

Чувашский государственный институт культуры и искусств

РУССКОЕ ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: ИСТОКИ И РАЗВИТИЕ

Чебоксары 2020

УДК 784
ББК 85.314
Р89

Рецензенты:

доктор педагогических наук профессор *И. А. Медведева*
(Чувашский государственный педагогический университет
им. И. Я. Яковлева)

кандидат педагогических наук доцент *А. В. Савадерева*
(Чувашский государственный институт культуры и искусств)

*Печатается по решению Ученого совета Чувашского
государственного института культуры и искусств*

Р89 Русское вокальное искусство: истоки и развитие : учеб. пособие / сост. А. В. Сергеева. — 2-е изд., испр. и доп. — Чебоксары, 2019. — 162 с.

Учебное пособие направлено на освещение основных тем, касающихся развития русского вокального искусства от истоков до XX в.

Адресовано студентам направления подготовки «Вокальное искусство» и специальности «Музыкально-театральное искусство».

Ответственный редактор – Э. В. Фомин

УДК 784
ББК 85.314

ВВЕДЕНИЕ

Оформление русской национальной школы пения как определенного художественного направления обычно связывают с именем М. И. Глинки — первого оперного композитора-классика. Именно в период его творчества 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-скачки, — вырабатывали 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 им 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 ров 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 ита-

льянскими 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 рус-

ского 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.

Таким образом, 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: прекрасная вокальная техника, позволявшая петь сложнейшие произведения итальянских композиторов; умение в то же время оставаться русскими певцами со свойственными им задушевностью, глубиной, простотой и искренностью исполнения; стремление создавать на сцене образы живых людей — владение драматическим искусством наравне с вокальным; особенно чуткое отношение к слову, к проблеме интонирования слов в музыке, естественности слова в пении.

ТЕМА 1 ПЕРВОИСТОЧНИКИ РУССКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ

История развития русского вокального искусства, к сожалению, не оставила нам источников, повествующих о музыкальной культуре славян к моменту принятия христианства на Руси, ибо в то время не было еще системы записи музыки. Однако народные песни, передававшиеся из поколения в поколение в устной форме, свидетельствуют о том, что древнерусское певческое искусство находилось на достаточно высоком уровне. Народ «сказывал» свои песни под эмоциональным воздействием окружающей его среды, и в частности природы, которую он обожествлял, жил по ее уставу и не отделял себя от нее, ибо веление природы было логикой его жизни.

Песнетворчество славян проходило без какого-либо музыкального инструмента, однако иногда сопровождалось игрой на духовых — сопели, жалейке, волынке; ударных — бубне, абане; струнных — гусях, гудке. Потребность в музыкальном сопровождении у славян-язычников возникла в поисках средств художественной выразительности, обогащающих песенное искусство ритмически-интонационным ладовым и тембровым своеобразием того или иного музыкального инструмента. По свидетельству Н. М. Карамзина, «музыкальное искусство, коренившееся на почве, языческой старины», в языческой обрядности, еще очень долго и по введении христианства занимало широкое и видное место в древнерусской жизни от княжеской гридни до сельской хижины, несмотря на отрицание его церковью».

В процессе развития певческого искусства в народе постепенно сформировалась своеобразная манера пения, в результате чего и определились вокальные принципы, взятые в дальнейшем за основу методики обучения пению в церковных и светских хорах. Веками складывавшаяся манера исполнения характеризовалась прежде всего бережным отношением к слову. В слове, музыкальном мышлении

народа отражались его душевное богатство, глубина переживаний и раздумий о жизни.

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

Огромное влияние на формирование манеры исполнения оказывали жанрово-стилистические особенности, поскольку каждый жанр, будь то протяжная, лирическая, хороводная или частушка, имел только ему присущий музыкальный язык.

Особо нужно выделить протяжную русскую народную песню, которая требовала характерных для нее приемов исполнения. Добиваясь широко льющейся непрерывности мелодии, певцы хора, например, часто пользовались цепным дыханием и распеванием звука на одном слоге, это возникало не только из желания любоваться красотой мелодии, богатством хоровой полифонии, красотой тембра человеческого голоса, но в большей степени из-за того, что способствовало выявлению психологической сущности исполняемой песни, ее выразительности.

Русской народной песне свойственна интонационная гибкость, богатство ритмов, акцентов, играющих смысловую роль. В процессе хорового пения эти свойства часто вызвали у певцов потребность в вариантах основного напева, обогащающих песню звуковым орнаментом.

Объединяющим началом в коллективном творчестве было стремление всех певцов «ладить» между собой. Иначе говоря, импровизируя мелодию, народные певцы как бы «припевались» друг к другу, подчиняясь единой манере пения. Исполняя в хоре свой собственный вариант, певец одновременно запоминал и другие, внутренним слухом охватывая целостное хоровое звучание, и при необходимости

переходил из одной партии в другую. Поскольку исполнение проходило чаще всего без музыкального инструмента, певцы, естественно, начинали петь песню в удобном для них примарном тоне. Они пели кружево мелодии таким образом, что в ней отражались индивидуальные свойства тембра голосов, которые, как известно, эффективнее всего проявляются в примарной зоне певческого диапазона. В то же время певцы тяготели к стройности и слитности звучания хора, чутко следили, чтобы в сочетании с другими их голоса не выделялись. Так постепенно складывались самобытные русские певческие традиции и тот исполнительский стиль, которых послужил основой церковной и светской школы хорового пения.

История русской музыки уходит в глубокую древность. Первым русским композитором-классиком, музыкантом мирового значения был Глинка, современник Пушкина. Предшественники Глинки уже писали русские оперы, романсы и инструментальные пьесы. За много столетий до этого сложилась русская церковная музыка. Еще раньше, вероятно, с тех пор как жили люди на нашей земле, существовало народное искусство.

Первоисточниками русской вокальной школы является русская народная песня, народное исполнительство (пение песен), вокальная культура церковного пения. Многие считают, что искусство на Руси начинается с принятия Христианства. С 6 века у племен на Руси существует музыкальная культура в бытовом выражении (жизнь славян от рождения до смерти сопровождалась музыкой). У древних славян существовали музыкальные инструменты (ударные, струнные, духовые), которые использовались в перерывах между пением, чтобы голос отдыхал. С течением веков складывалась манера, которая и легла в основу методики церковного и культового творчества: бережное отношение к слову (тексту); естественное звукоизвлечение (неприемлемо форсирование голоса, необходимо владение широким певческим дыханием).

Большую роль сыграло возникновение двух видов протяжной песни на рубеже XIV–XV веков: лирическая протяжная и историческая протяжная песня. Протяжность дала повод говорить

о возникновении своеобразного русского бельканто. Каждый жанр народной песни имел свой музыкальный язык. Каждый жанр русской народной песни исполнялся по-своему: имел свои требования к исполнению, приемы украшения (варьирование мелодии, распевы). В отличие от Итальянской вокальной школы, в которой виртуозность, беглость служили для демонстрации голоса, в Русской вокальной школе — никогда не служит демонстрацией своего технического мастерства, певец украшает, варьирует мелодию только для того, чтобы как можно глубже раскрыть эмоциональное состояние. Так как каждый жанр исполнялся по-разному, то игровые, шуточные песни, частушки требовали от певца хорошего донесения песни в быстром темпе, способствовали развитию четкой и правильной певческой дикции; протяжные песни способствовали развитию широкого дыхания, кантилены; плачи, причитания, сказы, былины предполагали владение речитативно-декламационным стилем.

Поскольку певцы пели без сопровождения, то начинать они готовы были только в удобной тесситуре, что способствовало развитию голоса. Таким образом, исполнение русских народных песен давало певцам развивать беглость, широкое певческое дыхание и навыки речитативной декламации.

Как и в Европе, большое значение в развитии вокального русского стиля сыграла православная церковь. До XVII века, так же как и в Западной Европе, церковь являлась центром музыкального образования и центром музыкального профессионализма. В церкви разрабатывались музыкальные теории, нотации, формировались принципы церковного пения.

Огромную роль в развитии музыкальной культуры Древней Руси сыграло Крещение Руси (988 год). С принятием Крещения вместе с византийским и греческим вероисповеданием православная Русь взяла у византийцев и греков не только вероисповедание, но и готовый текстовый материал в переводе на славянский язык на весь годичный цикл службы; система Осмогласия — система напевов для оформления христианского богослужения (восемь гласов, напевов — традиция возникла

давно, в основу легла традиция исполнять после Пасхи в течение недели, каждый день новый напев; позже стали петь каждую неделю новый напев, после чего цикл повторялся заново).

Все напевы собраны в книге «Октоих». Первый «Октоих» дошедший до нас был датирован VI веком. Создал его сирийский патриарх — Севир. В VIII веке монах Иоанн Домаскин отредактировал «Октоих», введя в него свои гимны и в таком виде он был принят в Византийском государстве и перешел к русской православной церкви (существует до сих пор). Гласы — народные диатонические лады (дорийский, лидийский, фригийский, мексолидийский). С течением времени и придя на русскую землю византийские напевы приобретают звучание схожее с русской народной песней. Формы исполнения: сольная и хоровая. Вокальный характер исполнения — в русской церкви не задействована игра на музыкальных инструментах. Интонации православного Востока в противовес интонациям православного Запада.

Основной формой церковного пения был знаменный распев (знамя — знак, невмы в Византии, крюки на Руси) — созданы были для записи напевов. Знаменный распев представлял собой монодию — пение в унисон и лишь на поздних этапах XVI века появляется эпизодическое многоголосие. Приблизительно знаменный распев возник в XII веке. Существовал в рамках системы осмогласия (интонирование ладов). Восемь гласов вместе с текстами представляли собой столп, поэтому знаменное пение иногда называют столповым. Столп — цикл, повторяющийся через каждые восемь недель.

Сам знаменный распев состоял из небольших попевок, которые шли одна за другой, укладывались в диапазон терции или кварты, обладали медленным темпом, равномерное движение, одинаковые длительности. Из трех-четырех таких напевов складывалась определенная мелодия, которая называлась «погласица». Постепенно знаменный распев разбавлялся фитами или лицами, представлявшими собой определенные вокализы. Впоследствии были созданы целые книги «фитники» (сборник вокализов).

Со временем как разновидность знаменного распева появляются демественный и путевой распевы. Со временем церковная музыка развивалась и особого расцвета певческое искусство

на Руси достигает к моменту падения татаро-монгольского ига, когда русские земли начинают объединяться вокруг крупных городов и образуются различные княжества (Московское, Киевское, Новгородское, Псковское, Ульское). В каждом княжестве возводятся монастыри и церкви, которые имеют свои певческие школы, хоры, певцов.

Образцы древнеславянского искусства оказались на редкость жизненными и послужили важным питательным источником для всей русской музыки. То были стариннейшие, еще языческие, обрядовые песни восточных и отчасти западных славян, песни-плачи по умершим, свадебные, военные, лирические, трудовые, тесно связанные со всей бытом, со всеми событиями человеческой жизни и окружающей человека природой. Многие из этих древних песен не забыты до сих пор. Отголоски их звучат в народных песнях, исполняющихся в наши дни. Некоторые из них обработаны русскими композиторами и включены в их оперы, симфонические и камерные произведения. Именно славянские племена, населявшие нашу землю еще задолго до образования Киевского государства, отличались особой музыкальностью. С пением шли они в военные походы, с пением совершали многочисленные языческие обряды. Очень рано появились у них музыкальные инструменты — рога, трубы, всевозможные дудки, била и т. д. К тому времени, когда сложилось большое и сильное Киевское государство, объединившее славян на огромной территории, то есть к IX веку, созрела уже достаточно высокая культура древней Руси.

С IX столетия и позже наши сведения о музыке Руси расширяются и обогащаются. Мы знаем о существовании не только народных песен и плясок в древнем Киеве, но и о военной, ратной музыке княжеских дружин, о пении под гусли на княжеских пирах, о сказывании нараспев былин, воспевавших подвиги русских богатырей — Ильи Муромца, Добрыни Никитича и других. Знаем и о музыкальных инструментах, как созданных самим народом, так и занесенных в богатый, оживленный Киев с Запада и Востока. Самым любимым инструментом Киевской Руси стали гусли, постоянно упоминающиеся в былинах, изображаемые иконописцами. Когда Киевская Русь приняла христианство (IX век), в Киеве были

воздвигнуты замечательные соборы — чудесные образцы древнерусского зодчества, а в них зазвучала и хоровая церковная музыка. Постепенно создавались и росли кадры профессиональных церковных певцов, владеющих старинной нотной грамотой, ибо церковная музыка уже записывалась особыми знаками. Самые старинные письменные памятники музыкальной культуры на Руси относятся к XI–XIV векам и связаны именно с церковной музыкой. Таким образом, Киевская Русь оставила нам не только сведения о музыке, но и образцы старинного музыкального письма.

Вокальная школа Киевской Руси. Церковь — это архитектура, живопись, иконопись, фреска, музыкальный материал, театрализованные представления. Когда русские послы приехали из Киева в Византию выбирать религию, то византийское христианство поразило их пышностью, красочностью театральных постановок, песнопений. Немаловажную роль в выборе христианской религии служила внешняя ее привлекательность, позже русское православие отступает к аскетизму (не приветствуются помпезные, вычурные предметы искусства).

Развитие вокального искусства Киевской Руси связано с именами Владимира Святославовича и его сына Ярослава Мудрого. После своего крещения князь Владимир, женившийся на византийской принцессе Анне привез из Херсонеса не только священников, но и царский хор с певцами-деместиками. Деместик (доместик) — представитель ближнего круга. Деместики были певцами, руководителями хоров, первыми учителями пения на Руси.

Первое время в православной церкви пели только деместики, так как русское население не знало напевов и не могло петь в церкви, его надо было обучать. К пению в церкви допускались только подготовленные люди, знающие. Деместики начинали образовывать певческие школы, хоры, руководить этими хорами, были педагогами и сами пели в этих хорах. Сейчас они получили название головщиков (уставщиков) — человек, хорошо знающий устав, ход службы.

Вместе с песнопением (системой осмогласия) Киевская Русь получила и знаменную нотацию, которая называла не звуковысотное положение мелодии, это была безлинейная нотация — крюки, невмы, которые показывали, как петь (тихогласно, велигласно или

высочайшим голосом). Каждый знак (иерографические знаки) обозначал повышение или понижение мелодии, остановки, паузы, акценты. Внешне знаки представляли собой палочки, черточки, точки, запятые и могли называться «палка», «стрела».

Названия этих знаков и сами знаки приводились в азбуках, которые были написаны и прилагались к напевам. Постепенно изменялась знаменная нотация.

Культовая музыка в русской православной церкви была исключительно вокальной. В знаменный распев достаточно часто включались определенные слоги для распева: «на», «нэ», «ни» (этот прием получил название «ананайки») или «хо», «ха», «хи» («хабувы» — они соответствовали вставкам в русской народной песне) — служили не только для распева мелодии, так, буква «н» настраивала голос на головное звучание и резонирование; «х» — прием гортанного исполнения звука (прием подающий звук с открытым и закрытым ртом на букву «х»).

Знаменный распев способствовал развитию голоса в примарной зоне, что способствовало созданию ровности звука на всем певческом диапазоне голоса, однообразного тембра (ровности регистрового звучания), выработке долгого, продолжительного певческого дыхания. Но постепенно напевы изменялись, трансформировались, варьировались — в них вставлялись украшения и возникают более торжественные напевы по сравнению со знаменным. Одним из таких напевов являлся кондакарный напев (кондак) — ему соответствует особый мелизматический (украшенный) виртуозный стиль пения. Он возник в Киевской Руси, применялся при исполнении кондаков, киноников, стихов из псалмов. Эти песнопения записывались в особых книгах — «Кондакари». Напев имел свою нотацию (вместо палочек, точек, запятых применялись своеобразные завитушки, которые обозначали украшения, эти значки писались в более крупном масштабе, нежели знаменные знаки — двухстрочное изложение (текст, а над ним знаки).

До сих пор кондакарные записи полностью не расшифрованы. Также не передавало интонационного положения мелодии и так как оно было очень сложным и мелизматически виртуозным, то

пение требовало управления — деместеры управляли пением с помощью кисти руки, так возник прием «херономия» — пение с помощью управления рук. Таким образом возникло дирижирование.

Кондакарное пение отвечало запросам верхушки феодального общества Киевской Руси, у простого народа из-за своей сложности оно не было популярным и этим объясняется, что кондакарное пение к XIV веку практически исчезает, мало дошло до наших дней книг — «кондакарей». Киевская певческая традиция дала нам знаменное и кондакарное пение, которое было сложным и развивало голос.

Вслед за Киевом выдвинулись и другие центры русской музыкальной культуры, из них особое значение получили: на северо-западе — Новгород Великий, в северо-восточной Руси — города Владимиро-Суздальского княжества. Повсюду развивалось и росло народное искусство. Все события русской истории и связанные с ними переживания народа — от тяжкого гнета татаро-монгольского ига до победоносного присоединения к Руси новых городов — получили свое отражение в народной песне. Новые герои, новые образы входили в русскую былинку. Так, например, в Новгороде любимым героем стал гусяр и торговый гость — удачливый и умный Садко. Своеобразными хранителями и исполнителями народного искусства, а также его авторами-импровизаторами были в те времена на Руси скоморохи, бродячие актеры, певцы, плясуны, потешники, выступавшие и на княжеском пиру и на деревенских свадьбах. Скоморохи были хорошо известны еще в древнем Киеве. В торговом и шумном вольном Новгороде их стало особенно много. В Новгороде и во Владимире, а также в других русских городах с XII–XIII веков выдвигались замечательные русские церковные певцы, мастера-роspěвщики, создававшие новые церковные роspěвы, обучавшие новых певцов.

Новгородская и Московская певческие школы. Новгородская певческая школа сформировалась в середине XVI века. При Иване Грозном в 1551 году Стоглавый Собор обязал священников у себя дома открыть школу для обучения приходских детей чтению, письму и церковному пению. Ярким представителем Новгородской певческой школы был певец, монах — Маркел Безбородый — положил на музыку псалтырь, по которому

должны были обучаться дети в воскресных школах, основатель Новгородской певческой школы. Псалтырь — сборник церковных текстов, является своеобразным пособием для воспитания голоса: «Постановка голоса через пение псалтыри».

Новгородский певец, распевщик (история донесла только фамилию) Опекалов — талантливый композитор, хорошо знал природу голоса, тембром умел передавать настроение, в своих произведениях использовал интересные композиторские технические приемы — акценты, синкопы, скачки, что было не характерно для знаменного распева.

Церковная музыка на Руси издавна была чисто хоровой. Ее строгие, плавные, широкие мелодии исполнялись в один голос — мужским хором. Культура хорового пения а сарелла, то есть хорового пения без сопровождения инструментов, обладающего особой прелестью строгого и чистого искусства, — была, таким образом, очень древней в нашей стране и связывалась как с народными, так и с церковными обычаями.

В первой половине XVI века произошло единение Руси, создание монархически-централизованного государства со стольным градом — Москвой. Это положительно сказалось на политическом и культурном развитии в целом и на певческом искусстве в частности. Объединение княжеств, городов привело к созданию единой русской национальной культуры в области письменности, архитектуры и певческого искусства, которое стало развиваться на основе взаимообогащения певческих школ Новгорода, Владимира и других городов Руси.

В 1551 году Московский Собор вынес постановление, обязывающее духовенство всех городов организовать у себя народные детские школы для учения грамоте, книжному письму и церковному псалтырному пению. Организация таких школ способствовала развитию певческой культуры народа и создавала возможность для подготовки кадров певчих. Наряду с этим Иван Грозный учредил в Александровской слободе нечто вроде высшей школы певческого искусства. Он стал приглашать туда лучших мастеров пения, которые основали Московскую певческую

школу. «Родоначальниками» этой школы были царь Иван Грозный и приглашенные им из Новгорода братья Савва и Василий Роговы, а также Федор Христианин.

В хоре государевых певчих дьяков, существовавшем еще при отце Ивана Грозного, царь Иван Васильевич создал отдельную «станицу» певчих, с которой пел в церкви. Он сам сочинял тексты песнопений и перекладывал их на музыку. В качестве композитора Иван Грозный выработал свой метод, в котором выступал не как заурядный мастер, владеющий техникой изложения песнопений, но как художник, умеющий подчинить все выразительные средства своим творческим намерениям.

Василий Рогов в Александровской слободе был не только распевщик, но и композитор, владеющий искусством знаменного, демественного и многоголосного пения. Его брат Савва Рогов, известный педагог, оставил после себя таких учеников как Иван Нос, Стефан Гольш и Федор Христианин.

Федор Христианин, обладая красивым голосом, был не только исполнителем и «распевщиком», но трудился и в области музыкальной педагогики. Композиторский стиль Федора Христианина был близок к стилю Ивана Грозного, что послужило основанием считать его представителем Московской школы. Новое в творчестве талантливого мастера — это привнесение в знаменный распев дополнительных широких распевных участков на один слог текста, которые напоминали юбилеи (импровизация ликующего характера, распеваящаяся на последнем слоге — «Аллилуйя») западной церковной музыки.

Иван Грозный (псевдоним — Парфений Уродливый) тоже их применял, но если сравнить юбилеи Федора Христианина и Ивана Грозного, то последний употребляет их только в путевом распеве и ни разу в знаменном, а Федор Христианин, будучи искусным певцом, использовал юбилеи в знаменном распеве как виртуозный эффект в пении.

Все то, что было создано в русской музыке до XV–XVI веков, унаследовала Москва, ставшая постепенно крупнейшим центром объединения русских земель. В Москву при царе Иване Грозном, сделавшем так много для укрепления русского государства, потя-

нулись целые семьи скоморохов из Новгорода; в Москву были выписаны лучшие новгородские певцы и певческие книги.

В Москве еще несколько ранее был учрежден лучший хор — так называемый хор государевых певчих дьяков, выступавший в придворной церкви и на торжественных придворных празднествах.

Росло значение русского государства в Европе, расширялись его границы, росло международное значение московского двора, с которым считались европейские властители, все чаще посылавшие к нему своих представителей для политических и торговых переговоров. В связи с этим увеличивалась и пышность придворной жизни, повышалась и роль музыки — музыки церковной, торжественной, сначала хоровой, а затем и инструментальной. Крепли культурные связи с границей, откуда московский двор начал выписывать сложные музыкальные инструменты — орган, а позже, при царе Федоре — клавесин (предок нашего фортепиано).

Если сравнивать Московскую и Новгородскую школы, то они отличаются. Так, Новгородцы более свободно относились к системе осмогласия, варьировали ее, вводили русские народные интонации в византийские напевы в то время как Московская школа строго придерживалась системы диатонических осмогласных ладов. У Новгородских мастеров форма стихир приближалась к трехчастной. В Московской певческой и композиторской школах была более свободная, разомкнутая форма произведений.

Путевой распев появился в Московской Руси и представляет собой напев с элементами многоголосия. Сначала был разновидностью знаменного распева. Изначально мелодия пелась в один голос и называлась «путь», но иногда певцам надоедало петь все в один голос и тогда они начинали импровизировать, пристраивая к верхнему голосу подголосок (получал название «верх») или внизу мелодии («Низ»). Этот распев строго подчинялся системе осмогласия, появлялись синкопы, как средство усиления динамики, имел несколько тяжеловесный характер.

Демественный распев зарождается в Московской школе и первое упоминание о нем приходится на 1441 год, но распространение получает в Новгородской школе в середине XVI века.

Демественное пение зародилось в среде великокняжеских и архиерейских певчих, как способ украсить, выделить какие-то

моменты богослужения. Оно было не полным, так как не охватывало весь годовой цикл богослужений. Считается ранним многоголосием, оно было одноголосным, но эпизодически многоголосным. Имело свою нотацию, формировался торжественный стиль пения с широкими распевами. До сих пор в церковной службе используется способ более торжественного пения, он не подчиняется системе осмогласия. Мелодия создавалась на основе оригинальных интонаций, а не гласовых попевок, имеет особую ритмику в виде оттяжек (половинная с точкой), появляются кадансы, сложные синкопы, скачки в голосах, тяготение к пунктирному ритму — все это придавало распеву праздничный, пышный характер и назывался красным (красивым) распевом. По художественному отношению стоит выше знаменного пения.

В конце XVI века русская церковная музыка обогатилась новыми распевами: болгарский и греческий. Они были близки к народным песням и месту рождения этих напевов. В XVII веке церковное пение, помимо новых распевов получает многоголосие, причем различное:

1. Строчное (ленточное) пение — пение одной мелодической линии с параллельным движением терциями или трезвучиями, в основе лежал принцип ленточного многоголосия, где голоса сохраняют точную структуру мелодии и ритм этой мелодии. Строчный напев может начинаться с унисона дальше расходиться на терции и трезвучия, после чего вновь сходиться в унисон. Объем голосоведения ограничивался низким регистром. Так как в основе этого напева явилось псалмодие, т. е. равномерное произношение слов, то он имел достаточно тяжеловесный характер. Допускалось перекрещивание голосов, движение голосов не только терциями, но и квартами. Такое многоголосие было малоинтересным, так как параллелизмы сковывают голос и само 4-голосие было не очень актуально, просуществовало сравнительно недолго и было вытеснено партесным пением.

2. Партесное пение — пришло с Юго-Запада Киевской Руси. Юго-западные братства открывали православные школы при монастырях с обязательным обучением церковному пению, репертуар этих хоров состоял из Киевских распевов, которые были

гармонизированы на западный лад. Сильное влияние католического христианства довлело над православными христианами в Южных областях и поэтому многие из них переезжали к центру России и вместе с собой они переносили новые распевы. Партесное пение пропевалось очень тяжело, потому что оно пришло не с православного востока, а с католического запада.

