

Нельзя не отметить большой роли в формировании исполнительского стиля русских певцов и пропаганде русского репертуара композитора А. Верстовского, бывшего во второй четверти XVIII века фактическим руководителем Большого театра в Москве. Оперы Верстовского формировали русский вокальный стиль, воспитывали певцов как национальных художников. Однако с уходом Верстовского в театре с 1853 года воцаряется итальянская опера.

На формирование исполнительского стиля русских певцов оказывало влияние также исполнение ими французского оперного репертуара. Подчеркнутая аффектированная декламационность являлась отличительной особенностью французской школы пения. Ромен Роллан характеризует вокальную школу Франции того времени как школу великолепной актерской игры и декламации.

Нельзя оставить в тени и роль русского романса в истории отечественного вокального искусства. Романсное творчество русских композиторов заложило основы стилистических черт камерного вокального исполнительства. Первыми авторами русского романса были Г. Теплов и Ф.

Дубянский. Произведения мастеров русского романса Л. 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.

За столетний период со времени появления в России первых итальянских опер до первой русской классической оперы «Иван Сусанин» М. Глинки русское вокальное искусство прошло сложный и важный этап своего развития. Русские певцы, восприняв технику и культуру в основном итальянской, а также французской школ, сумели остаться глубоко национальными исполнителями. Все те основные черты, которые характеризуют певцов, русской национальной школы пения в период ее расцвета в конце XIX века, мы находим уже достаточно четко наметавшимися у лучших певцов рассматриваемого периода.

Обобщим эти черты:

1) прекрасная вокальная техника, позволявшая петь сложнейшие произведения итальянских композиторов;

2) умение в то же время оставаться русскими певцами со свойственными им задушевностью, глубиной, простотой и искренностью исполнения;

3) стремление создавать на сцене образы живых людей - владение драматическим искусством наравне с вокальным;

4) особенно чуткое отношение к слову, к проблеме интонирования слов в музыке, естественности слова в пении.

Роль М. Глинки в развитии профессиональной вокальной школы.

М.И. Глинку по праву называют Пушкиным в музыке. Глинка – музыкант столь же всеобъемлющий, глубокий и многогранный, каким был Пушкин в русской литературе. Прославленный автор первых русских классических опер, камерных и симфонических произведений, Глинка является основоположником русского симфонизма, музыкальной драматургии оперы, оркестровки. Велика заслуга Глинки и в становлении русской вокальной школы. Но вокально-педагогическая деятельность замечательного композитора остаётся наименее исследованной.

Многие известные музыканты, вокальные педагоги неоднократно высказывали мысль о необходимости серьёзного изучения вокально-педагогического наследия Глинки. Объектом нашего исследования и стали

вокально-методические принципы, на основе которых была воспитана Глинкой плеяда замечательных русских певцов и певиц.

Считая Глинку основоположником русской классической школы пения, не следует забывать, что русская вокальная школа имеет долгую историю. Вне связи и вне осознания исторического содержания вокально-исполнительских явлений прошлого трудно понять и оценить Глинку-педагога. Многие его взгляды на вокальное искусство и методические принципы вытекают из традиций русского певческого исполнительства.

Взгляды М.И. Глинки на вокальное искусство.

М.И. Глинка сознавал, сколь много в вокальной школе зависит от взглядов, вкусов педагога. Критикуя положение в вокальных классах Парижской консерватории, Глинка объяснял недостатки практикуемых методов «ложным направлением вкуса». Взгляды Глинки на вокальное искусство отличались оригинальностью, во многом не совпадали с общепринятыми установками итальянских и французских певцов и педагогов. Они складывались из детального и глубокого изучения классического наследия, а также под влиянием традиций домашнего вокального музицирования и народно-песенного исполнительства, под впечатлением от посещения русского театра, концертов. В «Записках» Глинка высоко оценивает Климовского, Самойлова, Злова, Сандунову. Эти музыканты были не только «примечательными» певцами, но и высокоодарёнными драматическими актёрами. А для Глинки оперный певец – это всегда певец-актёр. Характеризуя творчество лучших современных оперных певиц, Глинка старался объединить эти качества: «пела отлично и играла очень натурально», «как певица и актриса бесподобна» и т. д.

Впечатления, которые Глинка выносит от посещения оперных театров за границей, говорят о его неослабевающем внимании к драматической стороне исполнения. В актёрской игре выше всего и там оценивается естественность, которую он привык видеть в сценическом поведении русских артистов.

Во всех искусствах, в том числе и в вокальном, Глинка ставил на первое место содержание, основную идею; форма рассматривалась как воплощение художественного содержания, подчёркивалась неразрывная связь её с содержанием («душа и тело»). Форма в искусстве включает специфические технические средства выражения. Глинка прекрасно знал эти

средства, ресурсы вокальной выразительности, и считал, что они приобретаются упорным трудом под руководством опытного учителя. Только располагая целым комплексом вокально-технических навыков, певец может придать своему исполнению законченную форму, завершённость. Эта истина, азбучная для нас, имела огромное значение для русской вокальной школы XIX века.

Глинка ценил в пении «натуральность и простоту», естественность и правдивость интерпретации. Звуки только тогда естественны, говорил Глинка, когда они верно выражают идею, чувства композитора. Отказ от эффектов, не оправданных содержанием исполняемого произведения, становится принципом вокального исполнительства Глинки и его учеников.

Глинка проявлял усиленное внимание к тексту вокальной музыки. В его вокальном творчестве слово и музыка имеют тесную связь. Глинка неоднократно с удовлетворением вспоминает те сочинения, в которых ему удалось наиболее верно и полно выразить слова. Смысловая линия в его произведениях не обрывается и в вокализованных, распевных местах. Вокализация в произведениях Глинки – это не итальянские фиоритуры, украшения, а распевание слова, отдельных его гласных для подчёркивания эмоционально-смысловой выразительности.

От внимательного отношения к слову идёт и требование чёткой дикции в пении. Глинка хотел слышать в пении каждое слово произнесённым чисто, ясно, со смыслом.

А.Н. Серов и другие современники отмечали в пении Глинки превосходную декламационную выразительность, когда буквально одним словом создавалась целая картина эмоциональных переживаний.

Сопоставляя воззрения Глинки на вокальное искусство с особенностями русского народно-песенного исполнительства, можно провести немало параллелей. Они проявляются в реалистическом подходе к исполняемой музыке, в использовании средств вокальной выразительности в зависимости от содержания произведения, то есть в приоритете содержания над формой. Как в народном исполнительстве осуждается внешнее украшательство, так и Глинка нетерпимо относился к бессмысленным фиоритурам, не допуская их при исполнении сольных партий своих опер.

Русский распев на широком льющемся дыхании, народная манера «сказывать» песни – всё это было знакомо и близко Глинке. Народное песенное исполнительство сыграло значительную роль в формировании его взглядов на вокальное искусство.

Однако преемственность и обусловленность взглядов Глинки традициями русского народно-песенного исполнительства не следует воспринимать за их идентичность. Глинка не считал возможным переносить народную манеру пения на исполнение классических произведений. Его интересует индивидуальность, характерность, выражение духа жизни народной со всеми типичными оттенками, а не внешняя форма, посредством которой передаются эти особенности. Всякому жанру соответствует своя форма. Для исполнения классических вокальных произведений также необходим комплекс специальных технических навыков, в основе которых лежит особый певческий тон оперно-концертного певца. Те певцы, которые исполняли классическую вокальную музыку в народно-песенных приёмах формирования звука, используя открытый, «плоский» тон и нечёткую атаку, вызывали резкий неодобрительный отзыв композитора.

Очень интересно отношение Глинки к итальянскому пению. В высказываниях Глинки можно обнаружить кажущуюся противоречивость: с одной стороны, он сам учился и обучал «итальянскому» пению, с другой стороны, – допускал такие выражения, как «ненавистная итальянщина» и т. п. Отрицательное отношение проявилось у Глинки к «итальянщине» как художественному направлению. Что же касается самого певческого процесса, то техническое совершенство мастерства лучших певцов всегда интересовало пытливого композитора, а тем более его чисто русские вокальные основы. Во времена Глинки оперно-концертный способ формирования певческого звука в противоположность русской народной манере исполнения часто называли «итальянской методой», «итальянским пением». Название «итальянского» пения было обусловлено тем, что итальянские певцы в силу сложившихся исторических условий накопили большой опыт и наиболее совершенно владели способом оперно-концертного формирования звука. Глинка прекрасно овладел техническими приёмами оперно-концертного формирования звука и передавал свои познания ученикам, а терминологию («итальянское» пение) сохранил,

чтобы занятия по постановке голоса и развитие навыков элементарной музыкальной грамотности не обозначать одним и тем же словом – «пение».

Многие русские оперные артисты не сразу смогли понять и раскрыть слушателям красоты глинкинской музыки. Немало трудностей заложено в его распевных речитативах, где каждое действующее лицо говорит своим музыкальным языком, присущим его характеру. Для исполнения большинства вокальных произведений и оперных партий Глинки неприемлем облегченный, поверхностный звук, лишённый глубины и экспрессии. Бедный по тембру, он не может передавать жизненное содержание реалистических образов музыки Глинки. Для исполнения оперных партий Глинки требуется технически развитый певческий голос с устойчивым дыханием, ровным и насыщенным во всех регистрах звуком в сочетании с гибкостью и подвижностью.

Такой голос может преодолеть специфические трудности, возникающие при исполнении и сложных колоратурных пассажей в вокальных произведениях Глинки. Быстрые пассажи женских партий в операх Глинки (Антонида, Людмила) являются неотъемлемой составной частью мелодии, поэтому их следует тщательно выпевать, используя как средство раскрытия характера, глубины внутреннего состояния.

Вокально-методические принципы М.И. Глинки.

Вокально-педагогическая деятельность не является случайным эпизодом, единственной страницей в книге жизни Глинки. Глинка не только изучил сложное вокальное искусство, но и полюбил кропотливую работу с певцами. Постепенно она стала для него своего рода художественной потребностью. Ничем другим нельзя объяснить, что и на родине, и за границей на протяжении 30 лет Глинка обучал сольному пению многих певцов и певиц.

Например, О. А. Петрова обычно считали учеником Кавоса, потому что Кавос несколько месяцев занимался с ним до поступления на оперную сцену. Но потом Петров много работал с Глинкой и ежедневно на протяжении всей своей долгой жизни пел его упражнения. По методу Глинки, а не Кавоса, он обучал своих учеников, о чём достоверно свидетельствует один из них – Компанейский.

Когда говорят о С.С. Гулак-Артемьевском, то стараются подчеркнуть,

что он учился в Италии. Да, учился. Но Глинка сумел в такой степени привести в порядок природные данные Гулак-Артемовского ещё до поездки в Италию, что Дж. Алари нашёл его голос вполне "сформированным".

Благодаря занятиям с Глинкой расцвело вокальное дарование А. Я. Петровой-Воробьёвой. При окончании Театрального училища её голос ещё не был выявлен, и, как пишет Морков, по «неспособности» к исполнению первых ролей она была помещена в число хористок.

А.П. Лоди под руководством Глинки сформировался не только как певец, но и как продолжатель его педагогического метода.

Крепостной крестьянин Н.К. Иванов, а впоследствии известный оперный певец, хотя и совершенствовался в Италии, но считал своим педагогом Глинку, а его методические установки основными.

Замечательные результаты принесла работа Глинки с Д.М. Леоновой. «Зловещее качание» голоса Леоновой при первой встрече огорчило Глинку. Мудрые советы, а впоследствии систематические занятия оказали положительное воздействие на способ звукоизвлечения и исполнительскую манеру певицы. Когда Леонова после занятий с Глинкой прослушивалась в Берлине у Мейербера, то последний выразил своё впечатление следующим образом: «У Вас так хорошо поставлен голос, что Вам нужно только побольше петь опер», – и рекомендовал её заграничным антрепренёрам для гастрольных выступлений.

Неоценимое значение для развития русской вокальной школы имели занятия Глинки с артистами – участниками постановки «Ивана Сусанина», где раскрывались и закреплялись самобытные традиции русского оперного исполнительства. С поразительной щедростью он раздавал свои познания и маститым артистам, и начинающим любителям.

Из вокально-педагогических трудов, наиболее полно отражающих методические принципы Глинки, следует назвать его «Упражнения», написанные для Петрова, и особенно «Школу пения».

«Школа пения», написанная Глинкой предположительно в 1856 году для А.Н. Кашперовой, была опубликована в 1953 году под редакцией В. М. Богданова-Березовского такой, как она сохранилась до наших дней в архиве. В этой «Школе» имеются ценнейшие упражнения и советы, в которых ярко отразилась творческая мысль композитора, его вокально-методические устремления.

Концентрический метод.

М.И. Глинка объяснял основную идею концентрического метода следующим образом: «Надобно сперва усовершенствовать натуральные ноты (то есть без всякого усилия берущихся), ибо, усовершенствовав их, мало-помалу, потом можно обогатить и довести до возможного совершенства и остальные звуки».

Педагогический метод Глинки отличался от большинства западноевропейских школ, где была принята совершенно иная система, которую называют линейной, или инструментальной. При таком методе обучения занятия начинались с нижних тонов голоса певца. В работе с первого же урока использовались почти все имеющиеся тоны диапазона.

Глинка обращался с голосом предельно осторожно и рекомендовал ежедневные занятия только на центральной части диапазона. Его концентрический метод развития голоса стали называть методом Глинки. Под этим названием он и сейчас входит в современную вокальную педагогику.

Глинка придавал своему методу большое значение, о чём свидетельствуют его высказывания («по моей методе» и др.). Свой метод он противопоставлял распространённым в его время установкам старой итальянской школы. В рекомендации – не делать *crescendo*, он добавляет: «как тому учат старинные учителя».

Цель, которую преследует метод Глинки, – научить ученика управлять голосом. От природы все голоса «несовершенны». Поэтому в практических занятиях прежде всего необходимо устранить недостатки формирования звуков. Глинка отмечает «два сорта» вокальных звуков, что соответствует головному и грудному регистрам, но главное внимание он обращает на «натуральные» тоны центра. На центральном, смешанном регистре наиболее полно раскрываются вокальные ресурсы певца. Каким образом «обогащаются» и «усовершенствуются» высокие и низкие тоны? Работая по методу Глинки, певцы замечают, что голос растёт, развивается. Этот «рост» обусловлен распространением смешанного принципа формирования звука вниз и вверх от центра, благодаря чему достигается тембровая однородность звучания на всём диапазоне. В основу упражнений Глинки положено широкое распевное интонирование. Связное, кантиленное пение преобладает в вокальных произведениях Глинки, именно

оно занимает главное место и в его методической системе. Принцип развития голоса от центральных, наиболее естественно звучащих тонов диапазона кверху и книзу был затем использован во второй половине XIX в. педагогами Германии. В настоящее время этим методом пользуются педагоги большинства стран, школ и направлений.

В педагогическом методе Глинка выступает в качестве сторонника вокализации. Вокализация особенно широко применяется до Глинки в итальянской школе. Только через вокализацию можно овладеть правильным исполнением *legato*. На выработку кантиленного пения и направлены упражнения Глинки. Вокализация у Глинки является не только методом развития голоса, а служит одним из средств раскрытия эмоционально-смысловой выразительности исполняемого произведения. Заслуживает внимания рекомендация Глинки вокализовать «на литеру А (итальянское)». Тщетно многие педагоги стремятся найти объяснение этого указания в коренных различиях между фонемами русского и итальянского речевого «А». Каждый, сколько-нибудь изучавший итальянский язык, знает, что русское ударное «А» по спектральному составу, а также и по способу функционирования ничем не отличается от итальянского. И почему бы Глинка, в совершенстве владевший итальянским языком, стал фиксировать внимание певца на произношении именно итальянского «А» вместо русского, если итальянское и русское «А» произносятся совершенно одинаковым способом? По предположению, «итальянское «А» Глинки указывает на специфическую акустическую форму вокального «А», сформированного округло на «высокой певческой позиции» (с выраженными певческими формантами в акустическом спектре тона), в отличие от обычного русского речевого «А». Глинка неоднократно обращал внимание на звонкость голоса. В «Записках» рассказано, как у него появился «звонкий тенор». Характеризуя вокальные данные Леоновой, Глинка отметил, что она обладает «обширным и звонким голосом». В литературном наследии не встречается термин полётность, но Глинка проявлял усиленный интерес к этому качеству голоса. Когда на репетиции «Руслана» в театре Глинке случайно довелось спеть балладу Финна, то он затем "хвалился, что хорошо совладал с аккомпанементом оркестра, что оркестр не пересилил его голос" Изумительную полётность голоса имел О.А. Петров, сохраняя это качество до преклонного возраста.

На юбилейном выступлении (в честь своего 70-летия) в роли Сусанина голос певца прекрасно звучал и выделялся на фоне мощного оркестрового сопровождения. Видимо, ежедневная вокализация на певческий гласный «А», округлённый и звонкий, развила полётность голоса Петрова. Глинка считал, что певец должен заниматься развитием трели. Не каждый современный вокалист может осознать значение таких упражнений. Редко встречаясь с трелью в репертуаре, певцы не считают обязательным готовиться к выполнению этого технического приёма, что особенно относится к обладателям мужских голосов. Но, обращаясь к трели, певец и педагог должны знать, какую огромную пользу могут принести эти упражнения. От упражнения на трель голос становится более подвижным, лёгким, способным преодолевать быстрое движение, при сохранении интонационной точности каждой ноты и чёткости ритмического рисунка.

Через упражнения на трель легче всего достичь полного раскрепощения гортани от ненужных мышечных напряжений.

Постоянно в поле зрения Глинки находится характер звучания голоса, тембр певческого звука. Тембр голоса самого Глинки, не очень красивый по природе, тем не менее отличался пластичностью, отвечал любым художественным намерениям певца.

В работах Глинки присутствуют методические указания, направленные на выработку свободного, естественного тембра, при раскрепощённом от ненужных мышечных напряжений голосовом аппарате. Характерно, что, вырабатывая краски в голосе Кармалиной, Глинка обращался к внутреннему представлению, к фантазии певца. Образное, колоритное слово («кристальный» в «Финском заливе»), по убеждению Глинки, должно было вызвать соответствующие нюансы в голосе ученицы. Обращение к художественному интеллекту поющего говорит о Глинке, как о мудрейшем педагоге своего времени.

Вокалист-солист довольно часто встречается с музыкальным материалом, исполняемым без инструментального сопровождения. В первую очередь это касается речитативов, песен, запевов в опере и народных песен. Русские народные песни, ввиду их полифонического склада, часто исполнялись и исполняются без сопровождения. Встречаемся с пением без сопровождения и в произведениях Глинки (речитатив Сусанина из IV дей-

ствия и др.). Для преодоления исполнительских трудностей сольного пения без инструментального сопровождения нужны определённые вокально-технические навыки. Не имея их, любой певец может оказаться в затруднительном положении.

Глинка явился первым пропагандистом ценного педагогического метода пения без сопровождения. Все вокальные упражнения Глинки предназначены для пения без сопровождения. Рассматривая вокально-педагогические сочинения его, можно заметить, что из шести «циклов» только самый ранний из них – «Семь этюдов» - имеет фортепианное сопровождение. В следующем – «Шести этюдах» - оно или полностью отсутствует (№2) или имеет на нижней строке лишь скупой цифрованный бас (№№ 3, 4, 5), иногда же это частичные эскизные наброски. Последующие вокально-педагогические сочинения: «Экзерсисы», «Упражнения», «Школа пения» – как правило, сопровождения не имеют. Глинка после создания «Семи этюдов», –первого вокально-педагогического сочинения, навсегда отказался от написания сопровождения к последующим. Глинка придавал значение выработке навыков сольного пения без сопровождения, чем и объясняется отсутствие аккомпанемента во всех его вокально-педагогических сочинениях, кроме «Семи этюдов». Ежедневное пение упражнений, экзерсисов, этюдов Глинки без сопровождения и подыгрывания на инструменте в унисон или октаву не только выравнивает звучание голоса, но и оказывает положительное воздействие на музыкальность поющего: развивает внутренний слух, оттачивает верность интонации, приучает к самостоятельности. Такими упражнениями вырабатывается ясное внутреннее представление певческого тона, необходимое для каждого профессионального певца. В этом отношении вокально-методическая концепция Глинки обогатила русскую вокальную школу.

К вопросу о дыхании.

В вокально-педагогических трудах Глинки мало указаний, касающихся дыхания певца. Два примечания в «Школе пения» говорят певцу не о том, как дышать, а где, в каких местах брать дыхание.

Глинка не считал нужным прививать всем своим ученикам специальный тип дыхания. Видимо в вопросах певческого дыхания он исходил из «естественности». Не допускал Глинка форсировки, перенапряжения дыхания. Когда он обратил внимание, что Бианки заставлял Иванова во

время занятий чрезмерно усиливать звук, то посоветовал немедленно поменять педагога. Не встречается у Глинки рекомендаций развивать дыхание в отрыве от пения, как этого требовали многие педагоги - его современники, в частности Фёдор Менвель, в книге которого имеется совет тренировать дыхание «sans donner la voix». Благоприятно на организации певческого вдоха должна была отразиться рекомендация Глинки не раскрывать широко рот, а держать его в полуоткрытом положении. А.Н. Крестовников доказал взаимосвязь между степенью раскрытия рта и глубиной дыхания. Полуоткрытый рот стимулирует более глубокий вдох. Метод Глинки приучает певца к бесфорсировочной, плавной подаче дыхания, что даёт возможность «лепить» по своему усмотрению музыкальную фразу. В основу фразировки Глинка ставит осмысленность. Его прельщает не только и не столько внешняя красота, как соблюдение логических акцентов, логика музыкальной и декламационной выразительности.

В настоящее время установлено, что независимо от типа дыхания во время звукообразования всегда функционирует диафрагма, и что любое пение без её участия является невозможным.

Задачи развития музыкального слуха певца.

Вокально-педагогические труды Глинки предназначены не только для развития голоса, они написаны с учётом развития музыкальных способностей певца, его слухового мышления. Об этом свидетельствует диатоническое построение упражнений, как прочной основы лада.

Большинство вокальных упражнений Глинки строится по принципу опевания ступеней вспомогательными нотами. В «Школе пения» первым упражнением определяются ступени гаммы, а «Упражнения» начинаются с опевания ступеней гаммы, где по существу мы имеем дело с тем же натуральным мажорным звукорядом (ионийский лад). В предпочтении мажорного лада другим для начального этапа обучения Глинка не расходится с современными научными данными, согласно которым мажор считается интонационно наиболее устойчивым и лёгким ладом для пения.

Постепенно, от упражнения к упражнению, возрастают интервалы, а в связи с их исполнением и вокально-технические задачи. При разнообразии ритмического рисунка сохраняется интонационное единообразие упражнений. Продолжительными нотами фиксируются близлежащие ступени мажорной гаммы, а вспомогательные постепенно от упражнения

к упражнению укорачиваются. Внимание невольно концентрируется на продолжительных нотах, более короткие воспринимаются в качестве украшения к основным. Так Глинка постепенно готовит певца к «труднейшей этюде» (№16), к точному интонированию соседних ступеней звуко-ряда.

Будучи сторонником вокальных упражнений в ладу, Глинка не превращал свою концепцию в догму, о чём свидетельствует упражнение №15, транспонируемое по полутонам. Глинке был известен метод транспонирования упражнений в виде модулирующих секвенций, но он предпочитал упражнения, построенные в ладу без вспомогательных знаков альтерации. Пение упражнений в ладу без поддержки голоса инструментом с темперированным строем, - одно из основных условий развития музыкального слуха певца.

Необходимо особо отметить ценное указание Глинки исполнять упражнения «в такт». Чёткость представления и выполнения ритмического рисунка упражнений имеет первостепенное значение. Ритм организует вокальный процесс, придаёт исполнению энергичность, служит развитию музыкальности певца. Другими словами, Глинка всегда рассматривал ритм как значительный фактор, организующий всю временную природу музыки, вокального исполнительства.

Метод М.И. Глинки в современной вокальной педагогике.

Большой и славный путь прошла русская вокальная школа после Глинки. Последователем Глинки в педагогической деятельности считал себя Даргомыжский. Успешно применяли метод Глинки О.А. Петров, А.П. Лодий, Д.М. Леонова. Педагогическая деятельность Леоновой протекала в творческом контакте с Мусоргским, в свою очередь написавшем многоголосные учебные вокализы, методическая направленность которых выдержана в духе заветов Глинки.

Традиции вокальной школы Глинки, по словам Б.В. Асафьева, пройдя сквозь XIX век, через плеяду композиторов и исполнителей, превратились в мастерстве Шаляпина в мировое явление.

Основные взгляды Глинки на вокальное искусство, его педагогический метод не утратили своего значения и сегодня. Современная вокальная педагогика многим обязана Глинке.

Центральное место здесь по-прежнему занимает проблема воспитания певца-актёра с развитым художественным мышлением. Не утратил ценности концентрический метод развития голоса, однако применять его на практике необходимо с учётом индивидуальности учащегося, особенностей морфологической структуры его голосового аппарата, функциональной специфики фонации. Применение в педагогической практике концентрического метода с учётом индивидуального похода не противоречит установкам Глинки, который более чем кто-либо считался с особенностями голосов певцов. «Ивана Сусанина» он хотел видеть только на сцене в Петербурге, так как писал оперу с учётом вокальных возможностей артистов этой труппы. С индивидуальным подходом создано Глинкой большинство вокально-педагогических сочинений.

Особенно осторожно концентрический метод следует применять, когда певец, в силу каких-то причин, не умеет пользоваться смешанным звучанием. В таких случаях приходится исходить из наиболее развитого регистра (чаще всего у женщин – из головного, у мужчин – из грудного), постепенно вырабатывая смешанное звучание на центре. Только когда певец усвоит принцип смешанного звукообразования на центре, можно приступить к занятиям по концентрическому методу Глинки.

Научное изучение вокальной речи подтвердило тезис Глинки об особом способе воспроизведения гласных звуков, по сравнению их с аналогичными звуками бытовой речи.

Согласные звуки в пении по качеству изменяются незначительно, заметны лишь сдвиги в области их динамики. Правильное формирование певческих гласных звуков и их соединение между собой – вокализация – всегда будет основным необходимым навыком, а педагогический принцип вокализации – одним из главных в процессе воспитания певца. Без вокализации не обойтись при исполнении многих произведений композиторов–классиков (Гендель, Бах, Моцарт, Глинка и др.), не обойтись без неё и при исполнении современной музыки. Многие композиторы XX века создали вокальные произведения без слов.

Как Глинка, так и современный педагог проявляет заботу о красоте тембра голоса ученика. Свободно воспроизводимый звук красивого тембра оказывает особое воздействие на слушателя. Тембр голоса

оперно–концертного певца достаточно полно характеризуется новейшими акустическими данными. При помощи спектрального анализа изучен сложный состав обертонов. Установлено, чем обусловлена звонкость голоса.

Проблема полётности певческого голоса, способность его распространяться («лететь») на большие расстояния, выделяться на фоне других звуков является одной из центральных в современной вокально–педагогической практике. Каждый обучающийся певец должен развивать полётность своего голоса. В основе современного музыкального образования стоит всестороннее развитие музыкального слуха учащихся. Совершенствуется методика по выработке слуховых навыков певца. Располагая новейшими знаниями по методике воспитания музыкального слуха, можно удивляться и восхищаться Глинкой, ставившим среди компонентов одарённости певца на первое место слух, а не голос. В классах по специальности следует развивать ладовое чувство учащихся, постоянно совершенствовать музыкальный слух (мелодический, гармонический, полифонический, вокальный).

Вокально–методические принципы Глинки заслуживают дальнейшего, более полного изучения и повсеместного применения в занятиях с молодыми певцами.

Историческую роль Глинки в музыке можно сравнить с ролью Пушкина в русской литературе. В самом характере дарования двух современников много родственного. По словам Белинского, как и Пушкин, Глинка умел соединять «изящно гуманное чувство с пластически изящною формою». Именно это, качество сделало творчество поэта и композитора образцом подлинно классического художественного творчества, которое основано на слиянии глубокой внутренней правды и широты содержания с гармонической ясностью, стройностью и законченностью формы. Подобно Пушкину Глинка универсален. В своём творчестве он показал многообразные стороны русской жизни и русского характера. Он создатель русской классической оперы и русского классического романса. Он заложил основы классического русского симфонизма. Великое историческое значение Глинки определило и другое качество – художник глубоко национальный, он обладал Даром постижения психологии и образа мысли других национальностей. Его Восток, Италия, Испания – пример творческого

воссоздания подлинных живых образов. Расцвет творчества Глинки совпал с эпохой романтизма в Европе. Глинке была близка концепция романтиков о национальной самобытности и характерности. Но романтиком Глинка не стал, даже в фантастически красочной опере «Руслан и Людмила». Ему не свойственны специфические черты романтизма – усиленное внимание к личности, субъективному, скептическое отношение к окружающему, патетичность выражения чувств. Чуждое национальной ограниченности, творчество Глинки при всей своей классичности не принадлежит ни классицизму, ни романтизму. Но от романтизма он унаследовал прогрессивные черты – умение находить прекрасное в обыденном. В истории русской музыки он первый достиг совершенства в единстве правдивого и прекрасного, передавая образы окружающей действительности в изящной, стройной и совершенной художественной форме.

Характеристика творчества.

«Могуче гениальный, как творец музыки, он был столь же гениален и в исполнении вокальном. Держать слушателя под магнетическим обаянием от первого звука до последнего – этою магией Глинка обладал в высшей степени», – А.Н. Серов. М.И. Глинка, впитав достижения западноевропейской музыкальной культуры, в совершенстве овладев высоким мастерством, выработал свою систему эстетических взглядов, которой подчинён его стиль. Он создал национальный стиль и язык русской классической музыки, который явился фундаментом всего будущего развития русской классической школы. Определяющим элементом его музыки является мелодия. Мелодия характеризуется распевностью, плавностью, типичны обороты: секстовые и гексахордовые (шестизвучные) попевок, опевание квинтового (пятой ступени лада) тона, нисходящий ход от квинты к тонике лада. Песенность свойственна его вокальным и инструментальным сочинениям, где «поющая гармония» пронизывает всю оркестровую ткань.

М.И. Глинка глубоко проник в самую природу народной музыки, поняв существенные особенности народного музыкального мышления, народной мелодии, лада и ритма. Язык народной песни стал для него своим, родным языком.

Плавность голосоведения, рельефность мелодического рисунка –

всё это коренные традиции народной подголосочной полифонии. Свобода голосоведения, характерные для гармонического и полифонического мышления Глинки, его техника расслоения голосов, любовь к прозрачному двух и трёхголосию – всё это связано со стилем народного многоголосия. Глинка в совершенстве владел методом вариантного развития. Полифония Глинки и похожа и не похожа на классические образцы. Композитор использует классические западноевропейские формы фуги, канона, имитации, подвижного контрапункта, но они национально-русского характера. Приёмы вариантно-попевочного развития вслед за Глинкой применяли Чайковский, Рахманинов и многие другие композиторы следующих поколений.

Глинка поэтически претворил русский народный колорит, применив оригинальные ладовые обороты, принцип ладовой переменности, типичные лады русской народной песни – миксолидийский мажор, натуральный минор.

Оперное творчество. Глинкой создано два ведущих оперных жанра русской музыки – народная историческая музыкальная драма «Иван Сусанин» и сказочно-эпическая опера «Руслан и Людмила».

«Иван Сусанин» открывает зрелый период творчества Глинки. Сюжет оперы был предложен Жуковским, в основу его положен исторический факт – героический подвиг крестьянина Ивана Осиповича Сусанина в 1612 году, когда Россия была оккупирована захватчиками. Москва уже была освобождена. Но один из оставшихся польских отрядов вошёл в село Домнино. Крестьянин Иван Сусанин, согласившись быть проводником, завёл их в глухой лес, тем самым погубил их и погиб сам. Глинку вдохновила идея патриотизма русского народа.

Идея любви к отечеству – сквозная в опере. Последовательное развитие конфликта полностью отражается в музыкальной композиции.

В опере «Руслан и Людмила» традиционный сказочный сюжет с подвигами, фантастикой, волшебными превращениями Глинка использовал для показа разнообразных характеров, сложных взаимоотношений между людьми, создав целую галерею человеческих типов. Среди них – рыцарски благородный и мужественный Руслан, нежная Людмила, вдохновенный Баян, пылкий Ратмир, верная Горислава, трусливый Фарлаф, добрый Финн, коварная Наина, жестокий Черномор.

Музыкальный критик Стасов, обладая исключительной широтой художественных воззрений, сумел увидеть в музыке Глинки целое направление русского искусства – интерес к народному эпосу, к народной поэзии. Былинный стиль глинкинской оперы породил систему образов и драматургических приёмов, сохраняющих своё значение в русской лирике последующего времени.

Симфоническое творчество. Глинкой написано небольшое количество произведений для симфонического оркестра. Почти все они принадлежат к жанру одночастных увертюр или фантазий. Основные – «Камаринская», испанские увертюры «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде», «Вальс–фантазия», музыка к трагедии «Князь Холмский». Однако историческая роль их оказалась настолько значительной, что их можно считать основой русского классического симфонизма. Существенные, новые принципы симфонического развития заложены в общих принципах эстетики Глинки. Доступность и подлинная народность музыкального языка, принцип обобщённой программности – черты его симфонических увертюр. Глинка разрабатывал сжатую, лаконичную форму увертюры. В каждом отдельном случае форма является неповторимо новой, она всегда определяется общей художественной концепцией. «Камаринская» начинается в форме двойных вариаций, в «Арагонской хоте» сонатная структура, «Вальс–фантазия» в форме рондо. Все композиционные особенности были подсказаны самим характером материала.

Романсы и песни. К жанру романса Глинка обращался на протяжении всего творческого пути. Им написано свыше 70 романсов. В них выражены различные чувства: любовь, разочарование, восторг, душевный порыв. В некоторых романсах запечатлены картины природы и быта. Глинка охватывает все виды современного ему бытового романса: «русскую песню», элегию, серенаду, балладу, бытовые танцы – вальс, мазурку, польку. Он обращается к жанрам, свойственным музыке других народов: к испанскому болеро, итальянской баркароле. Многообразны и формы романсов – простая куплетная форма, трехчастная, рондо, сложная форма, где происходит смена разных эпизодов, связанных единой линией непрерывного драматического развития.

Сохраняя единство своего стиля, Глинка сумел отобразить в музыке романса поэтический образ, особенности поэтического языка, присущие

различным авторам. В вокальных партиях Глинка проявил прекрасное знание возможностей голоса. Напевная мелодия широкого дыхания, порой с отдельными речитативными изобразительными интонациями, отличается единством всех элементов. Гармонический язык романсов Глинки не сложен, но в них можно встретить очень интересные гармонические штрихи: пониженная VI ступень и большое число субдоминантовых гармоний. Большую роль играет фортепианная партия, в большинстве романсов вступления вводят в настроение и обстановку действия. Широко известны его романсы «Сомнение» на слова Кукольника, в «В крови горит огонь желанья» и «Я помню чудное мгновенье» на стихи Пушкина.

Значение творчества Глинки.

Оперы Глинки определили путь развития оперного жанра в России. Принципы музыкальной драматургии, образный строй и методы разработки тематизма оперы Глинки явились основой для творчества русских композиторов–классиков.

Уже первая опера Глинки «Иван Сусанин» явилась ценнейшим вкладом в мировую культуру. По этому пути пошли Мусоргский в операх «Борис Годунов» и «Хованщина», Римский–Корсаков в операх на темы русской истории «Псковитянка», «Царская невеста», «Сказание о невидимом граде Китеже» и Бородин в опере «Князь Игорь». Русская опера прошла большой путь развития, но неизменным оставалось: глубокое понимание исторической темы с позиций современности, ведущая роль народа, сквозное проведение главной идеи и основного конфликта, выраженного средствами симфонического развития; реалистическое воплощение главных характеров и творческое использование народно–песенных истоков. Принципы ансамблевого письма, присущая композитору пластичность и ясность самостоятельных мелодических линий, нашли продолжение в операх Римского–Корсакова, Чайковского, Бородина.

За столетний период со времени появления в России первых итальянских опер до первой русской классической оперы "Иван Сусанин" М. Глинки русское вокальное искусство прошло сложный и важный этап своего развития. Русские певцы, восприняв технику и культуру в основном итальянской, а также французской школ, сумели остаться глубоко нацио-

нальными исполнителями. Все те основные черты, которые характеризуют певцов, русской национальной школы пения в период ее расцвета в конце XIX века, мы находим уже достаточно четко наметавшимися у лучших певцов рассматриваемого периода.

Обобщим эти черты:

1) прекрасная вокальная техника, позволявшая петь сложнейшие произведения итальянских композиторов;

2) умение в то же время оставаться русскими певцами со свойственными им задушевностью, глубиной, простотой и искренностью исполнения;

3) стремление создавать на сцене образы живых людей – владение драматическим искусством наравне с вокальным;

4) особенно чуткое отношение к слову, к проблеме интонирования слов в музыке, естественности слова в пении.

ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ:

МЕЛОДИЯ (гр. *melodia* пение, песнь) – 1) осмысленно–выразительная, благозвучная последовательность звуков (для одного голоса), объединенных определенными отношениями высоты, длительности и силы (на основе лада и метра) и составляющих известное муз. единство, напев; 2) в музыке гомофонного склада (см. гомофония) – наиболее выразительный голос.

КАНТИЛЕНА (ит. *cantilena* лат. *cantillare* напевать) – 1) средневековая народная песня на эпическую тему в Зап. Европе; 2) певучая мелодия; 3) певучесть, мелодичность музыки, муз. исполнения, певческого голоса.

ВОКАЛИЗАЦИЯ (франц. *vocalisation*, итал. *vocalizzazione*) – пение на гласных звуках. Простейшим видом вокализации является распевание какой–либо гласной или слога поэтического текста двумя и более звуками, вплоть до колоратурных пассажей. Такая вокализация очень распространена в вокальной музыке.

ТЕМБР – окраска звука, его яркость, теплота, мягкость и индивидуальность. Звучание голоса характеризуется основным тоном и рядом обертонов (дополнительных звуков). Большое количество обертонов придает яркость и сочность звуковой палитре. Тембр голоса зависит от строения голосовых связок человека.

ОПЕРА (итал. *opera* – дело, труд, работа; лат. *opera* – труды, изделия, произведения, мн.ч. от *opus*) – жанр музыкально–драматического искусства, в котором содержание воплощается средствами музыкальной драматургии, главным образом посредством вокальной музыки. Слово «опера» в переводе с итальянского буквально означает труд, сочинение. В этом музыкальном жанре слиты в единое целое поэзия и драматическое искусство, вокальная и инструментальная музыка, мимика, танцы, живопись, декорации и костюмы.

ПЕРСОНАЛИИ:

РУПИН ИВАН АЛЕКСЕЕВИЧ (сценический псевдоним Рупини) [1792, Костромская губ. – ок. 20.3(1.4). 1850, Петербург] – концертный певец (тенор), хормейстер, композитор и вокальный педагог. В возрасте 18 лет был отправлен в Москву для обучения к итальянскому учителю, у которого занимался два года. Получив вольную, переехал в Петербург. Готовился к поступлению в оперный театр, также брал уроки гармонии, полифонии и игры на фортепиано. Однако из-за отсутствия внешних данных для сцены (в частности, маленький рост) И.А. Рупин отказался от театральной карьеры и вскоре приобрел известность как камерный певец и педагог. Обладал небольшим, но красивым "сладкозвучным тенором", прекрасно владел искусством бельканто. Исполнение отличалось лиризмом и выразительностью. «Рупини глубоко чувствовал все, что пел, а что чувствовал, умел выразить сильно и энергично. Высказать слова в настоящем их значении почитал он первым правилом драматического пения» (Ф. Кони). Репертуар певца включал колоратурные арии зарубежных композиторов, русские народные песни, которые он пел с большим мастерством под аккомпанемент гитары.

С 1843 работал хормейстером петербургской Итальянской оперы.

В числе музыкальных сочинений И.А. Рупина – опера-водевиль "Именины благодетельного помещика" (совместно с Т. Жучковским), национальная интермедия с пением и танцами "Праздник в Подмосковной" (1846 г.), 50 романсов и песен (на слова А. Дельвига, Ф. Глинки, Ф. Кони, А. Пушкина), песни для драматического театра (в т. ч. "Ах вы, молодчики" и "Как вечер тоска напала" к пьесе Н. А. Коровкина "Барышня-крестьянка", 1839 г.). Песня И.А. Рупина "Вот мчится тройка удалая" на слова Ф. Глинки стала подлинно народной песней. Известен также как собиратель, аранжировщик и исполнитель русских народных песен.

И.А. Рупин был близко знаком с М. Глинкой, М. Яковлевым, А. Пушкиным, А. Дельвигом.

КАТЕРИНО АЛЬБЕРТОВИЧ КАВОС (при рождении Катарина Камилло Кавос, итал. *Catarino Camillo Cavos*; 30 октября 1775 – 28 апреля (10 мая) 1840) – итальянский и российский композитор, дирижёр, органист и вокальный педагог. К.А. Кавос сочинил до 30 опер, 6 балетов, очень много водевилей, хоров, песен. К.А. Кавос автор опер: «Добрыня Никитич», «Илья богатырь», «Юность Иоанна III», «Сокол князя Ярослава», «Жар-Птица», «Светлана», «Откупщик Бражкин», «Крестьяне» и др.

Одна из главных музыкальных заслуг К.А. Кавоса в том, что он был один из первых, кто изучил русские народные музыкальные элементы и русские песни и мотивы.

Искреннее усердие в работе, участие во всех музыкальных дворцовых мероприятиях, благородство по отношению к окружающим его людям – всё это порождало благосклонность всех трех императоров, которым выпало править в это время: Павла I, Александра I и Николая I, весьма благоволила к К.А. Кавосу супруга императора Павла Петровича, императрица Мария Феодоровна. К.А. Кавос получил чин 9-го класса и ордена св. Владимира 4 степени и св. Анны 3 степени – для музыканта и вообще для артиста эти награды, по тому времени, считались беспримерными. П. А. Каратыгин называет его покровителем и отцом для беднейших музыкантов; зачастую он помогал им своими деньгами.

Среди учеников Катарина Кавоса – Анна Петрова-Воробьева, Осип Петров, Василий

и Софья Самойлова, Мария Степанова, Александра Иванова и многие другие.

Значение Катерино Кавоса, оказанное им на развитие музыкальной культуры, переоценить невозможно. Всем своим музыкальным искусством Россия обязана в первую очередь именно ему. Он стал не только автором многих музыкальных произведений и главным капельмейстером Императорских театров, он умел разглядеть и привлечь молодые таланты и всячески помогал им. Он помог молодому Глинке в постановке его оперы, тем самым открыв путь молодому одаренному композитору; его неутомимыми хлопотами молодая певица Анна Воробьева была выдвинута из хористок в солистки театра и стала одной из самых выдающихся русских певиц; с его учеников началась плеяда великих русских вокалистов. Огромную роль в культуре России сыграли и его потомки.



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- ✓ Роль русской народной песни в создании отечественного профессионального музыкального и вокального искусства.
- ✓ Что характерно для исполнительского стиля русских певцов XIX века?
- ✓ Назовите певцов и певиц, заложивших основы русской вокальной школы пения.
- ✓ Назовите оперы М.И. Глинки.
- ✓ В чем заключается концентрический метод М.И. Глинки?

ТЕМА № 3

ОПЕРНОЕ РЕФОРМАТОРСТВО А. ДАРГОМЫЖСКОГО. ВОКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ КРЕДО КОМПОЗИТОРА

ЛИТЕРАТУРА:

1. Багадуров, В.А. *Очерки по истории вокальной методологии* / В.А. Багадуров. – Москва : Госиздат. Муз. сектор, 1929. – 28–24 см. Ч. 3: Ч. 3, вып. 1. – 1937. – 254, [1] с. : ноты.
2. Гаврилов, Е.Н. *Вопросы музыкальной педагогики [Электронный ресурс]: учеб. пособие* / Е.Н. Гаврилова. – Омск: Омский гос. ун-т, 2014. – 164 с.
3. Рапацкая, Л.А. *История русской музыки: от древней Руси до «серебряного века» [Электронный ресурс]: учебник для вузов* / Л.А. Рапацкая. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. – 480 с. – ЭБС ЛАНЬ.

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». Так писал Даргомыжский в письме к своей ученице, певице Кармалиной. 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 (С. Прокофьев, Д. Шостакович, Б. Барток, П. Хиндемит и др.).

Даргомыжский был новатором в создании интонационно правдивых вокально-речевых фраз. Эту особенность отмечал и А. Серов, говоря, что бесчисленные промежуточные оттенки между кантиленой и речитативом, между нотой, спетой и сказанной говорком, являются тем новшеством, которое оказало воздействие на оперную музыку и может открыть в этой области большие возможности. «...Сила Даргомыжского заключается в его удивительно реальном и, вместе с тем, изящно – певучем речитативе, придающем его великолепной опере прелесть неподражаемой оригинальности», писал о вокальном стиле «Русалки» П.И. Чайковский.

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.

Не обладая выдающимися вокальными данными и имея некрасивый голос, который определялся современниками как смесь детского с охрипшим голосом взрослого человека, Даргомыжский восхищал слушателей своим пением. Восхищал прежде всего замечательной фразировкой, естественностью слова в музыке, умением особенно остро передавать комические ситуации в созданных им романсах («Червяк», «Титулярный советник» и др.). Он умел перевоплощаться, и поэтому вокальные образы, которые он создавал своим малоинтересным голосом, были живыми, яркими, впечатляющими. Его личное исполнение и те требования, которые он предъявлял к своим многочисленным ученикам – простота, глубина в искусстве, осмысленное произношение слов в музыке, верная интонационная настройка оказали большое влияние на исполнительский стиль русских певцов. Эти требования развивали и углубляли глинкинские традиции исполнения, укрепляли русский исполнительский стиль, подчеркивали важность и ценность общих эстетических принципов русской школы пения.

Характерно следующее высказывание А. Даргомыжского из письма, написанного им своей ученице, певице Л. Кармалиной, с успехом выступавшей за рубежом: «...Ежели Вы, при дивном своем таланте, сохранили в пении направление, данное Вам здесь русскими композиторами

(которые так усердно Вами занимались), то я не удивлюсь Вашим успехам... Естественность и благородство русской школы не могут не произвести отрадного впечатления посреди вычур нынешней итальянской, криков французской и манерности немецкой школ, а сколько у нас еще записных знатоков, которые оспаривают возможность существования русской школы не только в пении, но даже в композиции. Между тем она прорезалась явственно... Не знаю, доколе ей развиваться впереди, но ее существование уже внесено в скрижали искусства». Таким образом, уже тогда, в середине XIX века, А. Даргомыжский ясно сформулировал основные характерные черты русских певцов, роль композиторов в оформлении этого исполнительского стиля и установил сам факт существования русской школы пения. Приведем еще одно высказывание композитора, характерное для того исполнительского стиля, который культивировали русские композиторы в певцах.

А. Даргомыжский плодотворно занимался вокальной педагогикой. Он писал: «Могу смело сказать, что не было в Петербургском обществе почти ни одной известной и замечательной любительницы пения, которая бы не пользовалась моими уроками или по крайней мере моими советами». Занимаясь главным образом на русском материале, он воспитывал, как и Глинка, «чувства родного интонационного звукового мышления» и «качества русского оперного и камерного исполнительства». Его ученицы – Билибина, Бартенева, Шиловская, Гире, Павлова, Бунина, Кармалина и многие другие стали горячими пропагандистами русского музыкального искусства.

Александр Сергеевич Даргомыжский – первый русский композитор, продолживший основные творческие принципы М.И. Глинки.

Мировоззрение Даргомыжского, его эстетические принципы формировались в 30–40 гг. XIX века. Это были годы нового направления в литературе, живописи, музыке, когда русская культура быстро развивалась, стремясь к периоду своего наивысшего расцвета. Объединяющим в творчестве передовых деятелей искусства того времени было горячее сочувствие «к униженным и оскорбленным» и презрение к их угнетателям. То направление в искусстве называлось «критическим реализмом». Первым представителем «критического реализма» в музыке явился Даргомыжский.

В его творчестве огромные сдвиги, происходившие в общественной, идейной, художественной областях нашли свой отклик. Уже в ранних произведениях композитора видна творческая связь с прогрессивными идеями эпохи.

Даргомыжский в своем творчестве был близок к передовым писателям – Пушкину, Гоголю, Лермонтову.

Велико было воздействие на будущего композитора творчества М.И. Глинки. Вобрав творческие принципы Глинки, Даргомыжский, являясь художником своего времени, претворяет их по-своему. Если Глинка показывает народ как одно целое, его герои выражают отдельные черты общенационального характера, то Даргомыжский дает правдивую картину современной жизни в ее противоречивости. Он показывает различных людей различных социальных сословий (князь, крестьянин, солдат, чиновник).

В формировании мировоззрения Даргомыжского также исключительную роль сыграл А.С. Пушкин. Все творчество композитора неразрывно связано с творчеством поэта.

Члены балакиревского кружка называли Даргомыжского «Учителем музыкальной правды». Его творческие принципы сыграли большую роль в дальнейшем развитии русского музыкального искусства.

А.С. Даргомыжский родился 2 февраля 1813 года в селе Троицком Тульской губернии. В 1817 году семья Даргомыжских переехала в Петербург, с которым связана вся жизнь композитора. Образование он получил домашнее. Родители композитора развивали в детях вдумчивое отношение к жизни, наблюдательность, целеустремленность, критический подход к окружающим, прививали детям любовь к искусству, литературе.

Музыке Даргомыжский начал обучаться с 6 лет. Основы фортепианного исполнительства дал его первый учитель Данилевский, талантливый и образованный музыкант. Позже Даргомыжский стал обучаться игре на скрипке, а также брал уроки пения. В 10 лет мальчик начал сочинять рондо, романсы, вариации. Из детских сочинений наиболее интересны «Меланхолический вальс» и «Казачок».

Высшей школой игры на фортепиано становятся для Даргомыж-

ского занятия с известным пианистом Ф. Шоберлехнером, учеником Гумеля. За три года занятий Шоберлехнер оказал значительное влияние не только на пианистическое развитие своего ученика, но и на музыкальные представления и вкусы. К 1831 году Даргомыжский стал отличным пианистом.

Изучением классических традиций занимался с Даргомыжским и другой его учитель – педагог, вокалист Б. Цейбих, который также ознакомил своего ученика с элементами теории музыки.

Таким образом, к началу 30-х годов завершилось общее образование будущего композитора. Даргомыжский считался сильным пианистом, скрипачом; в будущем все знаменитые певцы обучались у него, пользовались его советами,

К этому времени Даргомыжский был автором многих сочинений для скрипки, фортепиано, романсов, квартетов. Некоторые из них изданы? Конечно, в этих произведениях чувствуется незрелость композиторской – техники. Как композитор Даргомыжский был самоучкой. В дальнейшем мастерства он достигает в напряженной работе, в изучении народной музыки и классики, в общении с другими композиторами.

В 1834 году Даргомыжский был зачислен канцелярским чиновником Государственного казначейства, в 1836 году произведен в коллежские секретари, и в 1843 году вышел в отставку в чине титулярного советника.

Большим событием в жизни и творчестве Даргомыжского было знакомство с Глинкой в 1834 году. Несмотря на разницу в возрасте, 9 лет, молодые музыканты подружились. Сочинение «Ивана Сусанина» – первой русской оперы происходило на глазах Даргомыжского. В лице Глинки он увидел художника, который уже много знал и выбрал свой путь в искусстве. Знакомство с Глинкой заставило Даргомыжского серьезно заняться изучением основ композиторского мастерства и явилось толчком к зарождению больших творческих замыслов.

30–40–е годы – первый период творчества Даргомыжского.

В 1839 году он пишет оперу «Эсмеральда» на сюжет романа «Собор парижской богородицы» французского писателя Гюго. С большим трудом удалось добиться постановки «Эсмеральды», которая состоялась

только через 8 лет. Таково было отношение руководителей императорских театров к отечественному искусству.

После «Эсмеральды» Даргомыжский пишет множество отдельных вокальных пьес, романсов, песен, арий, дуэтов, трио, квартетов, кантату «Торжество Вакха» в 1843 году, которая позже была переделана автором в оперу–балет.

Высокого художественного мастерства достиг Даргомыжский в группе романсов на слова Пушкина – «Я вас любил», «Ночной зефир», «В крови горит огонь желанья», «Шестнадцать лет» и других.

В начале 40–х годов Даргомыжский уделяет много времени музыкальным собраниям, проходившем у него в доме. Даргомыжский – признанный в Петербурге преподаватель пения. Вокруг него группируются певцы и певицы, многие из которых впоследствии стали известными артистами. На вечерах исполнялись произведения русских композиторов и в основном произведения Глинки и Даргомыжского. Об исполнении певцов Даргомыжский писал: «Русская музыка исполняется неяростно, дельно, без всякой вычурной эффектности». До конца жизни не прекращались его занятия с учениками и ученицами, Даргомыжский стремился развивать традиции Глинки в творчестве и в воспитании актера – певца. При постановке своих опер он сам с певцами разучивал партии, он учил петь художественно правдиво, просто и выразительно.

В 1843 году в печати выходит первый его сборник романсов и песен. Романсы принесли ему известность.

К концу 30–х годов относится первая симфоническая пьеса Даргомыжского «Болеро».

В 1844 году Даргомыжский выезжает за границу. Он побывал в Лейпциге, Вене, Брюсселе, Париже. Целью его поездки был Париж, который считался центром всемирной культуры. За границей композитор знакомится со многими музыкантами, композиторами. Он посещает оперу, театр, концерты. Его высказывания о музыкальной культуре за рубежом говорят о его ясном, критическом уме, о зрелости и самостоятельности взглядов. За границей у Даргомыжского, как и у Глинки в Италии, обострилось чувство родины, его потянуло в Россию, ему захотелось писать русскую музыку. В 1845 году он возвращается на родину.

Вторая половина 40-х годов – начало 50-х характеризуются новыми тенденциями в творчестве композитора, связанными с зарождением в России и затем расцветом критического реализма («натуральной школы») в литературе и искусстве. Даргомыжского стали интересовать преимущественно народные сюжеты, возрос интерес к фольклору (деревенской крестьянской песне). Обострение национального сознания связано с пребыванием композитора за границей в 1844–45 годах. Даргомыжский побывал в Германии, Париже, Брюсселе и Вене. Уехав приверженцем всего французского, Даргомыжский возвратился в Петербург гораздо большим, чем ранее, поборником всего русского (как это случилось и с Глинкой).

В это время окончательно сформировался метод его творчества – «интонационный реализм». Основным средством создания конкретного образа служит воспроизведение живых интонаций человеческой речи. Творческое кредо композитор сформулировал в афористической фразе: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды». Этот принцип претворен в песне «Мельник» на стихи Пушкина. От нее тянутся нити к опере «Каменный гость», в которой воплощены приемы музыкальной декламации. В романсах «И скучно, и грустно», «Ты скоро меня позабудешь» возникает так называемая «омузыкаленная речь».

Начинается второй период его творчества, период зрелости художника-реалиста. Он приступает к написанию оперы социально-обличительного характера «Русалка» на сюжет Пушкина. Одновременно он пишет романсы на стихи Пушкина и Лермонтова. С романсов на стихи Лермонтова начинает развиваться критическое направление в творчестве Даргомыжского. Таковы романсы «И скучно и грустно», «Мне грустно» и многие другие.

В 1853 году был устроен большой концерт из произведений Даргомыжского, который прошел с большим успехом. Признание Даргомыжского как композитора вызвало в нем прилив творческой энергии. Композитор считает себя обязанным создать национальное произведение. С большим подъемом он работает над оперой «Русалка», которая была окончена в 1855 году. Ее постановка состоялась в 1856 году. Опера не имела успеха. В защиту Даргомыжского выступил известный русский

музыкальный критик Серов. Его разбор оперы «Русалка» до нашего времени является лучшим произведением по поводу этой оперы.

Конец 50-х годов в жизни Даргомыжского связан с активной работой в сатирическом журнале «Искра». В это время он создает такие замечательные песни социально-обличительного характера, как «Старый капрал» и «Червяк». Его оркестровые пьесы «Баба-яга», «Казачок», «Чухонская фантазия» относятся к началу 60-х годов.

В это же время Даргомыжский занимается просветительской деятельностью, являясь членом комитета Русского музыкального общества.

В 1864 году Даргомыжский снова совершает поездку за границу. Он побывал в Лейпциге, Париже, Брюсселе, Лондоне. Эта поездка показала, что он известен как композитор не только у себя на родине. Особенно восторженно его встречали в Брюсселе, где были исполнены увертюра к опере «Русалка» и симфоническая пьеса «Казачок».

По возвращении Даргомыжского в Петербург в 1865 году была возобновлена постановка «Русалки». Пришедшая в театр в 60-е годы новая демократически настроенная молодежь восторженно приняла оперу. Даргомыжский получил на родине полное признание.

В эти годы композиторы Балакирев, Кюи, Бородин, Римский-Корсаков, музыкальный критик Стасов стали постоянными посетителями дома Даргомыжского. Они играют в 4 руки произведения Римского-Корсакова, исполняют новое произведение Даргомыжского – оперу «Каменный гость». Это его последнее произведение не было закончено. Он умер 5 января 1869 года от тяжелой сердечной болезни. Похоронен он был рядом с М.И. Глинкой.

Характеристика творчества. Наследие Даргомыжского не велико, но он ввел новые темы, образы, художественные принципы. Поэтому значение его творчества оказалось огромным для последующего развития русской музыки. Даргомыжский стремился к большому идейному искусству. «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» – писал композитор. В музыке композитор передает разнообразные оттенки душевных переживаний. Он передает чувство не в общих формах, а показывает процесс возникновения и развития чувства. Даргомыжский создает многообразие характеров. По манере говорить, «интонировать» слова, композитор определял характер человека и его принадлежность

к тому или иному общественному кругу. Его музыкальные портреты яркие и убедительные, он тонко передает психические состояния героев.

Новый подход к изображению характеров привел к использованию новых средств музыкальной выразительности. Одним из средств вокальной драматически правдивой выразительности Даргомыжского является певучий речитатив, обогащенный новыми, речевыми интонациями, речитатив индивидуализированный.

В сочинениях Даргомыжского чувствуется близость к народной музыке, преимущественно городской песне и бытовому романсу, а также встречаются подлинные народные мелодии.

Гармонический язык отличается подвижностью тональных планов. Декламационно-речевые интонации соединяясь с песенными формами, образовали новый тип мелодики.

Романсы. Даргомыжским написано более 100 романсов и множество вокальных ансамблей. В романсах закладывались основы стиля, формировался музыкальный язык. В жанре романса Даргомыжский проявил себя как величайший новатор и гениальный художник.

Уже в первом сборнике романсов и песен Даргомыжского наряду с бытовым романсом тех лет и романсом, где чувствуется влияние романсов Глинки, видны черты будущего индивидуального стиля композитора. Эти романсы вводят в тот круг художественных запросов, которым жило русское столичное общество.

Такие романсы как «Ты хорошенькая», «Лилетта», «Голубые глаза» близки к поверхностному салонному музицированию.

В своих романсах Даргомыжский опирался на интонации и средства выражения «русской песни», водевильного куплета, бытового лирического романса,

У Глинки Даргомыжский заимствует отдельные приемы композиции, типы романсов – восточный, испанский, возвышенно-лирического содержания. Ряд романсов написаны на тексты Пушкина, которые использовал Глинка. Это романсы «В крови горит огонь желанья». «Ночной зефир». Много романсов на стихи Пушкина, который был любимым поэтом композитора.

Уже в 40-е годы почерк композитора становится все более уверенным. Появляется интерес к темам и сюжетам общественно значимым.

Все усилия направляются к тому, чтобы слово и звук органически сливались воедино.

Поздний вокальный стиль характеризуется сдержанностью выражения, отсутствием мелодраматизма, экономным отбором выразительных средств.

Характерные особенности письма Даргомыжского проявились в раннем романсе «Я вас любил» на стихи Пушкина. Романс имеет черты сходства с элегией. Форма куплетная. Мелодия куплета представляет единую линию, которая состоит из коротких фраз-попевок. Эти фразы различны по протяженности и строению, по смыслу слов они разделены паузами.

Песенная мелодия, полная сдержанности, начинаясь с низкого звука «ре» первой октавы, расширяется и к концу куплета достигает наивысшей точки – «до» второй октавы. Фоном является спокойное арпеджированное сопровождение.

Романсом «Я вас любил» композитор предвосхищает форму некоторых лирических монологов зрелого периода.