Во второй половине XVII века происходит перелом в певческом искусстве — происходит переход от старых стилей многоголосия к новому партесному пению. Появляясь на Руси партесное пение также начинает включать в себя принцип народных песен, начинает возникать подголосочность, теряет сопровождение, начинает звучать а capella, приобретает русские национальные черты, получает подголосочную подвижность басовой партии, расширяется звукоряд напевов, началась писаться партия для дисканта, характерным становится четырехголосный склад изложения и четырехголосный состав хора, ритм становится более равномерным, вводится 5-линейная нотация, но многие из русских распевщиков не приветствовали ее и такие мастера, как Александр Резнец, Иван Шайдур выступали за крюковую нотацию.

Период христианизации Киевской Руси X–XII веков нужно считать первым периодом организации и формирования содержания церковно-певческого образования, хотя сведений о нем очень мало. Первый митрополит Русской Церкви Михаил, осуществляя крещение жителей иных (по отношению к Киеву) земель, везде «устраивал» клирос, то есть приготавливал (ставил) церковных певчих. Певчих первоначально выписывали из Византии.

Систематизация обучения богослужебному пению на Руси, формирование его школы связывается со временем княжения Ярослава и с прибытием к нему греческих певцов. Трех греческих певцов, прибывших в 1037 или в 1053 году, можно считать одними из первых педагогов, определивших традиции и систему отечественного церковно-певческого образования. Исследователи предполагают, что в летописи речь идет о трех различных певческих группах с руководителями. Уже в этот период существовал другой значимый центр церковно-певческого образования — Новгород.

Содержание певческого образования, его методы и формы были получены от Византии: готовый, установившийся текстовый материал на все службы годового круга (существовал перевод на славянский язык); готовые осмогласные напевы Православного Востока в крюковом изложении, имевшемся в богослужебных нотных книгах, способы и виды одиночного и хорового пения, святоотеческие взгляды на задачи церковного пения, отрицание музыкально-певческих течений Запада.

По отношению к этому периоду точные сведения есть лишь о певческой школе в Киеве, которая ориентировалась на возможно более точное воспроизведение греческого содержания, методов и форм обучения. Приведем теоретико-педагогические соображения по поводу вероятности существования церковно-певческих школ в других городах. В ее пользу свидетельствует принципиальное отличие византийской церковно-певческой традиции от традиции народно-песенной. Противоположность выражалась в разнице типов музыкального мышления. «Когда в народе слагалась новая песня, то никто не задумывался над тем, как ее создать. Она получалась «сама» и при этом всегда в полном соответствии с неписанной теорией народной музыки. Вот и называется различие между церковной и народной музыкой: первая, в понимании народном, не имела никакой «теории», а вторая имела совершенно определенные теоретические основы, хотя и не осознанные самим народом».

Сопоставление «стихийного» и «рефлексивного» начала дает очевидную проекцию в сферу образования: там, где возникает рефлексия, свод правил, теория (даже не зафиксированная вербальными способами), там начинается процесс обучения; а значит должна существовать школа. В этом смысле начало обучения церковному пению в древнерусских городах можно связывать с датами освящения первых храмов. Стихийно-подражательный механизм освоения греческих распевов очень сомнителен. Певческое образование осуществлялось при храмах.

Второй период (XII — начало XIV вв.) характеризуется развитием ведущих церковно-певческих школ в Киево-Печерской лавре, в Новгороде, во Владимире. К этому времени была полностью сформирована система уставного русского богослужебного

пения. Обратимся к линии, связывающей политическую столичность и деятельность образовательных центров. В XII веке она презентуется возвышением Владимира и постепенным «вращением» в нем столичного начала. Андрей Боголюбский пригласил из Киева domestika Луку. Лука получил образование в школе domestиков у греков и был непосредственным носителем греческой образовательной традиции. Стремление апеллировать непосредственно к Константинополю «через голову» Киева было одной из характеристик не только художественной, но и духовной, и административной политики князя. В.И. Мартынов пишет, что выражение летописи «Луцина чадь» дает основания предполагать активную педагогическую деятельность Луки, обучившего множество учеников-певчих, конечно, местных жителей (не греков и не киевлян).

В 1274 году Собор епископов, состоявшийся во Владимире и руководимый митрополитом Кириллом II, постановил, чтобы пение и чтение отправлялось исключительно лицами, получившими на то благословение и посвящение от архиерея. Во Владимирской Руси певец стал обязательно принадлежать к клиру. Посвящение в певца (хиротесия) возвышало социальное положение человека, осуществляющего этот вид служения, предполагало повышение профессиональных и духовных требований к нему. Посвященным певцом мог стать только мужчина. Для того чтобы приступить к посвящению, нужна была готовность к выполнению этой обязанности, которая и формировалась в процессе специального церковно-певческого образования, включенного в контекст духовного образования в целом.

Третий период (XIV — начало XVI века) характеризуется возвышением Москвы. Как и в период переноса столицы из Киева во Владимир, мы видим диахроническое несовпадение феноменов духовной, культурной и политической столичности. При этом духовная и культурная столичность не только сохраняются предыдущим центром, но и являются характеристиками других достаточно независимых городов. Важную роль в развитии певческого образования продолжал играть Новгород, не пострадавший от татарского нашествия. Третий период развития церковно-певческого

образования характеризуется сначала длительной задержкой в духовно-культурном строительстве Руси, а потом подъемом этого строительства, связанным с обновлением монашеской жизни. Возвышение центров церковно-певческого образования (Троице-Сергиева лавра, Кирилло-Белозерский монастырь) было связано с уровнем развития духовной жизни в монастырях.

В контексте нашего исследования надо противопоставить рассмотренные периоды развития церковно-певческого образования на основе ведущей духовно-культурной идеи. Если в X—XII вв. (первый период) в церковно-певческом образовании доминировали процессы ученичества, воцерковления и восприятия греческих образцов церковного пения, то в третий период формировалась идея «Москва — третий Рим». Эта идея воплотилась в становлении масштабной самостоятельной певческой системы, а также во введении в эту систему (уже в качестве элементов) киевского, греческого и болгарского распева.

«Кризис столичности», предшествовавший утверждению Московской Руси, поначалу повел к некоторому «разброду» в деле певческого образования. В XV веке на Руси возникло много частных школ, в которых преподавалось церковное пение. Несистематичность преподавания, отсутствие строгих единых требований к учителям снижало качество образования. В дальнейшем данный период нужно рассматривать в контексте возвышения московской певческой школы.

Важным событием для музыкального образования было создание в начале XVI века хора государевых певчих дьяков (впервые упоминается при великом князе Василии III). Певческий коллектив не при монастыре или соборе, а при великом князе должен был поддерживать и возвышать идею именно политического величия князя и его столицы — Москвы. Параллельно существовал и хор митрополичьих певчих (он вел свою историю от Киева и Владимира).

Наряду с Московским, центральное место в церковно-певческом образовании Руси занимал архиепископский хор Софийского собора Новгорода Великого. По отношению к третьему периоду развития церковно-певческого образования нужно сказать, что он, являя собой еще древнерусскую модель взаимодействия духовно-

образовательных певческих центров, создал предпосылки для создания нового типа отношений Москвы и других регионов: Москва, осознавшая себя «третьим Римом», начинает осуществлять политику централизации церковно-певческого образования и патернализма по отношению к региональным аспектам его развития.

Четвертый период (от начала XVI до середины XVII века) характеризуется утверждением Москвы в качестве столицы Русского царства, установлением патриаршества на Руси. Это период начала становления раннего русского многоголосья. Он характеризуется также систематизацией церковно-певческого образования. Стоглавый собор (1551) вынес постановление об учебных мероприятиях в отношении богослужебного пения: были созданы специальные училища, где, кроме чтения и письма, учили церковному чтению и пению.

В период XVI—XVII веков одной из духовных тенденций возвышения Москвы был прогосударственный процесс канонизации общерусских святых, начавшийся еще в XIV веке.

Помимо высокого сакрального смысла, существовал и государственно-объединительный смысл создания общерусского пантеона, представленного подвижниками благочестия из разных русских земель. Канонизация повлекла за собой создание новых циклов церковных песнопений, а также официальное церковное признание местных вариантов распевок. Эти местные варианты стали включаться в содержание певческого образования, осуществляемого в ведущих хорах Руси.

Помимо этого, Макариевские соборы по отношению к некоторым святым установили местные празднования, например, Константину, Михаилу и Феодору в Муроме, Петру и Февронии в Муроме, святителю Арсению в Твери, Прокопию и Иоанну на Устюге. Праздники, возникшие в связи с постановлениями этих соборов, потребовали создания певческих циклов (в целом к середине XVII века было создано более 150 новых русских праздничных певческих циклов). Новые тенденции в жизни русской церкви, естественно, предъявляли новые требования к церковно-певческому образованию «на местах».

Объединительное духовно-политическое влияние Москвы на развитие церковно-певческого образования нельзя идентифицировать с его собственно дидактической стороной. Позицию о ведущей роли московской церковно-певческой школы в XVI—XVII веках вполне может оспаривать Великий Новгород, а также другие певческие образовательные центры. Новгородская церковно-певческая школа подготовила целый ряд выдающихся учителей церковного пения, которые продолжали новгородские образовательные традиции в других регионах Руси. В рассматриваемый период — это Варлаам Рогов (младший брат возглавлявшего школу Саввы Рогова), впоследствии митрополит Ростовский, игумен Маркелл (Безбородый), Стефан Гольш, Иван Шайдур. Новгородская школа была представлена на Урале: главой усольской (строгановской) школы был ученик Стефана Гольша Иван Лукошко, впоследствии архимандрит Владимирского Богородице-Рождественского монастыря Исая.

Первым уставщиком сибирского (Тобольского) архиепископского хора был певчий дьяк хора Государевых певчих дьяков С. Евтихеев. В Москву в 1615 году С. Евтихеев был взят из Великого Новгорода, где служил певчим дьяком у новгородского владыки. Таким образом, и в Тобольске (в Сибири) мы видим влияние на становление певческого образования Новгородской школы. О С. Евтихееве известно, что он был не просто искусным певцом, а именно педагогом: «научил у архиепископа Киприяна петь станицу певчих дьяков и другую станицу подьяков троестрочному пению». Собственно московская традиция была представлена деятельностью головщика Троице-Сергиева монастыря Логгина Коровы (Шишелева) и диакона той же обители Ионы (Зуя).

В Александровской слободе (ныне Владимирская область) при Иване Грозном был создан певческий образовательный центр, в который входили распевщики со всей Руси. Центр возглавлялся Иваном Носом и Феодором Христианином. Распевщики осуществляли не только исполнительскую, но, прежде всего, педагогическую деятельность.

Тверскую певческую школу XVI—XVII веков представлял хор певчих дьяков Тверского Владычного двора. Имя одного из

тверских певчих дьяков выявлено музыковедом Н. К. Дроздецкой: это Никита Шило, служивший у тверского епископа Акакия и воспитавший пятерых сыновей, один из которых, Григорий Шилов, впоследствии служил государевым певчим дьяком при дворе Ивана Грозного.

Существенное влияние на развитие церковно-певческого образования на Руси XVI—XVII веков оказала Западнорусская митрополия. Здесь богослужбное пение существовало в двух формах: знаменный распев и партесное пение (с конца XVI века). Начиная с 80-х годов XVI века православные украинско-белорусские братства стали открывать греко-славянские или греко-латино-славянские школы (в Остроге, Львове, Луцке, Киеве), в учебные программы которых был введен предмет «музикия», освещавший теоретические и практические аспекты нового партесного пения.

XVII век презентует столкновение западной и древнерусской традиций церковно-певческого образования, которое по своей масштабности заслоняет линии взаимодействия церковно-певческих школ русских городов Центральной Руси, Сибири, Урала. С позиций взаимодействия культурных центров это противостояние можно представить как оппозицию западной и центральной Руси, однако в гораздо большей степени эта оппозиция носит духовный смысл: сталкивается нововременное секуляризированное индивидуалистичное музыкальное мышление и идея певческого аскезиса как одной из форм молитвенного делания.

Москва, так же, как и Киев, оказалась ареной противостояния этих тенденций. Духовная автономия подмосковных монастырей в противовес собственно московской светской жизни сказывается здесь очень ярко. То же самое можно сказать и о Киево-Печерской Лавре, где не было принято партесное пение, а развивалось самобытное многоголосие. В некоторых монастырях на Западной Украине вообще сложилось устное народное церковное пение на два-три голоса (непартесное). В связи с изложенными соображениями нельзя упрощать проблему взаимовлияния древнерусских культурных центров, приписывая Западнорусской митрополии только новаторское европеизированное влияние на церковно-певческое образование. Монодия продолжала господствовать в западноукраинских православных монастырях, при

которых действовали начальные школы, где дети обучались монодическому пению по Ирмологионам.

Певческие «Азбуки» первой половины XVII века, выполняя функции учебных пособий, до некоторой степени представляли собой попытку компромисса между очевидной секуляризацией певческого искусства, повышением эстетических требований к нему и желанием сохранить самобытность знаменного распева. Преобразования XVII века повели не только к возникновению новой образовательной системы, но и к формированию многовековой оппозиции между древнерусской певческо-образовательной традицией и западными музыкально-педагогическими течениями, которая во многом проецировалась на отношении «столичной» и «провинциальной» линий развития музыкального образования.

Взаимодействие духовно-культурных центров Древней Руси и Русского государства в процессе становления и развития церковно-певческого образования во многом легло в основу формирования провинциального и столичного самосознания последующих эпох. Это взаимодействие характеризуется спецификой на каждом из выделяемых нами четырех этапов развития церковно-певческого образования. Развитие церковно-певческих школ в древних духовно-культурных центрах Руси создало предпосылки для последующей музыкально-культурной идентификации этих городов, своеобразия задач и содержания певческого образования, взаимного обмена, диалога и сохранения ощущения столичного самосознания каждого из них в период более жесткой централизации и остро ощущаемого противопоставления столицы и провинции (XVIII—XIX века)

Появляются первые русские руководства по воспитанию голоса: труд Александра Мезенца «Азбука знаменного пения» (1688 год); Мусийская грамматика украинского и русского композитора Николая Дилецкого (1671); трактат Ионикия Коренева по музыкальной эстетике «О пении божественном почину мусийских согласий» (1671).

В русской православной церкви существовали музыкально-сценические постановки, которые в середине XVII века получают широкое распространение в церквях — музыкально-

драматические представления, сопровождавшиеся пением духовных кантов, церковных песнопений, своеобразные церемонии, которые изображали отрывки из божественного писания («Пещное действие», «Вход Господня во Иерусалим»). Сопровождались сольными и хоровыми номерами. Первыми артистами в народном творчестве поющего жанра были скоморохи.

В XVII веке появляется первое высшее учебное заведение. В 1632 году на Украине из слияния братских певческих школ Киево и Киево-Печерской Лавры была образована Киево-Могилянская коллегия, которая поддерживалась запорожским войском. Первым руководителем этого высшего учебного заведения стал гетман Петр Могила, поддерживал ее также гетман Соколюк. По ее образу в 1687 году в Москве была открыта Славянско-греко-латинская Академия, в которой наряду с различными предметами вводится церковное пение. Певчие и хоры участвовали в театрализованных представлениях при царском дворе, так при дворе Алексея Михайловича существовал «Потешный театр». Хранителями певческих традиций является Хор Государевых певчих дьяков, Патриарший хор и хоры монастырей. Они же в 18 веке становятся и первыми образовательными центрами по воспитанию певцов.

Таким образом к эпохе Петра I Россия подошла как страна с многовековыми певческими традициями и певческой культурой.

Термины и понятия

Знаменный напев — система старинных православных культовых напевов XII—XVII вв. Название происходит от древнеславянского «знамя» — знак (певческий). Знаменный распев — вначале одногласный, затем хоровой, акапельный, развивался в рамках системы осмогласия; мелодика строго диатоническая, опирающаяся на равномерное поступательное движение в пределах кварты или квинты; ритм несимметричный, определяемый текстом.

Партесное пение (лат. *partio* ‘голоса’) — вид многоголосного хорового пения украинской и русской церковной музыки. Партесное пение было перенесено в Россию с Украины

в середине XVII века и получило повсеместное распространение, заменив одноголосный знаменный распев. После введения партесного пения крюковая система записи была заменена современной нотацией, а вместо гласов закрепилась мажорно-минорная система. На основе партесного пения развился духовный концерт. Развитое партесное пение характеризуется торжественностью, монументальностью, развитым многоголосием, достигавшимся разделением хора на четыре, восемь, двенадцать и более голосов, сочетанием гармонической фактуры звучания с широким развитием мелодико-полифонического начала. Теоретические основы партесного пения изложены украинским композитором XVII в. Николаем Дилецким в «Музыкальной грамматике». Известны имена многих украинских и русских композиторов — авторов партесных сочинений: Н. Дилецкого, С. Пекалицкого, Б. Титова, Н. Бавыкина, Н. Калашникова, С. Беляева, Ф. Редрикова и др.

Монодия (от гр. monos ‘один’ и odos ‘певец’) — 1. В Древней Греции — пение одного солиста в сопровождении одного или нескольких инструментов. 2. В Италии XVI века вид сольного пения с инструментальным сопровождением. 3. Одноголосная мелодия (сольная или унисонная).

Византия, Римская империя, самоназвание — Держава Ромеев, Ромейская империя (395—1453) — государство, сформировавшееся в 395 году вследствие раздела Римской империи на западную и восточную части после смерти императора Феодосия I. Чуть больше, чем через 80 лет после раздела Западная Римская империя прекратила свое существование, оставив Византию единственной исторической, культурной и цивилизационной частью, оставшейся от Древнего Рима и просуществовавшей на протяжении почти тысячелетия истории Поздней Античности и Средневековья.

Бессменной столицей и цивилизационным центром Византийской империи был Константинополь, один из крупнейших городов средневекового мира V—XII веков. Наибольшие владения империя контролировала при императоре Юстиниане I (527—565), вернув себе на несколько десятилетий значительную часть прибрежных территорий бывших западных провинций Рима и

положение самой могущественной средиземноморской державы. В дальнейшем под натиском многочисленных врагов государство постепенно утрачивало земли. После славянских, болгарских, лангобардских, вестготских и арабских завоеваний империя занимала лишь территорию Греции и Малой Азии. Некоторое усиление в IX—XI веках сменилось серьезными потерями в конце XI века, во время нашествия сельджуков и поражения при Манцикерте, усилением при первых Комнинах, после распада страны под ударами крестоносцев, взявших Константинополь в 1204 году, очередным усилением при Иоанне Ватаце, восстановлением империи Михаилом Палеологом, и, наконец, окончательной гибелью в середине XV века под натиском османов.

Сами византийцы называли себя римлянами — по-гречески «ромеями», а свою державу — «Романией». Официальными названиями Византийской империи были «Римская империя», Западные источники на протяжении большей части византийской истории именовали ее «империей греков» из-за государственного с конца VII века греческого языка, который ранее был только официальным языком византийского православия, эллинизированного населения и культуры. В Древней Руси Византию обычно называли «Греческим царством», а ее столицу — Царьградом.

Название «Византия» происходит от первоначального названия Константинополя — Византий, куда римский император Константин I перенес в 330 году столицу Римской империи, официально переименовав город в «Новый Рим».

Скоморохи (скомрахи, глумцы, гусельники, игрецы, плясцы, веселые люди) — в восточнославянской традиции участники праздничных театрализованных обрядов и игр, музыканты, исполнители песен и танцев фривольного (иногда глумливого и кощунственного) содержания, обычно ряженые (маски, травысти). Практиковали обрядовые формы «антиповедения». Согласно словарю В. Даля, скоморох — «музыкант, дудочник, сопельщик, гудочник, волынщик, гусяр; промышляющий этим, и пляской, песнями, шутками, фокусами; потешник, ломака, гаер, шут; медвежатник; комедиант, актер и пр.»

Известны с XI века. Особую популярность получили в XV—XVII веках. Подвергались гонениям со стороны церковных и гражданских властей.

Скоморохи возникли не позже середины XI века, об этом мы можем судить по фрескам Софийского собора в Киеве, 1037 год. Кожаные маски скоморохов XII—XIV веков известны по археологическим находкам из Новгорода и Владимира.

Расцвет скоморошества пришелся на XV—XVII века. В XVIII веке скоморохи стали постепенно исчезать под давлением царя и церкви, оставив в наследство балаганам и райкам некоторые традиции своего искусства.

Скоморохи были первыми русскими актерами: певцами, плясунами, дрессировщиками — обычно они водили с собой медведей. Они же сами сочиняли большинство драматических, музыкальных и словесных произведений, демонстрирующихся публике. Скоморохи не просто веселили людей — часто их шутки и прибаутки вскрывали большие и малые проблемы своего времени, были разящей сатирой. Одинаково талантливо комедианты высмеивали слабости простого люда, сильных мира сего, духовенства. Веселые и меткие слова бродячих шутов запоминались и быстро разлетались по окрестностям.

Репертуар бродячих актеров включал фокусы, танцы, небольшие пьески (игрища), песенки, глум (социальную сатиру). Представления они давали обычно в масках под аккомпанемент бубнов, волынок, гудков, жалеек, домр. Инструменты бродячих музыкантов выдавали веселые зажигательные мелодии, заманивающие людей пуститься в задорный пляс. Однако при желании скоморохи могли исполнить и грустную балладу, заставляющую плакать недавно веселящуюся толпу.

Произведения скоморохов иногда носили фривольный характер, что, впрочем, не смущало публику. Такая вольность носила характер ритуальности, пришедшей из языческих обрядов. Почти всегда участие в представлениях принимал выдрессированный медведь — любимец зрителей. Рядом с лесным хищником находился развеселый артист в костюме козы, которая била в ложки, танцевала, вовлекая всех в пляску.

Согласно некоторым сведениям, занимались скоморохи и ворожкой. Даже после крещения русский народ долгое время сохранял языческие традиции, доверяя ворожеям, поэтому скоморохи могли свободно творить различные ритуалы. Существует легенда о Замри-горе, расположенной в Московской области. Сюда в свое время собирались скоморохи из всех уголков страны и творили языческие обряды.

На многие километры окрестностей разносились обрывки ритуальных песен, музыка, исчезающие с рассветом. Скоморошья наряды были необычайно красочными. Актеры носили яркие цветные рубахи и штаны, на голову обычно надевали смешные колпаки с бубенчиками. Выступая на площадях и улицах, скоморохи общались с публикой напрямую, вовлекая ее в представление. В большие ватаги скоморохи начали объединяться с XVI века, и участников таких групп могло быть 60—100 человек. Такое внушительное количество людей давало возможность спокойно путешествовать по всем уголкам Руси в период, когда на артистов начались гонения со стороны царя, духовенства. Кроме того, это позволяло им промышлять время от времени разбоем. Однако в устном творчестве народа образ скомороха-разбойника, обижающего простых людей, отсутствует.

Необычайный маскарад символизировал единение с духами, перевоплощение и в то же время закрывал ряженого от действия злых сил — они не могли узнать его под чужой личиной. Покровителем скоморохов считался славянский бог Троян, всячески помогавший комедиантам.

Сразу же после крещения священнослужители начали активную борьбу с бродячими актерами, которых приравнивали к языческим жрецам. Выступления комедиантов церковь считала бесовскими игрищами, противоречащими церковному уставу. В 1648 году архиепископ Никон усердными стараниями добился указа царя о полнейшем запрете скоморошества. После этого и других царских указов начались гонения на бродячих комедиантов и их слушателей.

Скоморохов били батогами, бросали в тюрьмы, инвентарь уничтожали. Причина гонений крылась в нетерпимости церковных деятелей к народным увеселениям, центром которых были

скоморохи. В поучениях повторялись пришедшие из Византии запрещения плясок, музыки, переодеваний, других видов увеселений, которые, по мнению византийцев, были связаны с языческими культами и преданиями.

Византийские взгляды почти полностью были перенесены церковниками в русскую действительность. Досаду у властей и церкви вызывали также сатирические выступления актеров, представляющие духовную и светскую власти в нелицеприятном виде.

Феномен скоморошества отражает развитие русского народа от родовых общин до современного государства. Это часть самобытной культуры, рожденной народом, обеспечивающая потребность человека в самовыражении. Скоморошество — народное явление, элемент естественного развития творческой природы народа.

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.
3. Шишкина, Л. В. Музыкальное обучение в Древней Руси XV–XVII веков / Л. В. Шишкина. — М. : ВЛАДОС, 2012. — 167 с.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Какие образцы древнеславянского музыкального искусства вы знаете?
2. Охарактеризуйте этапы становления церковно-певческой школы в России?
3. Назовите «родоначальников» Московской певческой школы.
4. Какой указ издается императрицей Анной Иоанновной в 1738 году, и в связи с чем?
5. В каком году была основана Глуховская певческая школа?
6. Какие государственные школы появляются в стране в начале XVIII века?

7. Назовите учебные заведения, открытые во второй половине XVII — начале XIX веков для подготовки профессиональных кадров музыкантов-исполнителей.

8. Когда была организована Придворная певческая капелла?

9. Когда были основаны первые консерватории в России (Петербургская и Московская)?

10. При утрате доминирующей роли церковной музыки, в каких образовательных институтах, кроме духовных, получает свое развитие музыкальное обучение? Какое новое направление появилось?

11. Назовите первые отечественные пособия, и когда они появились?

12. Каковы тенденции музыкального образования светской ориентации рассматриваемого периода?

ТЕМА 2

ВЛИЯНИЕ ПЕТРОВСКИХ РЕФОРМ НА РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ. ПЕРВЫЙ РОССИЙСКИЙ ПУБЛИЧНЫЙ ТЕАТР

Реформы Петра Первого и их влияние на русскую культуру. Петр I Алексеевич, прозванный Великим (1672–1725) последний царь всея Руси (с 1682 года) и первый Император Всероссийский (с 1721 года).

Как представитель династии Романовых, Петр был провозглашен царем в десятилетнем возрасте, стал править самостоятельно с 1689 года. Формальным соправителем Петра был его брат Иван (до своей смерти в 1696 году).

В настоящее время наша страна переживает период реформирования экономических и общественно-политических отношений, сопровождающегося противоречивыми результатами и полярно противоположными оценками в различных слоях российского общества. Это вызывает обостренный интерес к реформам в прошлом, к их истокам, содержанию и результатам.

Одной из самых бурных и самых плодотворных реформаторских эпох является эпоха Петра I. Поэтому возникает желание вникнуть в существо, характер процессов иного периода ломки общества, изучить подробнее механизмы изменений в огромном государстве.

Особый интерес вызывают реформы, связанные с зарождением в нашей стране новой культуры и нового быта под воздействием европейского влияния.

Современники Петра считали его одного причиной двигателем той новизны, какую вносили в жизнь его реформы. Равнодушного отношения к реформам не было ни у кого, так как реформы задевали всех. Первые доходят до того, что зовут Петра «земным богом», вторые не боятся называть его антихристом. И те, и другие признают в Петре страшную силу и мощь, и ни те, ни другие не могут спокойно отнестись к нему, потому что находятся под влиянием его деятельности. Процесс изменения культуры России в эпоху Петра Великого — наиболее противоречивая часть Петровских реформ. Еще до Петра были созданы предпосылки реформации устоявших

культурных норм и традиций, заметно усилились связи с зарубежными странами, в Россию постепенно проникают западноевропейские культурные традиции, даже бородобритие уходит корнями в допетровскую эпоху. В 1687 году была открыта Славяно-греко-латинская академия — первое высшее учебное заведение в России. И все же деятельность Петра была революционной.

Важнейшим этапом в проведении реформ стало посещение Петром в составе Великого посольства ряда европейских стран. По возвращении Петр направляет много молодых дворян в Европу для изучения различных специальностей, главным образом для овладения морскими науками.

Царь заботился и о развитии образования в России. В 1701 году в Москве, в Сухаревой башне открывается Школа математических и навигацких наук во главе с профессором Абердинского университета шотландцем Форварсоном. Одним из преподавателей этой школы был Леонтий Магницкий — автор «Арифметики...». В 1711 году в Москве появляется инженерная школа.

Петр стремился к тому, чтобы как можно скорее преодолеть возникшую еще со времен татаро-монгольского ига разобщенность России и Европы. Одним из ее проявлений было разное летоисчисление, и в 1700 году Петр переводит Россию на новый календарь — 7208 год становится 1700-м, а празднование Нового года переносится с 1 сентября на 1 января.

С юных лет проявляя интерес к наукам и заграничному образу жизни, Петр первым из русских царей совершил длительное путешествие в страны Западной Европы. По возвращении из него, в 1698 году, Петр развернул масштабные реформы российского государства и общественного уклада. Одним из главных достижений Петра стало решение поставленной в XVI веке задачи: расширение территорий России в Прибалтийском регионе после победы в Великой Северной войне, что позволило ему принять в 1721 году титул российского императора.

В исторической науке и в общественном мнении с конца XVIII века по настоящее время присутствуют диаметрально противоположные оценки как личности Петра I, так и его роли в истории России. В официальной российской историографии Петра было принято считать одним из наиболее выдающихся

государственных деятелей, определившим направление развития России в XVIII веке. Однако многие историки, в том числе Н. М. Карамзин, В. О. Ключевский, П. Н. Милюков и другие, высказывали резко критические оценки.

Период правления царя Петра Алексеевича был ознаменован глобальными изменениями в жизни русского общества. Это началось в 1696 году и закончилось примерно в 1725.

Петр Первый хотел коренных изменений в России. Она к тому времени была отсталой страной. Поэтому петровские реформы, были направлены на достижение прогресса.

В конце XVII века, когда на русском престоле оказался молодой царь Петр I, наша страна переживала переломный момент своей истории. В России, в отличие от западноевропейских стран, почти не было крупных промышленных предприятий, способных обеспечивать страну оружием, тканями, сельскохозяйственными орудиями. Она не имела выхода к морям — ни к Черному, ни к Балтийскому, через которые могла бы развивать внешнюю торговлю. Не имела, поэтому Россия и собственного флота. Сухопутная армия строилась по устаревшим принципам и состояла в основном из дворянского ополчения.

Между старыми родовитыми боярами и служивыми людьми-дворянами шла ожесточенная борьба за власть. В стране происходили непрерывные восстания крестьян и городских низов. Россия привлекала к себе жадные взоры соседних государств — Швеции, Речи Посполитой, которые не прочь были захватить и подчинить себе Русские земли.

Россия XVII века ходом исторического развития была поставлена перед необходимостью коренных реформ. Уже до Петра вырисовывалась программа необходимых преобразований, во многом совпадающая с его реформами. В период своего царствования Петр I умело подбирал себе помощников. Он окружил себя способными, энергичными соратниками и специалистами, особенно военными. Среди иностранцев выделяются ближайшие друзья царя — Ф. Лефорт, П. Гордон, Я. Брюс и др. Сплоченная группа сподвижников сформировалась и среди русских. Блестящую политическую карьеру сделали А. Головин, Г. Головин, братья Апраксины, А. Меншиков и другие. Активно действовала и

плеяда идеологов и мыслителей, обосновавших необходимость преобразований. Среди них ведущее место принадлежит Ф. Салтыкову, И. Посошкову, Ф. Прокоповичу.

У Петра I не было заранее разработанного общего плана реформ. Они рождались постепенно и одна порождала другую, удовлетворяя требования данного момента. И каждая реформа вызывала сопротивление со стороны самых различных социальных слоев, вызывала скрытое и открытое недовольство. Реформаторская деятельность Петра I порождала заговоры и борьбу, отличавшуюся крайним ожесточением. Петр действовал решительно, целенаправленно и с крайней жестокостью. По меткому определению Пушкина его указы были «нередко жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом».

Строительство фабрик и заводов. Промышленность в России не была развита хорошо. А между тем, страна вела войну со Швецией, с целью добиться выхода к Балтийскому морю, поэтому нужно было оружие. Поэтому петровские реформы были направлены на поиски полезных ископаемых и строительство фабрик и заводов для создания из них оружия и необходимого инвентаря. Создавались мануфактуры, был основан новый район промышленных учреждений — Урал. Люди, которые занимались промышленностью, получали от царя льготы и привилегии. Для того, чтобы работать с промышленными предприятиями по всей стране, Петр Первый создал Бургмистерскую палату. При этом хозяин предприятия, который им управлял, и помогал проводить петровские реформы, действительно богател. Простые же работники часто трудились в тяжелых условиях, и получали мизерную зарплату.

Тем не менее, промышленность при Петре Первом сделала резкий скачок в развитии. Русские стали гораздо меньше зависеть от иностранных товаров. И другие страны стали получать от России железо, полотно, пшеницу.

Крестьяне. Начинает меняться порядок обращения с крестьянами. Многие петровские реформы кратко сводятся к тому, что четко поделить народ на сословия. И до Петра существовало разделение крестьян на холопов и владельческих. При этом холопы не платили податей.

Количество крепостных при Петре только усиливается. Сам Петр хотел бы отменить куплю и продажу людей, но понимал, что это трудно в его время. В это время начинают составляться ревизские сказки, в которых указывается количество людей, которые приписаны к помещику или к земле. Все эти люди облагаются налогом. Теперь крестьяне не могут уйти от необходимости платить налоги. Петровские реформы кратко ставят своей целью закабалить крестьян, лишить их возможности уйти от хозяина. В это время Петр способствует развитию сельского хозяйства. В 1721 году он дает указ вводить в использование литовскую косу, которая позволяет жать в десять раз быстрее, чем серп. Приезжают немецкие и латышские крестьяне, которые учат русских крестьян пользоваться косой. Были завезены голландские коровы, мериносовые овцы из Испании. Были завезены и высажены тутовые и фруктовые деревья.

Военная реформа. Петр Первый постоянно участвовал в войнах, и был сторонником военных учений. В период его правления главной задачей русских было завоевание прохода к Балтийскому морю. Война со Швецией, которую в то время возглавлял Карл Двенадцатый, требовала создания регулярной армии. И Петр создал такую. Петровские реформы кратко сводятся к превращению крестьян в солдат, которые становятся защитниками государства. Возглавляют войско иностранцы. Новая армия получает новое обмундирование, и она получает победы. Шведский король убегает прочь.

Петербург. Во времена царствования Петра многое было направлено на возведение сооружений, которые могли бы защитить русский народ от шведов. Поэтому в 1703 году на Заячьем острове начинается возведение крепости.

Петровские реформы направлены на то, чтобы создать город-форпост. Основание Санкт-Петербурга поэтому закономерно. В самом начале его существования над его постройкой работали тысячи людей. Все они были привезены сюда из других мест. Многие из них болели. Поэтому люди не любили жить в Петербурге. Многие из них уезжали в Москву и в другие регионы, поэтому и после Петра их приходилось силой возвращать в

город. Но уже при Екатерине Второй город стал красивым и блестящим, и многие стремились поселиться здесь. Сейчас Санкт-Петербург составляет славу и украшение России. Сюда приезжают гости со всего мира.

Европеизация общества. Петровские реформы сводятся к попытке Петра Первого изменить русское общество, сделать его европейским. Поступает указ боярам брить бороды, потому что западные люди ходят выбритыми. Меняется система летоисчисления. Новый год начинают праздновать 1 января, а не 1 сентября, как раньше. Бояре в эпоху Петра начинают приобщаться к европейским ценностям. Петр обязывает их изучать грамоту, открывает школы. Начинает издавать газету «Ведомости». Многие книги переводятся с иностранных языков на русский. В обиход вводятся арабские цифры. Алфавит упрощается, многие церковнославянские буквы отменяются. Отменяется Боярская дума, во главе страны становится Сенат — верховный орган. Он принимает решение по управлению страной.

Реформа образования. Петр ясно сознавал необходимость просвещения и предпринял с этой целью ряд решительных мер.

14 января 1701 года в Москве была открыта школа математических и навигационных наук. В 1701–1721 годах были открыты артиллерийская, инженерная и медицинская школы в Москве, инженерная школа и морская академия в Петербурге, горные школы при Олонецких и Уральских заводах. В 1705 году была открыта первая в России гимназия. Целям массового образования должны были служить, созданные указом 1714 года, цифирные школы в провинциальных городах, призванные «детей всякого чина учить грамоте, цифири и геометрии». Предполагалось создать по две такие школы в каждой губернии, где обучение должно было быть бесплатным. Для солдатских детей были открыты гарнизонные школы, для подготовки священников создана сеть духовных школ.

По оценке ганноверца Вебера, за время правления Петра несколько тысяч русских были отправлены учиться за границу.

Указами Петра было введено обязательное обучение дворян и духовенства, но аналогичная мера для городского населения встретила яростное сопротивление и была отменена. Попытка

Петра создать всеобщую начальную школу не удалось (создание сети школ после его смерти прекратилось, большинство цифирных школ при его преемниках были перепрофилированы в сословные школы для подготовки духовенства), но тем не менее в его царствование были заложены основы для распространения образования в России.

Преобразования в сфере культуры. Петр изменил начало летоисчисления с так называемой византийской эры («от сотворения Адама») на «от Рождества Христова». 7208 год по византийской эре стал 1700 годом от Рождества Христова, а Новый год стал праздноваться 1 января. Кроме того, при Петре было введено единообразное применение юлианского календаря. После возвращения из Великого посольства Петр I повел борьбу с внешними проявлениями «устаревшего» образа жизни (наиболее известен запрет на бороды), но не менее обращал внимание на приобщение дворянства к образованию и светской европеизированной культуре. Стали появляться светские учебные заведения, основана первая русская газета, которая получила название «Ведомости», появляются переводы многих книг на русский. Успех по службе Петр поставил для дворян в зависимость от образования.

При Петре в 1703 году появилась первая книга на русском языке с арабскими цифрами. До того числа обозначались буквами с титлами (волнообразными линиями). В 1708 году Петр утвердил новый алфавит с упрощенным начертанием букв (церковнославянский шрифт остался для печатания церковной литературы), две буквы «кси» и «пси» были исключены.

Петром были созданы новые типографии, в которых за 1700–1725 годах напечатано 1312 наименований книг (в два раза больше, чем за всю предыдущую историю русского книгопечатания). Благодаря подъему книгопечатания потребление бумаги выросло с четырех-восьми тысяч листов в конце XVII века, до 50 тысяч листов в 1719 году. Произошли изменения в русском языке, в который вошли до пяти тысячи новых слов, заимствованных из европейских языков.

В 1724 году Петр утвердил устав организуемой Академии наук (открылась в 1725 году после его смерти).

Ассамблея при Петре I. Особое значение имело строительство каменного Петербурга, в котором принимали участие иностранные архитекторы и которое осуществлялось по разработанному царем плану. Им создавалась новая городская среда с незнакомыми прежде формами быта и времяпрепровождения (театр, маскарады). Изменилось внутреннее убранство домов, уклад жизни, состав питания и пр.

Специальным указом царя в 1718 году были введены ассамблеи, представлявшие новую для России форму общения между людьми. На ассамблеях дворяне танцевали и свободно общались, в отличие от прежних застолий и пиров. Реформы, проведенные Петром I, затронули не только политику, экономику, но также искусство. Петр приглашал иностранных художников в Россию и одновременно посылал талантливых молодых людей обучаться художествам» за границу, в основном в Голландию и Италию. Во второй четверти XVIII века «петровские пенсионеры» стали возвращаться в Россию, привозя с собой новый художественный опыт и приобретенное мастерство.

30 декабря 1701 года (10 января 1702 года) Петр издал указ, которым предписывалось писать в челобитных и прочих документах имена полностью вместо уничижительных полуимен (Ивашка, Сенька и т. п.), на колени перед царем не падать, зимой на морозе шапку перед домом, в котором находится царь, не снимать. Он так пояснял необходимость этих нововведений: «Менее низости, более усердия к службе и верности ко мне и государству — сия то почесть свойственна царю...»

Петр пытался изменить положение женщин в русском обществе. Он специальными указами (1700, 1702 и 1724 годов) запретил насильственную выдачу замуж и женитьбу. Предписывалось, чтобы между обручением и венчанием был не менее чем шестинедельный период, «дабы жених и невеста могли распознать друг друга». Если же за это время, говорилось в указе, «жених невесты взять не похочет, или невеста за жениха замуж идти не похочет», как бы на том ни настаивали родители, «в том быть свободе». С 1702 года самой невесте (а не только ее родственникам) было предоставлено формальное право расторгнуть обручение и расторгнуть сговоренный брак, причем ни одна из сторон не имела

права «о неустойке челом бить». Законодательные предписания 1696–1704 годов о публичных празднествах вводили обязательность участия в торжествах и празднествах всех россиян, в том числе «женского пола». Постепенно в среде дворянства складывалась иная система ценностей, мировосприятия, эстетических представлений, которая коренным образом отличалась от ценностей и мировоззрения большинства представителей остальных сословий.

Петровские реформы кардинально изменили русскую культуру. Причем термин «культура» здесь понимается в самом широком смысле — от быта и речи до высокого искусства. Царь считал своим долгом навести «добрый порядок» в гражданской жизни государства. В самом начале XVIII века царь был озабочен внешним видом подданных.

Сближение с западом проявилось и в том, что Петр I прилагал массу усилий к тому, чтобы русский человек и внешнестью походил на европейца. 26 августа 1698 года, на следующий день после прибытия из-за границы, царь выступил в роли цирюльника. Он велел подать ему ножницы и самолично обрезал бороды у шокированных этой выходкой бояр. Подобную операцию Петр повторил несколько раз, решив покончить со старой русской бородой. О бритье бороды были изданы специальные указы. Законодательно было установлено обложение налогом тех, кто носил бороду. Знатные и богатые платили по 50 руб. за бороду, остальные по две гривны. Сохранившийся до нашего времени указ 1705 года обязывал все население страны, за исключением священников, монахов и крестьян брить бороды и усы. Тем, кто не желал этого делать, надлежало платить большие налоги с учетом положения в обществе.

В такой же форме Петр I организовал борьбу с долгополым платьем. 12 февраля 1699 года состоялось шуточное освящение у Лефортова дворца. Гости прибыли на пир разряженные в традиционную русскую одежду — в шелковых зипунах яркого цвета, поверх которых были надеты кафтаны с длинными рукавами. Поверх кафтанов была ферязь — длинное широкое платье из бархата, затем шуба и меховая шапка с высокой тульей. Царю не нравилась эта пышная одежда, стеснявшая движения, и мешавшая

работе. На пиру Петр I взял ножницы и принялся укорачивать рукава. Но у всех руками царя одежду не укоротишь. Поэтому в январе 1700 года в Москве, в ряде людных мест были повешены листы с царским указом: боярам, думным чинам, служивым, приказным и торговым людям носить иноземные короткие кафтаны. Были установлены сроки перехода на новую одежду для мужчин: конец 1770 года, для женщин — чуть позже.

Эти перемены повлияли и на русскую легкую промышленность, стали развиваться мастерские и фабрики, производящие новые виды тканей, кружева, обувь, головные уборы, пряжки, застежки и другие украшения. Петр и здесь не остался равнодушным к происходящему. Производители предметов обихода для нового быта, предметов роскоши пользовались его покровительством и надзором. Иногда царь специальными указами обязывал фабрикантов прежде производить и пускать в продажу предметы для нового быта, а затем, при выполнении этих условий они могли производить и продавать другие промышленные товары.

Продавцам длинного платья и сапог, лицам, беспощинно носившим бороды, угрожала ссылка на каторгу и конфискация имущества. В 1700 году у ворот Кремля были выставлены манекены с образцами новой одежды. Жители сибирских городов выпросили освобождение от новой одежды «по скудости своей». В конечном счете камзолы, галстуки, жабо, чулки, башмаки и парики вытеснили старую русскую одежду. Быстрее всего утвердилась западная одежда среди женщин.

Дворянский быт изменялся и в следствие того, что царь заставлял дворян учиться, служить в армии и флоте, в учреждениях гражданского управления. Указы царя регламентировали правила поведения в присутствиях, в судах, в церкви. За нарушение предписаний предусматривался значительный штраф и другие наказания. Подданных Петр I снабдил массой распорядительных и нормативных актов, определяющих их семейную, хозяйственную и духовную жизнь. Разительные перемены произошли и в дворцовом быту. Этому способствовала личность царя. Упрощались традиции, исчезала скованность.

Петровские реформы в быту касались, прежде всего, дворян. Однако царь не оставил без внимания и так называемых «подлых

людей», все податное сословие. Подданным предписывались типы домов, характер застройки с учетом противопожарной безопасности, техника сооружения печей, размер дымоходов, ширина и ткацкого крестьянского полотна, уборка хлеба косой с граблями вместо серпов и т. д.

В городской быт в петровское время вошли гуляния по торжественным датам, в честь той или иной победы — взятие Азова, победа под Полтавой, годовщина Ништадского мира и др. В эти дни устраивались торжественные процессии со множеством украшений. В моде были праздничные фейерверки, на площадях выставляли угощение.

Важнейшим этапом в проведении реформ стало посещение Петром в составе Великого посольства ряда европейских стран. По возвращении Петр направляет много молодых дворян в Европу для изучения различных специальностей, главным образом для овладения морскими науками.

Царь заботился и о развитии образования в России. В 1701 году в Москве, в Сухаревой башне открывается Школа математических и навигацких наук во главе с профессором Абердинского университета шотландцем Форварсоном. Одним из преподавателей этой школы был Леонтий Магницкий — автор «Арифметики...». В 1711 году в Москве появляется инженерная школа. Петр стремился к тому, чтобы как можно скорее преодолеть возникшую еще со времен татаро-монгольского ига разобщенность России и Европы. Одним из ее проявлений было разное летоисчисление, и в 1700 году Петр переводит Россию на новый календарь — 7208 год становится 1700-м, а празднование Нового года переносится с 1 сентября на 1 января.

И все-таки влияние петровских реформ на народный быт было незначительным. В народных массах России петровские преобразования выразились двояко. С одной стороны, тяготы жизни вызывали глухой ропот недовольства, с другой — в духовной жизни народа отразился положительный образец Петра — преобразователя в песнях о Полтавской победе, в «плачах» о царе и т. д. Одна из особенностей всех действий Петра состояла в том, что он умел придать демонстративный характер не только своей собственной фигуре, но и всему тому, что он делал. То, что ему бесспорно принадлежит — это смена

всей «знаковой системы» Древней Руси. Он переделал армию, он переделал народ, сменил столицу, демонстративно перенес ее на Запад, сменил церковнославянский шрифт на гражданский, он демонстративно нарушил прежние представления о «благочестивейшем» царе и степенном укладе царского двора, не только внеся во дворец рабочие инструменты и станки, но и заведя «всешутейший и всепьянейший собор», общаясь со шкиперами и плотниками, работая на верфях и выполняя обязанность бомбардира. Он разрушил церемониальность и степенность, заведя иные темпы жизни, создал новые представления и о времени, и о пространстве. Он ходил быстро, ездил скоро и на большие расстояния, решал дела на ходу и в походах.

Почему именно XVIII век стал у нас веком новой музыкальной культуры, новых родов и областей русского музыкального искусства? Потому что как раз в этом столетии сложились новые формы общественной жизни, созрела новая театральная аудитория, выросли новые круги крепостной интеллигенции. Государственные реформы и культурные преобразования Петра I, проводившиеся с начала XVIII века, постепенно открыли пути для роста светского национального искусства, для выдвижения новых кадров художников, зодчих, музыкантов и просто грамотных деятелей, происходивших нередко из крепостной среды. Завязались новые связи с западной культурой. Русские путешественники, посланные за границу Петром I для учебы, познакомились с блистательной тогда итальянской оперой, с французской и английской музыкой.

При Петре начались в Петербурге первые концерты, в которых исполнялись новые сочинения прославленных европейских композиторов. Было положено начало концертному придворному оркестру.

Сам Петр усиленно заботился о полковой музыке. Все большие публичные празднества, например, празднование победы над шведами, отмечались торжественными спектаклями с музыкой, пением кантов на открытом воздухе во время парадных шествий, под звуки труб и литавр, а также исполнением мощных, громкозвучных, многохорных церковных концертов.

На ассамблеях, которые ввел Петр I и где собиралось общество для танцев, бесед, игры в шахматы, звучали модные танцы того времени — менуэт, полонез, англес. Все это было ново, как нов был и складывавшийся в новой русской столице общественный быт.

В 1702 году открылся общедоступный театр в Москве, в здании, построенном на Красной площади. Играли там немецкие актеры группы И. Куншта, О. Фюрста. Репертуар состоял из немецких, французских, испанских пьес. Однако такой театр был еще редким явлением. Более распространены были частные театры, которые заводила знать для узкого круга зрителей. В петровскую эпоху театром увлекались ученики различных академий, духовных семинарий и т. д. В их постановках делались намеки на происходящие политические события, например, на мятежи стрельцов, на измену Мазепы, высмеивались противники просвещения. Ставили театры и чисто исторические по тематике пьесы. Наиболее знаменита из них была трагикомедия Ф. Прокоповича «Владимир». Видными деятелями театрального дела были Ф. Прокопович, доктор Бидеон, Федор Жуковский.

В 1703 году в Москве выходит первый номер газеты «Ведомости» — первой русской газеты.

В 1702 году в Москву приглашается труппа Куншта для создания театра. Происходили важные изменения в быту российских дворян, переделавшие российское дворянство «по образу и подобию» европейского. В 1717 году выходит книга «Юности честное зеркало» — своего рода учебник этикета, а с 1718 года существовали ассамблеи — дворянские собрания по образцу европейских.

Когда умер Петр и кончилась его реформационная деятельность, дело Петра не умерло, и Россия не могла вернуться в прежнее состояние. Плоды его деятельности, внешняя сила России и новый порядок внутри страны были на глазах у каждого, а жгучая вражда недовольных стала воспоминанием. Но многие сознательно жившие люди и долго спустя после смерти Петра продолжали ему удивляться не меньше современников. Они жили в созданной им гражданской обстановке и пользовались культурой, которую он так старательно насаждал. Если Петр внес в Россию свет просвещения и создал ее политическую силу, то до него, как думали, была «тьма и ничтожество». Так приблизительно характеризовал допетровскую Русь канцлер граф Головкин, поднося Петру титул императора в 1721 году.

Персоналии

Куншт, Кунст (Kunst), Яган — актер. В 1702 году Петр Великий отправил бывшего «комедиянта», венгерца Ягана Сплавского, в Данциг, чтобы нанять там труппу. Сплавский привез в Москву девять комедиантов под управлением Куншта. Труппа сначала играла на дому у Лефортова, а в конце 1703 года был построен театр на Красной площади. Царь приказал отдать в науку Куншта 12 молодых русских, набранных из подьячих и посадских.

Куншт обучал комедиантскому искусству и учеников корабельного Сухаревского училища; они представляли комедии в Сухаревой башне, при чем иногда присутствовал сам Петр. Пьесы сочинялись Кунстом и Сплавским. 1 апреля 1704 года Куншт выпустил объявление о новой пьесе; в числе зрителей был и царь; но когда взвился занавес, публика увидела на ярко освещенном полотне надпись: «сего дня 1 апреля». Петр не проявил неудовольствия, сказав только: «вот как подшутили над нами комедианты!», но Куншт, боясь его гнева, бежал из России.

Термины и понятия

Русское барокко — общее название разновидностей стиля барокко, которые сформировались в Русском государстве и в Российской империи в конце XVII–XVIII веках:

Московское барокко (с 1680-х по 1700-е годы, ранее не точно называлось «нарышкинское барокко») — переходный период от узорочья к полноценному барокко с удержанием многих конструктивных элементов древнерусской архитектуры, переработанных под влиянием барокко Речи Посполитой.