Наряду с Пушкиным любимым поэтом Даргомыжского был Лермонтов. Лучшими романсами на стихи Лермонтова в творчестве Даргомыжского являются лирические монологи «Мне грустно», «И скучно, и грустно». Вокальная партия этих романсов основана на выразительной напевной декламации. Мелодия в них отчетливо расчленена в зависимости от текста, ярко подчеркнуты отдельные патетические возгласы и интонации.

«И скучно, и грустно». У Лермонтова это лирическое размышление, монолог с вопросами и ответами.

В соответствии с текстом мелодика романса декламационного характера. Мелодия следует за всеми изгибами текста, насыщена речевыми интонациями. При этом композитор стремится к цельности и единству всего романса. Гибкая и расчлененная мелодия объединяется единой фактурой сопровождения, аналогичными вокальной, партии вступлением и заключением. При единстве всего романса и как бы сквозном развитии форма его трехчастная безрепризная.

Линия лирического романса-монолога «И скучно, и грустно» была продолжена в романсах «Мне грустно», «Ты скоро меня позабудешь» и

ряде других романсов.

Ряд романсов Даргомыжского написаны в духе «народной песни». Это романсы «Без ума, без разума» на слова Кольцова, «Лихорадушка» на народные слова, «Мельник» на стихи Пушкина.

Одной их вершин вокального творчества Даргомыжского являются романсы и песни социально-обличительного характера. Едкая сатира звучит в них. Это романсы о «маленьких людях». В основном используются тексты поэтов-искровцев, особенно Курочкина. В них значительность содержания сочетается с простотой формы – куплетная форма с припевом. При помощи скромных средств созданы яркие образы маленького человека из чиновничьей среды с его подобострастием, льстивостью в песнях «Червяк» и «Титулярный советник».

В песне «Червяк» используются, две контрастные интонации, передающие угодливый, заискивающий тон чиновника, когда он говорит о себе, и восторженность, когда он говорит о графе.

Наиболее, ярко прием контрастного сопоставления образов дан в песне «Титулярный советник» на слова поэта-искровца П.И. Вейнберга. В сатирическом рассказе от лица автора обрисовывается облик двух участников действия – скромного титулярного советника и генеральской дочери, с возмущением его оттолкнувшей. С самого начала они характеризуются контрастными интонациями: смиренно и робко на повторяющемся звуке звучат слова «он был титулярный советник», властно, решительно звучат слова «она генеральская дочь». Начинается фраза активным квартовым скачком, затем звучит шире, в диапазоне квинты.

При словах «пошел титулярный советник» меняется ритм, предающий приплясывающую походку; мелодия более певучая носит несколько надрывной характер – человек отвергнут, оскорблен.

Как гневное обвинение общественному строю звучит драматическая песня «Старый капрал» на слова французского поэта П. Беранже. Это драматическая сцена – монолог. Рассказ старого солдата, приговоренного к казни за оскорбление офицера. Песня написана в куплетной форме с припевом. Но куплетная форма обогащена сквозным развитием. Каждый куплет звучит по-новому. Солдат обращаясь к товарищам говорит о жизни, о чувстве обиды, вспоминает прошлое, свой дом. Основная

музыкальная тема, характеристика старого капрала, дана в припеве, она при всех проведениях звучит мужественно и собранно в ритме марша.

Оперы. Оперой «Русалка» Даргомыжский открыл новую страницу в истории русской классической музыки. Это первая русская народно-бытовая музыкальная драма.

Сюжет оперы предложил сам А.С. Пушкин. Даргомыжский внес ряд изменений в содержание драмы и пересочинил конец (гибель князя), отсутствовавший у Пушкина.

«Русалка» – бытовая опера лирико-драматического плана. В центре ее простая, интимная человеческая драма, разыгрывающаяся на бытовом фоне. Основной задачей композитора является отражение душевного мира героев, их переживаний и характеров.

Опера начинается увертюрой, написанной в сонатной форме. Увертюра не отражает развития драматического действия, а дает общий характер музыки оперы.

Характерная черта драматургии «Русалки» – это сквозное развитие драматического конфликта. Стремительность и направленность драматического развития достигается рядом кульминаций, которые возникают в каждом действии. Опера начинается с важного в драматическом отношении эпизода – арии Мельника, в ней же выясняется исходная драматургическая ситуация. Новаторство Даргомыжского проявилось в драматургии оперных образов. Важнейшая их особенность – сквозное развитие и вместе с тем, цельность индивидуальных музыкальных «портретов», в отличие от Глинки, у которого музыкальная обрисовка действующих лиц обладает большей обобщенностью.

В опере «Каменный гость», также написанной на сюжет А.С. Пушкина, Даргомыжский идет по другому пути. В тексте Пушкина не изменено ни одного слова. Он сознательно ставил целью создание оперы нового типа, в которой музыка подчинена словесному тексту и развитию сценического действия.

В опере Даргомыжский опирается на речитатив, отказывается от закругленных музыкальных номеров: арий, дуэтов, трио. В соответствии с пушкинским стихом мелодический речитатив правдиво передает разнохарактерные интонации, особенности речи действующих лиц. В драматически напряженных местах речитатив мелодизируется.

Первое исполнение оперы состоялось в 1868 году на вечере у Даргомыжского. Как известно, композитор не закончил ее. По завещанию автора опера была дописана Кюи и оркестрована Римским–Корсаковым.

Продолжатель традиций Глинки, Даргомыжский был первым композитором, который поднял тему социального обличения, создал сатирические и комические песни, лирико–драматические романсы. Творчество последующих композиторов говорит о влиянии Даргомыжского. В творчестве Чайковского широкое развитие получили жанры психологической музыкальной драмы и лирико–драматического романса. Прямым продолжателем Даргомыжского в области характерного речитатива и в искусстве социального портрета явился Мусоргский. В историю русской музыки Даргомыжский вошел как композитор–реалист, как «великий учитель музыкальной правды».

ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ:

ДЕКЛАМАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ (нем. *Musikalische Deklamation*, франц. *la declamation musicale*, англ. *musical declamation*) – соотношение в вокальном произведении словесной речи и музыки. Оно касается как речевой и музыкальной формы, так и содержания структурных элементов речи и музыки. Вокальная музыка обладает большими возможностями для точной передачи мн. особенностей речи. Так, восходящим и нисходящим интонациям голоса могут соответствовать восходящие и нисходящие ходы мелодии; речевым акцентам – акценты музыкальные; подразделению речи на фразы, предложения, поэтические строки и строфы – соответствие подразделения мелодии. Определенное значение для Декламации музыкальной имеют особенности национального словесного языка, его ритмики, использование прозаического или поэтического текста (последний имеет больше точек соприкосновения с музыкой).

РЕЧИТАТИВ – вокальная музыкальная форма, не подчинённая симметрическому ритму, род певучего разговора. По мере того как текст речитатива становится более лиричным и форма его расширяется, получая более содержательности в музыкальном отношении, речитатив бывает: сухой (*secco*), размеренный (*a tempo*), певучий (*ариозное пение*). Во всех трёх родах правильная, осмысленная декламация имеет большое значение. В вокальной музыке часто пользуются смешением трёх промежуточных родов речитатива, переходя от одного к другому. Для всех речитативов может служить текстом проза.

РЕАЛИЗМ – (от лат. *realis*, вещественный) – художественный метод в искусстве литературы. История реализма в мировой литературе необычайно богата. Само представление о нём менялось на разных этапах художественного развития, отражая настойчивое стремление художников к правдивому изображению действительности.

Новый тип реализма складывается в XIX веке. Это критический реализм. Он существенно отличается от ренессансного и от просветительского. Расцвет его на Западе связан с именами Стендаля и Бальзака во Франции, Диккенса, Теккерея в Англии, в России – А. Пушкина, Н. Гоголя, И. Тургенева, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова.

Критический реализм по-новому изображает отношение человека и окружающей среды. Человеческий характер раскрывается в органической связи с социальными обстоятельствами. Предметом глубокого социального анализа стал внутренний мир человека, критический реализм потому одновременно становится психологическим. В подготовке этого качества реализма большую роль сыграл романтизм, стремившийся проникнуть в тайны человеческого «Я».

ПЕРСОНАЛИИ:

КАРМАЛИНА ЛЮБОВЬ ИВАНОВНА (по новым данным, 3 (15) X 1834, Москва – 21 V (3 VI) 1903, усадьба Кобринно, близ станции Прибытково, ныне Ленингр. обл.) – русская певица (сопрано). Воспитывалась в петербургском Екатерининском институте, где обучалась пению у Г.И. Ломакина. Музыкальным образованием Л.И. Кармалиной руководил А.С. Даргомыжский, знавший её с детства. С ним Л.И. Кармалину связывала глубокая дружба. А.С. Даргомыжский бывал в её семье, много музицировал с ней; позже аккомпанировал ей как певице, с композитором она изучала его произведения. В 1855 Л.И. Кармалина познакомилась с М.И. Глинкой, оказавшим влияние на её художественное развитие. Окончив институт, Л.И. Кармалина совершенствовалась как певица в Италии. В 1857–59 гг. с успехом выступала в Италии и Франции. Возвратившись в Россию, давала концерты в Одессе, некоторое время провела на Украине, записывала народные песни. В 1862 г. приехала в Петербург, где через Даргомыжского сблизилась с кружком М.А. Балакирева, стала горячей пропагандисткой творчества русских композиторов. На Кубани записала старинные раскольничьи песни и передала их М.П. Мусоргскому. Одна из песен была использована Н.А. Римским-Корсаковым при завершении "Хованщины" в заключительном хоре сцены саможжения. В 1873 г. Л.И. Кармалина посетила г. Петербург, куда позднее переселилась.

Яркая представительница русской вокальной школы, Л.И. Кармалина обладала небольшим, но очень красивым по тембру голосом. Её исполнение отличалось тонкой музыкальностью и одухотворённым артистизмом. А.С. Даргомыжский, М.А. Балакирев, М.И. Глинка, М.П. Мусоргский, А.П. Бородин, Ц.А. Кюи высоко ценили исполнительский талант Л.И. Кармалиной, некоторые из них посвящали ей свои произведения. В письмах А.С. Даргомыжского, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского к Л.И. Кармалиной содержатся важные высказывания об их творческих замыслах, эстетических воззрениях. Л.И. Кармалина написала воспоминания о М.И. Глинке и А.С. Даргомыжском ("Рус. старина", 1875, июнь).



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- ✓ Девиз А. Даргомыжского.
- ✓ Ученица А. Даргомыжского, с успехом выступавшая за рубежом.
- ✓ Жанр оперы «Русалка»?
- ✓ Как называется содружество композиторов, с которыми в 60-х годах сближается А. Даргомыжский?
- ✓ Какое направление утвердилось в творчестве А. Даргомыжского?

ТЕМА № 4

ПОЛОЖЕНИЕ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В 60 –70 – Е ГОДЫ

ЛИТЕРАТУРА:

1. Асафьев Б.В. *Русская музыка от начала до XIX столетия.* – М., Л.: Academia, 1930.– 313 с.
2. Багадуров, В.А. *Очерки по истории вокальной методологии / В.А. Багадуров.* – Москва : Госиздат. Муз. сектор, 1929. – 28–24 см. Ч. 3: Ч. 3, вып. 1. – 1937. – 254, [1] с. : ноты.
3. Рапацкая, Л. А. *История русской музыки: от древней Руси до «серебряного века» [Электронный ресурс]: учебник для вузов / Л.А. Рапацкая.* – СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. – 480 с. – ЭБС ЛАНЬ.

Шестидесятые – семидесятые годы прошлого столетия – это» годы напряженной и упорной борьбы прогрессивных сил за национальное русское искусство. Это время высокой активности передовых слоев русского общества, время распространения идей русских революционных демократов – Н.Г. Чернышевского, Н.А. Добролюбова. 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. Это время утверждения в искусстве метода критического реализма как основного стилистического направления. 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. На роскошные постановки и высокие гонорары итальянским артистам и дирижерам отпускались колоссальные средства. Итальянцы опустошали казну. Постановки итальянских опер в Петербурге осуществлялись в великолепном Большом театре, русская же опера ютилась в театре–цирке с плохой акустикой. В Москве русская опера выступала на сцене Большого театра только весной, с отъездом итальянцев, появляясь в течение сезона всего один раз в неделю. По свидетельству В.М. Голицына, в Большом театре в Москве «...итальянская опера почти совсем вытолкала русскую. Итальянцы занимали три дня в неделю, два

дня были для балета, а русская должна была довольствоваться одним вечером, ибо в то время по субботам спектаклей не полагалось. Несмотря на то, что в русской опере были недурные силы... ее спектакли были весьма печальные: очень ограниченный репертуар, убогая обстановка, слабый хор – и все это в почти пустом театре. Опера – наиболее демократический вид музыкального искусства, и потому она не случайно занимает ведущее место в творчестве русских композиторов. Возможность через оперу воздействовать на широкую публику, пропагандировать идеи передового русского искусства делает ее любимым жанром композиторов. Чайковский так писал: «Опера, и именно только опера, сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях всего народа».

Исключительно велика та роль, которую сыграли в борьбе за русскую национальную оперу передовые музыканты, певцы, критики. В музыкально-критических статьях П.И. Чайковского (бывшего с 1868 по 1876 год официальным музыкальным критиком в Москве) эта борьба с засилием итальянцев получила необычайно яркое отражение.

П.И. Чайковский пишет: «Каждый год, после Успенского поста, наша русская опера начинает усиленно заявлять о своем эфемерном существовании... но прилетают итальянские соловьи, и отечественной оперы как не бывало». «Она, т. е. дирекция, рассуждает так: «Я заведу театром большого столичного города; для приличия должна же я держать национальную оперу; театр у меня теперь свободен, благо арендатор (итальянская опера. – Л.Д.) еще не приехал, так пусть их, пока еще не пришло время, поют свои доморощенные песенки». И вот после Успенского поста, в течение трех недель сряду, с афиши не сходят наши капитальнейшие оперы: «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», «Русалка». Как это все играется и поется, об этом и говорить нечего. Играют и поют, как Бог на душу положит: кое-что хорошо, кое-что сносно, а кое-что и совсем скверно». «Мне бы хотелось, чтобы хотя малая доля читающей публики устыдилась той изолированности от участия в поступательном движении русского искусства, в которое администрация ставит Москву, отдавая и себя, и русских артистов, и русскую публику с руками и ногами в бесконтрольное распоряжение из-за моря налетающих на нас жадных,

хищных птиц, которые, насытив свою утробу, опустошив нашу казну и обессилив добрую почву, улетят, да еще посмеются над нами». «...я не могу питать симпатии и желать дальнейших успехов тому коммерческому предприятию, которое бесконтрольно распоряжается нашей единственной лирической сценой, вытесняет из нее великие произведения русских мастеров, развращает отечественный вкус, поселяя в публике исключительное поклонение чувственной стороне искусства, и убивает зародыши художественного понимания очень чуткой в музыкальном отношении массы».

Слова П.И. Чайковского о положении русской оперы настолько ясны, что не требуют комментариев. В его статьях постоянно звучит нота негодования на «...позорное унижение, в которое поставлена в Москве... русская опера», на то, что итальянская антреприза старается «...всеми силами подавить русское оперное дело». В этих же статьях дается принципиальная критика итальянской оперы того времени и противопоставление ее принципов тем, на которых строится русская опера. «Я принадлежу к числу самых искренних поклонников классического вокального искусства, считающего в своих рядах таких блестящих представителей, как, например, г-жи Патти, Пенко, г-н Ноден, Рота и т. п. Подобные артисты... приносят несомненную пользу певцам всех наций и способствуют развитию изящного вкуса в публике. Я отношусь враждебно только к исключительности, с которой у нас стараются поставить на недосягаемый пьедестал культ певческой виртуозности, основанной на чисто материальном услаждении слуховых нервов красотой звука и заслоняющий своим громадным распространением истинные художественные интересы, находящиеся в прямой зависимости от преуспеваания национального искусства. Известно, что итальянская опера по своему принципу еще весьма далека от служения художественным целям: она не более как предлог для выставления напоказ виртуозных качеств исполнителей, канва, по которой выделяет свои трели г-жа Патти, а г-н Марини выпускает грудные ноты, составляющие верх удовольствия для большинства итальянomanов. Никто не ищет в итальянской опере действительных музыкальных красот; от нее не ждут строгого соответствия музыки с текстом, художественного воспроизведения характера действующих лиц, богатства и красоты гармонического сопровождения,

колорита в инструментовке, правды в декламации, изящности, законченности в форме...».

Поскольку итальянская антреприза включила в свой состав только нескольких действительно значительных артистов, а общая масса певцов и уровень музыкально-сценической культуры были весьма низкими. Чайковский считал гастроли итальянской оперы «...возмутительной эксплуатацией итальянским антрепренером музыкальной неразвитости жителей Москвы», «антимзыкальным безобразием», «аферой». Все, что помогало русской опере занять достойное место на русской сцене, вызывало всяческую поддержку передовых музыкантов. «Сердце радуется, что наша русская опера так видимо богатеет исполнителями! Дайте срок еще немножко, и наши загонят соловьев залетных, так жадных на русское золото», – писал А. Серов в 1863 году. «Еще несколько «д р у ж н ы х» усилий на пользу отечественного оперного театра, – пишет он далее, – и нам «итальянская опера» нимало не помешает, при всем огромном еще теперь пристрастии к ней в массе публики». Наряду с принципиальной, последовательной критикой итальянской оперной антрепризы, критическим анализом лучших русских опер, музыкальные критики, композиторы всячески 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. Ревностно следя за успехами артистов – пропагандистов отечественной музыки, критика подчеркивает положительные стороны, указывает на недостатки, дает практические рекомендации.

С большой теплотой и нежным восхищением Серов пишет о меццо-сопрано Е. Лавровской. «Тембр ее голоса и драматическое чувство, которое она вкладывает во все, что она поет, производит на слушателей невольное и неотразимое влияние. Эта артистка всегда покоряет себе публику; будучи очень еще молода, она имеет перед собой громадную будущность и всемирную известность, если она сумеет сберечь свои богатые средства». Здесь и поощрение молодой певице и мудрое отеческое

предостережение. С этой оценкой перекликается и взгляд П. И. Чайковского, всегда удивительно метко и верно судящего о творческих возможностях певцов. Его критические статьи помогали развитию вокального искусства в России, не говоря уже об огромном воздействии самой музыки гениального композитора. Вот что писал Петр Ильич о той же Лавровской, но в более поздний период: Она «... довела до высокой степени совершенства свою природную способность к тонкой, глубоко прочувствованной, подчас потрясающей художественности и фразировке. Из всех исполненных ею пьес на меня лично произвел наиболее сильное, неизгладимое впечатление «Лесной царь» Шуберта. Какая простота, чуждая всякой аффектации, трагичность и страстность, какая неотразимая обаятельность звука сказалась в исполнении этой прелестной баллады! И что всего дороже в г-же Лавровской, так это то, что она не прибегает ни к каким внешним эффектам, ни к какому театральничанью, ни к каким ухищрениям женской кокетливости, чтобы очаровывать слушателя. Нигде не дает себя чувствовать стремление угождать известными, общепринятыми на итальянской сцене рутинно-эффектными приемами, особенно излюбленными верхними слоями публики. Г-жа Лавровская никогда не выходит из пределов строгой, целомудренной художественности. Ни к бесконечным замираньям итальянских примадонн, ни к их антимузыкальным затягиваниям и противным всякому здравому смыслу и ритмическим музыкальным законам ускорениям, ни к ошеломляющим выкрикиваниям, ни к ничем не мотивированным фиоритурам и трелям, – ни к каким подобным дешевым способам вызывать одобрение публики г-жа Лавровская не прибегает. Она, очевидно, заботится не о том, чтобы петь эффектно, а о том, чтобы петь хорошо, и, однако, достигает эффекта несравненно большего, чем какая бы то ни была певица». В цитируемой рецензии не только объективная оценка возможностей певицы, но и четкое противопоставление русской исполнительской школы – школе итальянской. Вот еще пример критики П. И. Чайковским молодой певицы Е. Кадминой: «Голос ее, во всяком случае, и достаточно велик, и достаточно красив для того, чтобы при ее замечательной музыкальной талантливости из нее могла выработаться превосходная певица. Г-жа Кадмина обладает редкою в современных певцах способно-

стью модулировать голосом, придавать ему, смотря по внутреннему значению исполняемого, тот или иной тон, то или другое выражение, и эту способностью она пользуется с тем артистическим чутьем, которое составляет самый драгоценный атрибут ее симпатичного таланта. Тем не менее – читатель ошибется, если припишет мне намерение сразу возвести г-жу Кадмину в великую артистку. От этого она еще очень далека, и нужно, чтобы она обратила серьезное внимание на свои недостатки и упорно работала над их искоренением, чтобы из нее вышла первоклассная артистка, каковою она может сделаться при условии строгого критического отношения к самой себе. А недостатки есть, и довольно крупные». Далее

П.И. Чайковский проводит анализ недостатков и дает рекомендации. Такое наблюдение за исполнителями было постоянным, что оказывало огромное воспитывающее воздействие. «В течение лета г-жа Кадмина, очевидно, много работала и не тратила время по-пустому. Голос ее окреп, установился, в ее исполнении больше спокойствия, самообладания и сдержанности; в игре больше обдуманности и зрелого понимания...». Модулирование голосом, о котором говорит П.И. Чайковский в рецензии на выступление Кадминой, – это та психологическая окраска тембра, которая становится отличительной чертой выдающихся певцов русской школы пения и в известной мере определяет их исполнительский стиль.

П.И. Чайковский, как и другие критики, внимательно следит за тем, что делается в классах ведущих педагогов, поддерживая то, что характерно для русского пения, критикуя чужеродные элементы. О концерте учеников класса большой певицы и педагога А. Александровой – Кочетовой Чайковский пишет, что таланты учеников попали в хорошие, опытные руки. «Г-жа Александрова не тщится, подобно некоторым учителям пения, пускать пыль в глаза публике плохими трелями и грубыми фиоритурами своих учениц. Она, очевидно, прежде всего старается спешествовать только естественному развитию и укреплению голосовых органов, а также простому, нормальному издаванию звука (emission), – а не в этом ли и состоит все искусство пения? Ничто так не губит голосов, как насильственное прививание к ним колоратурных украшений, для которых требуется уже вполне окрепший, твердо поставленный голос.

Г-жа Александрова не пренебрегает и этими утонченностями школы, но она не ставит их на первый план, отдавая все внимание широкому, открытому пению, «...мы не слышали за этот вечер ни одной фальшивой ноты, ни одной неудачной фиоритуры, ни одной антихудожественно исполненной фразы». По поводу пения учеников другого педагога, В. Кашперова, П. И. Чайковский пишет: «Мне кажется, что г. Кашперов слишком заботится о блестящей стороне вокального искусства, в ущерб простому, широкому пению». Аналогичной критической деятельностью занимались в то время Ц. Кюи, В. Стасов, Г. Ларош, позднее Н. Кашкин, С. Кругликов и др.

Таким образом, из приведенных рецензий ясно вырисовываются вокально-эстетические идеалы Чайковского, Серова и других музыкантов, идеалы, характерные для русской школы пения: широкое, свободное пение, 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. Еще поют О. Петров, Д. Леонова, поют Ю. Платонова (драгоценная находка, по выражению А. Серова), Е. Лавровская, А. Булахова, Е. Кадмина, Д. Орлов, Ф. Комиссаржевский, Ф. Никольский, начинают свою деятельность П. Хохлов, М. Корякин, Б. Корсов 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. Блестящая плеяда русских певцов выдвинулась благодаря природной одаренности. Недаром А. Серов писал: «Мы имеем на сцене русской оперы несколько настоящих великих талантов». Хорошо охарактеризовал А.И. Шавердян русских певцов того времени: «В неблагоприятных условиях казенных театров, лишённые подлинной творческой атмосферы и живого авторитетного руководства, актеры и певцы силой природного дара и художественной интуиции, упорно трудясь над усовершенствованием своего мастерства, учась у лучших драматических актеров, художников, писателей и композиторов, достигали в работе больших результатов. Они являлись верными помощниками композиторов-

реформаторов, воплотителями их смелых новаторских замыслов, создателями живых, волнующих образов... Практически подтверждая всю жизненность и ценность творческих исканий композиторов, лучшие певцы становились их соратниками в трудной и благородной борьбе с рутинной и бескультурьем придворных театров».

ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ:

АНТРЕПРИЗА (французское *entreprise*, от *entreprendre* – предприниматель), зрелищное предприятие, созданное и возглавляемое частным предпринимателем – антрепренером (менеджером, импресарио, продюсером). Антрепризы существовали с момента возникновения профессиональных трупп (театральных, цирковых и др.). Многие европейские театральные коллективы являлись антрепризами, возглавляемыми одновременно предпринимателями и знаменитыми актерами – Мольером, Д. Гарриком, Э. Росси, Э. Дузе и т.д. В России среди известных антреприз – Н.Н. Соловцова, Н.Н. Синельникова, С.П. Дягилева, Ф.А. Корша.

КОМПОЗИТОРСКИЙ СТИЛЬ – понятие, которое гораздо проще конкретизировать, ведь творчество любого композитора ограничено сравнительно небольшим временным периодом и определёнными тенденциями музыкальной эпохи.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТИЛЬ – основан на индивидуальной манере исполнения музыканта, который по-своему интерпретирует замысел композитора. Исполнительский стиль проявляется в эмоциональной окрашенности исполнения произведений того или иного автора.

ПЕРСОНАЛИИ:

ЕЛИЗАВЕТА АНДРЕЕВНА ЛАВРОВСКАЯ (по мужу княгиня Цертелева), 1 (13) октября 1845, Кашин, ныне Тверской области, – 4 февраля 1919, Москва) – русская оперная и концертная певица (контральто) и педагог.

В 1851 её отец чиновник переехал в Москву, где Е.А. Лавровская сперва воспитывалась в Московском Елизаветинском институте. В начале 60-х годов Лавровская поступила в С.-Петербургскую консерваторию, в класс Ниссен-Саломан; в 1868 г. Е.А. Лавровская, с большою серебряною медалью консерватории, поступила на петербургскую императорскую сцену и в самом скором времени стяжала самые горячие симпатии публики. В 1868–72 гг. и 1879–1880 гг. пела на сцене Мариинского театра, в 1890–91 гг. – на сцене Большого театра. Выступала как концертная певица в России и за границей, пела в Лондоне, Париже, Берлине, Милане, завоевала мировую известность. В Париже её слушали Дж. Россини и директор «Гранд-Опера», высоко оценившие талант певицы. В Бадене (Германия) брала уроки у Полины Виардо. По обширности диапазона, ровности, симпатичному тембру голос Е.А. Лавровской считался редким, исключительным явлением. Лучшие её партии были: Вани в "Жизни за царя", Княгини в "Русалке", Фидее в "Пророке", Ратмира в "Руслане и Людмиле", Рогнеды, Груни ("Рогнеда", "Вражья сила" Серова), Орфея ("Орфей и Эвридика" Глюка),

Зибель ("Фауст"), Азучены ("Трубадур") и др.

В начале 70-х годов артистка уехала в Париж, где продолжала свое вокальное образование под руководством Виардо-Гарсиа. Петр Ильич Чайковский считал Е.А. Лавровскую одной из выдающихся представительниц русской вокальной школы. Он отмечал "чудный, бархатный, сочный" голос Е.А. Лавровской, художественную простоту её исполнения, глубокое проникновение в стиль музыкального произведения. Он писал о Е.А. Лавровской: "И что всего дороже в Лавровской, так это то, что она не прибегает ни к каким внешним эффектам, ни к какому театральничанью... чтобы очаровать слушателя. Нигде не дает себе чувствовать стремление угождать известным, общепринятым на итальянской сцене рутинно-эффектным приемам... Лавровская никогда не выходит за пределы строгой целомудренной художественности...". Лавровская подала Чайковскому мысль написать оперу на сюжет "Евгения Онегина" Пушкина. Чайковский посвятил Е.А. Лавровской шесть романсов (ор. 27, № 1-6) – "На сон грядущий", "Смотри, вон облако", "Не отходи от меня", "Вечер", "Али мать меня рожала", "Моя баловница" и вокальный квартет "Ночь" (1-е исполнение 9 октября 1893); в расчёте на голос Е.А. Лавровской он написал партию Морозовой в своей опере "Опричник". С. В. Рахманинов посвятил ей романсы «Она, как полдень, хороша» ор. 14 № 9, 1896, «В моей душе» ор. 14 № 10, 1896. Сергей Танеев посвятил Лавровской романс "Люди спят".

Е.А. Лавровская неоднократно пела во многих городах западной Европы и везде пользовалась громадным успехом. В лейпцигском Konzerthaus можно видеть прекрасный её портрет. Несколько раз Лавровская гастролировала и на российских императорских сценах; так, например, она пела на 50-ти летнем юбилее оперы "Жизнь за Царя" на петербургской сцене. В концертах выступала в ансамбле с пианисткой С. Малоземовой, иногда с А. Зилоти и С. Танеевым, У. Мазетти (в 1901 г.). В 1899 г. принимала участие в концерте, посвященном 100-летию со дня рождения А. С. Пушкина.

С 1888 г. и до своей смерти была профессором Московской консерватории, с 1917 г. "заслуженный профессор" консерватории. Воспитала плеяду выдающихся певцов и певиц: Б. Абрамова, С. Августинovich, А. Бреви, В. Быстров, Н. Веков, В. Гепецкий, М. Дулова, Е. Збруева, О. Китаева, М. З. Лебедева, С. Лысенкова, В. Малышев, Л. М. Маркова, М. Махарина, Н. Миланова, А. Мосин, Н. Новоспасская, Е. Обокевич, И. Пармонов, А. Пасхалова, А. Политова, М. Полякова (мать будущей певицы Н. Шпиллер), Р. Радина (Фигнер), В. Рыбальченко (псевдоним Владимир Дальский), М. Слонов, Н. Соколова-Мшанская, К. Тугаринова, В. Цветков, Е. Цветкова, М. Чупрынников, В. Харитонova, Е. Шаврова-Юст, А. Шперлинг.



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- ✓ Главенствующая тема в искусстве 60-70-х годов XIX века.
- ✓ Мнение П.И. Чайковского о положении русской оперы.
- ✓ Высказывания П.И. Чайковского о молодых певцах.

**ВКЛАД КОМПОЗИТОРОВ «МОГУЧЕЙ КУЧКИ»
В РАЗВИТИЕ РУССКОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

ЛИТЕРАТУРА:

1. Асафьев Б.В. *Русская музыка от начала до XIX столетия.* – М., Л.: Academia, 1930. – 313 с.
2. Багадуров, В.А. *Очерки по истории вокальной методологии / В. А. Багадуров.* – Москва : Госиздат. Муз. сектор, 1929. – 28–24 см. Ч. 3: Ч. 3, вып. 1. – 1937. – 254, [1] с. : ноты.
3. Дианина С. А. *Письма А. П. Бородина. Полное собрание, критически сверенное с подлинными текстами. С предисловием и примечаниями.* – Вып. 1–4. – М.: Гос. издательство, Музыкальный сектор 1980. – 420 с.

Творчество композиторов «Могучей кучки» принадлежит к вершинным достижениям музыкального искусства. Оно утвердило мировое значение русской оперной школы, щедро обогатило симфоническую музыку, раздвинуло границы камерных – вокальных и инструментальных жанров, наполнив их новым содержанием. Имена этих музыкантов, несмотря на ярко выраженную художественную независимость, оказались навсегда связанными общностью исходных идейно–эстетических позиций. Композиторы «Могучей кучки» во многом вы ступили первооткрывателями, и значение их наследия для дальнейшего развития музыкального искусства трудно переоценить.

XIX век – век невиданного, блестящего расцвета мирового музыкального искусства, подарил человечеству такое обилие композиторских имен, какого не знало ни одно из предшествующих столетий. В это время достигли своей вершины ведущие музыкальные жанры – оперный, симфонический, фортепианный.

XIX столетие выдвинуло ряд новых национальных музыкальных школ. Крупнейшая из них – русская классическая школа. Ее расцвет наметился в первой половине и середине XIX века с появлением на музыкальном горизонте великого Глинки, а затем Даргомыжского. Характерной основополагающей чертой русской музыкальной классики, начиная с Глинки, является ее глубокая идейно–художественная содержательность, ее подлинный реализм в отображении и жизни духовного мира народа. Стремление великих русских композиторов к правде и ре-

ализму в музыке различных жанров определило значение и актуальность современной и исторических тем в их творчестве, их неслабый интерес к фольклору, к богатейшей сокровищнице народного музыкально-поэтического искусства – вечно живому неиссякаемому источнику профессиональной музыки. Высокоидейное творчество композиторов-классиков отличалось ярко выраженной заостренностью, что особенно отчетливо проявилось в сочинениях Даргомыжского и Мусоргского. Русские композиторы подали пример народам Европы: вслед за русской возникли национальные музыкальные школы в Чехии, Норвегии, Финляндии, Венгрии и других государствах.

В развитии русской культуры XIX века выделяют две главные линии:

1.Славянофильство – национально-ориентированная и в то же время консервативно-охранительная идеология и культурная политика представителей отечественной мысли.

2.Западничество – идейно-эстетическое направление, представленное русскими революционными демократами (Белинский, Герцен, Чернышевский, Добролюбов.)

В первой половине XIX века одинаково значимыми оказались как славянофильские взгляды (стремление воплотить «русскую народную душу», русскую историю, русское народное творчество и т. д.) так и своеобразное западничество: в это время протекал интенсивный процесс освоения музыкального опыта, накопленного в европейской опере, инструментальной музыке и камерно-вокальных жанрах. «Русская европейность», рожденная XVIII столетием никуда не исчезла, но приобрела иное, более глубокое и самобытное качество, поскольку музыка развивалась в условиях высокого подъема национальной культуры».

Символом расцвета русского искусства явился поэтический гений А.С. Пушкина. В его творчестве раскрылась сокровищница национального духовного опыта, богатство и красота русского языка, своеобразие мышления русского народа. Пушкин наполнил отечественное искусство общечеловеческим содержанием, определив пути его развития в контексте мировой истории. «Всемирная отзывчивость» художественной мысли, характерная для пушкинской эпохи, в сочетании с национальными духовными приоритетами способствовала рождению творений

разных видов и жанров, вошедших в золотой фонд русского искусства. Важнейшими принципами русского классического музыкального искусства наряду с реализмом были народность и демократизм. Начиная с 30–40х годов прошлого столетия, заметно возросла сила общественного воздействия музыки на широкого слушателя. Этому способствовали доступные для широкой аудитории темы и сюжеты, жанровая основа, музыкально-интонационная сфера. Отмечая замечательные идейно-художественные русские классического музыкального искусства, следует отметить так же его высокий гуманизм. Лучшие произведения XIX столетия полны любовью к человеку. В них с большой искренностью и теплотой раскрывается душевный мир обыкновенного простого человека с его радостями и горестями. Они отмечены богатством эмоционального содержания. Богатейшему содержанию русского музыкального XIX века, исполненного высокой идейности, реализма, народности и демократизма, подлинного гуманизма, соответствует совершенная художественная форма. Выражая точку зрения всех прогрессивных деятелей русской культуры того времени, в том числе и композиторов, Стасов писал: «Искусство есть такое важное, такое серьезное и нужное для нашей жизни дело, что любоваться только красотами форм, линий и красок – безумно и преступно... Конечно, истинное произведение искусства должно заключать в себе полное мастерство, полное владение формой, полную свободу в употреблении средств искусства: истина форм должна стоять на одной высоте с истиной содержания, но никоим образом ни та, ни другая отдельная сторона не должна преобладать над другой.

Содержание и форма русских классических музыкальных произведений всегда отличались подлинным новаторством. В них постоянно освещались новые темы, ставились новые идеи, средства музыкальной выразительности всегда отличались оригинальностью и новизной. Сочинения композиторов-классиков неизменно покоряли слушателей красотой неповторимо-своеобразных национальных мелодий, разнообразием ритмов, красочностью гармонического языка и оркестровки, богатством фактуры.

Вторая половина XIX века – время могучего расцвета русской музыки, как и всего русского искусства. Резкое обострение социальных противоречий приводит в начале 60-годов к большому общественному

подъёму. Поражение России в Крымской войне (1853–1856 гг.) показало её отсталость, доказало, что крепостное право тормозит развитие страны. Против самодержавия поднялись лучшие представители дворянской интеллигенции и разночинцы. В развитии революционного движения в России особенно значительной была роль Герцена и его нелегального журнала «Колокол». Не менее важной была деятельность Чернышевского и Добролюбова. Сотрудничая в журнале «Современник», вместе с поэтом Некрасовым, Чернышевский и Добролюбов с огромной обличительной силой выступали против крепостного гнёта, разоблачали реакционные реформы правительства, проводили идею крестьянской революции. Революционные идеи 60-х годов нашли своё отражение в литературе, в живописи, в музыке. Передовые деятели русской культуры вели борьбу за простоту и доступность искусства, в произведениях стремились правдиво отразить жизнь обездоленного народа.

Немалые изменения произошли и в музыкальной жизни. Камерная и симфоническая музыка вышла за пределы аристократических салонов, где она ранее звучала, и стала достоянием более широкого круга слушателей. Большое значение в этом сыграла организация в 1859г. Выдающуюся роль сыграли также концерты Бесплатной музыкальной школы, основанной главой нового музыкального направления М.А. Балакиревым и хормейстером Г.Я. Ломакиным. Здесь под управлением Балакирева исполнялись преимущественно произведения русских композиторов, к которым столичная аристократия привыкла относиться с пренебрежением. Наряду с сочинениями Глинки и Даргомыжского можно было услышать и новинки – только что написанные произведения молодых русских музыкантов. Впервые в концертах Бесплатной музыкальной школы прозвучал ряд крупных вещей современных зарубежных композиторов – Берлиоза, Листа, Шумана: Перед русским обществом встала во весь рост проблема отечественных музыкальных кадров. Ведь до того в России еще не существовало ни одного специального музыкального учебного заведения! Усилиями А. Рубинштейна в Петербурге при РМО были открыты музыкальные классы и в 1862 году – первая в России консерватория. Рубинштейн и стал ее первым директором. В 1866 году открылась Московская консерватория, которую возглавил Н. Рубинштейн. Также как Петербургская, она стала подлинным центром

музыкального образования и просвещения. Во второй половине XIX века обе консерватории воспитали немало выдающихся музыкантов – композиторов и исполнителей. Среди первых выпускников Петербургской консерватории выделяется П.И. Чайковский, занявший сразу после завершения образования должность профессора в Московской консерватории. В 1871 году в число профессоров Петербургской консерватории вошел Н.А. Римский–Корсаков. Одной из важных примечательных особенностей русской классической школы 19 века явилось удивительное многообразие музыкальных жанров. 70е и 80 года 19 века знаменуют новый, небывалый ранее расцвет всех ее областей – композиторского творчества, исполнительства, науки и критики, образования. Никогда еще в отечественной музыке не возникало на протяжении столь недолгого времени такого богатства и разнообразия во всех жанрах и сферах. Национальная музыкальная школа достигает полной зрелости.

Творчество композиторов «могучей кучки.

Среди многих творческих школ и эстетических направлений в музыкальной культуре второй половины XIX века одно из ведущих положений занимает «Могучая кучка». Этот музыкальный коллектив составили пять русских композиторов: М.А. Балакирев, Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргский, А.П. Бородин и Н.А. Римский–Корсаков. Их связывали не только совместные занятия и не просто большая дружба. Их объединяли общие взгляды на музыкальное искусство, общие цели и задачи. Положение каждого из этих композиторов в истории русской музыки различно. Балакирев известен прежде всего, как глава музыкального кружка, Мусоргский, Бородин и Римский–Корсаков своими произведениями открыли новый период в русской музыкальной классике. Блестящее творческое содружество начало свое существование в 60–е годы, отмеченные подъемом демократического общественного движения, расцветом русской литературы, театра и живописи, гуманитарных и точных наук. Само формирование Балакиревского кружка было ярким проявлением новых тенденций. Молодые композиторы прокладывали свои пути в искусстве, опираясь на традиции М.И. Глинки, и за их первыми творческими опытами с сочувственным вниманием следил А. С. Даргомыжский. Он открыто поддерживал разностороннюю деятельность молодых композиторов, много сделал для приглашения Балакирева в качестве руководителя Русского

музыкального общества. Собрания кружка устраивались еженедельно на квартире у Балакирева. Сам он стал воспитателем и наставником композиторов «Могучей кучки», хотя был их сверстником, а двое из них – Бородин и Кюи – были даже старше его. В дальнейшем такие члены кружка, как Мусоргский, Бородин, Римский–Корсаков, нашли каждый свой особый, неповторимый путь в искусстве и во многом творчески «переросли» своего бывшего учителя; однако зерна, заброшенные в их сознание Балакиревым, не пропали даром. Очень часто на собраниях присутствовал Стасов. Молодые композиторы узнавали много нового в общении друг с другом, обогащая себя новыми музыкальными впечатлениями и идеями. Кюи впоследствии писал: «так как негде было учиться (консерватории не существовало), то началось наше самообразование. Оно заключалось в том, что мы переиграли все, написанное самыми крупными композиторами, и всякое произведение подвергали всесторонней критике и разбору его технической и творческой стороны. Мы были юны, а наши суждения резки. Весьма непочтительно мы относились к Моцарту и Мендельсону, противопоставляя последнему Шумана, всеми тогда игнорируемого. Сильно увлекались Листом и Берлиозом. Боготворили Шопена и Глинку. Шли горячие дебаты, толковали о музыкальных формах, о программной музыке, о вокальной музыке, и особенно об оперных формах». Одним из принципов занятий балакиревского кружка был принцип «мозговой атаки», когда все силы ума и сердца направляются на решение одной крупной проблемы. Творческая находка одного тут же становилась общим достоянием. Индивидуальный опыт становился частью опыта коллективного.

Творческим итогом первого десятилетия существования «Могучей кучки» были произведения, самобытные и смелые, сразу же заявившие о новаторском характере этого музыкального направления: оперы, живописующие народ в переломные эпохи русской истории и в то же время отмеченные большой психологической углубленностью («Борис Годунов» Мусоргского и «Псковитянка» Римского–Корсакова), сочинения для оркестра, представляющие главные русла русского классического симфонизма – эпическое, национально-жанровое и программное (Первая симфония Бородина, Увертюра на темы трех русских песен Балакирева, «Садко» Римского–Корсакова), разнообразные вокальные жанры –

от тонких лирических зарисовок (романсы Кюи и Балакирева) до характеристических социально направленных сценок («Семинарист», «Светик Савишна», «Сиротка» Мусоргского) и «монументальной миниатюры» («Спящая княжна» Бородина).

В 70–80–е годы искусство композиторов «Могучей кучки» развивалось далее, не проигрывая в сопоставлении с творчеством своего гениального современника П.И. Чайковского и выдерживая все сравнения, будь то воплощающая классические традиции инструментальная музыка немецкого композитора И. Брамса, монументальные оркестровые и хоровые композиции австрийца А. Брукнера, отмеченные неповторимым национальным своеобразием опусы основоположника норвежской классической музыки Э. Грига.

Сила композиторов «Могучей кучки» в почвенности их музыки, в органичной связи с современностью, с передовыми идеями и лучшими достижениями эпохи, значение творчества в том принципиально новом, что они внесли в оперные, симфонические и камерные жанры. Связи с современностью прослеживаются в разных направлениях. Широко представленная в операх жизнь народа – не что иное, как художественное воплощение тех освободительных тенденций, на которых основывался общественный подъем 60–х годов – второго, разночинного, поперiodа в истории русского освободительного движения, приведшего к 1917 году. Каждое из произведений композиторов «могучей кучки» носит отпечаток творческой индивидуальности авторов, и вместе с тем музыка композиторов в целом отмечена общими чертами–чертами единого стиля, единой эстетики.

Симфоническая музыка 60х–70х годов не могла остаться в стороне от основных задач эпохи. Главное среди них – правдивое воспроизведение жизни. Эту цель ставили перед собой и художники, и писатели, и музыканты. Однако в силу своих особенностей музыка обнаруживает связи с действительностью не так прямо, как другие виды искусства. Слушая инструментальную музыку, не всегда можно точно сказать, какие события и коллизии имел в виду композитор, создавая ее. Большое место, которое занимает программность в творчестве композиторов «Могучей кучки», обусловлено реалистической и демократической основой их тех-

ники. Программные произведения позволяли наиболее «наглядно» показать слушателям, что музыкальные темы инструментального сочинения могут воплощать образы литературы и живописи, а последовательность этих тем, характер их развития, сама музыкальная форма – передавать последовательность тех или иных жизненных событий. Именно программная музыка давала основания утверждать, во-первых, наличие объективного содержания в музыке и, во-вторых, общие для нее с другими искусствами – литературой, живописью возможности воспроизводить явления действительности. Отсюда большая близость между программной музыкой и оперой (общие сюжеты, общий круг образов и характерные приемы выразительности: былина о «Садко» послужила сюжетной основой и для оперы и для симфонической картины Римского-Корсакова; многие симфонические эпизоды в операх по существу близки к программным произведениям; таковы вступления к «Хованщине» («Рассвет на Москва-реке»), к третьему действию «Псковитянки», «Три чуда» в «Сказке о царе Салтане», «Сеча при Керженце» в «Сказании о невидимом граде Китеже»).

Многое в самобытности оперного и симфонического стиля композиторов «Могучей кучки» определяется той огромной ролью, которая принадлежит в их творчестве народной песне. В народной песне черпали они темы своих сочинений, народная песня определила характерные черты их музыкального языка, а созданные народной фантазией образы обрели новую жизнь в оперных и симфонических сочинениях Мусоргского и Балакирева, Бородина и Римского-Корсакова. Для инструментального творчества композиторов «Могучей кучки» характерно заимствование тем из народной музыки, вариационный по преимуществу принцип развития этих тем.

Опираясь на традиции Глинки, композиторы «Могучей кучки» открыли новый этап в претворении народной музыки в искусстве профессиональном, более того, новый этап в музыкальной фольклористике. И Балакирев, и Мусоргский, и Бородин, и Римский-Корсаков изучали различные собрания народных песен. Почти все наиболее значительные из вышедших в то время сборников получили оценку в рецензиях Кюи, а Балакирев и Римский-Корсаков сами выступили как составители сборников. В подходе к народно-песенным образцам композиторы «Могучей

кучки» выработали собственные эстетические критерии. Песня живая и цельная, естественная в своем развитии и вместе с тем несущая в себе самой стройные и своеобразно строгие законы гармонизации, полифонической и симфонической разработки – такой понимали ее композиторы, и такой она вошла в их искусство. Независимо от того, звучала ли русская народная песня цитатно в том или ином произведении, значение ее было решающим в формировании музыкального языка и Балакирева, и Бородина, и Римского–Корсакова, и Мусоргского. Это ясно ощущается в мелодии, богатой народно–песенными оборотами, характерными попевками и интонациями. Истоки колоритной и у каждого из «кучкистов» по–своему оригинальной гармонии в значительной степени восходят к русской народной музыке; народное многоголосие дало жизнь самобытному полифоническому складу, получившему широкое развитие в русской классической музыке; метроритмическая непринужденность и свобода – результат постижения особенностей русской народной песни; столь обширно представленная в оперной и симфонической музыке вариационная форма также возникла как результат творческого развития народной исполнительской манеры.

Н.А. Римский–Корсаков занимает особое место среди музыкантов, выработывавших те, или иные приемы к наилучшему использованию народной песни для ее дальнейшего развития в условиях в условиях общеевропейского музыкального мастерства. Все его инструментальное творчество проникнуто песенным ладом и песенными источниками. Такое творческое крайне бережливое и последовательное пользование звуковым богатством, дало возможность Римскому–Корсакову проявить себя во множестве разнообразных по замыслу и выполнению сочинениях.

До «кучкистов» в русской музыке еще не существовало симфонии классического типа; ее не создали ни Глинка, ни Даргомыжский. Мусоргский в своих учебных работах не пошел дальше отдельных набросков, симфония Римского–Корсакова, законченная автором и исполненная публично, не стала вехой ни в его творчестве, ни, тем более в истории музыки. Завершить свою чудесную Первую симфонию Балакирев нашел в себе силы через много лет. И вот эта задача встала перед Бородиным. Он взялся за ее решение сосредоточенно и целеустремленно. Темы его

симфонии были заимствованы из народных песен, но в них ощущалось кровное родство с русским народным творчеством и с народной музыкой Востока. Развитие их было неповторимо свежим, а вся симфония в целом – мощной и гармоничной.

Оперное творчество.

В центре творческого внимания композиторов «Могучей кучки» была опера – самый демократический жанр музыкального искусства, доступный широким кругам слушателей, притом принципиально важной они считали разработку ее реалистических основ. Сблизить оперное искусство с жизнью, воссоздать образ народа, раскрыть внутренний мир человеческих чувств – вот задачи, которые ставили перед собой Мусоргский, Римский–Корсаков, Бородин. Отсюда вытекали вопросы как общеэстетические, так и специфически музыкальные: вопросы выбора темы, сюжета, образа героя, вопросы драматического содержания и его музыкального воплощения, соотношения музыки и сценического действия, взаимосвязи слова и вокальной мелодии. Результатами творческих исканий явились сочинения в столь разнообразных жанрах, как опера камерная речитативная («Женитьба», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы») и монументальная эпическая «Князь Игорь», народная музыкальная драма и опера–сказка или опера–легенда «Хованщина», «Снегурочка», «Сказание о невидимом граде Китеже». Эти произведения отличались мастерством драматургии и высоким совершенством музыкального выражения, яркостью характеристик и многоплановостью сцен, тонкостью мотивной работы, богатством вокального стиля, сочетающего гибкий речитатив, ариозно–декламационное пение и завершенные арии–портреты.

Глубокий историзм, поставивший русскую классическую оперу на недосягаемую высоту, находится в одном русле с развитием во второй половине XIX века русской исторической науки, выдвинувшей таких ученых, как Н.И. Костомаров, С.М. Соловьев, В.О. Ключевский, которые строили исследования на тщательном собирании и изучении подлинных исторических документов. Эту документальную тщательность, особенно в темах исторических, и восприняла от науки русская музыка в лице композиторов «Могучей кучки».

В раскрытии внутренней жизни человека во всей ее сложности, как

в оперных образах князя Игоря, Ярославны, Бориса Годунова, Марфы-раскольницы, Ивана Грозного, нашел проявление тот же интерес к личности, которым рождены и романы Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, и лучшие живописные портреты русских художников XIX века.

В оперных и симфонических произведениях композиторы «Могучей кучки» шли от образцов, созданных Глинкой – народной исторической трагедии «Иван Сусанин. У Бородина в «Князе Игоре» эпическая композиционная структура и основные принципы драматургического развития несомненно имеют своим прототипом композицию «Руслана», но в то же время открыто заявленная патриотическая идея оперного произведения, историческая конкретность и острота огромного масштаба столкновений между народами – все это явно восходит к конфликтной драматургии «Сусанина» и, например с громадной силой и ошеломляющим художественным эффектом выявляется в сцене набега половцев на русский город. Методом конфликтного противопоставления национальных музыкальных сфер, разработанным Глинкой в «Сусанине» пользовался и Модест Мусоргский в «Борисе Годунове», и опять же вслед за Глинкой характеристику польского лагеря строит в основном на танцевальных ритмоинтонациях. В «Борисе» Мусоргский хотел показать народ в развитии – от забитого, покорного – к грозному и могучему, когда скрытые в народе силы вырываются наружу в стихийном и страшном для поработителей народном движении. О первой картине пролога – возле Новодевичьего монастыря Стасов писал: « Народ покорный, как овцы, и избирающий Бориса на царство из-под палки полицейского, а потом, только этот полицейский отошел в сторону, полный юмора над самим же собою». Впервые в истории оперы Мусоргский в «Борисе Годунове» нарушил обыкновение представлять народ как нечто единое. Хор он нередко делит на несколько групп, достигая этим реалистической обрисовки народа как многоликой массы. Текст, написанный композитором – словно настоящий народный говор. О сцене под Кромами Стасов говорил: «выражена с изумительной талантливостью вся «Русь поддонная», поднявшаяся на ноги со своей мощью, со своим суровым, диким, но великолепным порывом в минуту наваливавшегося на нее всяческого гнета». Сам Мусоргский так определял идею «Бориса»: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я

пытался разрешить ее в опере. Принципиально с русской народной песней связаны сюжеты опер композиторов «могучей кучки». Народным творчеством навеяны образы отдельных персонажей – народных певцов: Леля в «Снегурочке», Нежаты и самого героя в «Садко» и скоморохов–Скулы и Ерошки в «Князе Игоре»; обрисовка народа через различные стороны народного быта, в том числе и через обряды, вызвала к жизни особые типы арий, песен и целых оперных сцен: колыбельные песни в «Псковитянке» и «Садко», причитания в «Борисе Годунове» и «Князе Игоре», свадебный обряд в «Снегурочке» и в «Сказании о невидимом граде Китеже»; и, наконец, даже отдельные виды оперного речитатива сложились в результате влияния исполнительской манеры народных сказаний.

У композиторов «могучей кучки» в операх много общего – это и то, что явилось следствием духовной близости музыкантов, и связи с основными идеями эпохи, и требований музыкального кружка (правдивость в обрисовке исторических событий), но много и разного – то, что идет от индивидуальных особенностей каждого из композиторов. Сходство и различие опер можно проследить на примере опер «Борис Годунов» Мусоргского и «Псковитянка» Римского–Корсакова. В этих операх немало общего. В период их сочинения композиторы особенно дружили, и внутренняя близость их сказалась не только в обращении к сходным сюжетам, но и в особенностях его толкования. И в той и в другой опере личная драма разворачивалась на фоне подлинных исторических событий, судьба героев оказывалась неразрывно связана с народной. Центральные образы в обеих операх показаны многогранно. Иван Грозный в «Псковитянке» – не просто жестокий. Безудержный в гневе деспотичный владыка; он сильно чувствующий человек. Знавший большую любовь, проникшийся отеческой нежностью к Ольге и страдающий за нее. И Борис Годунов, пришедший к царству через преступление и мучительно переживающий угрызения совести, – любящий и заботливый отец. Главные действующие лица в обеих операх обрисованы помимо вокальных средств при помощи ярких музыкальных тем–лейтмотивов. Раскрывающих разные стороны этих сложных характеров.

Хоровое творчество.

Обширное хоровое творчество «кучкистов» многожанрово – это и

камерные хоры, и хоры из опер, и кантатно-ораториальный жанр. Для опер «кучкистов» характерно использование приема характеристики народа через хоровую или сольную фольклорно-цитатную песню. Народ в их операх неперемный участник всех событий, и выступает как действующее лицо. Иногда хоровые сцены достигают размеров целого действия, картины. Ярким примером такой хоровой сцены служит сцена веча из второй картины оперы «Псковитянка». Вечевой колокол собрал на сходку жителей вольного города Пскова. Они встревожены рассказом гонца о падении Новгорода, о кровавых расправах царя. Группы людей поют взволнованно, перебивая друг друга. Князь Юрий Токмаков успокаивает народ, народ уже согласен, но псковская вольница не желает склониться перед Грозным.

Говоря об особенностях оперно-хорового творчества композиторов «могучей кучки» следует отметить так же жизненную правдивость и реализм образов. Ярким примером этого может служить сцена Ярославны с девушками оперы Бородина «Князь Игорь».

Кучкисты тяготели к собиранию фольклора. А в оперных хорах использовали не только подлинные мелодии, но и собственные, созданные в духе фольклора. Диатоническая основа, ладовая переменность, специфика строения музыкальной фразы нашли у «кучкистов» различное воплощение. Она проявляется не только в интонационном родстве с русскими народными напевами, но и в принципах развития музыкальной мысли.

К отличительным чертам стиля композиторов «могучей кучки» следует отнести необычайное разнообразие составов хоров, которое всегда как нельзя лучше соответствует художественно-исполнительским задачам, поставленным композитором перед хоровым коллективом в данной сцене.

Заслуживает внимания исключительная изобретательность в приемах хорового изложения. Композиторы с удивительным мастерством пользуются тембрами хоровых партий в различных сочетаниях, добиваясь тем самым впечатляющей звучности. Например, Бородин приемом унисонного наложения хоровых партий, находящихся в неодинаковых тесситурных условиях обогащает тембровую палитру хора и расширяет его исполнительские возможности. Эта черта с наибольшей полнотой

воплощена композитором в сцене затмения, где встречаются унисонные реплики полного смешанного хорового коллектива. Прекрасное знание хора, особенности певческих голосов позволило композиторам полностью выявить богатство тембровых красок в самых разнообразных составах. Могучая кучка – выдающееся явление русского искусства. Она оставила глубокий след во многих сферах культурной жизни России – и не только России. В следующих поколениях музыкантов – вплоть до нашего времени немало прямых наследников Мусоргского, Бородина, Римского–Корсакова, Балакирева. Объединявшие их идеи, их прогрессивные воззрения явились образцом для передовых деятелей искусства на долгие годы.

Примечательно, что могучую кучку, в основном, составили не профессиональные музыканты, достигшие успеха в своих профессиях: Александр Бородин – профессор Медико–хирургической академии, Николай Андреевич Римский–Корсаков – морской офицер, ставший профессором Петербургской консерватории не имея специального образования, Цезарь Кюи – крупный ученый в области фортификации, один из основоположников русской фортификации. Каждое из произведений, созданных «кучкистами» носит отпечаток творческой индивидуальности автора, и вместе с тем их музыка отмечена чертами единого стиля, единой эстетики. Распространяясь на мировую композиторскую практику, «кучкизм» дает самые пышные всходы в подлинно новаторских свершениях 20 века, уже с иным миром образности и концепционным мышлением, с решительно обновленной системой музыкально–выразительных средств.

Александр Порфирьевич Бородин.

А.П. Бородин – одна из монументальных фигур русской композиторской школы, один из членов Могучей кучки. Он – один из первых композиторов, тот, благодаря которому Европа узнала и признала русскую музыку. В этом смысле его имя стоит в одном ряду с именем М. Глинки.

В отличие от друзей–единомышленников, Бородин, пройдя традиционный для композиторов–кучкистов путь, сохранил верность своей основной профессии – химии (тогда как Мусоргский ушел в отставку, Римский–Корсаков покинул морскую службу, Кюи – также недолго оста-

вался военным инженером). Имя Бородин в XIX веке было широко известно наряду с крупнейшими русскими химиками как в России, так и в Европе: вместе с профессором Н. Зининым им был осуществлен подлинный переворот (заложили основы современной теории пластмасс). Кроме того, Бородин был крупным педагогом. Сам он шутил, что музыку сочиняет тогда, когда отдыхает или болеет. И шутка его – правдива, поскольку работа над произведениями растягивалась зачастую не только на года, а и на десятилетия (над оперой «Князь Игорь» работал 25 лет и так и не завершил ее).

В творческом наследии Бородина 1 опера («Князь Игорь»), оперетта с разговорными диалогами «Богатыри», 3 симфонии (№ 3 не окончена), симфоническая картина «В Средней Азии», камерные, фортепианные сочинения, романсы и песни, концерт для флейты и фортепиано с оркестром (утрачен).

Творчество А.П. Бородина позволяет охватить единым взглядом отличительные качества его натуры и кардинальные тенденции его творческого мышления. Это богатырская сила духа, желание с предельной объективностью высветить буквально в каждом сочинении все грани центрального художественного образа, словно бы окружая его кольцом музыкально-поэтических метафор, стремление подняться над конкретностью событий и обозреть их как бы с высоты птичьего полета, а также, весьма ценное еще в старину, искусство подлинно эпического повествования, умение в процессе неторопливого рассказа властно вести за собой слушателей, следуя вместе с ними от корней народной традиции через ствол главной мысли автора к ветвям, сучьям и листьям грандиозного древа песен.

А.П. Бородин – неповторимо своеобразный композитор, во многом продолжатель традиций М.И. Глинки. Замечательно характеризуют облик композитора слова В.В. Стасова: «Талант Бородина равно могуч и поразителен как в симфонии, так и в опере и в романсе. Главные качества его – великанская сила и ширина, колоссальный размах, стремительность и порывистость, соединенные с изумительной страстью, нежностью и красотой».

Александр Порфирьевич Бородин создал не так много произведе-

ний, но их отличает глубина и богатство содержания, разнообразие жанров, классическая стройность форм. Большинство из них связано с русским эпосом, с повествованием о героических подвигах народа. Есть у Бородин и страницы сердечной, задушевной лирики, не чужды ему шутка, мягкий юмор. Для музыкального стиля композитора характерны широкий размах повествования, мелодичность (Бородин обладал способностью сочинять в народно-песенном стиле), красочность гармоний, активная динамическая устремленность. Основным средством музыкального высказывания у Бородина всегда является мелодия – широкая, песенная. Красочность, яркость присущи гармоническому языку Бородина. Здесь он выступает как новатор, создатель смелых и необычных аккордовых сочетаний. Все музыкально – выразительные средства используются гармонично и подчинены строгой логике развития.