Строгановское барокко — консервативно-провинциальный извод московского барокко, в котором выполнены четыре храма в Нижнем Новгороде и на Севере.

Голицынское барокко — наиболее радикальное направление в недрах московского барокко, состоявшее в полном отрицании связи с древнерусской традицией.

Петровское барокко (с 1700-х по 1720-е годы) — совокупность индивидуальных манер западноевропейских архитекторов, приглашенных Петром I для застройки новой столицы, Санкт-Петербурга.

Елизаветинское барокко (с 1730-х по 1760-е годы) — гибрид петровского и московского барокко с североитальянскими привнесениями. Наиболее полно воплотился в грандиозных постройках Ф. Б. Растрелли.

Полонез (фр. Polonaise — польский) — старинный бальный польский танец-шествие торжественного характера. Размер 3/4.

Литература

1. История России с древнейших времен до конца XVII века : учеб. пособие / отв. ред. А. Н. Сахаров, А. П. Новосельцев. — М., Берлин : Директ-Медиа, 2014. — 606 с.

2. 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.

3. Рапацкая, Л. А. История русской музыки: от древней Руси до «серебряного века» : учебник для вузов / Л.А. Рапацкая. — СПб. : Лань; Планета музыки, 2015. — 480 с.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Перечислите Петровские реформы, касающиеся быта населения.

2. Почему именно XVIII век стал веком новой музыкальной культуры?

3. Перечислите основные черты русского барокко.

4. В каком году открылся общедоступный театр в Москве?

5. В каком году была впервые поставлена опера в Петербурге, ее композитор?

6. Назовите первый сборник русских песен-романсов с сопровождением клавесина.

ТЕМА 3

НАЦИОНАЛЬНАЯ ШКОЛА ПЕНИЯ. РУССКАЯ ШКОЛА ПЕНИЯ, ЕЕ ИСТОКИ И САМОБЫТНОСТЬ

Система вокально-исполнительских принципов и педагогических методов, формирующаяся в музыкальной культуре народов различных стран. В национальной школе пения отражаются особенности психологического склада данного народа, его музыки, поэзии, языка, исполнительских традиций.

Национальные вокальные школы в странах Западной Европы начали формироваться одновременно с возникновением национальных композиторских школ, выдвигавших перед певцами свои художественно-исполнительские требования. Важную роль в формировании вокальных школ сыграло появление оперы.

Основные европейские вокальные школы — итальянская, французская, немецкая, русская.

Русская вокальная школа складывалась на национальной основе, овладевая опытом вокальных школ других народов. Развиваясь в течение XVIII–XX вв., европейские вокальные школы не были изолированы друг от друга, что привело к их взаимообогащению.

В настоящее время национальное своеобразие исполнительских манер различных школ значительно сгладилось, хотя особенности характера звучания голоса, связанные с фонетикой языка, и различие в эстетических требованиях к вокальному исполнению еще ощущаются. Современная музыка, написанная новым музыкальным языком, ломающим привычные представления о вокальном исполнении, вообще стирает само понятие о национальных школах пения.

Совершенство владения техническими возможностями голоса (певец с хорошей или плохой вокальной школой).

В вокальном искусстве понятие школа употребляется в двух смыслах. Часто можно слышать такие выражения, как «это хорошо вышколенный певец» или, наоборот, — «у певца нет школы». О певце, в совершенстве владеющем технологией голосообразования и голосоведения, свободно распоряжающемся всем арсеналом вокальной техники, говорят, что это певец с хорошей во-

кальной школой. Здесь под словом «школа» понимается вокально-техническое мастерство пения.

Но есть и другое представление о школе. Оно выражается в таких словах: «...этот певец владеет итальянской школой пения», «это яркий пример немецкой школы пения» или «это певец типично русской школы». Совершенно ясно, что это понятие хотя и включает моменты особенностей вокальной технологии, — оно неизмеримо шире его.

В приведенных примерах речь идет о национальных школах пения. Обычно хорошо различимые слухом, они не всегда легко поддаются анализу. Слух ясно подсказывает, что певец принадлежит к определенной национальной школе пения, но сознание не всегда может проанализировать, в чем сущность отличительных особенностей той или иной школы. Прежде всего бросаются в глаза особенности звучания голоса. Однако эти особенности не являются абстрактно техническими, то есть выражающими понятие правильного певческого звучания в данной школе, а связаны корнями с целым рядом более глубоких национальных явлений.

Национальная школа пения существует там, где профессиональная музыкальная культура достаточно развита, где имеется национальная композиторская школа и связанная с ней и с народным исполнительским искусством профессиональная музыкальная исполнительская культура.

Каждая нация отличается своеобразной историей своего возникновения и развития, живет в определенных природных условиях, пользуется особым языком, имеет свою многовековую культуру. Поэтому различные нации обладают своеобразным психическим складом, характером, темпераментом и другими особенностями. Можно говорить о типичных для данной нации особенностях психологического склада. Если сказать, что это типично русский человек или это типичный француз, — у нас сразу возникают те особенности, которые их характеризуют. Также мы легко и с полным правом употребляем понятие национальный темперамент, говорим о чертах характера и темпераменте, типичных для данной нации. Особенности уклада жизни и окружающая природа обязательно участвуют в формировании психологического склада каждой народности.

Эти особенности психологического склада выражаются в поэзии, литературе, музыке, драме, изобразительном искусстве; т. е. во всех областях духовной жизни данной национальности, придавая им яркую самобытность. В музыке они особенно ясно выступают при прослушивании произведений, написанных национальными композиторами. Каждый музыкально развитый человек легко ощущает то польское, что есть в музыке Шопена, то немецкое, что есть у Шуберта, то норвежское, что есть у Грига, и т. п. Характерные интонационные обороты, попевки, ритмические фигуры в национальной музыке всегда бывают связаны с народными песнями, танцами, звучанием национальных инструментов и национальным народным стилем их исполнения. Конечно, в формировании каждой национальной музыкальной школы сказываются влияния со стороны музыкальной, культуры других народов, однако у каждой национальности эти заимствованные элементы претерпевают своеобразное преломление, видоизменяются, обогащаясь новыми самобытными чертами, развиваются, превращаясь в оригинальные явления новой художественной ценности.

Рождение и формирование национальной вокальной школы тесно связано с национальной оперой — определяющим жанром в области вокального искусства. Национальная опера с присущими ей особенностями предъявляет к певцу свои требования как в отношении общего характера исполнительской манеры, так и в чисто вокальном отношении. Драматургия оперы, используемые композитором выразительные средства — характер и tessitura вокальных партий, плотность и динамика оркестрового сопровождения и т. п. определяют голосовые приспособления певцов. Певческая манера профессиональных певцов в каждой национальной школе пения определяется прежде всего характером музыки, которую им приходится исполнять. Вокальная педагогика, следуя за исполнительской практикой, обобщает ее требования, вырабатывает свои методические установки, исходя из задачи служения этой практике. Поэтому методические труды по воспитанию голоса следует рассматривать, учитывая историческую эпоху, в которую они были возданы, и национальную музыку, для воплощения которой воспитывались по этой методике

певцы. Общезначимыми, применимыми для всех эпох и народов являются только те методические принципы, которые отражают общие физиологические закономерности развития голосового аппарата.

Оформление русской национальной школы пения как определенного художественного направления обычно связывают с именем М. Глинки — первого оперного композитора-классика. Именно в период творчества М. 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.

Русский народ всегда любил петь. Испокон веков слагал он свои замечательные песни. До возникновения профессионального светского искусства пение на Руси существовало в форме народного песенного творчества и церковного пения.

Русская народная песня играла основополагающую роль в создании отечественного профессионального музыкального и вокального искусства. М. Глинка писал, что музыку создает народ, а композиторы ее только аранжируют. И действительно, русская песня являлась неиссякаемым источником вдохновения отечественных композиторов. На ее основе создавались и первые оперные произведения.

Русская песня чрезвычайно разнохарактерна, круг ее образов широк: от интимно-лирических до глубоко социальных. Поэтому и по форме они весьма различны. Разнообразие русской песни требовало и различного воплощения. Характерной особенностью протяжной русской песни является ее задушевность, глубина содержания, психологизм и неразрывная связь слова с музыкой.

Слово в песне является ведущим, оно и определяет характер мелодии. Как говорят сказители былин, песня сказывается, а напев приходит сам. Широкие протяжные русские песни требовали прежде всего глубины и проникновенности исполнения, а это в свою очередь — наполненного звучания, ровности и кра-

соты тембра, большого дыхания. Игривые, гротесковые, брызжущие юмором песни-скороговорки, вырабатывали 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 — составная часть мелодии, входящая в ее существо, 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.

Говоря о русской народной песне, нельзя не сказать об искусстве народных певцов — создателей этой песни. Издавна любовью народа пользовались певцы народной песни «сказители, калики перехожие» и др. Песни пелись в любом уголке страны. И везде и всюду были люди и даже целые семьи, которые создавали свои песни и передавали их от поколения к поколению в устной форме.

Творчество народных певцов всегда впечатляло, волновало, заставляло думать, делало людей лучше, чище, богаче. Это объяснялось прежде всего тем, что народное искусство искренне, правдиво, идет от души. Недаром в народе говорится: «песня каждая — правда, как подумаешь умом». Алексей Максимович Горький, слушавший замечательную Арину Федосову, вспоминает ее необыкновенный, певучий голос, пение, в котором помимо добротной красоты слов было что-то «нечеловечески ласковое и мудрое». Былинник Иван Рябинин поражал слушателей умением наполнять один и тот же мотив новым содержанием, новыми чувствами. «Благодаря игре ритма и разнообразию множества неподражаемых тонких оттенков интонации, то величавых, то лукавых, то иронических, он увлекал своих слушателей в мир своей песни».

Талантливость народа и его стремление выразить в песне свои думы и чаяния способствовало появлению на Руси мно-

жества народных певцов. В искусстве народных певцов крылись истоки исполнительского стиля русской национальной школы пения.

Особую и значительную роль в подготовке певцов-профессионалов играло на Руси церковное пение. После утверждения христианства в Киевской Руси началась подготовка не только священнослужителей, но и музыкально грамотных певцов. Подготовка проводилась в особых монастырских школах, где певцы обучались нотной грамоте и получали музыкально-теоретические сведения.

Древнерусская церковная музыка была исключительно вокальной (применение музыкальных инструментов в церкви не допускалось). Церковные песнопения отличались спокойным, величаво-повествовательным характером. Плавные мелодии, отсутствие больших интервалов, средняя тесситура, неширокий звуковой объем делали пение удобным для голоса. Проникновенность, ясное произношение слов, безукоризненность интонации, сдержанная динамика и общее благородство стиля — вот характерные черты церковного пения.

Церковное пение имело исключительно широкое распространение, что позволяло выявлять из большой массы поющих лучшие голоса. Обилие церквей, монастырей, обучение пению в хорах так называемых государевых певчих дьяков, патриарших и впоследствии синодальных певчих и придворной «капеллы» давало возможность певцам приобретать прочные вокальные навыки. Требование «тихогласного» пения не давало возможности форсировать голос, сохраняло его. Большие музыкальные фразы, медленные темпы и сам спокойный характер церковной музыки требовали от певцов соответствующего дыхания. Искусство постепенного выдоха, чувство «опоры дыхания» приобретались не специальными упражнениями, а практикой, пением в церковном хоре, и обычно — с детства. Так культивировалась кантилена — основа пения. Запрещалось «произносить слова сквозь зубы и в нос» Чистое и явственное произношение было неременным требованием. Таким образом, в церковном пении певец приобретал необходимый профессионализм. Все это дало

впоследствии возможность русским певцам с легкостью справляться со сложным оперным репертуаром, ввезенном в XVIII веке в Россию с Запада.

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. Их искусство было непременным участником народных празднеств. Скоморохи всегда находились при царском дворе и при дворах крупных вельмож.

Утверждение в России во второй половине XVII столетия нового взгляда на музыку как искусство, развитие светского музицирования и, соответственно, новых педагогических установок в области музыкального образования свидетельствуют о том, что с этого времени есть все основания говорить уже об отечественном музыкальном образовании в полном смысле этого слова. Показателем перехода его на качественно иную стадию развития является выдвижение на первый план в музыкальном образовании музыкального начала. И это отмечается не только в музыкальном образовании светской ориентации, которое начинает развиваться как одно из основных направлений музыкального образования наряду с другими. Подобная переориентация прослеживается и в православном музыкальном образовании, в связи с официальным принятием православной церковью партесного стиля (1668) и появлением «Музыкальной грамматики» Н. Дилецкого — важнейшего рубежа в развитии отечественной музыкально-педагогической мысли.

В России во второй половине XVII — начале XIX веков происходит расширение сети учебных заведений, готовящих профессиональные кадры музыкантов-исполнителей («Съезжий двор трубного учения» в Москве, школа пения и инструментальной музыки в г. Глухове, музыкальные школы для крепостных, Театральная школа, музыкальные классы в Академии художеств). Появляются первые специальные учебные классы по подготовке педагогических кадров в области музыкального образования (класс пепиньерок в Смольном институте). Все более четко происходит подразделение музыкального образования на общее и специальное, профессионально-ориентированное музыкальное образование. В качестве одной из форм светского музыкального образования можно назвать активное развитие любительского музицирования в семье: различных видов вокального и инструментального домашнего музицирования (сольное, ансамблевое пение, игра на музыкальных инструментах, постановка театральных, в том числе и музыкальных домашних спектаклей), также занятий танцами под руководством иностранных, а позднее отечественных музыкантов.

Как известно, именно в петровскую эпоху большой популярностью пользовались придворные капельмейстеры, клавиристы, придворные певцы, музыканты, оркестры, выписанные из-за границы. Светская инструментальная музыка все активнее принимается в широких общественных кругах, в связи с чем необходимость в специалистах музыкального образования возрастает. Это привело к открытию Придворной капеллы (1740), Петербургской театральной школы (1738), Академии художеств, в которых обучали и музыкальному искусству. Так, в Придворной капелле обучали хористов, хоровых дирижеров, в том числе композиторов (Д. С. Бортнянский, М. С. Березовский). В учебных заведениях нового типа важной стороной воспитания дворянской, а частично, и разночинной молодежи становится общее музыкальное образование. Первой светской школой, в программу которой с 1730 года были введены систематические занятия музыкой, был Кадетский корпус. В учебных заведениях нередко проходила подготовка и музыкантов-профессионалов. К таким учебным заведениям относились музыкальные классы при Академии наук,

Московском университете (дворянской и разночинной гимназиях и Благородном пансионе при университете), Смольном институте благородных девиц и «мещанском» отделении при нем и др. Воспитанницы Смольного института обучались не только исполнительству (игре на арфе, пению), но и теории музыки, а порой и композиции. Некоторых воспитанниц из обедневших дворян готовили к музыкально-педагогической деятельности. Во многих помещичьих усадьбах и вельможных домах организовывались крепостные хоры, инструментальные (в т.ч. роговые) ансамбли и оркестры. В связи с этим возникла необходимость в подготовке музыкантов из крепостных.

Большую роль в придворной музыкальной жизни играл переведенный из Москвы в Петербург хор «государевых певчих дьяков». Постепенно возрастала потребность в певцах для участия в пышных дворцовых балах императрицы Анны Иоанновны, музыкальных развлечениях и оперных спектаклях. В 1738 году был издан Указ об основании в Глухове певческой школы, выпускниками которой были известные русские композиторы Д. С. Бортнянский (1751–1825), М. С. Березовский (1745–1777) и др. По завершению Глуховской школы мальчики поступали в Придворную певческую капеллу, которая была учреждена в 1763 году в результате реорганизации хора государевых певчих дьяков, основанного еще во времена Ивана Грозного.

Профессиональный опыт, приобретенный за годы пения в капелле, позволял певчому в дальнейшем вести самостоятельную педагогическую деятельность. В разное время капеллу возглавляли музыкальные деятели и композиторы: М. Ф. Полторацкий (1763–1795), Д. С. Бортнянский (1796–1825), Ф. П. Львов (1825–1836), А. Ф. Львов (1837–1861), Н. И. Бахметев (1861–1883), М. А. Балакирев (1883–1894), А. С. Аренский (1895–1901), С. В. Смоленский (1901–1903), М. Г. Климов (1917–1937).

Расцвет капеллы наступил в период руководства ею Д. С. Бортнянским, особой заботой которого стала вокальная культура певцов. Гордостью капеллы стал А. Варламов (1801–1848), разработавший одно из первых русских методических пособий по развитию вокальной культуры.

В период с 1837–1839 годы капельмейстером капеллы был М. И. Глинка. Принципами его вокально-хоровой установки являлись «доброта голосов, согласие их между собой, равновесие в силе, верность в тоне и простое, четкое, открытое, благородное произношение слов».

Важнейшей особенностью метода вокально-хоровой работы М. И. Глинки стало отсутствие аккомпанемента, который, по его мнению, мешал развитию верного вокального слуха.

Рост музыкальной культуры в первой половине XVIII века, создание придворных музыкальных учреждений (оперный театр, придворная капелла, оркестр) обусловили организацию новых форм профессионального обучения. В 1741 году был учрежден «Инструментальный класс» в Петербурге. 1779 год ознаменовался открытием в Петербурге первой в России специальной школы сценического и музыкального искусства — Театральное училище. По принципу Придворной певческой капеллы были созданы певческие школы графа Н. П. Шереметева, в которых крестьянские дети, обладавшие хорошими голосами, обучались пению и музыкальной грамоте. В столицах открывались частные школы. Наиболее состоятельные помещики в заботе о талантливых детях своих прислуг приглашали для работы с хором специальных педагогов.

В последней трети XVIII — первой половине XIX веков происходит становление русской национальной композиторской школы и все более осязаемое ее влияние на развитие отечественной музыкально-педагогической мысли и содержание музыкального образования. Отечественные педагоги-музыканты делают свои первые шаги по переосмыслению зарубежного педагогического опыта в области вокального и инструментального обучения с позиции соответствия его национальным особенностям русской музыкальной культуры и соответствующей переориентацией целевых установок музыкального образования светской и религиозно-духовной направленности.

На развитие отечественной музыкально-педагогической мысли и музыкально-образовательной практики, отечественной композиторской школы огромное влияние оказала, безусловно, бесписьменная традиция русской инструментальной культуры

скоморошества. Характерной чертой является сосуществование музыки бесписьменной традиции с бурно развивающейся в русском обществе письменной, композиторской музыкой главным образом в привилегированных слоях.

Хотя предпосылки возникновения русской традиции письменной музыки вызревали на протяжении многовековой практики пения по крюковой нотации, ее начало можно ориентировочно считать со второй половины XVII века, когда вместо крюковой системы записи церковного пения была введена пятилинейная, и в придворный музыкальный быт русских царей и вельмож начинает проникать западноевропейская письменная музыка светского направления. Особенно широкий размах процесс ознакомления русских с западноевропейскими музыкальными инструментами и композиторской музыкой приобретает в XVIII веке после петровских реформ.

Самобытное русское искусство бесписьменной традиции, одним из носителей которого были скоморохи, продолжало существовать и в период, связанный с начальным моментом возникновения письменной традиции, и после него. Потомки скоморохов XVII века частично растворялись в фольклорной среде, а частично вливались в развивающееся искусство письменной традиции. Потребность в скоморохах не исчезла сразу и повсюду. Более того, именно высокий музыкальный уровень развития скоморошества XVII века и шире всего искусства бесписьменной традиции является одной из существеннейших предпосылок возникновения и бурного роста русской музыки письменной традиции. Усвоить достижения западноевропейской письменной музыки потомкам и преемникам скоморохов не составляло большого труда. Уже к концу XVIII века складывается национальная русская композиторская школа, выдвинувшая целую группу композиторов, многие из которых были выходцами из народа (И. Е. Хандошкин, Е. И. Фомин, М. С. Березовский, В. А. Пашкевич, Д. С. Бортнянский и др.).

Возникновение русской оперы. Среди русских композиторов, выдвинувшихся, главным образом, с 70-х годов XVIII века и ставших предшественниками великого Глинки, нужно назвать имена М. С. Березовского (1745–1777), Д. С. Бортнянского

(1751–1825), М. Матинского (1750–?), Е. И. Фомина (1761–1800), И. Е. Хандошкина (?–1804), И. А. Козловского (1757–1831). Их усилиями созданы первые русские оперы, новые, свободные формы церковной музыки, первые романсы, первые сонаты, квартеты, симфонии.

Первая опера на русский текст возникла еще в 1755 году при петербургском дворе. Это была опера уже известного нам Арайи на античный мифологический сюжет — «Цефал и Прокрис». Но текст ее писал один из крупнейших русских поэтов XVIII века — А. П. Сумароков и исполнена она была на русском языке, совсем юными русскими певцами-актерами. Оперы же русских композиторов на русские бытовые сюжеты, в популярной, общедоступной форме комедии с музыкой, возникли уже не при дворе, а в связи с ростом иной театральной среды, когда в русских столицах созрела более широкая театральная аудитория, наполнявшая частные, «вольные» театры. Эта аудитория обладала новыми вкусами и предъявляла к искусству новые требования.

Во второй половине XVIII века постепенно созрели и новые кадры русских музыкантов, большей частью из числа крепостных. Особенно прославились певицы Жемчугова (в домашнем, крепостном театре Шереметева), Сандунова, блестяще одаренный скрипач Хандошкин, пианист Кашин и др. В Петербурге и Москве, а затем и в Харькове, Казани и других крупных городах зародилась общественная концертная жизнь, возникли даже музыкальные общества и музыкальные журналы. Музыкальная культура проникла в богатые дворянские поместья, где формировались свои, домашние оперные труппы и крепостные оркестры. При Академии художеств в Петербурге действовали музыкальные классы, в которых обучался, например, талантливый русский композитор Е. И. Фомин, завершивший потом свое образование в Италии. За границей же (по большей части в Италии) провели свою молодость Березовский, Бортнянский, Матинский, овладевшие здесь основами своего композиторского мастерства, чтобы затем развить его уже на родной почве.

Судьба многих русских музыкантов XVIII века была трудной. Матинский, Хандошкин, Кашин, ставши образованными,

прославленными музыкальными деятелями, испытывали мучительные тяготы крепостной зависимости. Их могли продавать, как продавали тогда любых крепостных мастеров. Самая область музыкальной деятельности, несмотря на постепенное расширение, все еще была связана рамками двора, церкви, дворянского поместья.

До конца столетия очень большое значение в качестве своеобразного музыкального центра имел петербургский двор, содержавший множество музыкантов и дававший им работу. Музыкальная жизнь екатерининского двора была особенно блестящей и пышной. За двором тянулись и вельможи — Нарышкины, Разумовские, Потемкин, Шереметевы. Наряду с постановками итальянских, французских, а затем и русских опер, при дворе исполнялись застольные симфонии и русские песни. Специально для богатых придворных празднеств создавались грандиозные сочинения знаменитого итальянского композитора Сарти для хора и оркестра с фейерверком и даже с пушечными выстрелами, героические, эффектные полонезы Козловского для хора и оркестра.

На первых порах, когда в России еще не было своих артистов и своих композиторов светской музыки, в Петербурге работали крупные и прославленные иностранные мастера, стремившиеся к богатому царскому двору. В 1736 году в Петербурге, при дворе императрицы Анны Иоанновны, была впервые поставлена опера. Ее сочинил и поставил итальянский композитор Арайя, специально для этого выписанный из Неаполя вместе с итальянскими певцами. Отсюда ведут свое начало пышные постановки итальянских опер при петербургском дворе. Именно так водилось тогда почти всюду при богатых европейских дворах. Но очень скоро итальянская опера перестала удовлетворять русскую аудиторию, и начали возникать русские оперы, в которых русским был вначале только словесный текст, а затем и музыка, создававшаяся уже русскими композиторами.

Тогда же, одновременно с первыми оперными спектаклями, начали появляться и получили распространение инструментальные пьесы (для скрипки и других инструментов), в которых поселившиеся в русских столицах иностранные музыканты, идя

навстречу требованиям русских любителей музыки, пытались иногда обрабатывать народные мелодии.

Наконец, наряду с многочисленными кантами, наполнявшими рукописные сборники-альбомы, появились и первые сборники русских песен-романсов с сопровождением клавирина. Самый ранний из таких сборников был составлен и выпущен в 1759 году просвещенным любителем музыки Г. Н. Тепловым на слова русских поэтов и назывался «Между делом безделье или собрание разных песен». Песни Теплова подражали модным тогда менуэтам и другим танцам и были очень несложны по складу. Но пока распространение всей этой новой музыкальной культуры ограничивалось еще сравнительно узкими кругами столичной знати. Только в последней четверти XVIII века сложилась настоящая русская композиторская школа светского направления. Эта школа сразу же утвердила свое национальное и широкое общественное значение.

Русская инструментальная музыка европейского направления за исторически кратчайший срок (около двухсот лет) проделала путь от бесхитростного подражания до высот национальной композиторской школы. Как показал дальнейший ход истории, потенциал музыкально-инструментальной культуры бесписьменной традиции оказался столь высоким, а значение ее исконных инструментальных форм для нации, для народа столь велико, что, несмотря на расцвет русского композиторского творчества европейского направления, из ее недр выходит еще одна составляющая инструментально-музыкального профессионализма письменной традиции — музыка для русских народных инструментов, таких как гусли, балалайка, а позже для Андреевского оркестра русских народных инструментов. В этой связи можно упомянуть русские роговые оркестры, существовавшие с середины XVIII века до 30-х годов XIX в., многочисленных исполнителей на прямоугольных гусях, живших на рубеже XVIII–XIX веков, в частности, камер-гуслиста В. Ф. Трутовского, автора первого печатного сборника русских народных песен (1776), М. Померанцова и Ф. Кушенова-Дмитревского, авторов первых школ-самоучителей игры на прямоугольных гусях (Померанцов, 1802; Кушенов-Дмитревский, 1808), М. Г. Хрунова, В. И. Радивилова и

многих других композиторов-любителей, мастерски владевших игрой на балалайке. Нельзя не вспомнить такого универсального музыканта, как И. Е. Хандошкин, виртуозно владевшим скрипкой и балалайкой.