Его композиторским наследием можно считать две симфонии и симфоническая картина «В Средней Азии», около 16 романсов, два струнных квартета, «Маленькая сюита» для фортепиано, а также опера «Князь Игорь», так и не завершенная. Однако все, что им создано, несет в себе тот знак самобытности, которым в искусстве отмечены только гении. Круг тем музыки Бородина простирается от «богатырских» образов до тонкой интимной лирики. Но все же ключевыми для постижения его музыки являются понятия «русский народ» и «русская история». В художественном мышлении композитора сплелись чуть отстраненный научный взгляд на историческое прошлое с глубоким пониманием героического русского национального характера.

Сущность стиля А.П. Бородина определяется категорией «музыкальный эпос». Музыковеды не случайно сравнивают композитора с певцом – сказителем Киевской Руси Баяном. Так же, как в древнерусских былинах, в его музыке воплощается мысль о богатырской мощи русского народа. С эпическим сказителем композитора роднит поразительное умение неторопливо и подробно осветить «дела давно минувших дней», рассказать о событиях прошлого объективно и ярко художественно.

Бородин как композитор быстро развивался. Уже в ранних камерных сочинениях угадывалась его самобытность. Общение с композиторами «Могучей кучки», которые особое внимание в своем творчестве уделяли развитию русской национальной музыки, посещение концертов

Бесплатной музыкальной школы совершили переворот в художественном сознании молодого композитора. С малых лет он жил в Петербурге, где были все условия для приобщения к западноевропейской культуре. Теперь же он ощутил свое родство с народным творчеством, а результатом стало его умение воссоздать интонации русской песни с замечательной подлинностью. Соединение европейской элегантности музыкального письма с естественностью песенного стиля народной музыки, как русской, так и восточной, отличало творчество А.П. Бородина от его современников.

Бородин отдал дань любимому жанру всех русских композиторов – романсу, – создав в нём 16 произведений. Композитор использовал разные тексты, как отечественных (Пушкин, Толстой), так и западноевропейских поэтов (Гейне), а также создавал свои собственные.

Типы романсов (по тематике):

1. Романтические: «Для берегов отчизны дальней», «Отравой полны мои песни», «Морская царевна»;

2. Образцы российской песни «Что ты красна зоренька», «Слушайте подруженьки песенку мою», «Разлюбила красна девица».

К этому типу примыкают песни в сатирическом ключе: «Спесь», «У людей-то в дому». Сатира Бородина отличается от подобных сочинений Даргомыжского или Мусоргского. У Бородина сатира предстаёт, скорее, в сказочно-фольклорном духе, она не такая трагичная, гротесковая социально направленная.

3. На русской фольклорной основе Бородин создаёт эпический романс: «Песня тёмного леса», «Спящая княжна». Образ спящей княжны – символ России, которую должен разбудить и освободить из плена богатырь. Романс написан в форме рондо: рефрен – колыбельная (образ княжны); I эпизод – нечистые силы, пленившие княжну, характеризуются они целотоновой гаммой; II эпизод – образ богатыря.

4. Восточный романс только один – «Арабская мелодия».

Опера «Князь Игорь» – это музыкальное воплощение образов русской героической поэмы. В этом произведении объединились черты эпической и исторической народно-музыкальной драмы, таким образом, сформировался новый этап в истории русской эпической оперы. По сво-

ему характеру сюжет «Слова о полку Игореве» как нельзя более подходил для А.П. Бородина – композитора, носившего в своей душе тот же эпический размах, создавшего наряду со своим оперным шедевром могучую «Песню темного леса» и «Богатырскую» симфонию, навеянную образами русского героического эпоса. Сам А.П. Бородин указывал, что его идеалом была опера «Руслан и Людмила» М.И. Глинки, с ее широтой симфонического развития, стройностью и закругленностью форм. Однако сюжет выдвигал перед автором «Князя Игоря» иные задачи, и они были решены вполне самостоятельно. Опера А.П. Бородина рассказывает о реальных исторических событиях, что сближает ее с «Иваном Сусаниным», «Борисом Годуновым», «Хованщиной», при всей самостоятельности ее стиля. Каждая страница этой гениальной партитуры отмечена ярчайшей и неповторимой композиторской индивидуальностью.

Опера «Князь Игорь» занимает в творчестве композитора, безусловно, центральное место. Это сочинение едва ли не равно по славе своему прообразу – «Слову о полку Игореве». Оно всемирно известно, любимо и основательно изучено.

Сюжет оперы (по поэме 12 века «Слово о полку Игореве» о походе князя Игоря Святославича Новгород–Северского в 1185 году против половцев) был подсказан В.В. Стасовым. Вся поэма пронизана идеей народного патриотизма (защита отечества, призыв к единению). В 60–70-е годы XIX века «Слово о полку Игореве» привлекло к себе большое внимание передовой общественности, его народный дух был особенно близок Бородину. К тому же сюжет полностью отвечал особенностям таланта Бородина, которые уже выявились в первой симфонии. Приступая к работе, композитор отнесся к сюжету с серьезностью ученого. Все это придало опере историческую правдивость, реальность, национальный характер. Он старательно изучил множество материалов: летописи, исторические повести, исследования, эпические песни, восточные напевы, и даже посетил окрестности Путивля. В.В. Стасов в воспоминаниях отмечает некоторые важные моменты, помогающие понять, как А.П. Бородин работал над осуществлением своих музыкальных замыслов: «Я доставлял ему из Публичной библиотеки летописи, трактаты, сочинения о «Слове о полку Игореве», переложения его в стихи, в прозу, исследования о половцах; он читал сверх этого эпические русские песни, «Задонщину»,

«Мамаево побоище» (для сцены жен, прощающихся с мужьями), эпические и лирические песни разных тюркских народов (для княжны Кончаковны и вообще для всего половецкого элемента). Наконец, от В.Н. Майнова он получил некоторые мотивы из песен финско-тюркских народов и через него же от знаменитого венгерского путешественника Уйфальви музыкальные мотивы, записанные им в Средней Азии».

Не менее тщательно он проработал существовавшие в то время печатные переводы «Слова...» – А. Мусина – Пушкина, А. Палицына, Л. Мея, А. Майкова и др. Ни один из переводов не устроил композитора, и он взялся за сочинение либретто к опере сам. Это неизбежно затягивало работу, однако давало Бородину прекрасную возможность повторить путь древних слагателей былин, создавших текст и музыку одновременно.

Как известно, в самом тексте «Слова...» сошлись элементы двух религиозных воззрений – уходящего языческого (обращения к силам природы) и нового, христианского (взывание к единому Богу). Это «двуязычие» Бородин сохранил и в опере, причем не только в тексте, но и в ее интонационном строе.

По определению автора, «Князь Игорь» – эпическая русская опера, во многом близкая «Руслану и Людмиле» М.И. Глинки. В обеих операх сталкиваются 2 различные национальные сферы – русская и восточная. При этом основной конфликт раскрывается не столько в прямом действии, сколько в сопоставлении контрастных картин и портретных характеристик. Масштабы таких картин очень велики, особое значение имеют крупные хоровые сцены: пролог, половецкие пляски, финалы 1-го и 4-го действий. Как и у Михаила Ивановича Глинки, оперу обрамляют монументальные хоровые сцены – пролог и финал, где показаны основные качества народа, его поддержка главных героев оперы, тем самым народ выступает как активная сила истории. В традиционное для русской классической оперы сопоставление различных национальных культур Бородин вносит свойственное ему стремление к широкому симфоническому развитию, охватывающему огромные эпизоды, сцены, целые акты. Так возникает своеобразная музыкальная драматургия этой оперы, развертывающаяся точно страницы древней летописи.

Начиная оперу с величественного хора «Слава», Бородин не только

показывал картину торжественных проводов Игоря с его дружиной в поход, но и подчеркивал монументальный тип оперы, оперы эпической. Ее главная идея была выражена уже в прологе и совпадала с основной идеей «Слова о полку Игореве» – прославления единства князей во имя Руси, утверждения чистых, идеальных, свободных от суетности характеров Игоря и Ярославны, преданных общенародному делу, любящих свою страну, народ и друг друга. Воплощая эти мысли в музыке, Бородин здесь же обнаруживает и большую общность с Глинкой в создании конкретных ситуаций, обнажающих человеческую сущность героев. Оттого эпическая, героическая музыка Бородина без какого-либо налета риторики и очень человечная.

Если сравнить тексты древнерусского оригинала, перевод Майкова и хора «Слава» из пролога оперы, то непременно обращает на себя внимание то, что и Майков и Бородин в своем свободном переводе «Слова» усилили момент славления при помощи многократного повтора слова «слава». Торжественный, величественный сурово-мужественный хор Бородина, написанный в трехдольном размере, раскачивающиеся интонации, которые можно сравнить с движением колокола. В тексте «колокольное раскачивание» проступает в виде повторов слова «слава», которых значительно больше, чем у Майкова, потому что слова и музыка у Бородина тесно слиты. Кроме того композитор внес в свой текст мотив не только славления князей, но и славления солнца, что было сделано им специально, ибо тут же, в прологе, наступает момент глубокого драматического перелома действия – сцена затмения солнца. Таким образом, начиная хор славой солнцу, Бородин усиливает в дальнейшем контраст света и наступившей тьмы. О тонкости, с которой композитор отнесся ко всем смысловым нюансам текста, свидетельствует количество повторов, отражающие точную иерархию: солнце и князь Игорь славятся три раза, Всеволод по прозвищу Буй-тур – два раза, молодые князья, сын и племянник Игоря – один раз. Данный факт заслуживает упоминания потому, что помогает понять, как скрупулезно точен был композитор в работе над историческим материалом, как тщательно отобрано у него каждое слово, наполнено смыслом и в то же время как тесно связано с общим драматургическим развертыванием действия. Такая же абсолютная точность

и в музыке: в соответствии текста и музыки, отражении драматургической ситуации в музыке, продуманности каждой интонации. При этом музыка Бородина отличается удивительной естественностью мелодического дыхания и редкостной красотой.

Анализируя оперу, стоит отметить, что в «Князе Игоре» А.П. Бородин продолжил и развил принципы эпической оперной драматургии, идущие от М.И. Глинки. Основным конфликтом в опере возникает между русским народом и чужеземными захватчиками. А.П. Бородин противопоставляет характеристики борющихся сил. Духовному величию и стойкости защитников русской земли противопоставляет жестокость и хищность захватчиков. Таким образом, можно определить, что «Князь Игорь» – лирико-эпическая русская опера, где сталкиваются две различные национальные сферы – русская и восточная.

Опера «Князь Игорь» состоит из четырех действий с Прологом, в котором происходит завязка сюжетной интриги. Музыка оперы основана на интонациях народных песен – русских и восточных. Картины, воплощенные в опере, достаточно традиционны для эпического сказа: сборы на войну, зловещее затмение солнца, роковая битва, позорный плен, счастливое спасение Игоря с помощью людей и природных сил. Однако А.П. Бородину удалось гениально «оживить» стародавние события, придать им современное звучание, выразить весь многогранный спектр человеческих чувств, страстей, поступков через контрастное сопоставление драматических, лирических, юмористических образов.

Персонажи древнерусского мира в опере жизненно убедительны и самобытны. Композитор как бы изучает поведение своих героев в разных реальных ситуациях: в часы величия и ликования, в дни скорби и мучений. В этих многогранных состояниях композитор избрал и возвеличил извечную человеческую мудрость об очищении героической души через ее страдание. В оперу введены народные сцены, которых нет в «Слове».

Характеры действующих лиц полно раскрываются в сольных номерах – портретах героев. Напевные пластичные мелодии обобщенно выражают характер текста, кантилена преобладает над речитативом – и в этом главное отличие оперного стиля А.П. Бородина от других кучкистов, особенно М.П. Мусоргского, А.С. Даргомыжского. В то же время он

учитывает их опыты, что нашло отражение в большом речитативном диалоге Ярославны и Галицкого, в свободных формах арий, в использовании разговорных интонаций в некоторых речитативах.

Основной конфликт в опере возникает между русским народом и чужеземными захватчиками. Наиболее яркая и полная характеристика русских воинов дана в прологе, в хоре «Слава», а половцев – в марше половецкого войска из 3-го действия. Это наиболее контрастные между собой музыкальные номера: диатоничности хора противопоставляются жесткие хроматизмы марша, распевности – инструментальные угловатые обороты с тритонами, целотоновыми ходами. Этот драматургический музыкальный прием был использован М.И. Глинкой в «Иване Сусанине». В то же время А.П. Бородин не упростил и не принизил образы врагов, показал их силу, смелость, порой великодушные (Кончак) и богатство их музыкального фольклора (в половецких плясках).

В опере имеется и другой оттеняющий конфликт – образ буйного гуляки и смутьяна князя Галицкого, который противопоставляется образам Игоря и Ярославны. Поистине замечательны массовые хоровые сцены, в особенности величественный пролог, замечательны и образы русских людей, прежде всего – Игоря и Ярославны, написанные кистью великого реалиста. В знаменитой сцене Половецкого стана композитор воплощает красоту искусства Востока, поэзию его песен, вихревой полет его плясок.

Музыкальная характеристика Игоря во многих отношениях близка характеристике Ярославны, что, конечно, не случайно. Князь и княгиня предстают как согласная чета и воплощают собой совершенную гармонию любви, что в оперном жанре – исключительная редкость.

Игорь в опере сильно отличается от прообраза – Игоря из «Слова», который известен по летописям как честолюбивый и недалёковидный политик. А.П. Бородин придал ему черты благородного положительного героя, действующего только в интересах защиты родной земли. Игорь предстает как значительно более крупная личность, собирательная, воплотившая представление об идеале государственного деятеля, полководца. Лирическая тема в прологе, дуэт с Ярославной из четвертого действия, ария из второго действия выражают тонко чувствующую натуру.

Взволнованно и проникновенно звучит ариозо Игоря «Нам Божье

знаменье от Бога», восходящими интонациями кварты в нем подчеркивается готовность к борьбе за веру и отечество. Нежность, трепетность, предчувствие долгой разлуки слышится в музыке, сопровождающей всю сцену Игоря и Ярославны. Их образы особенно дороги Бородину, потому что именно в них более всего соединяются «летописность» и человечность.

Ярославна в опере, как и князь Игорь, образ собирательный, хотя в «Слове» с нею лишь один эпизод – ее Плач. Плач Ярославны – шедевр древнерусского поэтического творчества – стал в интерпретации Бородина высочайшим достижением отечественной оперной классики. Он не только воплотил в себе идею любви, и беззаветного самоотвержения, но и явился в развитии образа Ярославны символом победы духовного начала над, казалось бы, непреодолимыми силами зла и разрушения. Ярославна, как оперная героиня, сценический образ, сложилась намного раньше Игоря, причем две ее арии (из I действия и Плач) возникли практически одновременно. Это говорит о том, что образ сложился сразу, удивительно цельным и во всем своем драматургическом «развороте», в отличие от Игоря, который рождался мучительно и оформился, как минимум, на шесть лет позднее. У Ярославны самая развернутая и многоплановая характеристика в опере. Из центральных героев только она имеет две крупные формы, а кроме них – участвует в двух дуэтах с Игорем: в прологе и последнем действии, а также в сценах с девушками, Галицким и боярами, где ей принадлежит важнейшая роль. Кроме того: в «Князе Игоре», как известно, Бородин обходится без лейтмотивов, лишь в музыкальной характеристике Ярославны мы встречаем некое его подобие – это знаменитые аккорды–секвенция, звучащие в Прологе при появлении и уходе княгини, а также, в несколько измененном виде, в Плаче.

Наконец, ее партия – самая богатая и по средствам выразительности. Это касается как многочисленных речитативных фрагментов, так и ариозных. Соло Ярославны дважды открывают крупные разделы оперного действия: 2-ю картину I акта и финал. Плач Ярославны – едва ли не самая сильная кульминация в опере. Ему посвящены десятки страниц исследовательской литературы. Плач возникает из старинных народных

голошений и причитаний с характерными для них интонациями увеличенной секунды и тонкой мелодической орнаментикой. В своем Плаче Ярославна обрисована как простая русская женщина, тяжело переживающая поражение Игоревы войска и разорения края. Тоска и скорбь Ярославны подчеркиваются сравнением ее с горькой кукушкой. Этот образ часто встречается в русском и украинском фольклоре. Вторая тема Плача «Я кукушкой перелетной» – та же самая взволнованная лирическая мелодия, что и в средней части арии Игоря.

В отличие от каватины, Плач как бы «бесформен». Но у Бородина никогда нет ничего случайного, отсутствие здесь ценимой им композиционной стройности закономерно: он просто копирует форму поэтического источника, представляющего собой поочередное обращение Ярославны к природным стихиям – ветру, солнцу, к широкому и славному Днепру – что придает ее образу исконные черты древней славянской женщины. Недаром и плач ее, и ариозо «Как уныло все кругом» сливаются с хором разоренных поселян: ведь Ярославна переживает с народом общее горе.

Плач Ярославны – тот исключительный случай, когда музыкальный образ создается в заданном сценическом пространстве и от него неотделим. Ярославна одна на путивльской стене. «Уныли в то время городские стены», пишет автор «Слова», сообщая о поражении Игоревы войска. С «унылых» стен открывается как бы панорама Руси, опустелой, осиротелой, покинутой. Рождение темы в этом пространстве нарушает привычные условия камерного жанра плача: тема вырывается на простор, а контур ее обнажается, как бы оставляя в воздухе свой след-росчерк.

Антипод Игоря, брат Ярославны князь Галицкий – персонаж, «вычитанный» из «Ипатьевской летописи», реальный предатель и злоумышленник, поселившийся у Игоря за два года до похода. Законченный портрет своевольного гуляки, «князя-босяка». Песня Галицкого – характеристика легкомысленного человека, все интересы которого заключаются в бесшабашной гульбе. Разудалый характер песни подчеркивается резкими акцентами в сопровождении, лихим плясовым ритмом. В песне ярко очерчены и широкая разгульность, и презрение к народу, и эгоистическое честолюбие князя. В свите Галицкого – Скула и Ерошка. Пре-

датели Ярославны и Игоря – они, тем не менее «прощаются» добродушным автором, который использует их гудошный тематизм в общем финальном ликовании.

«Мир востока» для А.П. Бородина, скорее, предмет любования. Он не ведает внутренних конфликтов, существует как некое природное явление. Его достоинства как эстетического объекта находятся в другой плоскости и имеют свои параметры. Один из них – подлинность. А.П. Бородиным была создана целостная образно–стилистическая система, не похожая на все то, что когда–либо существовало в отечественной музыке. Через песню и танец предстает новая нация: поющие и танцующие девушки, мужчины, мальчики, ночной дозор. Здесь композитор впервые в русской оперной классике соединяет восточное пение и пляски вместе в некий ориентальный синкретизм.

Впервые половецкий стан, противостоящий русскому лагерю, показан во втором действии. Сразу ощущается резкое различие двух миров – и в строе чувств, и в укладе жизни, и колорите природы. А.П. Бородин тонко передает ритмические особенности восточной музыки: импровизационную свободу, обилие синкоп с дроблением первой доли такта. Воспроизведены и ее ладовые черты: переменность устоев, выделение увеличенной секунды. Не используя народных инструментов, композитор создает блестящую имитацию их звучания. Русский оперный ориентализм изначально существовал – как сама воссоздаваемая культура – в привычных парах внешней оппозиции: музыки медленной и быстрой, томно – лирической и агрессивно – воинственной. А.П. Бородин доводит этот контраст до предела выразительности. В образной зоне томности и неги – хор половецких девушек, дуэт Кончаковны и Владимира, каватина Кончаковны, признанная образцом сложнейшей импровизации. В масштабах оперы образуется контраст общедраматургического уровня: знойно–страстной лирики Востока и целомудрия русской лирики. Мир Востока в опере представлен во II и III актах. II – восточный парад, некая демонстрация, III – более событийный. А.П. Бородин не упростил, не приуменьшил образы врагов, показав половцев смелыми, сильными, порою – великодушными, а в ряде их хоров и в сверкающих половецких плясках раскрыл замечательное богатство музыкального фольклора народов Востока.

На протяжении всей оперы народная масса, хотя и не принимает прямого участия в действии, влияет на его развитие. Народ вдохновляет героев, выступающих на защиту родины, он приветствует Игора, поддерживает Ярославну, отвергает Галицкого. Тем самым народ показан в опере как активная сила истории.

Таким образом, на основе изучения героев А.П. Бородина, можно отметить, что композитор использовал различные музыкальные средства для создания разнохарактерных образов в опере. Каждый из основных действующих героев охарактеризован несколькими самостоятельными музыкальными эпизодами – это арии, ариозо, песни, используя которые композитор представляет наиболее полный, целостный портрет (ария Игора, Плач Ярославны и др.). Главнейшим из музыкально – выразительных средств в опере является мелодия – напевная, ясная, пластичная, обобщенно выражающая смысл и настроение текста. Речитативы у А.П. Бородина отличаются меткостью передачи индивидуальных особенностей речи героев, носят мелодически закругленный характер, приближаясь к ариозо.

ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ:

РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО (РМО) (с 1868 – Императорское русское музыкальное общество, ИРМО) – музыкально-просветительская организация в России второй половины 19 – начала 20 вв., ставившая целью сделать серьезную музыку доступной широкой публике и способствовать распространению музыкального образования.

Петербургское и московское отделения ИРМО открылись, соответственно, в 1859 и 1860; их возглавляли братья Рубинштейны – Антон Григорьевич в Петербурге и Николай Григорьевич в Москве. Общество находилось под покровительством императорской фамилии (августейшими председателями были великая княгиня Елена Павловна, великие князья Константин Николаевич, Константин Константинович и другие).

ПРОГРАММНАЯ МУЗЫКА – академическая музыка, не включающая в себя словесного текста (то есть чисто инструментальная), однако сопровождаемая словесным указанием на своё содержание. Минимальной программой является название сочинения, указывающее на какое-либо явление действительности либо на произведение литературы или визуального искусства, с которым данное музыкальное произведение ассоциативно связывается.

АРИОЗО (итал. *Arioso*) – высшая речитативная форма, которая отличается от низших форм: сухого речитатива (*recitativo secco*) и речитатива в темпе (*a tempo*), большим мелодическим содержанием в партии голоса и большим интересом и сложностью в аккомпанементе.

Ариозо есть также вокальное сочинение небольших размеров, не имеющее определённой формы, как, например, песня, пишущаяся в коленном складе; по объёму оно соответствует ариетте. В новейшее время многие композиторы дают небольшой арии название ариозо.

ДИАТЕНИКА (от греч. *διατονικός, διάτονος*, лат. *diatonicus, diatonus*) – семи-ступенная интервальная система, все звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам и/или квартам. Служит основой диатонического звукоряда (гаммы) со специфическим чередованием идущих подряд 2–3 целых тонов и полутона (в отличие от хроматической гаммы из одних полутонов, целотоновой гаммы и других).

ПЕРСОНАЛИИ:

НИКОЛАЙ ГАВРИЛОВИЧ ЧЕРНЫШЕВСКИЙ (12 (24) июля 1828 г., Саратов, Российская империя – 17 (29) октября 1889 г., там же) – русский философ–утопист, революционер–демократ, учёный, литературный критик, публицист и писатель. Учился дома под руководством отца, многосторонне образованного человека. В детстве он получил прозвище «библиофага», то есть пожирателя книг. Начитанность его поражала окружающих. В 1842 г. поступил в Саратовскую духовную семинарию, время пребывания в которой использовал в основном для самообразования: изучал языки, историю, географию, теорию словесности, русскую грамматику. Не окончив семинарию, в 1846 г. поступил в Петербургский университет на историко–филологическое отделение философского факультета.

Литературную деятельность начал в 1853 г. небольшими статьями в «Санкт–Петербургских Ведомостях» и в «Отечественных Записках». В начале 1854 г. он перешел в журнал «Современник», где в 1855–1862 гг. являлся руководителем наряду с Н. А. Некрасовым и Н. А. Добролюбовым.

В 1860–е годы Н.Г. Чернышевский стал признанным лидером публицистической школы русского философского материализма. Главное философское сочинение Н.Г. Чернышевского – «Антропологический примат в философии» (1860 г.).

В 1863 году был опубликован роман «Что делать». Новые, свободные отношения героев романа произвели огромное впечатление на читателей «Что делать». В 70–е годы он написал роман «Пролог», посвященный жизни революционеров в конце пятидесятых годов, непосредственно перед началом реформ. Здесь под вымышленными именами были выведены реальные люди той эпохи, в том числе и сам Н.Г. Чернышевский.

НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ДОБРОЛЮБОВ (1836–1861) – литературный критик и публицист. Родился 5 февраля 1836 г. в Нижнем Новгороде в семье священника. Учился в духовной семинарии (1848–1853 гг.). В 1857 г. окончил Главный педагогический институт в Петербурге.

Ещё будучи студентом, организовал нелегальный кружок, выпускал рукописную газету «Слухи», возглавлял студенческие выступления против правительства. В 1856 г. познакомился с Н.Г. Чернышевским, затем с Н.А. Некрасовым и в следующем году начал постоянную работу в журнале «Современник»: писал публицистические статьи, фельетоны и стихотворные пародии.

Сотрудничал также в «Журнале для воспитания» (1857–1859 гг.). По убеждениям Добролюбов был социалистом–утопистом, по духу – просветителем. В 1858 г. он печатает статьи, где излагает свои литературно–эстетические, философские и исторические взгляды: «О степени участия народности в развитии русской литературы», «Первые годы царствования Петра Великого», «Русская цивилизация, сочинённая г. Жеребцовым».

В 1859– 1860 гг. появились литературно–критические статьи «Что такое обломовщина?» (о романе И.А. Гончарова «Обломов»), «Тёмное царство» и «Луч света в тёмном царстве» (о пьесе А.Н. Островского «Гроза»), «Когда же придёт настоящий день?» (о романе И.С. Тургенева «Накануне»). В этих статьях Добролюбов использует выработанный им метод «реальной критики»: «...толковать о явлениях самой жизни на основании литературного произведения, не навязывая, впрочем, автору никаких заранее сочинённых идей и задач».

Особенность Добролюбова–критика в умении соединять эстетический анализ литературных образов с исследованием реальной жизни, которая эти образы породила. Добролюбов отстаивал принципы реализма и народности, выдвигал идею гражданственности литературы: общественное служение – высший критерий деятельности художника. Блистательный критик, для аргументации он использовал различные художественные приёмы: ироническое восхваление, язвительную пародию в стихах и прозе, фельетон и т. п.

С мая 1860 г. он жил в Германии, Швейцарии, во Франции, более полугода в Италии, где написал серию статей в поддержку освободительного движения Дж. Гарибальди («Непостижимая странность», «Отец Александр Гавацци и его проповеди», «Жизнь и смерть графа Камилло Бензо Кавура»).

ЦЕЗАРЬ АНТОНОВИЧ КЮИ (6 (18) января 1835, Вильна – 13 марта 1918, Петроград) – русский композитор и музыкальный критик, член «Могучей кучки» и Беляевского кружка, профессор фортификации, инженер–генерал (1906). После окончания местной гимназии поступил в Николаевскую инженерную академию в Петербурге, с которой связана большая часть его жизни. В 1891 г. получил здесь

должность профессора. В числе его учеников были императоры Александр III и Николай II, полководец М. Д. Скобелев и многие другие знатные люди. Музыкаю занимался ещё в Вильно под руководством польского композитора С. Монюшко. Завершил музыкальное образование самостоятельно. Во многом Ц. Кюи помогло общение с М.А. Балакиревым и кружком «Могучая кучка», членом которой он стал.

Как композитор Ц. Кюи тяготел преимущественно к вокальной музыке. Он создал 14 опер. Первую, «Кавказский пленник», начал писать в 1857 г., а закончил в 1882 г. За этот период Ц. Кюи сочинил оперы «Сын мандарина» (1859 г.), «Вильям Ратклиф» (1869 г.), «Анджело» (1876 г.). Две оперы – «Пир во время чумы» (1901 г.) и «Капитанская дочка» (1911 г.) – написаны по произведениям А.С. Пушкина.

Кроме того, Ц. Кюи обращался и к редкому в то время жанру детской оперы: «Снежный богатырь» (1906 г.), «Красная шапочка» (1911 г.), «Кот в сапогах» (1915 г.).

Композитор – автор почти 300 романсов, среди которых такие шедевры, как «Сожжённое письмо» и «Царскосельская статуя» на стихи Пушкина.

Ц. Кюи закончил незавершённые оперы своих друзей по «Могучей кучке»: «Каменный гость» А. С. Даргомыжского и «Сорочинская ярмарка» М.П. Мусоргского.

С 1864 г. Ц. Кюи много выступал в печати как музыкальный критик, пропагандируя творчество членов балакиревского объединения. Произведения композитора отличаются изяществом, мелодичностью и вместе с тем глубиной и страстностью.



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- ✓ Какие две главные линии выделяются в развитии русской культуры XIX века?
- ✓ Когда было организовано РМО? Создатели РМО.
- ✓ Первые в России консерватории. По чьей инициативе они были открыты?
- ✓ Какие композиторы входили в состав «Могучей кучки»?
- ✓ Каковы творческие принципы композиторов «Могучей кучки»?

ТЕМА № 6

Н.А. РИМСКИЙ–КОРСАКОВ

ЛИТЕРАТУРА:

1. Асафьев Б.В. *Русская музыка от начала до XIX столетия.* – М., Л.: Academia, 1930. – 313 с.
2. Багадуров, В.А. *Очерки по истории вокальной методологии / В.А. Багадуров.* – Москва : Госиздат. Муз. сектор, 1929. – 28–24 см. Ч. 3: Ч. 3, вып. 1. – 1937. – 254, [1] с. : ноты.
3. Рапацкая, Л. А. *История русской музыки: от древней Руси до «серебряного века» [Электронный ресурс]: учебник для вузов / Л.А. Рапацкая.* – СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. – 480 с. – ЭБС ЛАНЬ.

Н.А. Римский–Корсаков (1844 – 1908) выдающийся русский композитор, педагог, дирижер, общественный деятель, музыкальный критик.