Развитие педагогической мысли России 40–60 годов XVIII века тесно связано с именем выдающегося ученого, поэта М. В. Ломоносова (1711–1765). Это был сторонник идеи переустройства личной и общественной жизни людей путем правильно поставленного школьного образования, которое развивает разум, мышление и способствует совершенствованию нравов.

Проблемы воспитания М. В. Ломоносов рассматривал в тесной связи с дидактическими вопросами. Его волновали постановка обучения, содержание образования молодежи, приобщение ее к науке. В занятиях наукой он видел богатейшие возможности для воспитания у молодежи нравственности, отрицал распространенную в те времена мысль о том, что русские не способны к наукам. Он полагал, что наукой следует овладевать всем членам общества. В связи с этим требовал отмены сословных ограничений в образовании, расширения сети учебных заведений, широкого общего образования юношества.

Распространение музыкального образования в различных слоях русского общества создало необходимость публикации практических учебных пособий (сначала переводных). Одним из первых руководств, сыгравших важную роль в истории русского музыкального образования, была «Клавирная школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии» Г. С. Лелейна (1773–1774). Она опиралась на клавирную практику, содержала общие положения теории композиции и отличалась известной просветительской широтой.

В конце XVIII — начале XIX веков появились первые отечественные пособия («Наставление отрокам учащимся нотному пению с яснейшим попаданием тонов всему нотному правилу принадлежащие» Д. Петрунькевича, «Азбука, или способ самый легчайший играть на гусях по нотам без помощи учителя» М. Померанцева, «Полная школа для фортепиано» И. Прача и др.).

В это же время начинается развитие нотопечатания и библиотечного дела, что способствует широкому использованию

учебной литературы в музыкально-педагогической практике. В педагогических занятиях в последней четверти XVIII века (особенно после выхода из печати сборников народных песен В. Трутовского в 1776–1795 г.г. и И. Прача в 1790 г.) все большую роль начинают играть русская народная песня и танец (в оригинале, обработках и транскрипциях).

Таким образом, музыкальное образование светской ориентации этого периода было направлено на освоение новых для России светских музыкальных жанров, форм, стилевых принципов, сформировавшихся к тому времени в русле западноевропейского искусства.

Персоналии

Франческо Доменико Арайя (итал. Francesco Domenico Araja, 25 июня 1709, Неаполь — 1767 / 1771, Болонья) — оперный композитор и придворный капельмейстер времен Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны.

Первой его оперой была «Berenice», представленная в 1730 году во дворце герцога тосканского близ Флоренции; вскоре в Риме была дана вторая его опера «Amore per regnante».

В 1735 году большая итальянская оперная труппа, под руководством Франческо Арайя, была вызвана в столицу Российской империи город Санкт-Петербург; представления которой давались зимой в театре Зимнего дворца (во флигеле), а летом в театре Летнего сада. В 1737 году разыграна была в Санкт-Петербургском придворном театре опера «Abiazare», написанная Арайей. Это была первая итальянская опера, игранная в Петербурге. В 1738 году он поставил на сцену «Семирамиду», а в следующих годах: «Сципиона», «Арсака», «Селевка», «Беллерофонта», «Александра в Индии». Арайе приписывают также сочинение оперы «La Russia afflitta e riconsolata» (Москва, 1742), которая, по мнению Штеллина, принадлежит композитору Далолио.

В 1740 году, с падением Бирона, Арайя был послан в чужие края для приглашения новых артистов и певцов; в 1755 году Арайя написал музыку к опере «Цефал и Прокрис» (текст А. П. Сумарокова), которая составила эпоху на русской сцене:

это была первая опера, написанная на русский текст и исполненная русскими певцами в первый раз 27 февраля или 1 марта 1755 года, в театре Санкт-Петербургского Зимнего дворца (опера эта напечатана в 1764). Декорации создал Джузеппе Валериани, получивший пышный титул: «Первого исторического живописца, перспективы профессора, театральной архитектуры инженера при Императорском Российском дворе».

Первые роли исполняли: певица, дочь лютниста, Елизавета Белоградская и певчие графа Разумовского, в числе их Гаврило Марценкович, отличный певец, в свое время известный под именем «Гаврилушки». Опера имела блистательный успех и композитор в благодарность получил в дар от императрицы Елисаветы Петровны дорогую соболью шубу, оцененную в 500 рублей.

В 1759 году Арайя вернулся в Италию и, живя в Болонье, наслаждался избытком, приобретенным им в России. Последними произведениями этого композитора были: оратория «La Natività di Gesù» и опера «La Cimotea».

Граф Николай Петрович Шереметев (1751–1809) один из наиболее ярких представителей российской культуры конца XVIII — начала XIX веков. Будучи одним из самых богатых дворян той эпохи, он был исключительно щедрым благотворителем.

Шереметев также вписал свое имя в историю отечественной культуры как выдающийся театральный антрепренер, создатель одного из лучших театров в России. В Кускове, в своем имении, граф учредил домашний театр, в котором обучались основам актерского мастерства, музыке, пению и танцам наиболее одаренные юноши и девушки, отобранные из его крепостных.

Благодаря его попечительству выросли целые поколения талантливых крепостных актеров, музыкантов и композиторов, а Кусковский театр по серьезности постановок, по художественному стилю их оформления и, в первую очередь, по уровню подготовленности талантливой труппы стал ведущим театром России. На его представления стекался весь цвет московской публики, и содержатели частных антреприз часто даже жаловались городскому начальству, что Кусковский театр отбивает у них аудиторию.

Прима-актрисой театра, «виновницей» его небывалой славы была Прасковья Ивановна Ковалева (по сцене Жемчугова). Она родилась в 1758 году, в многодетной семье обыкновенного деревенского кузнеца, крепостного графа Шереметева. Семилетней девочкой ее взяли в господский дом, уже тогда заметив в Параше (уменьшительная форма имени Прасковья) необыкновенные артистические способности. Сценическому мастерству ее обучали лучшие певцы, музыканты и актеры, в том числе и приглашенные графом иностранцы. Особенно славился голос Прасковьи Жемчуговой — редкое по красоте тембра и подвижности лирическое сопрано, восхищавшее самых взыскательных меломанов.

В 16 лет Прасковья Жемчугова заслуженно считалась прима-театра, гипнотизируя зрителей проникновенной драматической игрой, необыкновенной для столь юной девушки, и гибким лирико-драматическим сопрано. Жемчугова с легкостью перевоплощалась из трагедийной героини в комедийную болтушку, или в юношу-пажа — стройная хрупкая фигурка ей это позволяла. И всегда срывала бурные овации. Но когда она появлялась на сцене в образе Элианы из оперы «Самнитские браки» Гретри — зал заходил в общем рыдании.

Даже Император Павел, до болезненности не любивший выезжать из своего Михайловского замка, несколько раз покидал Петербург только для того, чтобы послушать ее удивительное пение. Со временем среди ее постоянных поклонников окажутся и последний польский король Станислав II Понятовский, и австрийский эрцгерцог — император Священной Римской империи Иосиф II, и шведский король Густав III, и многие другие знатные особы. Первый ошеломительный успех пришел к Прасковье Жемчуговой в самом начале 1780-х. Она спела главную партию в опере Гретри «Браки самнитян». Тяготение к трагедийному, героическому репертуару, борьба сильных чувств и больших идей отразились в созданном ею образе прекрасной и мужественной девушки, бесстрашно борющейся за свое право на счастье. Этот образ во многих чертах отражал жизненную драму самой Прасковьи Жемчуговой, ведь личная судьба крепостной актрисы была непростой и драматичной.

В 1773 году после четырехлетнего путешествия граф вернулся в Россию и посетил Кусково. Управляющий крепостным театром представил ему молодых талантливых воспитанниц и среди них граф впервые увидел юную и прекрасную Парашу Жемчугову. Впечатление его было незабываемым: «Если бы ангел сошел с небес, если гром и молния ударили разом, я был бы менее поражен» — написал он в одном из писем. Любовь с первого взгляда в скором времени сделалась постоянной и единственной страстью Николая Петровича. Завидный жених (после смерти отца ему досталось громадное наследство: 200 тысяч крепостных, многочисленные имения — чуть ли не миллион десятин земли), Шереметев будет упорно отвергать самых родовитых московских невест.

Зная о невозможности брака с собственной крепостной актрисой, граф раз и навсегда для себя решит: «Никогда и ни на ком, кроме Прасковьи, не женюсь». Условности и понятие о дворянской чести и достоинстве не давали Шереметеву возможности жениться на Жемчуговой, их брак был предельно невозможен, он — обер-гофмаршал императорского Двора, она — его крепостная, да еще и актриса!

Прасковья была под стать Шереметеву. Да, прекрасное музыкальное образование, блестящее владение иностранными языками, внешнее изящество и светлая красота... Но разве дело в этом? Тождественность душ — вот первопричина глубокой страсти графа и горячей взаимности крепостной актрисы. Гармоничная, тонкая, щедрая — Жемчугова была слеплена из того же, графского, материала. И только по земным законам стояла ниже его.

Шереметев дал обет — если уж он не может жениться на возлюбленной, он не женится ни на ком. После смерти отца Николай Петрович открыто перебрался в специально построенный для Прасковьи дом в Кусковском парке.

Все знали об их отношениях — никто не осуждал. В те времена влюбленности помещиков в молоденьких крепостных распространялись повсеместно. А заподозрить Прасковью Жемчугову в каком-либо корыстном интересе было бы почти кощунственно — настолько непорочным был весь ее образ.

Однако в 1797 году, после того, как графу было пожаловано звание обергофмаршала императорского двора и ему пришлось

переехать в Петербург, высшее общество разволновалось. Баснословно богатому Шереметеву исполнилось 37 лет, он был холост, да к тому же сердечен и хорош собой. Завиднейшая партия! Только отчего-то светские увеселения ему неинтересны, а в петербургском доме он живет с крепостной актриской! Это в Кукове Прасковью возносили на Олимп — в расчетливом Петербурге, где бал правили связи и происхождение, свет отзывался о ней не иначе как о дворовой девке.

А между тем граф страшно тяготился осознанием вины перед своей любимой. Северные ветры Петербурга подорвали ее здоровье — Прасковья потеряла великолепный голос. К тому же, у нее обострился наследственный туберкулез. Давно получившая от графа вольную, Жемчугова оставалась простой содержанкой — и горечь этого положения убивала ее.

Воспользовавшись государевой благосклонностью (и присочинив легенду о Прасковье Ковалевской из рода польских шляхтичей!), Николай Петрович удостоился во всех смыслах царского подарка — Александр I подписал специальный эдикт, дававший право графу Шереметеву жениться на Прасковье Жемчуговой.

3 февраля 1803 года Прасковья Ивановна родила сына, наследника несметных шереметьевских богатств. Шереметев немедленно изолировал ребенка, чтобы предотвратить возможность заражения его туберкулезом. Матери лишь издали показывали сына. Шереметьев собрал самых знаменитых врачей, ничего не жалел, но коварная болезнь оказалась сильнее. 23 февраля 1803 года Прасковья Ивановна скончалась.

Похороны тоже были почти тайными, в последний путь знаменитую актрису провожали в основном крепостные актеры, ее товарищи по сцене. Среди провожающих был архитектор Джакомо Кваренги, который преклонялся перед ее выдающимся дарованием.

Похоронена Прасковья Ивановна в Александро-Невской лавре, на могильной плите эпитафия:

*Храм добродетели душа ее была,
Мир, благочестие и вера в ней жила,
В ней чистая любовь,
В ней дружба обитала...*

Шереметев сделал из спальни Прасковьи Ивановны мемориальную комнату, завещав не прикасаться к сей комнате и блюсти ее как святыню.

По завещанию Прасковьи Ивановны Шереметевой были определены пособия для неимущих невест, для нуждающихся ремесленников и их семей, определялись также средства на выкуп должников из тюрем и на погребение бедных. В память о любимой жене граф Шереметев построил в Москве Странноприимный дом. (ныне — НИИ им. Склифосовского).

Чтобы увековечить память о любимой, Шереметев воздвиг памятник в парке Фонтанного дома — в виде античного саркофага с надписью на французском языке:

*Я верю, что ее ускользящая тень
Блуждает вокруг и сегодня,
Я приближаюсь, но тут же этот дорогой образ
Возвращает меня к грусти, исчезая безвозвратно.*

Граф пережил супругу всего на шесть лет. Последние годы он провел в Петербурге, в Фонтанном доме. 1 января 1809 года Николай Петрович скончался.

Благотворитель и меценат Николай Петрович Шереметев получил от Сената золотую медаль за щедрую и бескорыстную помощь бедным. А между тем сам он был крайне скромнен в оценке собственных заслуг и равнодушно относился к придворным званиям, называя себя «простым добрым человеком». В мемуарах очевидца мы читаем: «...Хоронили в простом гробу известного своей благотворительностью графа Н. П. Шереметева. По воле усопшего, все деньги, которые должны были пойти на богатое погребение, примерное его званию и большому богатству, были розданы бедным».

Девиз дворянского рода Шереметевых гласил «Бог сохраняет все». Сегодня лишь архивные документы позволяют восстановить события вековой давности и отдать дань уважения людям, движимым благородными идеями просвещения общества. Представителям графской ветви старинного рода Шереметевых в наивысшей степени была присуща потребность бескорыстного служения отечественной культуре — как творения блага, благородных деяний, которыми будут гордиться потомки. Слова из за-

вещания Н. П. Шереметева: «В жизни у меня было все. Слава, богатство, роскошь. Но ни в чем этом не нашел я упокоения. Помни же, что жизнь быстротечна, и лишь благие дела сможем мы взять с собой за двери гроба»

Термины и понятия

Опера (ит. *орег*а ‘труд, дело, сочинение’) — вид театрального искусства, в котором сценическое действие органически сочетается с музыкой — вокальной (солисты, хор) и инструментальной (оркестр), балетом и пантомимой (весьма часто), а также с изобразительным искусством (грим, костюмы, декорации). Первые оперы были созданы в Италии в XVI–XVII веках.

Драматургия оперы (музыкальная драматургия) — система выразительных средств и приемов воплощения драматического действия в произв. музыкально-сценического жанра (опере, балете, оперетте).

В основе музыкальной драматургии лежат общие законы драмы как одного из видов искусства: наличие ясно выраженного центрального конфликта, раскрывающегося в борьбе сил действия и противодействия, определенная последовательность этапов раскрытия драматического замысла (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка) и т. д. Эти общие закономерности находят специфическое преломление в каждом из видов музыкально-драматического искусства соответственно природе их выразительных средств.

Опера, по определению А. Н. Серова, это «сценическое представление, в котором происходящее на сцене действие выражается музыкою, то есть пением действующих лиц (отдельно каждого, или вместе, или хором) и силами оркестра в бесконечно разнообразном применении этих сил, начиная с простой поддержки голоса и кончая самыми сложными симфоническими сочетаниями».

В балете из трех указываемых Серовым элементов — драма, пение и оркестр — присутствуют два, роль же, аналогичная пению в опере, принадлежит танцу и пантомиме. Вместе с тем и в том и в другом случае музыка является главным

обобщающим средством, носителем сквозного действия, она не только комментирует отд. ситуации, но и связывает все элементы драмы воедино, выявляет скрытые пружины поведения действ. лиц, их сложные внутренние взаимоотношения, часто непосредственно выражает главную идею произведения

Ведущая роль музыки в опере и других видах музыкально-драматического искусства определяет ряд особенностей их композиции, отличной от построения литературной драмы.

Специфика музыкальной драматургии учитывается уже при построении сценария и далее при разработке либретто. В тех случаях, когда основой для создания либретто является готовое литературно-драматическое сочинение, в него вносится, как правило, ряд изменений, затрагивающих не только самый текст, но и общий план драм. развития (примеры написания опер на полный, неизменный текст лит. драмы немногочисленны).

Одно из самых общих отличий оперного либретто от литературной драмы состоит в большей сжатости, лаконизме. Еще более условный и обобщенный характер свойствен балетному сценарию, поскольку язык жестов и пластики не обладает той степенью дифференцированности и смысловой определенности, которые присущи словесной речи.

В этом отношении, как отмечает Г. А. Ларош, «оперное либретто занимает середину между словесной драмой и программой балета». Существуют смешанные формы муз. Д., соединяющие элементы оперы и словесной драмы. К ним принадлежат оперетта, драм. представления с музыкой, распространенные у народов советского и зарубежного Востока, зингшпиль и другие сценические жанры, в которых музыкальные эпизоды чередуются с разговорными сценами. Они могут быть отнесены к области музыкальной драматургии в том случае, если в музыке выражены важнейшие узловые моменты действия. В этом отличие указанных жанров от обычного драматического спектакля, в котором музыка остается на положении одного из постановочных аксессуаров и используется только эпизодически, с иллюстративной целью или для придания сценическому действию большего разнообразия и красочности.

В ходе исторического развития сложились определенные формы музыкальной драматургии: в опере — речитатив, ария, ариозо, различные виды ансамблей, хоры; в балете — танцы классические и характерные, действенные эпизоды (па-д'аксьон), хореографические ансамбли (па-де-де, па-де-труа и др.). Они не остаются неизменными. Так, если в итальянской опере-серия XVIII в. драматургические функции и структура различных вокальных форм были строго predeterminedены и регламентированы, то в дальнейшем появляется тенденция к более гибкому их использованию. Уничтожается резкая грань между речитативом и закругленными вокальными эпизодами; последние становятся разнообразнее по своему строению и выразит. характеру, возникают всевозможные смешанные формы. Большие отрезки действия (от сцены до целого акта) охватываются непрерывным сквозным музыкальным развитием. Оперная драматургия обогащается за счет некоторых приемов симфонического развития, выработанных в области инструментальной музыки.

Одним из средств симфонизации оперного жанра служит закрепление за отдельными действующими лицами определенных тем или интонационных комплексов, последовательно развивающихся на протяжении всего действия. Превращению оперы в законченное музыкально-драматическое целое способствуют использование принципа репризности, единство тонального плана, переброска всевозможных «арок» между более или менее удаленными друг от друга моментами сценического действия. Многие из этих приемов находят применение и в балете, где со второй половины XIX века музыка приобретает все более активную драматургически ведущую роль, насыщаясь элементами симфонизма.

В своих крайних проявлениях стремление к симфонизации оперы и балета приводит иногда к полному отказу от закругленных эпизодов. Эта позиция получила наиболее последовательное выражение в творчестве и теоретических взглядах Р. Вагнера, полностью отвергавшего традиционный тип оперы, противопоставляя ему музыкальную драму, основан-

ную на «бесконечной мелодии». А. С. Даргомыжский стремился реформировать оперу, исходя из непрерывного следования вокальной декламации за всеми интонационными оттенками словесного текста. Другие композиторы сочетали сквозное музыкальное развитие с временными остановками, позволяющими выделить крупным планом ситуацию, душевное переживание или черту характера действующего лица.

В произведениях музыкально-сценических жанров встречаются признаки таких чисто музыкальных принципов конструктивной организации материала, как вариационность, рондообразность, сонатность. Но обычно они проявляются здесь свободнее и более гибко, чем в инструментальной музыке, подчиняясь требованиям драм. логики. В этом смысле П. И. Чайковский говорил о коренном различии между оперным и симфоническим стилями. «Сочиняя оперу, — замечал он, — автор должен непрерывно иметь в виду сцену, т. е. помнить, что в театре требуются не только мелодии и гармонии, но также действие...» Этот основной закон музыкальной драматургии допускает большое разнообразие конкретных творческих решений, связанных с различным соотношением вокального и оркестрового начал, сквозного развития и отдельных законченных эпизодов, речитатива и широко напевной вокальной мелодики, сольного пения, ансамблей и хоров и т. п.

Типы музыкальной драматургии зависят не только от общих художественных тенденций эпохи, но и от характера сюжета, жанра произведений (большая историко-героическая, эпическая, сказочная, лирико-драматическая, комическая опера или балет), от индивидуального склада творчества того или иного композитора.

Капелла (ит. *caprella* ‘часовня, молельня’) — место в католической церкви, в котором размещается хор. Позднее это название перешло на сам хор, певший по правилам культа без сопровождения. Сначала капеллы были только вокальными, без инструментального сопровождения, отсюда выражение а капелла (ит. *a caprella*). В настоящее время капеллой называют большой, высококвалифицированный хоровой коллектив.

Хор (гр. *chores* ‘толпа, сборище’) — 1. Певческий коллектив, созданный для совместного исполнения главным образом многоголосных вокальных произведений. По составу хоры бывают: однородные (детские, женские, мужские) и смешанные. По количеству партий: одnogолосные, двухголосные, трехголосные, четырехголосные и т. д. Минимальный состав смешанного хора — 12 человек. Максимальный состав — не ограничен, но при этом важно соблюдать качественное равновесие партий, обеспечивающее хоровой ансамбль. 2. Музыкальное произведение, предназначенное для исполнения хоровым коллективом. 3. Культовый групповой танец с пением в сопровождении авлоса, кифары, лиры в Древней Греции. 4. Коллективный участник трагедий и комедий в античном театре, выступающий как самостоятельное действующее лицо, которое олицетворяет голос народа.

Литература

1. Багадунов, В. А. Очерки по истории вокальной методологии / В. А. Багадунов. — Москва, 1929. — Ч. 3, вып. 1. — 1937. — 254, [1] с.

2. Гаврилов, Е. Н. Вопросы музыкальной педагогики : 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» : учебник для вузов / Л. А. Рапацкая. — СПб. : Лань; Планета музыки, 2015. — 480 с.

4. Шишкина, Л. В. Музыкальное обучение в Древней Руси XV–XVII веков: (по древнерусским певч. учеб. пособиям) : учеб. пособие / Л. В. Шишкина. — М. : ВЛАДОС, 2012. — 167 с.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Что повлияло на формирование русской вокальной школы?
2. Отличие русской вокальной школы от западной.
3. Понятие «школа» в вокальном искусстве.

ТЕМА 4

ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ПЕРИОД ОТ ПЕРВЫХ ОПЕР ДО М. И. ГЛИНКИ

Профессиональное театральное искусство возникло как придворное, оно не было демократическим, и знакомство с драматическими и оперными произведениями было доступно лишь избранным. Попытки организации театра в России были еще в середине XVII века при царе Алексее Михайловиче и в начале XVIII века. При Петре Великом была приглашена труппа из семи актеров во главе с Кунштом. Давались представления в которые вставлялись небольшие арии и ариозо. В частности, давалась переделанная на русский лад «Дафна» Ринуччини, — итальянского композитора-реформатора. 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.

Надо сказать, что если опера в России в эти годы была новшеством, то в Италии к этому времени она имела почти полутора-вековую историю. Опера как новый жанр вокального искусства возникла под влиянием идей Возрождения.

Жизнь человека во всех ее проявлениях становится в центре внимания различных видов искусства. В музыкальном искусстве это связано с так называемой флорентийской реформой. Полифонический стиль не давал возможности проявления личным переживаниям человека, слово исчезало в вокализационных многоголосных украшениях. Группа передовых музыкантов, собравшихся в доме графа Барди, взяв за образец греческую трагедию, возвратила музыку к гомофонному стилю, к следованию мелодии за словом. В результате их деятельности возникают новые гомофонные формы музыки — опера, кантата, сольная песня с аккомпанементом.

К моменту проникновения итальянской оперной музыки в Россию Италия уже переживала так называемый (второй период эпохи бельканто — период виртуозной вокальной техники. Это было время царствования на оперной сцене певцов-кастратов с

феноменальным техническим совершенством голосов. Естественно, что высокоразвитое вокальное искусство Италии не могло не оказать влияния на развитие музыкальной и певческой культуры в других странах. С тех пор Италия становится Меккой для певцов всех национальностей, и это ее ведущее положение в известной степени сохраняется и до настоящего времени.

Величайшее завоевание музыкальной культуры Запада — опера — вначале с трудом воспринималась русской придворной знатю. Серьезная опера казалась скучной, виртуозное пение — непривычным, и предпочиталось хоровое пение. Это и неудивительно, ибо Россия 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. Композитор Арайя прослужил в России 25 лет. И если при Елизавете Петровне публику заставляли ходить в оперу и за непосещение спектаклей специальным указом назначался штраф, то уже при Екатерине посещение оперы, музыка и пение становятся излюбленным препровождением времени. Обучение музыке и пению является обязательным требованием тогдашнего воспитания.

Первым оперным композитором в России был упомянутый Арайя, писавший оперы в духе итальянских серьезных опер. Наряду с вывезенными им из Италии певцами (кастратом Саллети — сопрано, певшим со знаменитым Фаринелли), 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.

В опере Арайи «Цефал и Прокрис», в первой опере, написанной на русский текст, поставленной в 1775 году, участвовали придворные певчие. Современниками отмечалось блестящее исполнение ими трудных и длинных арий, четкое произношение

слов, совершенство искусных каденций. Это свидетельствует о достигнутом к тому времени высоком уровне постановки вокального и музыкального обучения в Придворной капелле и Глуховской школе.

Возникновение первых опер русских композиторов происходило 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.