Николай Андреевич родился 6 марта 1844 г. в Тихвине. Музыкальные способности у него проявились рано, но по семейной традиции в 12–летнем возрасте он был определен в морской корпус в Петербурге. Там же в начале 60–х годов он познакомился и завязал тесные творческие связи с балакиревским кружком («Могучая кучка»), в который входили Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргский, а также несколько позднее А.П. Бородин. Мироззрение и художественные убеждения Римского–Корсакова сложились в эпоху освободительного движения 60–х годов, в среде передовой русской интеллигенции, прогрессивным идеям которой он оставался верен до конца жизни. Демократ–просветитель, гуманист, патриот, Николай Андреевич неутомимо боролся за передовое русское искусство. Принципиальность, твердая воля, высокое эстетическое сознание, настойчивость в труде и борьбе за свои убеждения характеризовали его многогранную деятельность. Общение Римского–Корсакова с балакиревским кружком было прервано двухлетним кругосветным плаванием, которое послужило источником разнообразных впечатлений, нашедших отражение в его музыке.

В своем творчестве композитор неуклонно следовал традициям основоположника русской классической музыкальной школы М.И. Глинки, развивая и обновляя их. Николай Андреевич был глубоко национальным художником и высказанные им слова: «музыки вне национальности не существует» – подтверждает это.

Один из важнейших принципов его творчества – народность, проявляет себя очень многопланово: через тематику произведений, их стиль, а так же музыкальный язык. Интонационные корни музыки Римского–Корсакова заложены в русской песне, которую он знал и любил с детства. «Строй народной песни, ее обороты органично претворены в творчестве композитора, а некоторые созданные им мелодии, сливаясь с народными попевками, неотличимы от подлинных песен».

Творческое наследие Н.А. Римского–Корсакова обширно. Оно включает 15 опер, кантаты, романсы, произведения для хора, симфонии, симфонические картины.

Оперное творчество – наиболее глубоко и ярко представленная часть его композиторского наследия. Первым сочинением в этом жанре явилась опера «Псковитянка», написанная в 1871 году. Пристальное изучение русской народной песни вызвало к жизни оперы «Майская ночь» (по Н. Гоголю, 1879) и «Снегурочка» (по А. Островскому, 1881), отразившие увлеченность Римского–Корсакова национальной сказочностью и языческой мифологией.

Период наиболее интенсивного творчества начинается в 1889 году созданием фантастической оперы–балета «Млада». За ней последовали опера–колядка «Ночь перед Рождеством» (по Н. Гоголю, 1894), опера–былина «Садко» (1895–1896), лирические оперы «Боярыня Вера Шелога» (одноактная; пролог к «Псковитянке», 1894) и «Царская невеста» (1898). На рубеже XX века внимание композитора вновь привлекает опера–сказка, но под воздействием новых настроений в русском обществе она приобретает иной, чем прежде, идейный смысл. Ирония в изображении незадачливого царя в «Сказке о царе Салтане» (по А.С. Пушкину, 1899) уступила место зловещей политической аллегории в «осенней сказочке» «Кашей Бессмертный» (1902), а затем едкой, зло бичующей сатире «Золотого петушка» (по А.С. Пушкину, 1907). К последнему периоду творчества Римского–Корсакова относится так же драматическая опера–легенда «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1903), повествующая о древних событиях эпохи татарского нашествия. Не менее значительный вклад Римского–Корсакова в русскую симфоническую музыку. Наиболее известны: «Испанское каприччио», «Шехера-

зада», симфония *es – moll*, симфоническая картина «Садко». В жанре камерно-вокальной музыки им создано так же немало замечательных произведений.

Большое внимание в своем творчестве Римский-Корсаков уделял произведениям для хора. Это и крупные формы: кантата «Свитезянка», прелюдия кантата «Из Гомера», кантата «Песнь о вещем Олеге». Это и хоры *a cappella*: «Тучки небесные», «Ночевала тучка», «Крестьянская пирушка», «Ворон к ворону летит», «Дайте бокалы», «Вакхическая песня», «На севере диком», «Владыко дней моих», «Татарский полон».

Большой известностью пользуется сборник народных песен, гармонизированных Римским-Корсаковым («100 русских народных песен»).

Педагогическая деятельность Николая Андреевича оставила глубокий след в истории русской музыкальной культуры. За тридцать семь лет педагогической работы Римский-Корсаков воспитал свыше двухсот композиторов, дирижеров, музыковедов (А.К. Глазунов, А.К. Лядов, М.М. Ипполитов-Иванов, А.С. Аренский, М.Ф. Гнесин, Н.Я. Мясковский и другие). Многие теоретические и практические аспекты музыкознания нашли отражение в его трудах: «Практический учебник гармонии», «Основы оркестровки», автобиография «Летопись моей музыкальной жизни».

Оперы составляют главную часть наследия Римского-Корсакова. В них с исчерпывающей полнотой отражены идейно-художественная проблематика и стиль композитора, глубокая, дочерняя связь его оперного творчества с великой русской литературой, столь характерная для русской оперной школы. Большинство своих произведений Николай Андреевич написал на сюжеты, заимствованные у Пушкина, Гоголя, Островского; литературной основой трех наиболее известных его опер: «Садко», «Снегурочка», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», явились памятники фольклора: былина, сказка, легенда. Оперная эстетика композитора сформировалась в русле реалистического русского оперного искусства с его стремлением к полноте и правдивости отражения действительности, обращение к национальным корням, с новаторскими традициями в трактовке опер, как музыкально-сценического жанра. Именно в области музыкального театра нашли выражение реалистические устремления передовых русских композиторов, выдвигавших

музыкальную драму как основной, современный прогрессивный вид, ориентированный на русский драматический театр 60–70х годов.

Принципы оперного реалистического искусства диктовали новые подходы к опере: требования к сценичности либретто (наличие в нем драматического действия), к естественности прямой речи в монологах и диалогах, ансамблях с тем, чтобы избежать частых повторений одних и тех же стихов и слов. Правдивая обрисовка характеров действующих лиц, тесная связь музыки со словом и определенным сценическим положением, сочетание мелодической красоты и верной драматической декламации в певучих речитативах – все это Римский–Корсаков рассматривает как своеобразный кодекс передовой реалистической оперы. Николай Андреевича заботит так же яркое воспроизведение национального и вообще местного колорита средствами оркестровки и мелодизма в целом. Хор он нередко использовал как «голоса или мысли массы». Композитор гибко подходил к трактовке различных оперных форм: традиционных законченных – в лирических эпизодах, а так же форм свободных и незамкнутых, гибко следующих за развитием драматических положений, отражающих детали сценического действия. Наряду с тем, что, как и все «кучкисты», Римский–Корсаков отдавал должное реализму в искусстве и в драме в частности, в то же время его творческие интересы часто направлялись в среду фантастического, сказочного. Композитор часто протестовал против неоправданного противопоставления "высоких" сюжетов, взятых из жизни, сюжетам «низким», то есть фантастическим, заимствованным из народной сказки, эпоса. «Разве низкая задача рисовать языческий мир и природу сквозь лирическое мирозерцание?» – спрашивал автор «Снегурочки». Опера, считал композитор, должна заключать в себе серьезное, значительное содержание. При таком условии жанр этот будет неотразимо привлекательным для публики, которая охотно примирится со всеми его условностями, с «невероятным» фантастическим. Работая над максимально точным и ярким отображением драмы в жанре оперы, Римский–Корсаков искал новые возможности в области формы. «Сколько на свете сюжетов столько – почти столько должно быть соответствующих самостоятельных оперных форм» – говорил композитор и дал в своем творчестве «целый ряд раз-

нообразных решений этой сложной художественной проблемы». Во многих случаях автор вводил подзаголовки с целью подчеркнуть оригинальность общехудожественного, жанрового облика оперы: «весенняя сказка» и «осенняя сказочка», «быль-колядка» и «небылица в лицах», «опера-былина» и «опера-балет».

Римский-Корсаков разнообразно подходит к решению вокального и инструментального начала в опере, выдвигая на первый план то оркестр, то, напротив, певческие голоса. Но чаще всего стремится к их равновесию, создает партитуры, равно пленяющие богатством оркестровых красок и удивительно мелодичным вокалом.

Мелодические характеристики, их вокальная выразительность играют главную роль в образах действующих лиц. Каждый из них наделен своей музыкальной «речью» – мелодиями кантиленного или ариозного склада, интонационно типичными для данного персонажа речитативами. Немаловажное место отводит Римский-Корсаков в опере и хорошему пению. Народ у него нередко один из главных «героев», действующих лиц. Это наблюдается и в многочисленных номерах и эпизодах, где хоровой элемент господствует, и в сценах, где хоровая партия является компонентом, подчиненным общей инструментально-вокальной ткани. В последнем случае хор трактуется как «краска» симфонического целого (фантастические сцены, звукописные картины). Нередко роль хора у Римского-Корсакова столь значительна, что некоторые его оперы можно назвать «хоровыми», подобно операм М.И. Глинки, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского.

Оперные партитуры композитора чрезвычайно ярко отражают процесс симфонизации жанра, типичный для оперного искусства 19 века. Симфоничность, в широком смысле, свойственна всем корсаковским операм, она выражена в последовательном и целенаправленном драматургическом развертывании, в вокальной и оркестровой структуре, во взаимодействии интонационных сфер.

Очень гибко подходит композитор и к использованию собственно оперных форм. С одной стороны, он применяет традиционные, сольные, ансамблевые, хоровые оперные номера. С другой же – постоянно обращается к сценам сквозного развития. Наиболее типичной для корсаков-

ских опер оказывается смешанная структура – сочетание и взаимопроникновение принципов завершенности и текучести в построении оперного целого. Прочным фундаментом стиля Римского–Корсакова является народная музыка. Влияние фольклора породило многие особенности ладогармонического языка Николая Андреевича, метроритмической, тембровой, формообразующей стороны произведений, словом, окраскою их в ярчайший национальный колорит. Русская песня так же определяет черты корсаковского мелодического тематизма.

Подводя некоторые итоги, следует сказать, что наследие Римского–Корсакова предстает перед нами как крупнейшее и исторически важное русской музыкальной культуры. В нем нашли обобщение многие существенные стороны развития русской музыки второй половины прошлого столетия и одновременно наметились и некоторые ее пути в новом историческом периоде, в начале нашего века.

Особенности стиля и художественного метода композитора с наибольшей полнотой раскрылись в оперном творчестве. 15 опер Римского–Корсакова представляют необычайное разнообразие жанровых, драматургических, композиционных и стилистических решений. Среди них – сочинения, тяготеющие к номерной структуре («Майская ночь», «Снегурочка», «Царская невеста») и к непрерывному развитию («Моцарт и Сальери», «Кашей бессмертный», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок»); оперы с широкими массовыми сценами («Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка», «Млада», «Садко», «Китеж» и без них («Моцарт и Сальери», «Вера Шелога», «Кашей бессмертный»), с развёрнутыми законченными ансамблями («Царская невеста») и без ансамблей («Моцарт и Сальери», «Золотой петушок»). В каждом конкретном (случае выбор жанра, принципы драматургического и стилистического решения обусловлены сюжетными предпосылками. «Я никогда не верил и не верю, – подчёркивал Римский–Корсаков, – в одну единую истинную оперную форму, считая, что сколько на свете сюжетов, столько (почти столько) должно быть и соответствующих самостоятельных оперных форм». Утверждая взгляд на оперу как на произведение прежде всего музыкальное (см. авторские предисловия к партитурам «Сервилии», «Китежа», «Золотого петушка»), Римский–Корсаков предъ-

являл в то же время высокие требования к её поэтической основе, единству и выдержанности литературного стиля. Он активно направлял работу либреттистов (крупнейший среди них – В. И. Бельский, автор выдающихся по художественным достоинствам либретто «Сказки о царе Салтане», «Сказания о граде Китеже», «Золотого петушка»). Ряд оперных либретто композитор написал сам.

Подчёркивая главенствующую роль вокального начала в опере, Римский–Корсаков уделял огромное внимание и оркестру, особенно в многочисленных живописно–изобразительных эпизодах, как чисто инструментальных (вступления к «Ночи перед Рождеством», «Садко», «Китежу», 3 антракта в «Сказке о царе Салтане»), так и вокально–симфонических (фантастические сцены в «Садко», сцена на горе Триглаве в «Младе», Шествие в «Золотом петушке»). Композитор симфонизирует оперу, насыщая её сквозным развитием основных интонационно–тематических комплексов. В музыкальной характеристике образов он широко использует лейтмотивы (также лейтгармонии, лейттембры), образующие в поздних операх разветвлённую систему, охватывающую почти весь важнейший тематический материал произведения.

Первая опера Римского–Корсакова – «Псковитянка» (по исторической драме Л.А. Мея, воскрешающей события времён Ивана Грозного) в наибольшей степени отразила эстетические установки Балакиревского кружка. Обращение к переломному периоду русской истории, широкое развитие народных сцен, их драматически действенная трактовка, психологическая разработка образа Грозного, значительная роль речитатива и декламации, тяготение к свободному сквозному развитию сближают эту оперу с жанром народной музыкально драмы. В то же время в ней сказывается характерная в дальнейшем для Римского–Корсакова повествовательность, спокойная объективность тона, что позволило Асафьеву назвать «Псковитянку» «оперой–летописью». Новый, специфически корсаковский тип оперы с характерными особенностями драматургии формируется в лирико–комической «Майской ночи» (по Н.В. Гоголю), получает законченное воплощение в «Снегурочке» (по А.Н. Островскому) и сохраняется в последующих произведениях – в «Ночи перед Рождеством» (по Гоголю), отчасти в «Младе». В этих операх Римский–

Корсаков отказывается от острых конфликтов, борьбы сильных человеческих личностей (исключение – «Млада»), напряжённого драматического развития. Его увлекает отстоявшийся в обычаях и ритуальных формах быт людей, тесно слитый с жизнью природы, окрашенный народными поверьями и мифологическими представлениями. В центре внимания не столько само действие, сколько поэтическая атмосфера, в которой оно разворачивается. Широкие обрядовые или игровые сцены на народно-песенной основе (хоровод «Просо», Троицкая песня, русальные песни в «Майской ночи»; проводы масленицы, свадебный обряд, сцена в заповедном лесу в «Снегурочке»; коло в «Младе»; колядки в «Ночи перед Рождеством»), романтически красочные картины природы, фантастические сцены (ночь на берегу пруда в «Майской ночи»; Пролог, волшебные превращения леса, появление Весны из озера в «Снегурочке»; вступление «Святый вечер» в «Ночи перед Рождеством») образуют развёрнутый фон, на котором рельефно выступает лирическая линия главных героев. Природа и быт, нереальное и реальное оттеняют друг друга; это подчёркивается и характерным для Римского-Корсакова приёмом сопоставления контрастных женских образов (Панночка и Ганна в «Майской ночи»; Снегурочка и Купава; тень Млады и Войслава).

Отмеченные тенденции получили развитие в опере «Садко» с её монументальными массовыми сценами (1, 4, 7-я картины), морскими пейзажами (вступление «Окиан-море синее», 5-я картина), фантастикой подводного царства (6-я картина), параллелизмом женских образов (Волхова-Любава). Контраст реальной (жизнь древнего Новгорода) и фантастической (подводное царство) сфер в этой опере ещё глубже проникает в музыкальный язык. Стремясь подчеркнуть специфику жанра эпической «оперы-былины», Римский-Корсаков создаёт для бытовых картин «Садко» особый тип речитатива (по словам композитора, «как бы условно-уставный былинный сказ или распев»). Симфонизированные фантастические сцены обособлены стилистически благодаря применению сложных ладов («гамма Римского-Корсакова»).

Индивидуальны по своему характеру последующие 3 оперы. Камерные «драматические сцены» «Моцарт и Сальери» (на полный текст «маленькой трагедии» Пушкина) – тонкий психологический этюд. Сложный внутренний мир героев, особенно Сальери, Римский-Корсаков передаёт

с помощью гибкого, интонационно-выразительного речитатива и ариозной декламации, истоки которых – в вокальном стиле «Каменного гостя» Даргомыжского. Опера «Боярыня Вера Шелога» по типу приближается к драматической моноопере. Музыкальное содержание её раскрывается в большой, свободно построенной симфонизированной сцене рассказа Веры. Особое место в оперном творчестве Римского-Корсакова занимает «Царская невеста» (по Мею) с её конфликтной драматургией, напряжённым развитием действия, яркими кульминациями, подчёркнутой ориентацией на классические принципы формообразования. Чёткая расчленённость номерной структуры, главенство вокального начала, обилие арий и развитых, мастерски написанных ансамблей различного состава (от дуэта до секстета) выделяют «Царскую невесту» среди других опер композитора.

Столь же разнообразна и группа поздних опер-сказок. В «Сказке о царе Салтане» (по Пушкину) господствует принцип условности, охватывающий как сферу содержания (сюжет, характеристики персонажей), так и приёмы воплощения. Спектакль стилизован в духе народно-театральных представлений, красочного лубка, узорчатого орнамента. Опора на формы народного искусства предстаёт здесь не как средство, а как своего рода цель, художественная модель, определяющая и стиль произведения, и самый метод творчества (Римский-Корсаков сравнивал его с созданием «рисунка по клеточкам»). Театрально-живописная природа сочинения сказывается также в драматургически значительной роли изобразительных, блестяще инструментованных симфонических антрактов, каждому из которых предпослан программный поэтический эпиграф из сказки.

«Золотой петушок» (по Пушкину) развивает во многом аналогичные тенденции, которые подчинены здесь общей сатирической направленности оперы. Задача осмеяния тупости, духовного убожества царя Додона и его окружения решается комплексом приёмов: специфическим отбором народно-песенных тем, их использованием в нарочито несоответствующих сценических ситуациях (например, интонации скоморошьей песни «Шарлатарла из партарлы» в сцене заседания царской думы или мотив «Чижика» в качестве любовной серенады Додона и др.). Инто-

национальной сфере Додонова царства противостоит звуковой мир фантастических персонажей: восточная орнаментика виртуозно-колоратурной партии Шемаханской царицы, мерцающие звучания темы Звездочёта. Значительное место занимают в опере симфонические эпизоды («Сон Додона», сказочное Шествие и др.). По богатству и разнообразию оркестровых красок «Золотой петушок» (как и «Сказка о царе Салтане») – одна из самых блестящих партитур Римского-Корсакова.

В опере «Кашей бессмертный» (сюжет Е.М. Петровского, либретто Римского-Корсакова) господствует однотонный, «тёмный» колорит, связанный с воплощением сил зла. При внешнем несходстве образов немощного злобного старца Кашея и жестокой, но обольстительно-прекрасной Кашеевны их музыкальные характеристики во многом родственны. Общий сумрачно-зловещий характер произведения определяют холодные тембры низких деревянных духовых, «колючие» звучания засурдиненной меди и струнных *sul ponticello*, крайне обострённая, «пряная», изобилующая диссонантными сочетаниями и эллиптическими последованиями гармония, основанная на системе сложных ладов.

Важнейшие идейные, драматургические и стилевые тенденции оперного творчества Римского-Корсакова во многом обобщает сложная, многоплановая и вместе с тем исключительно цельная концепция «Сказания о невидимом граде Китеже...». Стержневая для композитора проблема борьбы добра и зла, преломлённая сквозь призму поэтической легенды и религиозно-христианских представлений, даётся здесь в двух аспектах – народно-патриотическом и этическом (нравственно-философском). Первый из них связан с темой нашествия татарских орд на Русь, второй раскрывается в противопоставлении полярных мироощущений, жизненных философий, носители которых – центральные персонажи: чистая сердцем, устремлённая к свету и радости дева Феврония и горький пьяница, предатель Гришка Кутерьма. Драматургическая многослойность оперы ведёт к сочетанию и взаимодействию эпического, драматического и лирического принципов воплощения в рамках эпико-повествовательной в своей основе жанра с к а з а н и я. Она выявляется в разнообразии массовых сцен – жанрово-бытовых (в Малом Китеже), дра-

матически–конфликтных, действенных (нашествие татар), ораториально–статических (в Великом Китеже, в невидимом граде), в различных решениях образов – эпически обобщённом (Князь Юрий, Поярок, Всеволод), драматическо–психологически углублённом (Гришка Кутерьма), лирическом (Феврония). Симфонизированная музыкальная драматургия «Сказания» опирается на последовательное сквозное развитие важнейших интонационно–тематических комплексов, связанных с основными идеями оперы. Узлами этого развития становятся симфонические или вокально–симфонические эпизоды: вступление «Похвала пустыне», монологи Февронии (в 1–м и 4–м актах), антракты «Сеча при Керженце» и «Хождение в невидимый град».

ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ:

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА (от лат. *forma* – вид; образ; красота; лат. слово происходит от др.–греч. *μορφή* вид, очертания; внешность; красота) – многозначный музыкальный термин, описывающий строение музыкального произведения. Термин имеет три значения: 1) тип композиции (сонатная форма, вариации, рондо, бар и др.). Форма–тип определяется рассмотрением музыкальной конструкции в статике (схема последования разделов, которую описывают последовательностью латинских букв, например, АВА, АВАСА и т.п.) и динамике (реализация схемы в музыке, «развёртывание» схемы во времени); 2) воплощение музыкального содержания, под которым понимается целостная организация музыкального артефакта (пьесы) как совокупности мелодики (мотивов, фраз, мелодических формул и др.), гармонии, метра и ритма, склада и фактуры, вербального текста (стихотворного, молитвословного, прозаического), тембров и кластеров и др.; 3) музыкально–теоретическая учебная дисциплина и отрасль музыкознания, занимающиеся изучением формы.

ПАРТИТУРА В МУЗЫКЕ – нотная запись многоголосного музыкального произведения, предназначенного для исполнения ансамблем, хором или оркестром, в которой все партии (голоса) одна над другой даны в определённом порядке.

ЛЕЙТМОТИВ (нем. *Leitmotiv* – ведущий мотив), регулярно воспроизводимый в отдельном сочинении, в цикле произведений или в творчестве автора смысловой мотив.



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- ✓ Перечислите труды Н.А. Римского–Корсакого.
- ✓ Назовите оперы Н.А. Римского–Корсакого.
- ✓ Идейные, драматургические и стилевые тенденции оперного творчества Н.А. Римского–Корсакого.

ТЕМА № 7

М.П. МУСОРГСКИЙ

ЛИТЕРАТУРА:

1. Асафьев Б.В. *Русская музыка от начала до XIX столетия.* – М., Л.: Academia, 1930. – 313 с.
2. Багадуров, В.А. *Очерки по истории вокальной методологии / В. А. Багадуров.* – Москва : Госиздат. Муз. сектор, 1929. – 28–24 см. Ч. 3: Ч. 3, вып.1. – 1937. – 254, [1] с. : ноты.
3. Рапацкая, Л. А. *История русской музыки: от древней Руси до «серебряного века» [Электронный ресурс]: учебник для вузов / Л.А. Рапацкая.* – СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. – 480 с. – ЭБС ЛАНЬ.

М.П. Мусоргский – один из самобытнейших русских композиторов XIX века.

В его музыке нашли отражение острые социальные конфликты русской действительности 60–70–х годов.

Непримиримый к несправедливости, чутко отзывавшийся на человеческие страдания, он занял среди композиторов Могучей кучки особое место как гневный обличитель общественных пороков. По выражению Стасова, Мусоргский показал в своей музыке «океан русских людей, жизни, характеров, отношений, несчастья, невыносимой тягости, приниженности, зажатых ртов».

Взгляды Мусоргского на сущность, цели и задачи искусства сложились под непосредственным воздействием литературы критического реализма и эстетики революционных демократов. Многие передовые русские музыканты 60–70–х годов испытали на себе влияние идей Чернышевского. Однако никто из них не сделал отсюда столь прямых и последовательных выводов для своего творчества, как Мусоргский.

Основным творческим принципом Мусоргского было: «Жизнь, где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солона». Он считал священной обязанностью художника произносить свой приговор отрицательным явлениям действительности. Показывая картины народной нищеты, голода, бесправия, обнажая острые социальные конфликты, Мусоргский значительно раздвигал рамки привычной для его времени тематики музыкальных произведений. Он был при этом движим страстным жела-

нием сблизить музыку по ее общественной роли с современной передовой литературой, приобщить музыкальное искусство к великому делу освободительной борьбы.

Мусоргский не остановился на обличении. Его творчество овеяно дыханием крестьянской революции. Свидетель многочисленных крестьянских восстаний, композитор воплотил в музыке непокорный, мятежный дух народа, его светлую мечту о счастье и могучий размах освободительного движения.

Как и многие другие передовые русские художники XIX века, Мусоргский искал в истории ответов на жгучие, наиболее болезненные вопросы современности. «Прошедшее в настоящем – вот моя задача» – так сам он определил свое отношение к историческим сюжетам. В своих народных музыкальных драмах «Борисе Годунове» и «Хованщине» он воскресил картины напряженной общественной борьбы в наиболее драматические эпохи отечественной истории.

Главную силу истории Мусоргский видел в трудящихся массах. «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единой идеею», – написал он в посвящении «Бориса Годунова» товарищам по балакиревскому кружку. Он был твердо убежден в праве народа самому решать свою судьбу и знал, что при угнетенном положении масс ни смены правителей, ни проводимые сверху государственные реформы не приведут страну к счастью и процветанию.

Верный жизненной правде, Мусоргский не мог не показать также бесплодность и обреченность неорганизованных, стихийных крестьянских «бунтов». Жестокий обман народа, каким явилась крестьянская реформа 1861 года, свирепые правительственные расправы над восставшими, усиливавшиеся народные бедствия – все это заставляло Мусоргского с глубокой тревогой и душевной болью задумываться о судьбах горячо любимой родины, окрашивало его музыку в трагедийные тона.

В 70-х годах творчество композитора пополняется новыми мотивами.

Чуткий к изменениям в общественной обстановке, Мусоргский болезненно переживал крушение надежд на революционные преобразования, которые принесли 70-е годы русской демократической интеллигенции. Одним из первых среди русских музыкантов откликнулся он

также на те новые веяния, которые вносила в общественную жизнь капитализация России, принявшая после реформы 1861 года особенно бурный характер. Не умея объяснить себе подлинную сущность происходивших на его глазах социальных процессов, Мусоргский с ужасом наблюдал рост алчности, стяжательства, все возрастающую погоню за наживой, разрушение былых нравственных устоев.

Теперь он не только обличает нужду и бесправие русского крестьянства, не только клеймит деспотизм самодержавия. Он поднимает свой голос против всего, что несет людям горе и страдания. Совершенно новой для мирового музыкального искусства явилась, в частности, тема протеста против войны, против бессмысленного истребления человеческих жизней. Этой теме посвящены некоторые из вокальных произведений 70-х годов.

Горячая любовь к человеку – вот что было характерной особенностью Мусоргского. Он писал: «...И теперь, и вчера, и недели тому назад, и завтра всё дума – одна дума выйти победителем и сказать людям новое слово дружбы и любви, прямое и во всю ширь русских полян, правдой звучащее слово скромного музыканта, но бойца за правую мысль искусства». Он мечтал создать искусство, «любящее человека, живущего его отрадой, его горем и страдой», заставляющее трепетать самые сокровенные струны человеческой души. Эта любовь к людям вдохновляла Мусоргского на создание образов большой душевной красоты. Лживости и испорченности верхов он противопоставлял цельность натуры, свойственную выходцам из народа, чистоту и непосредственность ребенка. Вместе с тем он умел ценить подлинную человечность даже там, где она была заслонена грубой или отталкивающей внешностью либо сложной борьбой противоречивых чувств.

По богатству и разнообразию воссозданных человеческих характеров творчество Мусоргского не знает себе равных в истории музыкального искусства. Если обращение к крестьянской тематике и сочувствие идеям крестьянской революции сближают Мусоргского с Некрасовым, то по глубине психологического анализа, по силе проникновения в святая святых человека его творчество может быть сопоставлено с творчеством таких художников, как Достоевский или Толстой.

Постоянно стремясь найти все более яркие, действенные средства

музыкального выражения, Мусоргский на протяжении всей своей жизни выступал как неутомимый новатор. Он не боялся внешней шероховатости формы, жесткости гармоний или внезапности тональных сдвигов, если это помогало усугубить драматизм выражения, выявить резкие контрасты образов и отразить смены душевных состояний. Известная острота, непривычность музыкального языка Мусоргского смущала многих из его современников. Однако музыка Мусоргского всегда глубоко правдива. Средства выражения всегда находятся в соответствии с теми новыми образами, которым композитор впервые в истории открывал доступ в музыку.

Новаторство не исключало к тому же глубокой связи музыки Мусоргского со всем предшествующим развитием музыкального искусства. Здесь соединились и получили новое дальнейшее развитие в первую очередь традиции Глинки и Даргомыжского.

Как представитель критического реализма Мусоргский был прямым продолжателем Даргомыжского, которого сам он называл «великим учителем музыкальной правды». Помимо общей обличительной направленности творчества, Мусоргского роднят с Даргомыжским пылкий интерес к жизни, быту и индивидуальным характерам простых людей, обостренная наблюдательность и искусство музыкального портрета. Однако Мусоргский достиг еще большей глубины в передаче сложных психологических переживаний своих героев. С другой стороны, стремление к большим историческим обобщениям, к созданию произведений о жизни целого народа, государства в моменты решающих исторических переломов роднят Мусоргского с Глинкой. Народные музыкальные драмы Мусоргского являются дальнейшим развитием того оперного жанра, начало которому было положено «Иваном Сусаниным». Только если основу оперы Глинки составляет борьба русского народа против иноземных захватчиков, то у Мусоргского на первом плане – конфликт внутри страны между народом и властью.

Слияние и развитие традиций Глинки и Даргомыжского заметно также и в области музыкального языка Мусоргского.

От Даргомыжского Мусоргский унаследовал исключительную чуткость в отношении декламации, бережный подход к произнесению каж-

дого слова, умение тонко и правдиво воспроизводить характерные речевые интонации. Вместе с тем сказалось и влияние широкого «мелодического стиля Глинки: Мусоргский великолепно владел искусством обобщенного выражения наиболее существенных, типичных сторон образа через песенную мелодию. Песенность музыкального языка Мусоргского, как и Глинки, обусловлена глубоким проникновением в дух и склад народной песни.

Интонационные истоки мелодики Мусоргского – в крестьянской народной песне. В области речевых интонаций Мусоргский дополнил и обогатил достижения Даргомыжского воспроизведением разнообразных интонаций крестьянского говора. В то же время он вместе с Балакиревым и другими кучкистами много сделал для обновления музыкального языка ярко красочными и выразительными гармониями.

Мусоргский – преимущественно вокальный композитор. Центральное место в его наследии занимают народные музыкальные драмы и большое количество камерных вокальных произведений различного содержания, характера и формы. К ним примыкают также неоконченная опера «Сорочинская ярмарка» и отдельные сочинения для хора.