Первоначально это были спектакли, где драмы и музыка тесно переплетались. Большинство из них имело подражательный характер, они написаны были в стиле итальянских опер как в отношении выбора сюжетов, так и по форме и характеру музыки. Но были среди них и самобытные произведения русского склада, построенные на сюжетах из русской жизни и широко использовавшие народно-песенный мелос. Эти первые произведения, построенные на фольклорном материале, с ярким национальным колоритом, не носили еще достаточно профессионального характера. Однако роль их в создании национальной оперы огромна. Это было искусство подлинно русское, демократическое, иногда направленное против крепостного строя. Народно-национальный и социально направленный характер этих опер в значительной мере определился тем, что их авторами являлись бывшие крепостные или люди из низших слоев общества: Е. Фомин, М. Соколовский, М. Матинский, Д. Кашин и др. Демократической направленности этих опер способствовали прогрессивные русские писатели того времени А. Аблесимов, М. Херасков, А. Сумароков, Я. Княжнин, А. Крылов, принимавшие участие в создании либретто. Оперы этих композиторов вывели на сцену простых людей: мельников, крестьян и других простолюдинов, обладающих ярким национальным и, как правило, положительным характером. В противовес им даны сатирические типы господствующих классов. Такие оперы сразу завоевали симпатии демократических слоев общества и вызвали оппозицию и критику со стороны правящих кругов, придворной знати и помещи-

ков. Народный дух этих опер шел в разрез с эстетикой придворной оперы, которая, «...кроме богов и храбрых героев, никому на театре быть не позволяет...» Эти оперы оказали свое воздействие на последующее формирование всей русской оперной классики.

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. Очевидна несостоятельность некоторых историков и вокальных методологов (например, К. Мазурина), пытающихся рассматривать пение русских певцов только как результат влияния итальянской вокальной культуры. На самом же деле своеобразие исполнительского стиля русских певцов, о которых говорилось выше, 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.

Влияние итальянской вокальной культуры ощущается и позднее. На протяжении XIX века, то есть в период оформления основных и характерных черт русской вокальной школы, на русских оперных сценах перебивали певцы, которыми славилась оперная Италия и Европа вообще. В период отъезда итальянской оперы многие итальянские артисты и дирижеры продолжали свою работу на русской сцене, занимались педагогической деятельностью. 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. Один из них — Евстигней Фомин — автор глубоко национальной оперы «Ямщики на подставе». Мы не знаем о методах воздействия, педагогических приемах, дидактическом материале, отобранном им для воспитания певцов, известно лишь, что в 1797 году он был приглашен «к должности российской труппы с тем, чтобы выучивать актеров и актрис из новых опер партии и проходить старые тако ж что потребно будет применять в музыке; сверх сего должен он учить учеников и учениц в школах...» Одним из лучших учителей пения был Иван Алексеевич Рупин, подготовившей для оперной сцены М. Степанову, Н. Самойлова, О. Петрова. Получив, как дань моде, псевдоним Рупини, — крепостной Костромской губернии Рупин прославился не как исполнитель произведений итальянских композиторов, где он демонстрировал отличную вокально-техническую подготовленность, а как национальный русский певец. Церковные произведения Д. Бортнянского, проникновенные и простые романсы первых русских композиторов, раздольная русская песня помогли Рупину стать известным и любимым певцом.

В Придворной певческой капелле большую педагогическую работу проводил композитор Д. Бортнянский. Как педагог он пользовался большой популярностью, работая и в Капелле, и

в придворном театре. Его произведения способствовали развитию вокального искусства, ибо напевные мелодии спокойного, характера, отсутствие крайних верхов, удобная тесситура помогали правильному звукообразованию и служили отличным материалом для совершенствования голоса.

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. Его оперные произведения: «Илья-богатырь», «Иван Сусанин», «Жар-птица» — носили эклектичный характер, и автор не вошел, в историю музыки как самобытный композитор с ярко выраженным индивидуальным почерком. Однако его деятельность, как дирижера, вокального педагога и организатора помогла делу развития музыкального искусства в России. 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.

Особенно следует остановиться на творческом портрете Урановой-Сандуновой, обладавшей феноменальным голосом, простиравшимся от *соля* малой октавы до трехчертного *фа*; голос ее, по отзывам современников, был звучный, чистый, летящий. Блестяще исполняя разнохарактерные, трудные оперные партии, Уранова-Сандунова, однако, прославилась задушевым исполнением русских народных песен, демонстрируя в них и мастерство и чисто русскую выразительность. Искренностью и органичностью своего искусства Уранова-Сандунова поражала и покоряла

слушателей. Эти отличительные свойства искусства Урановой-Сандуновой были характерными для лучших певцов того времени, они же стали типичными и для других, более поздних представителей русской школы пения.

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. Верстовский считал основным средством в создании образа — простую, широкую, выразительную мелодию. 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. Еще в середине XVIII века французская труппа, приглашенная в Россию, знакомит двор с произведениями Далейрака и Фавара. Доступная музыка, а также понимание французского языка делают французскую оперу популярной в России. Произведения Гретри, Дуни, Монсиньи, переведенные на русский язык, исполняются многими русскими труппами и в XVIII и XIX веке.

Артисты-исполнители французской оперы пользовались характерной исполнительской манерой, декламационностью, умением выпукло и рельефно преподнести слово. Дело в том, что подчеркнутая аффектированная декламационность являлась отличительной особенностью французской школы пения. Это определялось тем, что первые оперные произведения создавались под большим воздействием трагедий Корнеля и Расина, ярких представителей классицизма, художественного направления, родиной которого явилась Франция XVII века.

Ромен Роллан характеризует вокальную школу Франции того времени как школу великолепной актерской игры и декламации. Не случайно и Парижская консерватория получает название консерватории «музыки 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.

Наиболее технически подготовленным и ярким русским композитором камерной вокальной литературы был О. Козловский.

К началу XIX века относится творчество известной группы талантливых композиторов, так называемых «дилетантов». Первый ее представитель, Н. Титов, автор популярных романсов «Шарф голубой», «Молитва» и др.

Произведения мастеров русского романса А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилева, П. Булахова, созданные в основном под влиянием народной песни и городского романса, потребовали простоты, правдивости, задушевности и теплоты в исполнительской манере.

Таким образом, 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 наметившимися 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.

Русская вокальная педагогика в первой половине XIX века. В истории русской вокальной педагогики первая половина XIX века — время больших перемен, достижений в области певческого искусства, время, когда уверенно заявила о себе национальная школа оперного пения.

В 1836 году состоялась, как известно, постановка оперы «Иван Сусанин», в ходе подготовки которой ставились и решались вопросы, связанные с народностью, национальной характерностью музыкальных образов, новыми формами оперного речитатива.

На страницах печати обсуждались проблемы реалистического оперного театра, драматургии оперы, специфики музыкального искусства.

Особую злободневность приобрела мысль о единстве поэзии и музыки, проблема синтетического мастерства артиста на русской оперной сцене.

Выдающиеся певцы начала XIX века имели блестящий образец синтетического актерского мастерства на русской драматической сцене, на которой блистали В. Самойлов, А. Крутицкий, П. Злов, Е. Уранова-Сандунова, Н. Семенов и многие др.

Обладая яркой одаренностью, прекрасными голосами, эти артисты достигали значительных художественных высот, выступали в качестве певцов.

Некоторые из них не смогли избежать ощутимых недостатков, связанных с манерой использования голоса — формированием тона и звуковедением. И совсем не случайно в начале века музыкальные критики отмечали недостаточный уровень их вокальной техники.

Так, например, один из рецензентов, отдавая должное П. Злову как исполнителю Микелли в опере «Водовоз» и признавая созданный им образ «совершенным», выражает неудовлетворенность вокальной стороной исполнения, утверждая, что артист мог петь намного лучше, если бы учился пению.

Создавшееся положение коренным образом меняется в 30-е годы, когда заметно активизировалась вокально-методическая мысль. А. Варламов, М. Глинка и Г. Ломакин заложили прочный фундамент русской классической вокальной педагогики.

Для исполнения классических вокальных произведений необходим комплекс специальных технических навыков, владение особым академическим певческим тоном. В русском вокальном искусстве этот академический певческий тон формировался сложно.

Прежде всего надо отметить, что манера формировать певческий звук имеет в русском пении самобытные национальные

корни — во-первых, это народное пение, использующее естественную речевую манеру произношения гласных и согласных. На оформление этого тона оказало, во-вторых, огромное влияние профессиональное церковное пение, использующее округлое, «благородное» звучание.

К концу XVIII века в России существовали Синодальное училище, Придворная певческая капелла, Театральное училище, готовившие профессиональных певцов для церковного и светского пения.

Многие певцы обладали округлой манерой пения и солидной вокальной техникой. Однако окончательно этот стиль сформировался позднее и связан с деятельностью Глинки.

Значительную роль в истории русской вокальной педагогики сыграли «Упражнения» Глинки (1835–1836), а также его «Семь этюдов для контральто» (1830), «Шесть этюдов» (1833) и «Четыре экзерсиса» (1840–1841).

Особенно велика, конечно, заслуга Глинки как воспитателя плеяды певцов, среди которых выделяются О. Петров, А. Воробьева-Петрова, Д. Леонова, С. Гулак-Артемовский.

В формировании вокально-эстетических воззрений Глинки значительную роль сыграло русское народно-песенное исполнительство. К преломлению этих традиций композитор подошел с большим пониманием и вкусом.

Он считал неуместным и ненужным переносить приемы народного пения в классическое искусство и проявлял интерес к индивидуальному, характерному, к правдивому отражению духа, жизни народа со всеми типическими чертами, красками.

Позицию Глинки прекрасно объясняют слова В. Одоевского, который считал, что великое слово «народность» путем преувеличения можно довести до бессмыслицы, то есть до рабского слепого повторения того, что делали предки.

Во времена Глинки оперно-концертную манеру формирования певческого звука, в противоположность русской народной, называли итальянской методой, итальянским пением. Об этом же пишет и Глинка: «...Я познакомился с итальянским певцом Belloli и начал у него учиться пению (итальянскому)». Специально дополненное слово «итальянскому» здесь служит пояснением того,

что эти занятия не были простым сольфеджированием, выработкой навыков пения по нотам.

Развивая свою мысль, Глинка говорит о трудностях овладения своим «промежуточным» голосом (то ли тенор, то ли баритон), о сложности работы над чистотой вокального интонирования. Впоследствии он сам обучает «итальянскому» пению и считает А. Лодия «мастером итальянского пения № 1».

Как же произошло, что использование голоса в академической оперно-концертной манере на «опертом», «поставленном» звуке получило название итальянского?

В XVIII веке в России оперно-концертная манера связывалась с распространением итальянского пения, тогда возник термин с презрительным оттенком — итальянщина.

Где только не цитировалось указание Глинки «тянуть гаммы на литеру А (итальянское)». Объяснение всегда, при незначительных вариантах, сводилось к требованиям петь вместо русского «итальянское» А, хотя между фонетическим строем и способом формирования того и другого существенных различий не имеется.

Данные сравнительной экспериментальной фонетики говорят о том, что русское ударное А идентично итальянскому и, следовательно, такое объяснение методической концепции Глинки не раскрывает сути вопроса.

Педагог итальянского языка при обучении лиц русской национальности никогда не испытывает затруднений с практическим воспроизведением фонемы итальянского А.

Многочисленные руководства определенно указывают, что вне зависимости от положения в слове и от ударения итальянское А всегда произносится как русское ударное А. Глинка, безусловно владевший итальянским языком, не мог этого не знать.

Его рекомендация петь упражнения на итальянское А отнюдь не должна быть истолкована в свете сравнительной речевой фонетики, а как указание на полноценное певческое А на поставленном голосе.

Это А, в отличие от речевого, обладает теми акустическими качествами, которые ассоциировались в представлении Глинки с итальянским пением.

Однако обучение русского певца, как и вокалиста любой другой национальности, правильному формированию певческого тона совсем не означает насаждения итальянщины.

Глинке было суждено привести в гармоничное соответствие вокально-исполнительские средства русских певцов с классической музыкальной формой произведений. Не случайно он писал, что форма, находясь с содержанием в полном единстве, как душа и тело, всегда «облекает идею в приличную, подходящую ризу».

С именем Глинки связано восхождение русской вокальной школы на классический уровень.

Тесные связи Глинки с его современниками и историческим прошлым отмечал Б. Асафьев: «Я преклоняюсь перед гением Глинки, я считаю, что мы мало ценим его, мало знаем. Каждое повторное приближение к его художественному наследию открывает новые перспективы, новые незамеченные раньше сокровища.

Глинка неисчерпан. Восхищаясь Глинкой (но мало изучая его), упускают из виду один факт, для историков вполне естественный и постоянный: наличие исторического процесса, закономерно протекающего, несмотря на видимый беспорядок, вносимый гениальной личностью.

В творчестве Глинки гораздо больше элементов от прошлого и от современной ему русской культуры, чем обычно думают».

Все сказанное в значительной степени можно отнести и к вокально-педагогической деятельности Глинки, методические принципы которого находятся в полном соответствии с тем, что содержится в трудах его современников: А. Варламова, Ф. Евсева, Г. Ломакина, что дошло до нас из традиций русских педагогов более отдаленных веков.

Александр Егорович Варламов (1801, Орск — 1848, Санкт-Петербург) — русский композитор, капельмейстер, певец, музыкальный критик.

Обычно в качестве первого русского печатного методического пособия называют «Полную школу пения», опубликованную А. Варламовым в 1840 году.

«Полная школа пения»: общая характеристика. Глубокие знания Варламова-вокалиста, его многолетний педагогический опыт нашли отражение в создании ценного труда — «Полной

школы пения». Появление «Школы» отвечало назревшей потребности. В оперном театре 20–30-х годов ощущался недостаток хороших педагогов и отсутствия серьезных методических пособий.

Издание «Школы пения» было встречено одобрительными отзывами. Статьи и заметки давали ей положительную оценку. Варламов «более других вправе развить теорию того, что он оправдал практикою так блистательно», — делал справедливое заключение «Современник». «Школа пения» была первой русской работой по методике преподавания вокального искусства.

Эта область привлекала внимание не одного Варламова: живой интерес к ней проявлял Глинка, позднее Даргомыжский. До опубликования варламовской «Школы» Глинка написал ряд отдельных упражнений для вокалистов: «Семь этюдов для пения» (1829), «Этюды для пения» (1833), «Упражнения для уравнивания и усовершенствования голоса», созданные для О. А. Петрова (1836). Однако упражнения Глинки явились частным случаем практического пособия — композитор не ставил задачи рассмотреть всю сумму вопросов, необходимых в «Школе пения» или дать теоретические обобщения.

Труд Варламова был не только ценным практическим пособием для широкого круга вокалистов, но и первой в России попыткой теоретически обобщить основные положения вокальной педагогики.

Заслуживает пристального внимания серьезно поставить вопрос о создании русской школы пения. Его мысли об этом оригинальны и прогрессивны. Русская школа, по мнению Варламова, должна отражать национальную самобытность русской музыки, основываться на глубоком анализе мелодий народных песен и особенностей их исполнения. Композитор считал «Школу пения» лишь начальным этапом в этой области. «Надеюсь со временем, — писал он, — издать особое сочинение, в котором будут подробно рассмотрены наши народные напевы, и уверен, что русская публика... найдет в сем сочинении некоторые новые мысли о певческом искусстве в России, которые в то же время могут послужить дополнением к истории пения вообще».

Характерно, что в «Школе пения» автор стремился обобщить не только свой многолетний опыт, но и высокие достижения в практике русского хорового искусства. Он ссылается на сочинения Бортнянского, которые указал на него влияние и явились своего рода руководством.

Помимо этого Варламов изучал труды по педагогике, в частности зарубежные: «Новую методу пения и вокализации» французского профессора пения и композитора А. Андраде, сочинения доктора и любителя пения Ф. Беннати, опубликованные в 30-е годы в Париже.

«Школа пения» состоит из трех частей. Первая, теоретическая, часть содержит семь глав. Здесь Варламов дает определение пения, рассматривает вопросы истории певческого искусства, метода преподавания, касается обязанностей учителя. Он излагает принципы классификации голосов, приводит определение их диапазона, тембра, объясняет технику дыхания и т. д. Наряду с общими теоретическими положениями автор, четко систематизируя материал, формулирует ряд ценных методических указаний. Композитор считает, что преподаватель пения должен в равной мере владеть теоретическими и практическими познаниями, он «должен быть певцом и притом хорошим». Его обязанность — соединять «правила с примерами, а искусство в пении со способом преподавания, основанным на опытности и практике».

Задачи педагога многообразны: не только «образовать голос», обработать и развить его, но и научить певца свободному чтению с листа и главное — художественному и музыкальному исполнению. Эта задача ставится Варламовым серьезно и глубоко. Для достижения цели необходимы не только музыкальные знания, но и общее культурное развитие, знакомство с литературой, расширение кругозора.

Немалую роль автор придает воспитанию музыкального вкуса «посредством изучения хороших сочинений и слушания хороших учителей».

Большое значение имеют музыкально-теоретические знания певца, понимание формы, фактуры произведения, ведь «Музыка, рассматривается как язык, имеет... свою грамматику и пиитику».

В «Школе пения» в четких теоретических формулировках отражены принципы собственного певческого искусства Варламова. Так, мы снова сталкиваемся с требованием выразительности исполнения. «Совершенство пения, — пишет композитор — состоит в двух качествах — изяществе и выразительности». Она достигается различными путями — и знанием законов музыкальной «грамматики», и вниманием к тексту. Варламов настоятельно рекомендует заниматься декламацией, читать вслух текст вокального произведения, советует работать над дикцией, над речитативом и в итоге «ударение ораторское соединять в точности с ударением музыкальным».

Другое условие выразительности пения, по Варламову, заключается в необходимости бережно вникнуть в намерения композитора, донести их, не искажая, до слушателя. Автор развивает эту мысль: певец должен сделать настроение данного произведения своим настроением, как мы теперь сказали бы — войти в образ, — лишь тогда слушатель поверит в искренность чувств артиста. «Чтобы петь выразительно, пусть исполнитель, как орган поэта и композитора, живо представит себе чувства, которые должен передать; пусть он поддается всему, что производит; пусть последует за всеми движениями его воображения, и когда он будет растроган, когда все, что он хочет выразить, перейдет в его сердце, тогда пусть он воспевает свои ощущения; он, наверное, возбудит в своих слушателях то внутреннее чувство, основанное на слухе, передается сердцу». Как близко это высказывание лучшим традициям замечательных актеров, современников Варламова.

Из других проблем вокальной педагогики Варламов выделяет еще одну: учитель должен основываться «на точном знании дыхательного и голосового и дыхательного механизма и почерпать основные правила из физиологии органов». Эта мысль гармонично сочетается с одним из основных принципов музыканта — требованием естественности: певцу следует «всегда придерживаться свойств своего голоса и стараться петь умеренно, избегая всего, что превыше силы».

Чрезвычайно прогрессивны взгляды Варламова на обучение пению детей. Полемизируя с мнением, что вокальные занятия в

детском возрасте вредны, Варламов убедительно доказывал обратное. Эти занятия приносят очень большую пользу, способствуя развитию голоса и общей музыкальности, но непременно требуют осторожного подхода учителя, его опытного и тонкого знания предмета. Вывод Варламова был результатом его успешной практической работы учителем малолетних певчих в капелле и, несомненно, сохраняет прогрессивное значение и до наших дней, когда вопросы детского музыкального воспитания приобретают особую актуальность и остроту.

Вторая часть «Школы пения» содержит сорок семь упражнений для голоса. Они расположены по степени трудности, конкретно раскрывают ряд методических положений первой, теоретической, части и охватывают различные певческие приемы (гаммы, упражнения на интервалы, стаккато, легато и т. д.).

В третьей части «Школы пения» Варламов помещает десять вокализов. Отдельные приемы, разграниченные во второй части, находят здесь обобщенное выражение.

Вокализы — это своего рода «песни без слов», в которых сказалось яркое мелодическое дарование автора, его индивидуальный почерк и где методические задачи подчинены художественной форме. В них ясно ощутим интонационный строй русской народной песни и бытового романса, что опять-таки оттеняет характерный облик русской «Школы пения».

Работа Варламова, весьма прогрессивная в свое время, не потеряла практического значения и в наши дни. Об этом свидетельствует переиздание «Школы» Музгизом в 1953 году.

«Лучшая метода, — говорил Варламов, — состоит в преподавании живым голосом». «Необходимо, чтобы учитель пения сам был певцом, дабы ученик мог заимствовать у него разные певческие приемы и подражать им». Автор целиком принадлежит к эмпирической школе.

Классификацию голосов Варламов устанавливает по их высоте и разделяет голоса на два класса: «резкие голоса» — сопрано, меццо-сопрано, контральто; и «густые голоса» — тенор, баритон, бас, то есть восстанавливает классификацию XVII и начала XVIII века.

Диапазоны этих голосов автор указывает очень скромно: для женских голосов — сопрано c1-g2, меццо-сопрано a-e2, контральто g-d2, а для мужских голосов — тенор c-f1, баритон A-e1, бас F-d1.

Для того чтобы «возвысить» эти голоса до двух октав, употребляются так называемые головные голоса. Регистры («переменах»). Под словом «перемена» понимаются «те различные связи звуков, которые составляют голос во всем его пространстве и посредством перехода образуют точку, через которую голос переходит из одного пространства в другое». Так определяет Варламов регистры, добавляя: «Когда певец простирает диапазон своего натурального голоса выше сил, то бывает, принужден прибегать к другому роду голоса, зависящему от особенного механизма: отчего и происходит изменение свойств или ощутительного качества в различных пределах его голоса».

В мужских голосах этих перемен две: грудной голос и головной голос, иначе называемый фистулой; у женских голосов три: голос грудной, средний и головной. Затруднения при соединении двух переходов встречаются у баса и контральто; если их преодолеть, то голос получает больше гибкости и легкости.

У женских голосов грудной звук круглее и звучнее средних звуков, а последние слабее резких звуков головного голоса, у мужских, наоборот, — головной голос слабее грудного. «Соединение изменений» (т. е. регистров) есть не что иное, как уравнивание голоса во всем его объеме.

Упражнения для соединения регистров указаны те же, что у Гароде, Маннштейна, т. е. в женских голосах надо «ослаблять грудную ноту при переходе в средний регистр и усиливать средний голос при переходе в головной, а последний ослаблять». «Для тенора, наоборот, рекомендуется смягчать грудной и укреплять первый головной звук». «Вообще полезно перемешивать между собой различные тоны, то есть заставляя брать ноты как грудью, так и фистулой, чтобы уметь в случае нужды петь некоторые музыкальные фразы без перемены тонов».

Таким образом, мы не встречаем у Варламова упоминания о смешанном регистре мужских голосов: это заставляет нас отнести метод, рекомендуемый им, примерно к началу XIX века.

Цель обучения пению автор видит в потребности души выразиться в звуке. Для этого необходимо при обучении обращать внимание на: умение «переводить дух», т. е. брать дыхание; на развитие голосового механизма; на исполнение.

Указывая на необходимость правильного положения корпуса при пении («петь стоя, без телодвижения и держаться прямо») и «естественного растворения рта в виде улыбки» и положения языка, Варламов ничем не отступает от знакомых нам классических правил. Дыхание.

«Образование голоса есть явление, зависящее от выдыхания, и потому-то сбережение выдыхания составляет одну из важнейших частей певческого искусства. Продолжительное дыхание есть одно из важнейших преимуществ певца». Поэтому надо сберегать «объятность голоса так, чтобы выпускать только такое количество дыхания, которое необходимо для верности звука». Для этого рекомендуются упражнения в задерживании дыхания с выпеванием звука и без него до двадцати и более секунд. К сожалению, нет никаких указаний на типы дыхания. В параграфах о сбережении дыхания приводятся известные уже сведения о полном и половинном вздохе, о местах, где нужно их брать в пении примерно в том виде, как это приводится у Маннштейна.

В главе об образовании голосового органа Варламов указывает на необходимость перед обучением ознакомиться (при исследовании голоса) — с интонацией (напевом), с объятностью, со свойством (тембром), дыханием, о котором упоминается выше. Для этого нужно заставить ученика пропеть на гласную, а все гаммы насколько можно громче, на выдержанных нотах, и наблюдать, правильно ли он берет ноты при запеве, сколько звуков может пропеть без усилия, равны ли они между собой и в переходах из одного тона в другой — это дает возможность определить недостатки голоса, его положительные качества, что необходимо для учителя, который хочет «образовать» данный голос.

Для развития голоса употребляются упражнения из различных гамм и небольших экзерсисов; самое полезное упражнение — на гласную а: это «самая способная гласная», за ней

следует о и е; остальные располагают к носовому или горловому звуку. Гаммы из связных звуков на гласную А, по мнению Варламова, — самое полезное упражнение.

Практическая часть «Школы пения» начинается с «большой гаммы, чтобы приучить голос держать твердо тон и переходить ровно от одного тона к другому» с названием нот. Гамма показана на диапазоне с-а2 с филировкой звука на каждой ноте — принцип, часто встречающийся в старой французской школе (метод консерватории, 1803). Упражнения в интервалах даются с названием нот, и лишь при упражнении в октаву указано, что нужно называть только первую ноту в такте. Затем идут упражнения от тоники к другим ступеням гаммы до дуодецимы с названием нот и упражнения в полутонах с названиями диатонических ступеней. Гаммы до октавы в восходящем и нисходящем движении поются с названием первой ноты *crescendo* — do<re<mi

«Школа пения» интересна для нас как показатель уровня вокально-художественного и вокально-технического развития своего времени. Она и сегодня не теряет своей актуальности.

В жизни А. Е. Варламова педагогическая работа занимала значительное место. Начавшись еще в юные годы она продолжалась на протяжении всего творческого пути композитора. Как педагог он пользовался огромной популярностью, чему способствовало его собственное исполнительское искусство, высокая вокальная культура.