Инструментальные произведения Мусоргского сравнительно немногочисленны. Это в основном программные произведения. Наиболее значительные из них – «Иванова ночь на Лысой горе» для симфонического оркестра и фортепианная сюита «Картинки с выставки».

Личная судьба Мусоргского во многом типична для передового художника–борца, жившего в условиях царской России. Его жизнь сложилась трагически. Неподкупный, мужественный обличитель общественных пороков, друг угнетенного крестьянства, он постоянно подвергался травле со стороны цензуры и реакционной критики; дирекция императорских театров делала все от нее зависящее, чтобы помешать публике познакомиться с творчеством Мусоргского.

Материальные лишения, тяжелые нравственные страдания стали уделом Мусоргского и преждевременно оборвали его жизнь.

Однако никакие испытания не смогли сломить твердость композитора. Ничто не заставило его отступить от своих творческих принципов. За год с небольшим до смерти он писал Стасову: «Девиз мой, известный Вам: «Дерзай! вперед к новым берегам!» остался неизменным».

Жизненный и творческий путь

Модест Петрович Мусоргский родился 9 марта 1839 года в небольшом имении своих родителей в сельце Карево Торопецкого уезда Псковской губернии. Раннее детство его протекало в деревенской обстановке, в окружении крестьян, быт которых он близко узнал, таким образом, с первых лет сознательной жизни. Первые музыкальные впечатления его были связаны с народной песней. Музыкальные занятия начались рано (первой учительницей была мать); мальчик делал быстрые успехи и уже к семи годам исполнял на рояле небольшие произведения Листа.

Однако родители готовили Мусоргского к военной карьере. Когда ему было десять лет, отец отвез его вместе со старшим братом в Петербург. После прохождения подготовительного курса будущий композитор был принят в школу гвардейских подпрапорщиков.

Резкий контраст между спокойной сельской жизнью с ее поэтическими впечатлениями и обстановкой, царившей в закрытом военном учебном заведении тех лет, должен был тяжело отразиться на впечатлительной натуре юноши. В школе гвардейских подпрапорщиков процветал дух казенной муштры, сословных предрассудков. Выше всего ставились внешний лоск, владение светскими манерами.

Не лучше была обстановка и в гвардейском Преображенском полку, офицером которого Мусоргский был зачислен в 1856 году, после окончания школы. Годы пребывания в военной среде оставили тяжелый след в психике молодого человека. В дальнейшем ему пришлось перенести мучительный процесс внутренней перестройки для того, чтобы избавиться от последствий уродливого воспитания.

Впрочем, уже в военной школе Мусоргский выделялся среди окружающих своей любознательностью и серьезным направлением мысли. Он увлекался чтением, интересовался вопросами истории, философии, за что иногда подвергался насмешкам со стороны начальства. Однако, при отсутствии моральной поддержки и руководства, его самообразование еще не могло быть направлено по верному руслу.

Продолжались и музыкальные занятия Мусоргского. Со времени приезда в Петербург он брал уроки у известного фортепианного педагога Герке и делал выдающиеся успехи в игре на рояле. К юношеским годам относятся и первые попытки сочинения. Однако в то время будущий

композитор еще был далек от того, чтобы видеть в музыке свое жизненное призвание, и смотрел на музыкальные занятия, подобно большинству людей своего круга, как на приятное времяпрепровождение.

В 1856 году один из военных товарищей Мусоргского, любитель музыки, привел его в дом Даргомыжского, где, как известно, в то время происходили регулярные музыкальные собрания. Здесь Мусоргский впервые услышал некоторые произведения Глинки и самого Даргомыжского, столкнулся с новым для него отношением к искусству, узнал о борьбе передовых музыкантов за реализм и народность. Мусоргский стал посещать кружок Даргомыжского. Он познакомился с Кюи, Балакиревым, а через них – со Стасовым, и начал брать у Балакирева уроки сочинения. Этим встречам суждено было резко изменить все течение жизни Мусоргского.

Вскоре у него созрело решение отказаться от военной карьеры и порвать со светской средой, чтобы посвятить себя исключительно музыкальным занятиям. В 1858 году он выходит в отставку. Начинается новый, значительный период в его жизни.

Годы учения и творческих исканий. Творчество раннего периода. Появление первых зрелых произведений. Десятилетие 1858–1868 между выходом в отставку и началом работы над оперой «Борис Годунов» – первым зрелым произведением крупной формы – можно охарактеризовать как время напряженной учебы и разносторонних творческих исканий.

Выйдя в отставку и отказавшись впоследствии от своей доли наследства по отцовскому имени, Мусоргский сознательно вступил на путь скромной трудовой жизни, которую вели в его время представители разночинной интеллигенции. Получив, таким образом, необходимую для творчества духовную свободу и приобщившись к кругу людей, живущих яркой и содержательной внутренней жизнью, юноша был счастлив.

Но в те годы музыкальный труд не мог стать источником существования для начинающего композитора, и материальные затруднения вскоре принудили Мусоргского поступить на службу чиновником. Это омрачило всю его дальнейшую жизнь. Канцелярская работа отрывала его от любимого музыкального дела. Угнетающе действовали казенная

обстановка и процветавшие в департаменте чиновничество и угодничество. Не желая заискивать перед начальством, Мусоргский так и не дослужился до каких-либо мало-мальски значительных чинов. Ему часто приходилось менять место работы, а временами и вовсе лишаться ее, испытывать серьезную материальную нужду. Однако композитор глубоко ощутил тяжесть и унижительность своего положения лишь позднее, в зрелые годы, когда жизнь принесла новые серьезные испытания и стали иссякать физические силы.

В 60-х годах он был охвачен творческим горением и не задумывался о трудностях предстоящего пути.

Первые год-полтора Мусоргский был на положении ученика Балакирева, хотя последний и не проходил с ним какого-либо определенного курса; композиторское мастерство приобреталось непосредственно на практике сочинения. Расширению музыкального кругозора содействовала также упорная самостоятельная работа по изучению наследия Глинки, Моцарта, Бетховена и других композиторов, а также знакомство с новыми выдающимися музыкальными произведениями современников. Из последних, Мусоргский особенно высоко ценил, подобно другим членам Могучей кучки, Листа и Берлиоза.

Уроки у Балакирева вскоре сменились участием Мусоргского как равноправного члена в творческих встречах кружка. Здесь, в музицировании, в постоянном обмене мнениями, вырабатывались музыкальные взгляды, вкусы и симпатии молодого композитора. Идеи Балакирева о национально-самобытных путях развития русской музыки, о музыкальном новаторстве и борьбе против закостеленных штампов в искусстве нашли в лице Мусоргского горячего приверженца.

Годы учения были одновременно годами формирования мировоззрения Мусоргского.

Ему было чуждо замыкание в узком кругу чисто музыкальных интересов. Сразу после выхода в отставку он с рвением принялся заполнять пробелы в своем общем образовании. Он изучал русскую и мировую литературу, читал книги по самым разнообразным отраслям человеческих знаний. Стремясь приобщиться к достижениям передовой мысли, он работал так напряженно, что на первых порах это приводило к неоднократным нервным заболеваниям.

Исключительно чуткий к окружающей жизни, композитор стремился глубоко осмыслить суть тех потрясений, которые переживало на его глазах русское общество. На формирование общественно–политических взглядов Мусоргского влияло его общение с некоторыми лицами, не относящимися к числу товарищей по искусству.

Об одной группе таких друзей и о глубоко плодотворном для Мусоргского общении с ними оставил скупые, но очень значительные показания Стасов в своем биографическом очерке «Модест Петрович Мусоргский». С 1863 по 1865 год Мусоргский жил на одной квартире (в «коммуне», как тогда говорили в шутку) с пятью молодыми людьми. Стасов пишет: «Все это были люди очень умные и образованные; каждый из них занимался каким–нибудь любимым научным или художественным делом, несмотря на то, что многие из них состояли на службе... Никто из них не хотел быть праздным интеллектуально, и каждый глядел с презрением на ту жизнь сибаритства, пустоты и ничегонеделанья, какую так долго вело до той поры большинство русского юношества. Все шестеро до тех пор жили, как и Мусоргский, среди семейств своих, но теперь нашли нужным все переменить и жить иначе. Кончилась жизнь семейная, полупатриархальная, началась жизнь интеллектуальная, деятельная, с действительными интересами, с стремлением к работе и употреблением себя на дело. И те три года, что прожили на новый лад эти молодые люди, были, по их рассказам, одними из лучших во всю жизнь. Для Мусоргского – в особенности. Обмен мыслей, познаний, впечатлений от прочитанного накопили для него тот материал, которым он потом жил все остальные свои годы; в это же время укрепился навсегда тот светлый взгляд на «справедливое» и «несправедливое», на «хорошее» и «дурное», которому он никогда впоследствии не изменял...».

Надо думать, что под светлым взглядом на «справедливое» и «несправедливое» Стасов подразумевал именно общественные взгляды Мусоргского и что только цензурные соображения помешали ему выразить свою мысль более определенно. Можно также предположить, что среди прочитанного молодыми сожителями коммуны значительное место занимали работы революционных демократов, волновавшие в те годы умы всей передовой русской молодежи. Во всяком случае, именно в это

время происходило освоение Мусоргским эстетического учения Чернышевского и Добролюбова.

Обостренным интересом к социальным вопросам, повышенной впечатлительностью в отношении всего, что касалось современной политической жизни, Мусоргский стал рано выделяться среди других членов балакиревского кружка. Он довольно быстро вышел из-под непосредственного влияния Балакирева и начал искать самостоятельных путей в искусстве.

Музыкальное творчество первого десятилетия дает представление о разносторонних исканиях молодого композитора.

Для будущего автора народных музыкальных драм чрезвычайно показательным появившееся с первых шагов влечение к показу в музыке острых драматических столкновений, а также к созданию монументальных произведений, в которых действовала бы охваченная могучим порывом народная масса.

Характерно, что сама идея сожительства на одной квартире молодых людей зародилась под влиянием романа «Что делать?» Чернышевского.

Вначале Мусоргский не обращался для воплощения подобных тем к образам русской действительности. Он увлекался колоритными образами античности, библии, древнего Востока, черпая сюжеты и тексты из произведений мировой литературы.

Одним из характерных сочинений подобного рода является неоконченная опера «Саламбо». Одноименный роман французского писателя Флобера, повествующий о событиях из истории древнего Карфагена, привлек композитора своей красочностью, картинностью, а главное – возможностью создать на его основе полные драматизма и высокого пафоса народные сцены. Очень показательным, что в либретто, составленном самим композитором, выдвинуты на первый план драматургическая линия, связанная с восстанием против Карфагена наемных ливийских войск, и образ предводителя восстания – ливийца Мато. Для музыки «Саламбо» характерны яркая мелодичность, сочность и сила при известной рыхлости и растянутости формы.

Работа над оперой продолжалась с 1863 по 1866 год. По мере того как повышались требования Мусоргского к собственному творчеству,

написанное переставало удовлетворять композитора. Мусоргский прервал работу над «Саламбо», не завершив ее. Впоследствии часть написанного материала вошла в переработанном виде в оперу «Борис Годунов».

Вторая неоконченная опера, над которой Мусоргский работал в первой половине 1868 года, характеризует совершенно иные, во многом противоположные тенденции. Выбор в качестве сюжета «Женитьбы» Гоголя свидетельствует о возросшем у Мусоргского интересе к литературе критического реализма. На этот раз композитором руководило стремление показать окружающую русскую действительность, жизнь обычных, ничем не примечательных людей; привлекало его также наличие сатирического элемента в «Женитьбе». После героико-романтической «Саламбо» композитор обратился к бытовой комической опере.

В оперном стиле композитора впоследствии слились воедино различные тенденции, проявившиеся отдельно и односторонне в двух юношеских операх. Для зрелых опер Мусоргского характерно сочетание яркого драматизма (особенно в массовых сценах) с любовной обрисовкой бытовых деталей и меткими портретными характеристиками. В зрелых операх происходит также процесс органического слияния таких музыкально-выразительных средств, как песенная мелодия и речитатив.

Самые ранние романсы и песни, созданные Мусоргским на грани 50–60-х годов, изданы в наше время в сборнике под названием «Юные годы».

Особое место в этом сборнике занимает песня «Калистрат» на слова Некрасова. Написанная в 1864 году, она ознаменовала собой начало нового этапа в вокальном творчестве Мусоргского.

«Калистратом» открывается целая серия сочиненных в последующие годы обличительных вокальных произведений из современной крестьянской жизни на слова Некрасова, Тараса Шевченко, Островского, а также на собственные тексты композитора. В этих произведениях, названных впоследствии самим Мусоргским «народными картинками», острота и новизна темы сочетаются с глубокой оригинальностью и самобытностью средств выражения. Относящиеся по времени создания к юношескому периоду, «картинки» свидетельствуют о достигнутом Мусоргским уже в это время высоком мастерстве в области сочинений малой формы.

К «народным картинкам» из крестьянской жизни примыкают песни сатирического характера. Используя смех как орудие обличения темных сторон действительности, Мусоргский обнаруживал неистощимый запас остроумия, юмора, веселой выдумки. Одно из таких вокальных произведений Мусоргского – его сатирическая песня «Семинарист», в которой в непочтительных тонах упоминается духовенство, – была даже запрещена цензурой. Композитор гордился происшедшим. В небывалом факте запрещения цензурой музыкального произведения он видел признак того, что музыканты начинают активно вмешиваться в общественную жизнь. Он писал: «Запрет [«Семинариста»] служит доводом, что из «соловьев, кущей лесных и лунных воздыхателей» музыканты становятся членами человеческих обществ, и если бы всего меня запретили, я не перестал бы долбить камень, пока бы из сил не выбился...».

Свой талант сатирика Мусоргский использовал также и в общей борьбе кучкистов против представителей враждебных им музыкальных партий. В музыкальной карикатуре «Классик», (а позднее в сатирической вокальной сюите «Раек») он создал остроумные и уничтожающие портреты ряда музыкальных деятелей, врагов Могучей кучки.

В течение десятилетия 1858–1868 был создан также ряд инструментальных произведений Мусоргского. Среди них – мелкие фортепианные и оркестровые пьесы, а также «Ночь на Лысой горе» – симфоническая фантазия, навеянная народным преданием о шабаше ведьм.

Годы создания и постановки «Бориса Годунова». Период от начала работы над «Борисом Годуновым» до постановки оперы (1868–1874) имел особое значение в жизни Мусоргского. Создание «Бориса Годунова» было итогом предшествовавшей десятилетней учебы и одновременно – началом нового жизненного этапа. Это было время высокого расцвета творческих сил композитора, неустанного горения, больших надежд и планов на будущее. Еще не совсем закончилось сочинение «Бориса Годунова», а уже началась работа над «Хованщиной», занявшая затем весь остаток жизни.

В эти годы Мусоргский впервые вышел на суд широкой общественности. «Борис Годунов» стал пробным камнем, определившим отношение к творчеству композитора публики, придворных кругов, печати и друзей–музыкантов.

Сочинение «Бориса Годунова», начавшееся осенью 1868 года по совету историка и пушкиноведа В.В. Никольского, шло с необычайной быстротой. К концу 1869 года опера была завершена в партитуре. В первоначальном своем виде она состояла из семи картин.

В таком виде Мусоргский представил партитуру в театральный комитет с просьбой разрешить постановку оперы на императорской сцене. Он получил отказ, подлинной причиной которого была, несомненно, ярко выраженная антимонархическая на-правленность оперы. Однако в качестве одного из официальных мотивов отклонения автору было указано на отсутствие в ней выигрышной женской партии.

Неудача не вызвала у Мусоргского охлаждения к своему произведению. Наоборот, не теряя надежды на возможную постановку в дальнейшем, увлеченный новыми творческими идеями, он принялся за доработку оперы. Так в 1872 году возникла новая редакция.

Она состоит из девяти картин. Одна из картин первой редакции – «В царском тереме» – заменена новым вариантом; появились две отсутствовавшие ранее польские сцены; вместо изъятых сцен у собора Василия Блаженного была написана сцена под Кромами.

Переработка «Бориса Годунова» объясняется не просто готовностью Мусоргского пойти на уступки комитету и тем обеспечить возможность постановки. Вводя польские сцены, композитор руководствовался отнюдь не только желанием восполнить отсутствие женской партии. Польские сцены помогли раскрытию потаенных пружин, управляющих действиями Самозванца, и придали драме еще большую политическую остроту. Заклю-чающая новую редакцию сцена под Кромами, возникшая на основе отдельных, разбросанных у Пушкина намеков, явилась первой в русской опере картиной народного восстания. Неудивительно поэтому, что после вторичного рассмотрения «Борис Годунов» был вновь-забракован театральным комитетом.

Однако группа передовых русских музыкальных деятелей – артистов оперной сцены, получившая возможность познакомиться с музыкой «Бориса Годунова» в домашнем исполнении, не могла остаться равнодушной к судьбе нового гениального произведения русской музыки. Благодаря стараниям певцов Платоновой, Петрова и других в 1873 году удалось поставить в Мариинском театре в бенефис Платоновой три

сцены из «Бориса Годунова» (сцена в корчме и обе польские). В 1874 году борьба славных русских артистов увенчалась новым успехом: 27 января опера «Борис Годунов», хотя и обезображенная значительными купюрами, была исполнена на сцене Мариинского театра под управлением Э.Ф. Направника.

Рассказывая об этом событии, Стасов отмечает, что постановка имела у определенной части публики огромный успех: «Молодое поколение ликовало и сразу подняло Мусоргского на щитах. Молодежь свежим своим, неиспорченным еще чувством понимала, что великая художественная сила создала и вручает народу нашему новое, чудное народное произведение, и ликовала, и радовалась, и торжествовала. Она понимала и потому рукоплескала Мусоргскому, как своему, настоящему, дорогому».

Измена светлым идеалам со стороны многих представителей интеллигенции в связи с неоправдавшимися надеждами на крестьянскую революцию и ростом капиталистических отношений, усиление правительственных репрессий, казни и ссылки, страдания народа, лишенного права на счастье, войны – таков был круг впечатлений Мусоргского в последний период его жизни.

Тяжело переживая одиночество, Мусоргский горячо привязывался к людям, у которых он находил душевную ласку на свои творческие мысли. К таким принадлежали, наряду со Стасовым и его семейством, сестра Глинки Л.И. Шестакова, О.А. Петров, молодой поэт Арсений Голенищев–Кутузов. Несколько ранее Мусоргский сдружился с архитектором и художником Виктором Гартманом. Но и с этой стороны Мусоргского подстерегали тяжелые удары. Как огромное личное горе и как потерю для всего русского искусства переживал он преждевременную смерть Гартмана и кончину «дедушки русской сцены» Петрова. Дружба с Голенищевым–Кутузовым оказалась кратковременной.

В последние годы Мусоргскому приходилось много выступать в концертах в качестве аккомпаниатора. Его превосходное исполнительское мастерство, легкость чтения с листа и артистизм снискали ему заслуженную славу одного из лучших аккомпаниаторов Петербурга. Эта деятельность являлась также источником заработка, хотя и весьма скромного.

В 1879 году Мусоргский совершил концертную поездку по югу России (Украина, Крым.) с известной певицей Д. М. Леоновой. Это было последнее радостное событие в жизни композитора. Артистический успех, впечатления от южной природы и незнакомого быта оставили яркий след в его сознании. Однако по возвращении в Петербург его вновь ожидало безрадостное существование.

Ненормальный образ жизни подрывал здоровье композитора, подтачивая его физические силы. Наступали признаки тяжелого физического заболевания. В феврале 1881 года Мусоргского на квартире у Леоновой постиг удар. За ним последовали другие. В тяжелом состоянии композитор был помещен в Николаевский военный госпиталь, где и протекли его последние дни. Там же Репин писал с умирающего свой знаменитый портрет. 16 марта 1881 года Мусоргский скончался.

Долгое время держалась точка зрения, будто последние годы жизни Мусоргского были годами творческого упадка. Подобного взгляда придерживался даже Стасов в своих работах о Мусоргском. Однако это неверно.

Действительно, жизненные неурядицы, пошатнувшееся здоровье затрудняли в эти годы процесс сочинения. Работа зачастую затягивалась. Однако ряд замечательных произведений, созданных в столь трудных условиях, заставляет скорее говорить не об упадке, а о новом расцвете творческих сил композитора.

Основным трудом этих лет была «Хованщина». Смерть оборвала его. Опера осталась незаконченной и не оркестрованной. «Хованщина» впервые увидела сцену в 1886 году в обработке и оркестровке Римского-Корсакова.

Параллельно с «Хованщиной» шло сочинение лирико-комической оперы «Сорочинская ярмарка» (по Гоголю). Эта опера также осталась незавершенной. Над ее завершением трудились и разное время Кюи, Лядов и советский композитор Шебалин.

«Хованщина» и «Сорочинская ярмарка» – два полюса, характеризующие различные стороны душевного склада их автора. В «Хованщине» отразились трагические стороны русской действительности и нашли выражение скорбные мысли Мусоргского о судьбе народа. «Сорочинская

ярмарка» полна юмора, света и приветливой, душевной ласки. Она свидетельствует о неиссякаемой, несмотря ни на какие страдания, любви Мусоргского к жизни, о его влечении к простой человеческой радости.

ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ:

ЭЛЕГИЯ (греч. *elegeia*, от *elegos* – жалобная песня), медитативный вид лирики, в котором описание идеального пейзажа или рассуждение лирического героя (в форме первого лица) выражает сентиментальный взгляд на сущность человеческих отношений или природу поэтического творчества, на судьбу человека вообще, мироустройство или устройство общества.

БАЛЛАДА (окс. *balada*/*ballada*, от *balat* танцевать, плясать) – многозначный литературоведческий и музыковедческий термин. Основные значения:– средневековая поэтическая и текстомузыкальная форма;

– лирический жанр англо–шотландской народной поэзии XIV–XVI вв.;

– поэтический и музыкальный жанр в XVIII и XIX вв., популярный у романтиков и их позднейших эпигонов.

ПЕРСОНАЛИИ:

НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ НЕКРАСОВ – русский поэт–демократ, автор блистательных образцов гражданской лирики, сделавший поэзию «народной лирой» и орудием в борьбе за права угнетенного народа. Его поэтическая муза – муза «мести и печали», боли, борьбы с несправедливостью по отношению к крестьянству.

Поэт родился 28 ноября 1821 года в городе Немирове (Винницкий уезд Подольской губернии, ныне – территория Украины). 1831 год – Николая Некрасова отправляют учиться в гимназию в Ярославль. Мальчик был способным, но отношения с коллективом умудрялся испортить – был резок, остер на язык, сочинял про одноклассников ироничные стихи. 1840 год – Некрасов зарабатывает как драматург и критик – петербургский театр ставит несколько его пьес, а «Литературная газета» издает несколько статей. Накопив денег, Некрасов в этом же году издает за свой счет сборник стихотворений «Мечты и звуки», который попал под такой шквал критики, что поэт выкупил почти весь тираж и сжег его.

1840–е годы: Некрасов знакомится с Виссарионом Белинским (который незадолго до этого беспощадно раскритиковал его первые стихи) и начинает плодотворное сотрудничество с журналом «Отечественные записки». 1866 год: Некрасов выкупает журнал «Отечественные записки», в котором прежде трудился, и намерен довести его до того же уровня популярности, до которого ему удалось довести «Современник». С этого времени он более активно публикуется сам.

Выходят такие произведения:

Поэмы:

– «Саша» (1855 г. Поэма о думающей женщине. Саша близка к народу и любит его. Она находится на жизненном перепутье, много размышляет о жизни, когда ей встреча-

ется молодой социалист. Агарин рассказывает Саше о социальном мироустройстве, неравенстве и борьбе, он позитивно настроен и ждет «солнышка правды». Проходит несколько лет, и Агарин разуверился в том, что народом можно управлять и дать ему свободу, он может только философствовать на тему того, как дать крестьянам свободу, и что они с ней будут делать. Саша же в это время занимается пусть мелкими, но реальными делами – она оказывает крестьянам медицинскую помощь).

– «Кому на Руси жить хорошо» (1860 – 1877 гг.. Эпическая крестьянская поэма, обличающая неспособность самодержавия обеспечить народу подлинную свободу, несмотря на отмену крепостного права. Поэма рисует картины народной жизни и живо наполнена народной речью).

– «Коробейники» (1861).

– «Мороз, красный нос» (1863 г. Поэма, воспевающая силу духа русской крестьянки, способной на тяжелую работу, верность, самоотверженность, выполнение долга).

– «Русские женщины» (1871–71 гг. Поэма, посвященная мужеству декабристок, отправившихся в след за мужьями в ссылку. Содержит 2 части «Княгиня Волконская» и «Княгиня Трубецкая». Две героини принимают решение последовать за сосланными мужьями. Княгини, которым неведома голодное нищее существование, тяжелая работа, отказываются от своей прежней жизни. Они демонстрируют не только любовь и взаимовыручку, присущие всем хранительницам домашнего очага по умолчанию, но и открытое противостояние власти).

Стихотворения:

– «Железная дорога»;

– «Рыцарь на час»;

– «Несжатая полоса»;

– «Пророк»;

– циклы стихов о крестьянских детях;

– циклы стихов о городских нищих;

– «панаевский цикл» – стихотворения, посвященные гражданской жене.



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- ✓ Основной творческий принцип М.П. Мусоргского.
- ✓ Оперы М.П. Мусоргского.
- ✓ Какие вокальные циклы М.П. Мусоргского вы знаете?

ТЕМА № 8

П.И. ЧАЙКОВСКИЙ

ЛИТЕРАТУРА:

1. Асафьев Б.В. *Русская музыка от начала до XIX столетия.* – М., Л.: Academia, 1930. – 313 с.
2. Багадуров, В.А. *Очерки по истории вокальной методологии / В. А. Багадуров.* – Москва : Госиздат. Муз. сектор, 1929. – 28–24 см. Ч. 3: Ч. 3, вып. 1. – 1937. – 254, [1] с. : ноты.
3. Приходовская Е.А. *ОПЕРНАЯ ДРАМАТУРГИЯ (УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ) // Международный журнал экспериментального образования.* – 2014. – № 11–1. – С. 112–113.
4. Рапацкая, Л. А. *История русской музыки: от древней Руси до «серебряного века» [Электронный ресурс]: учебник для вузов / Л.А. Рапацкая.* – СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. – 480 с. – ЭБС ЛАНЬ.

П.И. Чайковский выделяется среди композиторов – классиков. Его бессмертные произведения стоят в одном ряду с произведениями А.С. Пушкина, Л. Толстого. Имя Петра Ильича Чайковского, продолжателя традиций Глинки и Даргомыжского.

Основные эстетические принципы Чайковского формировались в 60–70-е гг. XIX века, в период высокого подъема общественной и художественной мысли, расцвета русской литературы, живописи и музыки. При остром трагизме мироощущения важнейшей чертой Чайковского является гармоническое, оптимистическое восприятие жизни. Эстетика Чернышевского «прекрасное – есть жизнь» стала принципом Чайковского. Чайковский любил жизнь, человека. Правдивое раскрытие душевных переживаний – сущность его музыки.

Чайковский глубоко национальный композитор. В произведениях он показывает жизнь русского общества, его быт; дает картины русской природы. Музыка интонационно близка русской народной песне. Сам композитор писал: «Что касается вообще русского элемента в моей музыке, то есть родственных с народной песней приемов в мелодии и гармонии, то это происходит вследствие того, что я вырос в глуши, с детства, с самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки, что я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях, что, одним словом, я русский в полнейшем смысле этого слова.»

П.И. Чайковский родился 25 апреля 1840 года в г. Воткинске в семье

горного инженера, директора металлургического завода. Детство его протекало в Воткинске, затем в Волопаевске. Первые уроки на фортепиано начались в эти годы. По исполнению 10 лет Чайковский был определен в Петербургское училище правоведения. В училище преподавалась музыка для желающих. Именно здесь начались серьезные занятия музыкой. Чайковский посещает симфонические концерты, знакомится с произведениями русских и западных композиторов. Особенное впечатление производят на него оперы М.И.Глинки «Иван Сусанин» и «Дон Жуан» Моцарта.

В 1859 году Чайковский, окончивая училище правоведения, получает чин титулярного советника. Начинается служба в Министерстве юстиции, которая тяготит Чайковского, так как все яснее становится, что его призвание – музыка. Он писал: «Я очень много занимался теорией музыки и теперь решительно убедился, что рано или поздно, я променяю службу на музыку».

В 1862 году Чайковский поступает в Петербургскую консерваторию, где занимается у известных педагогов А. Рубинштейна и Н. Зарембы, сыгравших большую роль в воспитании молодого композитора.

Отказавшись от службы в Министерстве юстиции, Чайковский целиком посвящает себя музыке, очень много сочиняет.

В 1868 году Чайковский успешно заканчивает Петербургскую консерваторию кантатой для хора и оркестра. По приглашению директора только что открывшейся Московской консерватории Н. Рубинштейна он начинает педагогическую работу в консерватории, где ведет композицию, гармонию, теорию музыки, инструментовку. На основе опыта педагогической работы Чайковским было написано «Руководство к практическому изучению гармонии», изданное в 1872 году.

В Москве Чайковский оказывается в центре музыкальной жизни. Он знакомится с рядом выдающихся музыкантов, артистов, поэтов. Знакомство с драматургом Островским, Одоевским, поэтом Плещеевым, дружба с Н. Рубинштейном, музыкальным критиком Кашкиным, встречи с Л. Толстым – все это сыграло положительную роль в утверждении реалистических принципов Чайковского.

Помимо педагогической работы Чайковский выступает как музы-

кальный критик. Он пишет о значении творчества Глинки, о том, что развитие национальной музыки должно идти по пути, начатому им; предсказывает большое будущее начинающему композитору Римскому–Корсакову; приветствует связь с народным творчеством норвежского композитора Грига.

Характеристика творчества. П.И. Чайковский, вобрав в себя лучшие достижения европейской и русской музыкальной культуры, опираясь на русское народное творчество и городской романс XIX века, создал классические образцы русского национального музыкального искусства. Он создал лирическую оперу, русский классический балет; его фортепианные и скрипичные концерты являются большим вкладом в мировую камерно–инструментальную музыку. По–новому зазвучали его фортепианные миниатюры и лирические романсы.