Глубокие знания Варламова-вокалиста, его многолетний педагогический опыт нашли отражение в создании ценнейшего труда — «Полной школы пения» — не только практического пособия для широкого круга вокалистов, но и первой в России попыткой теоретически обобщить основные положения вокальной педагогики. Здесь Варламов дает определение пения, рассматривает вопросы истории певческого искусства, метода преподавания, касается обязанностей учителя. Он излагает принципы классификации голосов, приводит определение их диапазона, тембра, объясняет технику дыхания. Наряду с общими теоретическими положениями автор, четко систематизируя материал, формулирует ряд ценных методических указаний.

«Школа пения» содержит сорок семь упражнений для голоса. Они расположены по степени трудности, конкретно раскрывают ряд методических положений теоретической части и охватывают различные певческие приемы. Варламов также помещает десять вокализов. Отдельные приемы, разграниченные во второй части, находят здесь обобщенное выражение. Интересно, что наряду с процессом постановки голоса, Варламов делает акцент на выразительность в пении, раскрытию образа произведения, донесении чувств и эмоций вокалиста до зрителя. Заслуживает пристального внимания стремление автора серьезно поставить вопрос о создании русской школы пения. Его мысли об этом оригинальны и прогрессивны. Русская школа, по мнению Варламова, должна отражать национальную самобытность русской музыки, основываться на глубоком анализе мелодий народных песен и особенностей их исполнения. Работа Варламова, весьма прогрессивная в свое время, не потеряла практического значения и в наши дни.

Гавриил Якимович Ломакин (1812–1885) вошел в историю русской музыки как дирижер хора, вокальный педагог, композитор, общественный деятель — основатель (совместно с М. Балакиревым) бесплатной музыкальной школы.

В 18-летнем возрасте был назначен учителем пения в капелле графа Д. Шереметева. Высокая вокальная культура этого хорового коллектива подтверждается отзывами таких композиторов, как Глинка, Лист, Берлиоз, и певцов Виардо, Лаблаша, Рубини, Росси и др.

Глинка видел в Ломакине своего единомышленника, ему посвящен романс «К Молли».

С 1848 года Ломакин состоял главным учителем пения Придворной певческой капеллы. «Многие из воспитанников, занимавшихся под его руководством в течение 12 лет, стали хорошими учителями пения», — читаем в книге Д. Локшина.

Г. Я. Ломакин на протяжении своей жизни руководил хорами во многих учебных заведениях Петербурга. Среди его воспитанников по Училищу правоведения следует назвать П. И. Чайковского.

В 1872 году, после роспуска капеллы Шереметева, он переезжает в Гатчину, где проводит последние 13 лет своей жизни. Среди его многочисленных пособий по пению особый интерес представляют:

1. «Метода пения, содержащая начала музыки, правила пения, гаммы в различных тонах, интервалы, вокализации и необходимые уроки с басом, и сольфеджи из лучших опер для одного, двух, трех и четырех голосов, и фуги с аккомпанементом пиано-форте, составленная Г. Ломакиным».

2. «Метода пения, содержащая гаммы в различных тонах и делениях, интервалы, вокализации и прочие сочинения Гавриила Ломакина».

Обе книги изданы в Санкт-Петербурге в 1837 году. Для удобства в дальнейших ссылках на эти труды, имеющие довольно длинные наименования, условимся обозначать сокращенно следующим образом: «Метода пения — 1» и «Метода пения — 2».

Обе книги имеют между собой много общего. Отдельные высказывания повторяются автором дословно. Но встречаются между ними и кардинальные различия в тексте; обращает на себя внимание существенная замена использованного нотного материала, что придает «Методу пения — 2» вид самостоятельной книги, а не переработанного издания «Методы — 1».

В «Методах» впервые в отечественной литературе определенно сказано о пении как об искусстве, которому необходимо обучаться по специальной системе посредством упражнений под руководством опытного педагога: «Кто хочет обработать голос и петь совершенно... пусть изучают методы знаменитых учителей».

Под совершенным пением, можно предположить, имеется в виду музыкальное интонирование на вокальном, «поставленном» звуке, в отличие от бестембрового воспроизведения нот, независимо от качества тона.

Аналогичную мысль встречаем у А. Е. Варламова: «Пение требует особенных занятий и образования, потому что в естественном состоянии сия способность мало имеет приятности».

М. Глинка в «Упражнениях» дает конкретные указания по своей методике, которая приводит к выработке аналогичных свойств голоса.

В качестве характерной черты вокальной педагогики 30-х годов XIX века следует отметить неразрывную связь между музыкальным и вокально-техническим развитием в процессе воспитания певца.

«Невозможно выучить хорошо и правильно петь, — пишет Г. Ломакин, не дав предварительно ученикам ясного понятия об основных правилах музыки. А так как успех зависит от правильного начала, то нужно обратить внимание на систему преподавания...»

Значит, главная цель — научиться петь хорошо и правильно. Примечательно, что Г. Ломакин советует обучать певца музыкальной грамоте, сольфеджио, а затем по прошествии полугода приступать к вокализации: «Когда ученики поймут чтение нот и другие правила, тогда можно начать петь».

В «Методах пения» Ломакина вопросы развития певческого голоса рассматриваются в неразрывной связи с задачами музыкального воспитания вокалиста.

Здесь автор оказывается верным традициям своего времени, когда сольфеджио и элементарная теория еще не приобрели самостоятельности, не сформировались в качестве специальных предметов. И музыкальная, и вокально-техническая подготовка возлагались на плечи одного педагога.

Отсюда берет начало и синтетическое построение учебных пособий того времени.

Как и Глинка, Г. Ломакин считает главным условием для успешного овладения вокальным искусством наличие тонкого музыкального слуха: «По прошествии двух с половиной лет, — пишет он, — ученик, одаренный хорошим слухом и голосом, будет петь совершенно; но не имеющие хорошего слуха и голоса никогда не достигнут того, чтобы могли петь искусно».

Аналогичный подход осуществлял и Глинка, когда отбирал в Чернигове певчих для Капеллы: «...выбирали тех, которые имели музыкальный слух и голос. Потом... неоднократно пробовали их слух и голоса».

На первом месте и у Глинки, и у Ломакина всегда оказывается слух, на втором — голос.

В «Методе пения — 1» ясно определены задачи педагога по развитию музыкального слуха: «Учитель должен довести своего ученика до того, чтобы он мог без инструмента петь чисто все гаммы и интервалы и узнавать, который секунда, терция, кварта и пр. в каждом тоне; тогда он будет петь основательно, а не по слуху».

Г. Ломакин большое значение придает пению гамм, причем не в том виде, как это принято в настоящее время, транспонируя их по полутонам вверх и вниз, а строго в тональностях.

Материал, представленный в «Методах» для сольфеджирования и вокализации, развивает музыкальный слух певца, приводит к тому уровню знаний, который в современных условиях студенты-вокалисты приобретают большей частью под руководством теоретиков.

Принятое в современной практике «распределение обязанностей», при всех положительных сторонах, вызывает новые проблемы. Педагоги-вокалисты перестали сознавать свою ответственность за музыкально-слуховое развитие каждого студента.

«Пусть теоретики занимаются воспитанием слуха певцов, а у нас едва хватает времени для выявления вокальных данных, раскрытия художественно-исполнительских способностей и прохождения разностильного вокального репертуара», — так обычно рассуждают некоторые педагоги.

Во всех ли вокальных классах звучат вокальные «упражнения в ладу», подобные приведенным упражнениям Ломакина?

Разрабатываются ли вопросы методики развития музыкальных способностей певца в специальном классе?

Нет. В индивидуальных планах удается из года в год проследить в той или иной мере, как протекает техническое развитие студента. Линия музыкально-художественного роста певца, как правило, просматривается в них с трудом.

Мы сами, не замечая, уклоняемся от соблюдения общеизвестного принципа единства художественного и технического развития ученика.

Чем иначе можно объяснить, что на вступительных экзаменах в училищах и консерваториях в первую очередь комиссия

знакомится с голосовыми данными и только затем вводится проверка слуховых, музыкальных способностей и навыков?

Особенно мало времени уделяется музыкальному развитию вокалистов в условиях художественной самостоятельности. Знакомясь с участниками кружков, приходится констатировать, что подавляющее большинство из них разучивают свой репертуар по слуху, не имея ни малейшего представления о музыкальной грамоте.

Взрослому бывает довольно сложно восполнять пробелы, возникшие в музыкальном воспитании в школьные годы, прибегая к профессиональному или самостоятельному искусству.

Г. Ломакин придает значение правильной организации певческого дыхания, о чем в «Метод пения — 2» сказано: «Кто не владеет своим дыханием, тот не может быть искусным певцом».

Такое категоричное заявление может быть расценено как весьма для своего времени оригинальное, потому что тезис «искусство пения — это искусство дыхания» был выдвинут вокальной педагогикой лишь во второй половине XIX века.

Г. Ломакин указывает, в каких местах следует брать вдох, чтобы не нарушать художественного исполнения: «Переводить дыхание должно по окончании слова или музыкальной фразы».

Выработка правильного владения дыханием позволит певцу «свободно выпускать голос, делать разные выражения, переходить с постепенностью от тихого к громкому и наоборот...»

Технические советы Г. Ломакина по овладению певческим дыханием в некоторой степени совпадают с методикой представителей староритальянской школы, но не ограничиваются ее постулатами.

«Чтобы вдохнуть в себя воздух, нужно держать голову прямо, плечи гладко, грудь свободно. Грудь должно приподнимать движением медленным и ровным, желудок немного втянуть в себя. Лишь только начнете это делать, легкие начнут расширяться и наполняться воздухом и будут хранить в себе воздух долго и без усталости... При втягивании в себя воздуха не должно делать никакого шума дыханием».

Г. Ломакин излагает приемы, ведущие к овладению опорой, о чем не находим прямых указаний в вокально-методических трудах его современников: «Я уверен, что многие могли бы гораздо

лучше петь, если бы знали истинный способ вдоха. При начатии пения надобно вздохнуть больше и во время пения дух удерживать; ибо не имевши духа, тяжело петь».

Разве «удержание духа», указание «хранить в себе воздух долго и без усталости» — это не та же «задержка», «затайка» дыхания, которая приводит к выработке импеданса и ощущения опоры?

В «Краткой методе пения» Г. Ломакин снова возвращается к идее сохранения ощущений вдоха в процессе пения: «Ученики должны принять главным правилом, в начале пения делать большое вдыхание воздуха в легкие (это утверждение многими педагогами-вокалистами отрицается, так как большое количество набранного воздуха провоцирует быстрый и спонтанный выдох, не давая возможности певцу долго сохранять воздух в своих легких) и стараться беречь его, по возможности, доле, поддерживая грудь во время пения в приподнятом положении».

Термин, употребляемый Г. Ломакиным, — «вдох» — заслуживает того, чтобы сказать о нем несколько слов. Если педагог предлагает начинающему ученику произвести вдох, то по неопытности певец выполнит это указание точно в соответствии с выработанной привычкой к респираторным движениям во время постоянного газообменного дыхания, но с большим добавлением совершенно ненужных мышечных напряжений.

Совсем по-иному будет осуществлен вдох, если попросить певца вздохнуть. Вспомним ассоциации, вызываемые словом «вдох»: «тяжело вздыхать», «вздыхать из глубины души», вздох удивления с продолжительной остановкой в состоянии вдоха, «вздохнуть свободнее» (почувствовать свободу, сбросив с себя бремя, ярмо, гнет), вздох восхищения, восторга («Ах, как чудесно, какая красота!»), мечтательно-грустные вздохи влюбленных, вздох радости, постепенно заполняющий легкие по мере осознания случайно выпавшего неожиданного счастья.

Количество примеров может быть значительно расширено, но и по приведенным видно, что они наталкивают не на обычный вздох произвольного типа, а на более углубленный вздох, приближающий вокалиста к освоению специфического певческого дыхания.

Все «вздохи», привычно связанные по жизненному опыту с эмоциональной сферой, помогают более полно и органично мобилизовать психофизиологическую систему обучающегося певца, связать музыкально-художественные задачи с техническими.

Автор «Методы пения» утверждает, что певец должен овладеть «чувством», «теплотой души», в чем он полностью солидарен с Варламовым и Глинкой.

Первый из них писал о непосредственном влиянии «состояния души» на голосовой аппарат, а искусство пения считал «языком сердца, чувства и страсти», а второй, восхищенный вдохновенной трактовкой арии Вани из оперы «Иван Сусанин», отмечал в исполнении своей ученицы А. Я. Воробьевой-Петровой «бездну чувства».

В приведенном выше упражнении из «Методы пения — 1» бросается в глаза определенная закономерность: каждая последующая музыкальная фраза здесь начинается с той ноты, на которой закончилась предыдущая.

Такая система построения упражнений позволяет певцу лучше сохранять дыхательные ощущения.

Многие современные педагоги не используют столь полезный методический прием, хотя, бесспорно, переход во время вдоха к более высокому или низкому звуку значительно усложняет выполнение вокально-технических задач начинающим певцам.

«Метода пения — 1» как будто специально создана в соответствии с концентрическим методом Глинки.

Все начальные упражнения построены на центральном участке диапазона, на естественных тонах, воспроизводимых без усилий, не затрагивая звуков верхнего регистра голоса. Диапазон первого упражнения «Методы — 1» не превышает большой сексты.

В традициях отечественной вокальной педагогики начинать воспитание голоса с пения звуков, которые не требуют при своем воспроизведении больших усилий, выдержаны «Школа для пения» Ф. Евсеева и полная «Школа пения» А. Варламова.

Сравним, к примеру, совпадающие по мысли высказывания М. Глинки и А. Варламова: «натуральные ноты, то есть без всякого усилия берущиеся» и «средние звуки, которые не требуют никакого усилия».

А. Варламов, кроме того, предупреждает, что «петь с усилием, принуждать голос идти вверх или вниз и заботиться более об обширности, нежели о верности голоса, — вот верные средства испортить слух и петь не в голос».

Последнее определение по современной терминологии означает неточное, фальшивое интонирование, к которому неизбежно приводит преждевременная погоня за расширением диапазона певческого голоса.

Не следует ли из сказанного, что вообще все современники Г. Ломакина строили свои вокальные школы в соответствии с «концентрическим» методом?

Пособия зарубежных авторов по развитию голоса заметно отличаются иной системой. Приведем в пример «12 уроков» Д. Рубини. Уже в первом уроке (цитируются последние 4 такта) от певца требуется умение переходить в верхний регистр:

Ж.-Л. Дюпре в «Искусстве пения», одном из наиболее известных трудов первой половины XIX века, с первых уроков использует диапазон певца почти в полном объеме. Первое упражнение простирается от до 1 до ля 2.

Значит, «концентрический» метод не мог возникнуть в результате иностранных влияний, потому что в школах западно-европейских современников и предшественников Ломакина он не применялся.

Выработка певческого тона на центральном участке диапазона — исторически сложившаяся традиция русских педагогов, среди которых в первую очередь, кроме автора «Метод», должны быть названы имена Глинки и Варламова.

В «Методах пения» находит обстоятельное освещение проблема вокализации. Автор дает ясное определение вокализации, указывает гласные, на которых она должна осуществляться. Это А, Е и О.

Приступать к вокализации, как уже отмечалось, рекомендуется не с первых уроков, а «по прошествии полугода» занятий по упражнениям в гаммах, исполняемых по методу сольфеджирования, с названием нот.

А. Варламов считал «самой способной» гласной для вокализации — А, за ней, по его мнению, следует О и Е. Также и Глинка ратовал за «литеру А».

«Ученик должен усвоить себе голос круглый, звучный и мягкий, — пишет Г. Ломакин. — Чтобы сделать голос круглым и звучным, нужно соединить А с О в произношении; называя же одно А, голос не бывает совершенно круглым и полным».

Здесь мы видим стремление объяснить особенности полноценного певческого тона, в частности его «округлость», связанную, согласно современным исследованиям, с наличием в акустическом спектре голоса низкой певческой форманты.

Г. Ломакин отличает основные недостатки в тембре голоса, к которым относит «носовой», «горловой» и «удушливый». По мнению автора «Метод пения», удушливый тембр возникает в результате того, что «голос берется (атакируется) не из гортани, а из губ или дыхания», то есть при нарушении нормальной функции голосовых связок.

Вокализация на центральном участке диапазона — исторически сложившаяся принципиальная установка, связанная с повышенным вниманием к тембру голоса, к выработке палитры интонационных выразительных средств. Не случайно русские хоры всегда производили на иностранных слушателей неизгладимое впечатление.

В работе многих современных педагогов сохраняются традиции вокализации. Певческий тон, и лишенный слова, должен служить раскрытию музыкально-образного содержания исполняемого произведения.

Примечательно, что Г. Ломакин в своих упражнениях отказался от традиционного гармонического фортепианного сопровождения аккордами. Второй голос «Упражнения № 1» «Методы — 2» представляет собой конрапунктирующую мелодию, которая может быть спета или исполнена на музыкальном инструменте.

Глинка, как известно, тоже не писал аккомпанемент для вокальных упражнений, в чем нетрудно усмотреть определенную закономерность. Русская народная песня, за исключением плясовой, обычно исполнялась без инструментального сопровождения.

Хоровое пение тоже успешно развивалось в стиле *a cappella*. Нет ничего удивительного в том, что в отечественных операх появились речитативы и песни, исполняемые без оркестрового сопровождения. Таковы, например: монолог в партии Ивана Сусянина из четвертого действия одноименной оперы, песня Любаши «Снаряжай скорей, матушка родимая» из оперы «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова и др.

Методический принцип сольного пения без инструментального сопровождения в наши дни получил научно-теоретическое обоснование, он сохраняет свою практическую ценность, эффективность.

Раздел 22 «Методы пения — 1» назван Ломакиным «О соединении грудного голоса с головным или фальцетом». По утверждению автора, обычно певцы имеют 12–13 «грудных» тонов, а в некоторых случаях — 9–10 (диапазон грудного регистра певца зависит от типа голоса, грудной регистр ярче выражен у басов и баритонов).

Эти «грудные тоны» рекомендуется «неприметным образом соединять с головными». Таким образом, Г. Ломакин ратует не за переход из одного регистра в другой, а за «соединение» грудного звучания с головным, за выработку смешанного и опертого певческого тона.

В более поздних изданиях (например, в «Краткой методе пения», 1878) Ломакин определяет наличие трех регистров: грудного, смешанного и головного. Переходные ноты, на которых голос «ломается», рекомендуется петь «более мягко», без форсировки.

Представляет интерес замечание Ломакина о пользе применения при выработке верхнего регистра гласного У, вызывающего «головной голос».

Указания о смешанном звучании голоса и «затемнении» верхнего регистра встречаются в старинных музыкально-теоретических трудах. Так, в «Идее грамматики мусикийской» (1679) Н. Дилецкого приводится правило, согласно которому, по мнению автора, для большей красоты пения можно соединять «восшествия» и «нисшествия», то есть мелодические ходы вверх и вниз, добиваться ровного, смешанного звука на всем диапазоне.

А. Мезенец в «Азбуке знаменного пения» (1668) касается особенностей формирования верхнего регистра голоса: «Петь подобает певцу кротким и тихим голосом, но чтобы было слышно всем. Высочайшие ноты брать темно, закрыто».

Такие мысли, высказанные авторами трудов в XVIII веке, не могут не вызывать восхищения. Более последовательно будет проводить впоследствии этот принцип профессор Петербургской консерватории К. Эверарди, требуя ставить «голова на грудь, а грудь на голову». Стремление к тембральной выравненности сохраняется в методике лучших советских педагогов.

Г. Ломакин в специальном разделе «Методы — 2» говорит об атаке звука, как о «приготовлении к пению», для чего «нужно вдохнуть в себя медленно воздух, сохраняя спокойствие в положении своего тела, голову держать прямо, плечи непринужденно, грудь приподнять движением медленным и ровным, рот держать полуоткрытым, язык плоско, приложив его слегка к нижним зубам. Приготовившись таким образом, начать петь на А легко, открытым и чистым голосом, который должен быть взят из глубины гортани...

Особое внимание должно обратить на мягкость и гибкость голоса. Чтобы придать ему это свойство, нужно во время пения держать гортань без всякого напряжения, то есть принимать то свободное и натуральное положение гортани, в каком она находится в то время, когда мы не поем. При усилении голоса должно стараться не доводить его до крика».

Эта координация обеспечивается: глубоким нефорсированным вдохом, сохранением в процессе пения тормозящей роли выдыхателей, свободной, легкой артикуляцией.

Для русской вокально-исполнительской школы и педагогики характерно исключительно внимательное отношение к слову, что нашло свое отражение и в специальных разделах «Метод» Ломакина.

«Главное правило в пении — выговаривать ясно слова. Худое произношение слов может сделать вокальную музыку совершенно непонятной. Какое удовольствие может певец доставить слушателю, когда выговор слов не ясен? — читаем в «Метод».

«Выговаривание слов», то есть дикция, для Ломакина — «главное правило». Уделяется Ломакиным внимание соблюдению основных законов орфоэпии в пении.

Народно-песенные исполнительские традиции «сказывать песню» перешли и укрепились в профессиональном вокальном искусстве. Русские певчие в доклассический период воспитывались на заповеди «петь разумно».

Ниже приводится доступное истолкование этой заповеди по книге Д. Разумовского: «Что в рассуждении сней ощущение качества каждой сней, то в рассуждении слов... разумение. Если у кого душа так чувствительна к силе каждого слова, как вкус чувствителен к качеству каждой сней, то он исполнил заповедь, которая гласит: “Пойте разумно”, “...юноши... должны петь не голосом, а сердцем, — сердцем же поет тот, кто не только движет языком, но и ум напрягает к уразумению слов пения. Пусть поет язык, но в то же время пусть ум изыскивает смысл сказанного...»

Четкие, определенные позиции русской вокальной школы по отношению к слову в пении нашли свое отражение в музыкальной критике. Представляет интерес статья об итальянской певице А. Каталани, хорошо знакомой петербургским слушателям по многочисленным выступлениям.

Вот из нее небольшая выдержка: «...Дав жизнь своему придворному таланту в мягкости и гибкости, она нанесла смертельный удар своему вкусу и знанию. Г-жа Каталани, кажется, при сем случае голос почитала за инструмент. Неоспоримо, что он есть превосходнейший из всех музыкальных орудий, но будучи ограничен сим телесным пределом, он лишился своего благородного качества, которое состоит в том, чтобы восхищая нас своими звуками, соединить с оными язык, выражающий чувства и страсти, и придавать пению сильнейшее действие и высочайшее совершенство».

Из приведенных выше строк видно осуждение чисто виртуозного стиля певицы, и музыкальный критик обстоятельно объясняет эстетические позиции русского слушателя: недооценивая роль поэтического текста, любой, даже самый признанный певец обедняет свое искусство тем, что лишает его всех тонкостей.

Выхолащивая интеллектуальную сторону вокального искусства за счет невнимательного отношения к слову, певец неизбежно обесцвечивает, значительно ограничивает рамки эмоциональной выразительности.

Хорошо известна аналогичная позиция по отношению к этим проблемам Глинки, который «любил в пении слышать каждое слово, сказанное чисто, явственно и верно по положению», т. е. по смыслу.

А. Варламов считал, что «правильный выговор ноты и слога» придает пению больше ясности и силы, нежели всевозможные мышечные напряжения.

Развитие этих традиций русской вокальной школы прослеживается в методике занятий многих современных профессоров, которые добиваются в работе с учениками ясного, четкого произношения слова и правдивой, красочной интонации.

Ресурсы вокальной выразительности неисчерпаемы, и Ломакин, и Глинка обращают внимание на малейшие изменения положения рта певца. В разделе 20 «О раскрытии рта» Г. Ломакин пишет: «Рот при пении должно раскрывать вполовину, и как бывает во время смеха...

И еще: «...от того зависит чистота голоса и ясность выговора; но на это самое важное правило многие не обращают внимания».

Поражает аналогичное высказывание Глинки, в отдельных словах полностью совпадающее с положением «Методы»: «Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменя даже интонации, ноты в голосе, а переменя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение.

Учителя пения обычно не обращают на это никакого внимания, но истинные певцы, довольно редкие, всегда хорошо знают все эти ресурсы».

На страницах трудов Г. Ломакина имеются практические советы. В 19-м разделе «Методы пения — 1» изложены правила, касающиеся положения корпуса: «Учащийся должен стоять прямо, не делать никаких движений в лице и других членах; фигура должна быть важная...»

Своим внешним видом вокалист как бы подчеркивает значительность искусства. Вспомним слова С. Пушкина: «Служенье муз не терпит суеты, / Прекрасное должно быть величаво».

Петь рекомендует Ломакин стоя, а не сидя, с тем, чтобы голос мог звучать более свободно.

Не все установки автора «Метод пения» могут быть безоговорочно восприняты в наше время. Так, например, Ломакин советует для выработки правильных навыков раскрытия рта ставить на зубы пробку величиной в $\frac{1}{2}$ дюйма.

Современная вокальная педагогика не разделяет использование механических приемов. В век видеомэганитофона и интегрального спектрометра нельзя всерьез говорить о пробке от винной бутылки, как о вспомогательном средстве обучения пению!

К исполнению учебного репертуара Г. Ломакин советует приступать после года успешных занятий под руководством педагога. Начинать с произведений, написанных в медленном темпе и имеющих высокие художественные достоинства. Особенно настоятельно рекомендуется изучать классическую музыку.

В 30-е гг. XIX века полностью определились черты русской классической вокальной школы. Ее становление связано с яркой деятельностью М. Глинки, А. Варламова, Г. Ломакина, с появлением первых русских методических пособий по искусству пения.

Таким образом, возникает возможность периодизации истории отечественной вокальной школы — с 30-х гг. XIX века (с 27 ноября 1836 года) до 1917 года именовать классическим периодом. После Великой Октябрьской социалистической революции — советским, а подготовительный доглинкинский период называть доклассическим.