Музыка Чайковского лирична. Основным средством выразительности является развернутая мелодия. Мелодия включает в себя и широкий напев русской народной песни и напевно–декламационную выразительность человеческой речи. Музыку Чайковского отличают простота и доступность при высоком профессионально–художественном мастерстве. Гармония и форма у Чайковского определены содержанием. Гармония богата и разнообразна, но без обилия красочных деталей, все подчинено напряженности и динамизму, непрерывности развития. Широко используется секвенционный тип развития. В произведениях Чайковского часто звучат танцевальные ритмы, особенно ритмы вальса, и не только в его балетах, но и в симфониях, операх, камерно–инструментальной и вокальной музыке. Подобно Глинке Чайковский воспринял песенную и танцевальную мелодику других народов: украинского, итальянского, французского.

Труден и мучителен путь Чайковского как оперного композитора. Он стремился к созданию лирической оперы, основанной на реалистическом восприятии жизни, не претендующей на занимательность внешнего действия и изображающей не идеализированных романтических героев в необычайных обстоятельствах, а людей близких к современникам. Художественный результат был достигнут только в пятой опере – опере «Евгений Онегин».

В отличие от опер уже в первых симфонических произведениях

Чайковский нашел свой оригинальный язык и стиль. Уже в первой симфонии рождается новая трактовка симфонического цикла, новые приемы инструментовки и смелость гармонических планов. Создается индивидуальный мелодический стиль.

Оперное творчество. «Опера, именно только опера, сближает Вас с людьми, роднит Вашу музыку с настоящей публикой, делает Вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях – всего народа» – писал Чайковский.

Опера в его творчестве занимает большое место. Композитором написано 10 опер: «Воевода». «Ундина» (впоследствии уничтоженные, как не соответствующие его требованиям), «Кузнец–Вакула», опера в последующем изменении получившая название «Черевички»; 3 оперы на исторический сюжет – «Опричник», «Мазепа». «Орлеанская Дева»; опера «Чародейка»; светлая, жизнеутверждающая лирическая «Иоланта». Вершиной оперного творчества Чайковского являются оперы «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».

Большинство опер – это лирико–психологические драмы, в основе которых жизнь человека, мысли, чувства.

Чайковского привлекали «сюжеты в коих действует настоящие, живые люди, чувствуют так же, как и я». Композитор последовательно придерживался продуманных принципов оперного жанра. Впитав многообразные стили и направления европейской и русской музыки, Чайковский создает новый тип реалистической оперы.

Главным условием оперы Чайковский считал правдивость характеров и ситуаций. Сюжет должен передавать одно сильное чувство – любовь, ревность, патриотизм». В основе опер Чайковского лежит сложный конфликт. Композитор считал, что либретто должно быть сжатым, передающим основную идею.

Ведущей в операх Чайковского является мелодия, оркестр не заглушает певца, но активно участвует в развитии оперы. В его операх гармонично сочетаются симфоническое развитие и замкнутые оперные формы – арии, дуэты, хоры, ансамбли.

Большое значение Чайковский придавал яркой индивидуальной характеристике героев и показу образов в развитии. Богатство и выразительность вокальной партии соединяются в операх Чайковского с

напряженным симфоническим развитием, позволяющим передавать динамику душевных состояний. Вместе с тем он с большим вниманием относился к законам сцены, добивался тщательной обрисовки бытового или исторического фона, считая, что оперу надо «не только слушать, но и смотреть».

К законченному воплощению своего оперного идеала Чайковский пришел не сразу. В «Евгении Онегине», написанном в 1878 году по поэме А.С. Пушкина впервые удалось воплотить свой эстетический идеал «интимной, но сильной драмы» из жизни обыкновенных людей, создав глубоко жизненное произведение.

Оперное творчество последнего периода открыло новую страницу в истории музыкального театра. «Послеонегинские оперы»: «Орлеанская дева», «Мазепа», «Чародейка» имеют общие черты. Теперь психологическая драма героев выражена в очень сложном «внешнем» действии, содержание насыщено конфликтами, внезапными поворотами, параллельными сюжетными линиями. Возрастает роль народных массовых сцен. Личная драма и народная взаимосвязаны. Это главная черта оперной драматургии этого периода новые свойства опер – многогранность характеров героев, введение второстепенных, эпизодических лиц и контрастное сопоставление образов. Но главное новое качество – введение монодраматического принципа в сложную многосоставную драматургию оперы. Всё действие подчинено развитию одного центрального образа, музыкальная характеристика которого выступает на первый план и влияет на всё остальное. Сильнее всего это проявилось в предпоследней опере – «Пиковой даме», написанной в 1890 году на сюжет Пушкина. Как образец оперной драматургии Чайковского «Пиковая дама» ближе к опере «Евгений Онегин». Чайковский как бы возвращается к показу интимной драмы, но преломляет ее в трагедийной концепции. Все действия направлены на показ развития трагедии главного героя.

«Пиковая дама» – вершина оперного творчества Чайковского, шедевр русской и мировой классики, по мастерству, по единству и цельности развития представляет уникальное явление.

Образы повести Пушкина он изменил, но сущность пушкинского произведения осталась – повесть и опера основаны на внутренних кон-

фликтах и вместе с тем на взаимоотношениях героя и окружающего общества. Однако характер Германа, его отношения с окружающими, борьба в его душе двух враждебных сил – пагубной страсти к карточной игре и любви к Лизе – стали у Чайковского иными.

Чайковский в этой опере утверждает принципы драматического симфонизма, которые проявляются в наличии конфликтных интонационных комплексов, постепенности музыкальной трансформации образов, длительного развертывания формы, проходящей через ряд стадий, образующих волнообразное развитие, в использовании приемов динамических реприз. В драматургии «Пиковой дамы» ярко отразилось использование приемов развития инструментально-симфонической музыки в опере. Новый тип оперной драматургии потребовал и особого тематизма. Три основные лейттемы служат выражению основной идеи. Особое значение в симфоническом развитии имеет интродукция – сжатый симфонический вариант оперы.

Романсы. Романсы составляют значительную и богатейшую часть творчества Чайковского. И в них проявилась новаторская природа его дарования. На протяжении всей жизни он писал романсы, поэтому они отражают основные вехи его эволюции, Чайковский обогащает жанр романса приемами развития свойственными оперной и симфонической музыке. Это проявляется во внедрении симфонизма в малую форму, в переосмыслении традиционных романсных форм. Формы простые. Характерно развитие образа в тесном взаимодействии вокального и инструментального начал. Есть лирические миниатюры («Средь шумного бала») и лирический романс большого развития.

Более ста романсов написано Чайковским. Они различны по настроению: радостны и светлы такие романсы как «То были раннею весной», «День ли царит», драматичны романсы «Ночь», «Снова, как прежде, один». Ряд романсов связаны с темой природы («Благославляю вас, леса», «Растворил я окно»). Глубоко и правдиво переданы различные чувства и настроения. Ведущей является лирическая тема.

Тексты романсов принадлежат различным поэтам, в основном русским: А. Толстой, Пушкин, Фет, Майков и другие.

В романсах, также как и в операх, Чайковский находит верный, соответствующий тексту и характеру мелодический образ.

Характерной чертой романсного стиля Чайковского является сочетание широкой певучей мелодии с речевой выразительностью, а также единство ритма на протяжении всего произведения. Большую роль играет фортепианная партия, которая дополняет вокальную партию, создавая яркий цельный образ – настроение...

Наряду с романсами Чайковским написано 16 песен для детей, среди которых известны песни «Травка зеленеет», «Колыбельная в бурю», «Мой садик».

Выразительный поэтически–музыкальный образ создается в романсе на слова А. Толстого «Средь шумного бала». Этот романс, написанный в ритме вальса, – тонкая лирическая миниатюра. В романсе вокальная партия разграничена на отдельные четкие фразы, совпадающие с синтаксическим подразделением словесного текста, происходит сочетание мелодического распева с речевой выразительностью. Большая законченность целого достигается посредством интонационного объединения различных мелодических фраз. Романс написан в трехчастной форме при интонационном единстве всего произведения. Вступление и заключение фортепианной партии также придают завершенность всему романсу.

Одно из самых трагических произведений Чайковского последних лет его жизни – это романс «Снова, как прежде, один», который входит в цикл романсов слова поэта Ратгауза. Музыка передает глубокую скорбь одинокого человека. Выражено это очень просто, лаконично. В романсе «Снова, как прежде, один», как и во всем вокальном творчестве, Чайковский стремится к органичному взаимодействию голоса и фортепиано. Фортепианная партия играет равную с голосом роль. Выразительная вокальная партия в диапазоне терции, однообразное повторение секундовых интонаций, «обреченность» в фортепианной партии передают состояние безнадежного оцепенения. Произведения Чайковского стали мировой классикой. Оперы исполняются на многих языках мира. Каждые 4 года проводится конкурс имени Чайковского, в котором участвуют музыканты всего мира.

Творческое наследие Чайковского вошло неотъемлемой частью в мировое искусство уже при его жизни, с конца XIX века, в XX веке популярность музыки Чайковского достигла огромных размеров.

Воздействие наследия Чайковского на XX век сказалось не только посредственно через его творчество, но и через те традиции его творческой и общественной деятельности, которые развились и укрепились музыкантами следующих поколений.

Чайковский внес новое почти в каждую область музыкального искусства. Принципы симфонизма Чайковского развивались в творчестве многих последующих композиторов. Это воздействие проявилось: в идейно-образном содержании музыкальных произведений, в творческом методе композиторов, в особенностях музыкальной драматургии и средств выразительности.

Со многими певцами композитор находился в тесной дружбе. К их числу относятся Д. Арто, В. Зарудная, Е. Лавровская, Э. Павловская, М. Славина, Б. Корсов, Н. Фигнер и др.

Чайковский часто бывал за границей и там посещал театры (кстати, не только оперные, но и драматические так же, как и в России) и таким образом, имел представление о развитии музыкально-театрального искусства не только на родине, но и в Европе и даже в Америке. Поэтому мысли Чайковского по вопросам вокального исполнительства и оперного искусства представляют значительный интерес для всех, кто серьёзно занимается проблемами, связанными с певческим делом.

Позиция, с которой рассматривал Чайковский музыкальное искусство, в том числе и исполнительское и вокальное, опиралась на глубокое и доскональное знание профессионала и отличалась принципиальностью и независимостью суждений.

Со всей серьёзностью и ответственностью взялся за сложный труд музыкального рецензента молодой профессор Московской консерватории в городе, где положение с музыкальным искусством вообще и с оперным в частности было крайне неудовлетворительным.

Вот как писал об этом брату композитор: «...в музыкальном отношении здесь гораздо хуже Петербурга. Опера отвратительная, концерты музыкального общества тоже во многих отношениях хуже».

Хочется лишь обратить внимание, что, критикуя спектакли итальянской оперы в Москве и порой очень хлётко и даже зло, Чайковский восставал не против итальянского музыкального искусства вообще и особенно его выдающихся мастеров, а против того «коммерческого

предприятия» (выражение композитора), которое тормозило развитие национального искусства и «развращало отечественный вкус» (Чайковский).

«Если читатель усмотрит в моих словах заблуждения квасного патриота, упорно предпочитающего своё дурное чужому хорошему, то он ошибается. Я принадлежу к числу самых искренних поклонников классического вокального искусства, считающего в своих рядах таких блестящих представителей, как, например, г-жи Патти, Пенко, г-н Ноден, Рота и т. п.

Подобные артисты, будучи хранителями и проводниками классических традиций итальянского певческого искусства, не только доставляют сильное наслаждение, но приносят несомненную пользу певцам всех наций и способствуют развитию изящного вкуса в публике...»

Пожалуй, больше всего внимания в критических статьях Чайковский уделил (из состава итальянской труппы или из итальянских певцов) Аделине Патти. Почему?

«...Патти по всей справедливости занимает уже много лет сряду первое место между всеми вокальными знаменитостями. Чудный по звуку, большой по растяжению (диапазону) и по силе голос, безупречная чистота и лёгкость в колоратуре, необыкновенная добросовестность и артистическая честность, с которой она исполняет каждую свою партию, изящество, теплота, элегантность, – всё это соединилось в этой изумительной артистке в должной пропорции и в гармонической соразмерности...»

Следующая выдержка из статьи: «Нельзя себе представить ничего более совершенного, как пение этой поистине изумительной певицы... у Патти превосходная постановка голоса, вследствие которой все её регистры равной силы и качества, затем в пении её очень много вкуса и совершенно достаточно внутреннего, непритворного одушевления. В дуэте второго акта («Травиата»), где нет блестящих рулад и трелей, на которых зиждется постоянный успех Патти, она произвела глубокое впечатление тем трогательным, безысходным чувством тоски и отчаяния, которым было проникнуто её исполнение».

Итак, это певица–актриса, которая продолжает традиции классиче-

ского итальянского вокального искусства и является как бы живым эталоном певческого звучания, с которым Чайковский невольно соотносит исполнение других артистов.

Вот ещё представитель итальянской школы – тенор Э. Ноден.

«Этот певец – великий, образцовый мастер своего дела, это один из чудесных сохранившихся обломков старой классической школы итальянского пения: это живой укор современным певцам, помешанным исключительно на эффектах грубой силы, на невозможно высоких нотах, на всех тех выкрикиваниях, которые, пожалуй, и вызывают сначала рукоплескания, особенно верхних слоёв театра, но с течением времени приедаются, и в конце концов губят природные средства артистов».

Вспоминая концерт учеников Кашперова, Чайковский предостерегает и педагогов, и студентов: «Ничто так не губит голосов, как насильственное прививание к ним колоратурных украшений, для которых требуется уже вполне окрепший, твёрдо поставленный голос».

Большую симпатию питал Чайковский к замечательной певице, меццо-сопрано, Е. А. Лавровской, для которой, или, вернее, в расчёте на её исполнительские данные, создавалась партия Морозовой в «Опричнике». Чайковский сообщал в письме артистке в 1874 году: «Эту роль я писал для Вас, и Вы поверьте, до чего мне приятно узнать, что моя мечта переходит в действительность».

Чайковскому импонировала манера исполнения Лавровской, искренняя, правдивая, умная. Нравился её красивый, звучный голос. Вот какими впечатлениями делился великий музыкант после концерта замечательной певицы:

«Г-жа Лавровская не была у нас уже три года. В этот промежуток времени она сделала успехи поистине изумительные. Не говоря уже о её чудном, ровном, бархатном, сочном голосе, который в эти три года удвоился в силе, окреп, установился – она замечательнейшим образом усовершенствовала свою технику и довела до высокой степени совершенства свою природную способность к тонкой, глубоко прочувствованной, подчас потрясающей художественности в фразировке.

Из всех исполненных ею пьес на меня лично произвёл наиболее сильное, неизгладимое впечатление «Лесной царь» Шуберта. Какая простота, чуждая всякой аффектации, трагичность и страстность, какая

неотразимая обаятельность звука сказалась в исполнении этой прелестной баллады!

Г-жа Лавровская никогда не выходит из пределов строгой, целомудренной художественности... Она, очевидно, заботится не о том, чтобы петь эффективно, а о том, чтобы петь хорошо, и, однако ж, достигает эффекта несравненно большего, чем какая бы то ни была певица».

Неоднократно Чайковский в своих рецензиях приводит имя артистки А. Д. Александровой–Кочетовой (о её педагогическом методе, одобренном Чайковским, упоминалось выше), которая много лет пела в Большом театре ведущие сопрановые партии, часто её партнёром был тенор А. М. Додонов, тоже уже упоминавшийся выше.

Мысль Чайковского о наиболее точной передаче авторского замысла, «твёрдой» выучке текста присутствует почти в каждой статье, воспитывая и читающую публику, и исполнителей в соблюдении этой непреложной истины.

Чайковский, говоря от имени «компетентного меньшинства», считает, что, в конце концов, не обязательно иметь выдающиеся голоса для того, чтобы верно интерпретировать оперное произведение. «Как бы ни были недостаточны силы отдельных исполнителей, самая трудная опера может, однако же, благодаря внимательности артистов и усилиям их быть достойным посредником между духом великого художественного произведения и публикой, пройти гладко, что даже строгий судья в деле музыки останется удовлетворённым».

Чайковский не устаёт повторять, что исполнитель будет тем выше, чем глубже он попытается проникнуть в замысел произведения, причём это относится к классическим сочинениям.

Часто упоминаемые Чайковским ведущие артисты московского Большого театра А.Д. Александрова–Кочетова и А.М. Додонов стали хорошими преподавателями, причём А.Д. Александрова педагогическую деятельность совмещала с артистической. Её учениками среди других были замечательные певцы–актёры Е.П. Кадмина, П.А. Хохлов и бас М. М. Карякин.

А.М. Додонов начал заниматься педагогикой после ухода из театра и вёл класс в Филармоническом училище, где у него учился Л.В. Собинов.

Ведя разговор о взглядах Чайковского на вокальное искусство,

нельзя не упомянуть известного тенора Н.Н. Фигнера, с которым великий композитор не только был дружен, но и ценил его советы при сочинении «Пиковой дамы».

Так, следствием просьбы Н.Н. Фигнера стало создание арии Германа «Что наша жизнь ...» в седьмой картине оперы. Как известно, Чайковский был очень требователен к певцам как в отношении вокальной, так и сценической их одарённости.

Принимаясь за работу над «Пиковой дамой», великий композитор имел в виду выдающиеся способности певца-актёра Фигнера, и он не ошибся, так как после премьеры, прошедшей с огромным успехом, Чайковский писал Ипполитову-Иванову: «Однако же – поразительнее и совершеннее всего 1) Фигнер и 2) петербургский оркестр, который сделал истинные чудеса».

После спектакля Чайковский подарил исполнителю партии Германа Фигнеру клавир оперы с надписью: «Виновнику существования оперы».

Если же говорить об оркестре Мариинского театра под руководством Э.Ф. Направника, то ко времени постановки «Пиковой дамы» он превратился в коллективного художника, способного решать самые сложные задачи по глубокому и предельно точному раскрытию замысла композитора.

И вот в оценке исполнения оперы автор ставит на одном уровне достижения певца-актёра Фигнера и петербургского оркестра. Это высочайшее признание, которое можно было заслужить от требовательного музыканта, к тому же прекрасно разбиравшегося во всех тонкостях певческого искусства.

Ещё только начиная работать с певцами над партиями «Пиковой дамы», композитор писал директору императорских театров И. А. Всеволожскому: «Что касается музыкальной стороны, то я уже теперь знаю, что Фигнер будет превосходен. Какой драгоценный артист этот Фигнер...».

Ни один исполнитель в операх Чайковского не оценивался им столь высоко, как Фигнер, да это и понятно – именно он был тем исполнителем, который осуществил мысль Чайковского и дал возможность увидеть «Пиковую даму» так, как её задумал автор.

Вот подтверждение тому в письме Чайковского: «Все его намерения вполне соответствуют моим желаниям». Известно, что сочиняя оперу, Чайковский воображал Германа в виде Фигнера, поэтому он был особенно требователен к своему герою, и артист оправдал надежды автора.

После петербургской состоялись киевская и московская премьеры «Пиковой», где роль Германа играл талантливый артист М. Е. Медведев, но как писал Чайковский брату Анатолию: «Медведев был хорош, но воспоминание о Фигнере будет портить всякое исполнение партии Германа».

Закljučая разговор о Фигнере и отношении композитора к его артистическому и певческому мастерству, не будет лишним напомнить и такой факт, как посвящение ему Чайковским шести романсов на стихи Ратгауза, ор. 73, – самых последних по времени написания (1893 год) и, пожалуй, самых искренних!

Кстати, ранее подобные посвящения циклов, и тоже из шести романсов, адресовались композитором Е.А. Лавровской – ор. 27 и Дезире Арто – ор. 65.

Заканчивая размышления по поводу отношения П.И. Чайковского к вокальному искусству, вероятно, стоит сделать некоторые выводы из всего сказанного выше.

Будучи композитором–реалистом, чутким, искренним, глубоко правдивым в своём творчестве, он и в исполнителях ценил те же качества.

Высоко ставя певческий голос, его красоту, звучность, Чайковский не переносил бессмысленного пения, нетвёрдо выученного текста, его раздражало форсированное звучание голосов, неумелая, «плоская игра».

Ещё в детские и юношеские годы он много слушал выдающихся певцов, и его вокальные вкусы сформировались, с одной стороны под воздействием народной песни и народных исполнителей, с другой – под влиянием замечательных профессиональных певцов – представителей классического итальянского пения и русских певцов, таких, как О.А. Петров.

Эти артисты, обладая выдающимися голосами, яркими музыкальными и сценическими данными, пели свободно, содержательно, трогая

сердца слушателей.

Пусть читатель вспомнит высказывания П.И. Чайковского о качествах, необходимых, по его мнению, для оперного артиста: честном отношении к своей профессии, к исполняемой музыке, о том, что оперу надо не только слушать, но и смотреть, что не обязательно все певцы должны иметь выдающиеся голоса для глубокой и точной интерпретации, важнее другое – высокий профессионализм и глубокоуважительное отношение к произведению, исполняемому данными артистами.

Многие пожелания, критические замечания, которые высказывал великий маэстро более ста лет назад, актуальны и в наше время, когда наряду с высокопрофессиональными исполнителями вокальных сочинений существуют артисты, профессиональный уровень которых, мягко говоря, оставляет желать лучшего. И поэтому знать советы и наставления великого знатока певческого искусства, высказанные им с большой заботой о судьбах певцов и всего вокального исполнительства, будет бесполезно.

Чайковский оказал большое влияние на развитие русской вокальной школы. В Москве он несколько лет был корреспондентом газет и освещал музыкальную жизнь Москвы. В своих статьях он выступал против засилья итальянских оперы в России, которая не давала дорогу русской опере. Наряду с этим он писал критические рецензии на русские оперы, всячески заботился о воспитании у русских певцов качества исполнения, свойственного русской школе пения. Глубокий анализ исполнительства и страстная защита черт русского стиля исполнения помогали певцам в формировании их творческих принципов и в выборе исполнительских средств.

Чайковский оказал влияние на развитие русской вокальной школы и своим творчеством, т.к. писал для голоса очень удобно, вокально, это объяснялось тем, что он сам обладал приятным баритоном и когда сочинял, имел привычку громко петь.

Владение мелодическим речитативом, умение гибко переходить от него к ариозному стилю, хорошее слово, а главное требование от певцов полнейшей искренности, правдивости в изображении глубоких психологических переживаний его героев (требования драматических актерских данных) Обращая внимание на точность исполнения авторского

текста, потребовали от певцов освоения этого нового стиля.

Особое влияние творчество Чайковского оказало на исполнительскую культуру XX века – на развитие музыкального театра, на дирижерское и исполнительское искусство. Воздействие проявилось в усилении внимания к психологическому началу и к процессу воспроизведения, развития образа. Музыка Чайковского принадлежит к тем явлениям искусства, которые имеют непреходящее значение в истории культуры всего человечества.

ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ:

СЕКВЕНЦИЯ (позднелат. *sequentia* – последовательность) в технике музыкальной композиции – приём, который сводится к последовательному повторению данной мелодической фразы или гармонического оборота на другой высоте. Полное проведение секвенцируемого оборота именуется «звеном».

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ – система выразительных средств и приёмов воплощения драматургического действия в произведениях музыкально-сценического жанра (опере, балете, оперетте).

МОНОДРАМА (от греческ. *monos* – «один» и *drama* – «драма») – драматическое произведение, разыгрываемое с начала до конца одним актером. Если этот единственный актер играет одну роль, тогда М. представляет развернутый монолог.

ПЕРСОНАЛИИ:

ДАНИИЛ МАКСИМОВИЧ РАТГАУЗ (25 января [6 февраля] 1868, Харьков – 6 июня 1937, Прага) – русский поэт, автор слов нескольких известных романсов. Покровителем поэтических опытов юного Ратгауза стал Вас. И. Немирович-Данченко. После того, как 24-летний студент послал в августе 1892 свои стихи П.И. Чайковскому, композитор за последний год жизни создал 6 романсов на слова Ратгауза (орис 73: «Мы сидели с тобой у заснувшей реки», «В эту лунную ночь», «Снова, как прежде, один» и др.) и ободрил их автора письмами с признанием «истинного таланта». В 1893 году Ратгауз издал в Киеве первый сборник стихов. В 1902 году в личном письме к Ратгаузу о любви к его романсам писал А.П. Чехов. После Чайковского романсы на слова Ратгауза писали также Ц.А. Кюи, С.В. Рахманинов, Р.М. Глиэр и другие.

В дальнейшем Ратгауз очень много писал и печатался, всячески заботясь о признании (написал сам о себе статью для Критико-биографического словаря С. А. Венгера и послал её ему, посылал стихи композиторам и составителям антологий и т. п.). В 1896–1917 Ратгауз выпустил несколько книг стихов (в том числе трёхтомное роскошное «Полное собрание стихотворений»): они вызвали, однако, почти единодушно отрицательные рецензии критиков различных направлений. Валерий Брюсов назвал Ратгауза «поэтом банальностей»: у него «собраны примеры и образцы всех избитых, трафарет-

ных выражений, всех истасканных эпитетов, всех пошлых сентенций». Рецензенты отмечали подражательность его стихов (заимствования как у поэтов старшего поколения – А.К. Толстого, Фета, Полонского, – так и авторов, популярных в 1880–1890-е гг.: Апухтина, Надсона, Минского, Лохвицкой). На этом фоне резко выделялась реакция Л. Н. Толстого, неоднократно заявлявшего в интервью, что из современных поэтов больше всего ценит именно Ратгауза и противопоставляет его «декадентам».

Практически все стихи Ратгауза проникнуты последовательным пессимизмом (название одного из сборников: «Песни любви и печали»), на навязчивость соответствующих настроений он жаловался в письмах Чехову. По свидетельству дочери, страдал расстройством нервной системы. В 1910–1918 жил в Москве, затем снова в Киеве, откуда в 1921 выехал в Берлин, а через два года в Прагу. Выпустил за границей ещё два сборника в прежнем духе: «Мои песни» (Берлин, 1922) и «О жизни и смерти» (Прага, 1927).



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- ✓ Сколько опер написал П.И. Чайковский? Какие?
- ✓ Какие произведения П.И. Чайковского появляются за двухлетний период его проживания в Италии и Швейцарии?
- ✓ Охарактеризуйте стиль П.И. Чайковского.
- ✓ Как называется учебник по музыке, составленный П.И. Чайковским?

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Асафьев Б.В. Русская музыка от начала до XIX столетия. – М., Л.: Academia, 1930. – 313 с.
2. Багадуров, В.А. Очерки по истории вокальной методологии / В. А. Багадуров. – Москва : Госиздат. Муз. сектор, 1929. – 28–24 см. Ч. 3: Ч. 3, вып. 1. – 1937. – 254, [1] с. : ноты.
3. Беленкова И. Принципы диалога в «Борисе Годунове» Мусоргского и их развитие в советской опере // М.П. Мусоргский и музыка XX века. – М., 1990. – С. 110–136.
4. Бородин А.П. в воспоминаниях современников. – М., 1985. – 31 с.
5. Варламов, А.Е. Полная школа пения: учеб. пособие / А.Е. Варламов – 4-е изд., стер. – СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2012. – 120 с.: нот.
6. Владышевская, Т.Ф. Древнерусская певческая культура и история / Т.Ф. Владышевская. – М.: Луч, 2012. – 489 с.
7. Виардо, П. Упражнения для женского голоса. Час упражнений: учебное пособие / П. Виардо; пер. А. Ю. Ефимова. – СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2013. – 144 с.
8. Гаврилов, Е.Н. Вопросы музыкальной педагогики [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Е.Н. Гаврилова. – Омск: Омский гос. ун-т, 2014. – 164 с.
9. Глинка, М. И. Упражнения для совершенствования голоса. Школа пения для сопрано: учебное пособие / М. И. Глинка. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2012. – 72 с.: ноты.
10. Гонтаренко, Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства / Н.Б. Гонтаренко. – Ростов н/Д: Феникс. 2006. – 155 с.
11. Дианина С. А. Письма А. П. Бородина. Полное собрание, критически сверенное с подлинными текстами. С предисловием и примечаниями. – Вып. 1–4. – М.: Гос. издательство, Музыкальный сектор 1980. – 420 с.
12. Добровенский Р.В. Алхимик, или Жизнь композитора Александра Бородина. – Диптих / Р.: Лиесма, 1984. – 489 с.
13. Назаренко, И.К. Искусство пения. История, теория, практика / И.П. Назаренко. – М.: МУЗГИЗ, 1948. – 383 с.
14. Зорина А. Г. Александр Порфирьевич Бородин (1833–1887). – М., Музыка, 1987. – 192 с.
15. Зорина А.Г. А. П. Бородин в воспоминаниях современников / М.:

Музыка, 1985. – 288 с.

16. Павленко, Н.И. История России с древнейших времен до 1861 года: учебник для бакалавров / Н.И. Павленко, И.Л. Андреев, В.А. Федоров. – 5-е изд., перераб. и доп. – М.: Юрайт, 2014. – 712 с.

17. Приходовская Е.А. ОПЕРНАЯ ДРАМАТУРГИЯ (УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ) // Международный журнал экспериментального образования. – 2014. – № 11-1. – С. 112–113.

18. Рапацкая, Л. А. История русской музыки: от древней Руси до «серебряного века» [Электронный ресурс]: учебник для вузов / Л. А. Рапацкая. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. – 480 с. – ЭБС ЛАНЬ

19. Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин: Жизнь, деятельность, муз. творчество. – М.–Л.: Музыка, 1965. – 826 с.

20. Шишкина, Л.В. Музыкальное обучение в Древней Руси XV–XVII веков: (по древнерусским певч. учеб. пособиям) [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Л.В. Шишкина. – М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2012. – 167 с. – ЭБС Университетская библиотека онлайн

21. История России с древнейших времен до конца XVII века {Электронный ресурс}: учеб. пособие / отв. ред. А.Н. Сахаров, А.П. Новосельцев. – М.: Берлин: Директ–Медиа, 2014. – 606 с.

Учебное пособие

**РУССКОЕ ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО:
СТАНОВЛЕНИЕ
Часть II**

Составители:
Сергеева Алевтина Васильевна,
Гайбурова Надежда Владимировна

Согласно Федеральному закону «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию» от 29 декабря 2010 г. № 436-ФЗ данная продукция не подлежит маркировке

Подписано в печать 28 мая 2018г. Формат 60x84/16.

Печать оперативная. Бумага писчая. Усл. печ. л. 4,3.

Тираж 100 экз. Заказ № __

Опечатано на ризографе БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии
428013, Чувашская Республика, г. Чебоксары, ул. Энтузиастов, 26.

Тел.: (8352) 33-09-69. E-mail: chgiki@сар.ru.