Есть основания считать первыми русскими печатными вокально-методическими трудами не «Полную школу пения» Варламова, как указывается обычно во всех исследованиях, а «Методу пения, содержащую начала музыки, правила пения, гаммы в различных тонах, интервалы, вокализации и необходимые уроки с басом, и сольфеджии из лучших опер для одного, двух, трех и четырех голосов, и фуги с аккомпанементом пиано-форте, составленную Г. Ломакиным» и «Методу пения, содержащую гаммы в различных тонах и делениях, интервалы, вокализации и

пр. сочинения Гавриила Ломакина», изданные в Санкт-Петербурге в 1837 г.

Принципы русской вокальной педагогики легли в основу советской методики обучения сольному пению, поэтому история их становления и развития заслуживает внимания и серьезного, глубокого дальнейшего изучения.

Персоналии

Дмитрий Степанович Бортнянский (1751, Глухов –1825, Санкт-Петербург) — русский композитор, дирижер, певец.

Д. Бортнянский — один из талантливейших представителей русской музыкальной культуры доглинкинской эпохи, снискавший искреннюю любовь соотечественников и как композитор, чьи сочинения, особенно хоровые, пользовались исключительной популярностью, и как незаурядная, разносторонне одаренная, обладавшая редким человеческим обаянием личность. «Орфеем реки Невы» назвал композитора безымянный поэт-современник.

Его творческое наследие обширно и разнообразно. Оно насчитывает около 200 названий — шесть опер, более 100 хоро-вых произведений, многочисленные камерно-инструментальные сочинения, романсы.

Музыку Бортнянского отличает безупречный художественный вкус, сдержанность, благородство, классическая ясность, высокий профессионализм, выработанный изучением современной европейской музыки.

Русский музыкальный критик и композитор А. Серов писал, что Бортнянский «учился на тех же образцах, как и Моцарт, и самому Моцарту очень подражал». Однако при этом музыкальный язык Бортнянского национален, в нем явственно ощущается песенно-романсовая основа, интонации украинского городского мелоса.

Юность Бортнянского совпала со временем, когда мощный общественный подъем на рубеже 60-70-х гг. XVIII в. пробудил национальные творческие силы. Именно в это время в России начинает складываться профессиональная композиторская школа.

Ввиду исключительных музыкальных способностей Бортнянский был отдан в шестилетнем возрасте в Певческую школу, а через два года отправлен в Петербург в Придворную певческую капеллу. Удача с детских лет благоприятствовала красивому умному мальчику. Он стал любимцем императрицы, вместе с другими певчими участвовал в увеселительных концертах, придворных спектаклях, церковных службах, обучался иностранным языкам, актерскому искусству.

Директор капеллы М. Полторацкий занимался с ним пением, а итальянский композитор Б. Галуппи — композицией. По его рекомендации в 1768 г. Бортнянский был отправлен в Италию, где пробыл 10 лет. Здесь он изучал музыку А. Скарлатти, Г. Ф. Генделя, Н. Йоммелли, сочинения полифонистов венецианской школы, а также успешно дебютировал как композитор. В Италии была создана «Немецкая обедня», интересная тем, что в некоторые песнопения Бортнянский ввел православные старинные распевы, разработав их на европейский манер; а также три оперы: «Креонт» (1776), «Квинт Фабий» (обе — 1778).

В 1779 году Бортнянский возвратился в Петербург. Его сочинения, преподнесенные Екатерине II, имели сенсационный успех, хотя справедливости ради следует отметить, что императрица отличалась редкой антимзыкальностью и аплодировала исключительно по подсказке. Тем не менее Бортнянский был обласкан, получил вознаграждение и должность капельмейстера Придворной певческой капеллы в 1783 году после отъезда Дж. Паизиелло из России стал еще и капельмейстером «малого двора» в Павловске при наследнике Павле и его супруге.

Такой разнообразный род занятий стимулировал сочинение музыки во многих жанрах. Бортнянский создает большое количество хоровых концертов, пишет инструментальную музыку — клавирные сонаты, камерные произведения, сочиняет романсы на французские тексты, а с середины 80-х годов, когда павловский двор увлекся театром, создает три комические оперы: «Празднество сеньора» (1786), «Сокол» (1786), «Сын-соперник» (1787). «Прелесть этих опер Бортнянского, написанных на французский текст, в необычайно красивом слиянии благородной итальянской

лирики с томностью французского романса и острой фривольностью куплета» (Б. Асафьев).

Разносторонне образованный человек, Бортнянский охотно принимал участие в литературных вечерах, устраивавшихся в Павловске; позже, в 1811–1816 годах — посещал собрания «Беседы любителей русского слова», возглавлявшейся Г. Державиным и А. Шишковым, сотрудничал с П. Вяземским и В. Жуковским. На стихи последнего он написал ставшую популярной хоровую песню «Певец во стане русских воинов» (1812). Вообще Бортнянский обладал счастливой способностью сочинять музыку яркую, мелодичную, доступную, не впадая при этом в банальность.

В 1796 году Бортнянский был назначен управляющим, а затем директором Придворной певческой капеллы и оставался на этом посту до конца своих дней. На новой должности он энергично взялся за осуществление собственных художественных и просветительских намерений. Он значительно улучшил положение певчих, ввел в капелле субботние общедоступные концерты, подготовил хор капеллы к участию в концертах Филармонического общества, начав эту деятельность исполнением оратории Й. Гайдна «Сотворение мира» и завершив ее в 1824 году премьерой «Торжественной мессы» Л. Бетховена.

За свои заслуги в 1815 году Бортнянский был избран почетным членом Филармонического общества. О его высоком положении свидетельствует принятый в 1816 году закон, согласно которому к исполнению в церкви допускались либо произведения самого Бортнянского, либо музыка, получившая его одобрение.

В своем творчестве, начиная с 90-х годов, Бортнянский сосредоточивает внимание на духовной музыке, среди различных жанров которой особенно значительны хоровые концерты. Они представляют собой циклические, большей частью четырехчастные композиции. Некоторые из них носят торжественный, праздничный характер, но более характерны для Бортнянского концерты, отличающиеся проникновенным лиризмом, особой душевной чистотой, возвышенностью. По словам академика Асафьева, в хоровых сочинениях Бортнянского «произошла реакция того же порядка, как в тогдашней российской

архитектуре: от декоративных форм барокко к большей строгости и сдержанности — к классицизму».

В хоровых концертах Бортнянский нередко выходит за рамки, предписанные церковными правилами. В них можно услышать маршевые, танцевальные ритмы, влияние оперной музыки, а в медленных частях порой возникает сходство с жанром лирической «российской песни».

Духовная музыка Бортнянского и при жизни композитора и после его кончины пользовалась огромной популярностью. Ее перекладывали для фортепиано, гуслей, переводили в систему цифровой нотной записи для слепых, постоянно издавали. Однако среди профессиональных музыкантов XIX века не было единого мнения в ее оценке. Сложилось мнение о ее слащавости, а инструментальные и оперные сочинения Бортнянского оказались и вовсе забытыми. Лишь в наше время, особенно в последние десятилетия, музыка этого композитора вновь вернулась к слушателю, зазвучала в оперных театрах, концертных залах, явив нам подлинный масштаб дарования замечательного русского композитора, истинного классика XVIII века.

Алексей Николаевич Верстовский (1799–1862) — русский композитор и театральный деятель. Родился в имении Селиверстово Тамбовской губернии. Старший сын секунд-майора, коллежского советника незаконнорожденного потомка Селиверстовых Николая Алексеевича Верстовского и Анны Васильевны, урожденной Волковой. Всего в семье было шестеро детей.

По свидетельству современников, именно мать, образованнейшая женщина, была первой наставницей в музыке для будущего композитора. На службу был записан в шесть лет подканцеляристом в Тамбовскую удельную экспедицию.

Окончил курс в Петербургском институте корпуса инженеров путей сообщения, а так же обучался теории музыки. С 1818 года — коллежский секретарь. С 1821 года — титулярный советник.

В 1823 году Верстовский переехал в Москву, где был определен чиновником особых поручений при канцелярии московского генерал-губернатора. Через два года получил пост инспектора музыки императорских московских театров. С 1826 года —

коллежский ассессор. С 1830 года — инспектор репертуара и одновременно периодически исполнял обязанности управляющего конторой. С 1859 года — действительный статский советник. С 1860 года — в отставке.

Автор преимущественно музыкально-сценических произведений — опер и опер-водевилей, а также баллад.

В течение тридцати пяти лет он был служащим московских Императорских театров — этот период получил в театральном мире название «Эпоха Верстовского». Создал шесть опер — «Пан Твардовский» (1828), «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» (1832), «Громобой» (1854, постановка 1857) и др. Лучшей считается «Аскольдова могила» (1835) по роману М. Н. Загоскина, пользовавшаяся большой популярностью. Необычайно стойкий успех его лучшей оперы отмечал выдающийся критик А. Серов. В 1862 году после смерти композитора он писал, что «в отношении популярности Верстовский пересиливает Глинку».

Рупини Иван Алексеевич (Рупин) — певец и композитор; крепостной человек известного любителя музыки и пения шталмейстера Петра Ивановича Юшкова. Родился в 1792 году в Костромской губернии. С детства обладал превосходным альтом, перешедшим потом в тенор. Юшков, отдал его в обучение пению к Мускети, знаменитому в свое время певцу, проживавшему в Москве в начале XIX века. Мускети, чтобы привлечь внимание слушателей на своего даровитого ученика, переделал его русскую фамилию Рупин в итальянскую Рупини.

Рупини в Москве ограничивался церковным пением, но затем переехал в Петербург и начал обучаться светскому пению и вскоре сделался известен, как исполнитель русских песен, которые в 1831–1836 годах были положены им на музыку и изданы.

В Петербурге Рупини был знаком с Пушкиным, Гуманским, бароном Дельвигом и другими писателями, произведения которых очень искусно перелагал на музыку.

Рупини вскоре приобрел известность и как хороший учитель пения и вполне занялся педагогической деятельностью.

В 1840 году, потеряв жену, он впал в апатию, стал пренебрегать уроками и скоро очутился в нужде, заставившей его поступить в театр учителем хоров итальянской оперы (1843). Он постепенно был забыт публикой и умер 22 марта 1850 года в бедности в своей небольшой квартирке у Николы Морского в Петербурге; погребен на Смоленском кладбище.

В 1839 году Рупин издал первую тетрадь сборника своих романсов, под заглавием «Букет», в который вошли «Жил на свете рыцарь бедный», Пушкина, «Горит вся грудь моя в огне» (слова Ф. Кони), «Не припадай ко мне на грудь» (слова Полежаева) и др. Отдельно Рупин издал русскую песню «Как вечер молода молодешенька» на слова И. И.

Первая тетрадь его «Русских песен», посвященная Императрице, вышла в свет в 1831 году, вторая часть в 1833 году, а в 1836 году вышла третья и последняя тетрадь, которая содержала семь песен, положенных на один голос, с вариациями и аккомпанементом фортепиано.

Наибольшим успехом из последней тетради пользовались следующие песни: «Голубчик, голубчик, голубчик ты мой!» и «Я по цветикам ходила, по лазоревым гуляла».

Главное достоинство песен, положенных на музыку Рупини, заключается в сохранении чистого народного напева. Их вариации обладают редким свойством, несколько не удаляясь от темы. Быть в то же время и необыкновенно близкими к переливам голоса наших простонародных песен. Они своими мастерскими переходами из одного тона в другой восхищают и захватывают внимание слушателей. Благодаря своему неподражаемому уменью передавать русские песни и открытому, простому, добродушному характеру, у Рупини было много близких приятелей из кружка наших лучших поэтов и литераторов. В числе их были Пушкин, Дельвиг, Туманский и некоторые другие, а впоследствии Полевой, Струговщиков, Якубович, С. Глинка, Ф. Кони. В ту пору дом его всегда был открыт для друзей, и он очень любил блеснуть Московским гостеприимством и радушием. У него в доме всегда можно было встретить несколько человек литераторов, любителей музыки и артистов. Нередко здесь же писались слова для песен и романсов и здесь же сейчас их клали на музыку.

«Лучшие русские песни и лирические стихотворения барона Дельвига, рассказывает Ф. А. Кони, родились в минуту увлечения, на рояле Рупини, и им положены на музыку. Жена И. А. своей непринужденной веселостью, добротой, остроумием и простым, сердечным обращением делала эти литературно-музыкальные вечера еще более привлекательными».

Термины и понятия

Ария (ит. *aria* ‘песня’, основное значение ‘воздух’) — 1. Сольный номер из оперы, кантаты и т. д., отличающийся законченностью построения, выразительностью мелодии. Как правило, ария является центральным моментом в характеристике действующего лица. К лучшим образцам арий принадлежит ария Филиппа из оперы «Дон Карлос» Д. Верди, ария Игоря из оперы «Князь Игорь» А. Бородина и др. 2. Концертная пьеса для певца-солиста в стиле оперной арии (например, ария для сопрано Л. Бетховена). 3. Напевная инструментальная пьеса.

Бельканто (ит. *bel canto* ‘прекрасное пение’) — стиль вокального исполнения, характерный для итальянского оперного искусства XVII–XIX веков. Бельканто требует от певца совершенной техники владения голосом, безукоризненной кантилены, филировки, виртуозной колоратуры, длинного дыхания, эмоционального насыщенного тембра звука. Нередко бельканто превращалось в самоцель. С появлением опер Дж. Верди понятие бельканто утрачивает первоначальное значение, им обозначают совершенное владение диапазоном, звучностью, кантиленой.

Кантата (ит. *cantata*, от ит. *cantare* ‘петь’) — в начале XVII века — произведение для пения с инструментальным сопровождением в отличие от чисто инструментального жанра — сонаты; позднее — произведение для певцов-солистов, хора и оркестра, состоящее из нескольких законченных частей и предназначенное для концертного исполнения. По своей форме кантата подобна оратории, но отличается от нее меньшим размером, преобладанием лирики и относительной драматической ограниченностью сюжета.

Полифония (от гр. poly ‘много’ fon ‘звук’) — вид многоголосия, в котором отдельные мелодии или группы мелодий имеют самостоятельное значение и самостоятельное интонационно-ритмическое развитие. Полифония — одно из важнейших средств музыкальной композиции и художественной выразительности, служащее разностороннему раскрытию содержания музыкального произведения, воплощению и развитию художественных образов. К произведениям полифонического склада относятся fuga, фугетта, инвенция, канон, полифонические вариации, мотет, мадригал.

Литература

1. Агикян, М. Недостатки голоса и пути их преодоления: перспективы развития вокального образования / М. Агикян. — Москва, 1986. — С. 40–46.
2. Варламов, А. Полная школа пения / А. Варламов. — Москва, 1953.
3. Вербов, А. Техника постановки голоса / А. Вербов. — Москва : Музгиз, 1962.
4. Листова, Н. А. Варламов / Н. А. Листова. — Москва : Музыка, 1968. — 265 с.
5. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной педагогики / В. А. Багадуров. — Москва: Музгиз, 1956. — 267 с.
6. Дмитриев, Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. — Москва, 2000.
7. Дюпре, Ж. Искусство пения. — Москва, 1955.
8. Ламперти, Ф. Искусство пения. По классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам / Ф. Ламперти. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2010.
9. Назаренко, И. Искусство пения / И. Назаренко. — Москва : Музыка, 1968.
10. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. — Москва, 2002. — 496 с.

11. Рапацкая, Л. А. История русской музыки: от древней Руси до «серебряного века» : учебник для вузов / Л. А. Рапацкая. — СПб. : Лань; Планета музыки, 2015. — 480 с.

12. Яковлева, А. С. Русская вокальная школа: исторический очерк от истоков до середины XIX столетия / А. С. Яковлева. — Москва, 1999.

13. Шишкина, Л. В. Музыкальное обучение в Древней Руси XV–XVII веков : учеб. пособие / Л. В. Шишкина. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2012. — 167 с.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Охарактеризуйте главные методические положения «Полной школы пения» А. Варламова.

2. Расскажите о педагогической и общественной деятельности Гавриила Ломакина и охарактеризуйте его «Методу пения — 1» и «Методу пения — 2».

3. Назовите первые произведения — предвестников классической русской оперы.

4. Перечислите первых авторов русского романа

ТЕМА 5

М. И. ГЛИНКА — ОСНОВАТЕЛЬ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

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, вырабатывали 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 тесситура, неширокий звуковой объем делали пение удобным для голоса. Проникновенность, ясное произношение слов, безукоризненность интонации, сдержанная динамика и общее благородство стиля — вот характерные черты церковного пения.

Церковное пение имело исключительно широкое распространение, что позволяло выявлять из большой массы поющих лучшие голоса. 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 испол-

нять 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 им из Италии певцами в оперных спектаклях участвовали русские певцы, преимущественно придворные певчие. Появляются царские указы, обязующие 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 рус-

ской 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: прекрасная вокальная техника, позволявшая петь сложнейшие произведения итальянских композиторов; умение в то же время оставаться русскими певцами со свойственными им задушевностью, глубиной, простотой и искренностью исполнения; стремление создавать на сцене образы живых людей; владение драматическим искусством наравне с вокальным; особенно чуткое отношение к слову, к проблеме интонирования слов в музыке, естественности слова в пении.

Принципы и методы вокальной педагогики М. И. Глинки. По дошедшим до нас вокально-педагогическим трудам и высказываниям представляется возможным сделать выводы о педагогических идеалах Глинки, суммировать требования, предъявляемые им к вокальному педагогу и певцу:

1. Глинка предъявлял большие требования к музыкальному слуху начинающего певца. Важное значение придавал Глинка наличию развитой музыкальной памяти.

2. Четкость, ясность дикции — также необходимое условие.

3. Певец должен обладать эмоциональной восприимчивостью.

4. Внимание к сценическому поведению артиста-певца.

Глинка — вокальный педагог отличался большой широтой взглядов, заметно выделялся на фоне других педагогов-современников, занимавшихся развитием техники, тренировкой голосового аппарата. Глинка понимал пение как сложный психофизиологический процесс, требующий полной мобилизации творческих сил поющего. Для него не существовало бездумной тренировки голосового аппарата. За широтой взглядов не упускались из поля зрения вокально-технические проблемы. Не располагая комплексом технических средств, певец, при самых лучших художественных намерениях, становится беспомощным. Вокально-технические требования к певцу у Глинки выражены ясно, определенно.

Постоянно в поле зрения Глинки-педагога находится характер звучания голоса, тембр певческого звука. Глинка не любил «тремоляции», терпеть не мог постоянной «вибрации» голоса. Восставая против тремоляции, вибрации, Глинка, конечно, не был и сторонником бестембрового, «флейтового» звука. Он ратовал за естественность тембра и одновременно воспитывал в своих учениках отрицательное отношение к «цыганской» манере пения, где «качание» голоса не только значительно превышает все эстетические нормы, но и нарушает чистоту тона, точность интонации.

В вокальном творчестве и педагогике Глинки слово и музыка нераздельно связаны. Эмоциональная стихия музыки гармонично дополняется осмысленностью поэтического образа. От бережного отношения к слову идет и ясное произношение, четкость дикции. Глинка неоднократно выражает неудовлетворенность тяжелым произношением молодого Гулак-Артемовского, и причина не только в том, что он «топорным» образом выговаривает текст, а и в плохом знании русского языка, из-за чего пе-

вещ не всегда достаточно ясно понимал значение всех слов. Ясная мысль порождает четкую дикцию. Смысловая линия не должна разрываться и в вокализованных местах. Вокализация в понимании Глинки — это не итальянские фиоритуры, украшения, а распевание слова, отдельных гласных его, для подчеркивания выразительности. Вычурность исполнительских приемов и претензии на внешний эффект Глинка относит к дурному направлению вкуса. Непонимание многими певцами композиторского замысла, нелепость сценического поведения начинают вызывать у него глубочайшее возмущение. Холодное отношение к итальянским певцам постепенно сменяется чувством неприязни. Послушав вдоволь заграничных певцов, Глинка начинает выше ценить отечественные таланты.

Обращая внимание на легкость в пении, Глинка имел в виду естественность, непринужденность преодоления вокально-технических трудностей, связанных с движением голоса в быстрых темпах. Его легкость всегда сочетается с отчетливостью. Глинка не допускал искажений нотного текста музыкального произведения, он не мог согласиться с произволом певца по отношению к композиторскому замыслу, с однообразной и примитивной «раскраской» законченного произведения.

Заслуживает внимания отношение Глинки к музыкальной фразе. В основу фразировки Глинка ставит осмысленность. Его прельщает не только и не столько внешняя красивость, сколько соблюдение логических акцентов, естественность музыкальной и декламационной выразительности. Об отношении Глинки к фразировке красноречиво говорят его педагогические требования по выравниванию голоса. Ученик должен добиться, чтобы голос его звучал настолько ровно (без изменения тембра звука при переходе от ноты к ноте), «что при пении ни одна нота не вскрикнет, а все будут равны; кроме тех токмо, кои заблагорассудится взять сильнее», как он писал О.А. Петрову.

Остановимся кратко на таких важнейших вокально-педагогических принципах, как концентрический метод, выявление естественного тембра голоса, вокализация, выработка подвижности голоса, задачи развития музыкального слуха и др.

Концентрический метод. Основная идея этого метода хорошо выражена Компанейским. По его словам, Глинка добивался у своих учеников силы и свободы звуков крайних регистров (верхнего и нижнего) за счет укрепления и уравнивания тонов центрального (среднего). А сам Глинка объяснял основные принципы педагогической работы следующим образом: «Надобно сперва усовершенствовать натуральные ноты (то есть без всякого усилия берущиеся), ибо, усовершенствовав их, мало-помалу, потом можно обогатить, и довести до возможного совершенства и остальные звуки».

Педагогический метод Глинки отличался своей оригинальностью от большинства западноевропейских школ, где была принята по аналогии с обучением на музыкальных инструментах, совершенно иная система, которую можно назвать инструментальной, линейной. При таком методе обучения занятия начинаются с нижних тонов голоса певца. В работе с первого же урока используются почти все имеющиеся тоны диапазона. Иногда такую систему занятий называют «вытягиванием тонов снизу вверх». Выработка свободного, звучного центра вытекает из требований, предъявляемых Глинкой к хорошему певцу.

Выявление естественного тембра голоса. Работа над средними, без усилия берущимися натуральными тонами, имеет еще одну положительную сторону: на центральной части диапазона лучше всего проявляются тембровые качества голоса певца.

В коротких примечаниях к «Школе пения» и «Упражнениям» Глинка ничего не говорит о тембре голоса, но мы находим целый ряд практических указаний, соблюдение которых должно привести к выравниванию звучания, проявлению красоты тембра голоса. К таким рекомендациям, направленным на улучшение тембра можно, в частности, отнести следующие: «...Не делать никаких гримас и усилий; — не слишком отворять рот, а держать его в натуральном полукрытом положении, как то бывает в разговоре; не сила, а верность составляет главное в музыке».

Всякое усилие и связанное с ним напряжение мышц голосового аппарата накладывают определенный отпечаток на тембр. Таким образом, становится понятным требование естественно

раскрывать рот. Нарочитое, усиленное открывание рта дезорганизует единый вокальный процесс. Естественно раскрытый рот порождает естественный тембр голоса. Именно от природного тембра и должен исходить каждый педагог при занятиях с учеником. Внимание певца при пении упражнений не должно быть направлено на силу звука. В этом (третьем) указании также называется знаток вокального искусства. Певческий тон всегда должен быть свободным. Любая форсировка неблагоприятно отражается на тембре голоса.

Упражнения и методические указания Глинки способствуют выработке свободного, естественного звукообразования, выявлению тембра. Тембр — необходимое средство вокальной выразительности. Это главное, что делает певца художником, дает возможность покорять сердца слушателей, держать, аудиторию в постоянном напряжении под эмоциональным воздействием музыки.

Отысканию необходимых красок в голосе своих учеников Глинка уделял немало внимания. И здесь Глинка предпочитал метод внутреннего представления, мобилизации фантазии непосредственному показу. Образное, колоритное слово, по мнению Глинки, должно вызвать окраску голоса певца. Обращение в первую очередь к психике поющего говорит о Глинке, как о мудром и прогрессивном педагоге.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что все изменения тембра могут происходить только при свободном звукообразовании, раскрепощенном от ненужных мышечных напряжений голосового аппарата, чему Глинка придавал первостепенное значение. Пение на центральных тонах (концентрический метод) способствует проявлению естественных богатств тембра голоса.

Вокализация, выработка подвижности голоса. Проблема вокализации возникла в вокальной педагогике задолго до Глинки. Главным «пропагандистом» вокализации справедливо считается итальянская школа. А симпатии Глинки были явно на стороне итальянского педагогического направления. Поэтому и в педагогическом методе Глинка выступал в качестве сторонника вокализации. Для пения он рекомендовал гласный А, называя его итальянским.

Только посредством вокализации можно овладеть правильным исполнением *legato*. На выработку связного пения я направлены упражнения Глинки. Плавный переход от одной ноты к другой при сохранении гласного без изменений в тембре осуществляется сначала при поступенном движении в медленных темпах. От упражнения к упражнению увеличиваются интервалы, задачи усложняются.

По методу Глинки каждый певец должен заниматься развитием трели. Голос становится более подвижным, легким, способным преодолевать быстрое движение, сохраняя интонационную точность каждой ноты и четкость ритмического рисунка. Кроме того, достичь полного раскрепощения гортани от ненужных мышечных напряжений легче всего через упражнения на трель.

Задачи развития музыкального слуха. Вокально-педагогические труды Глинки преследуют не только узко технические цели. Они явно написаны с учетом развития музыкальных способностей певца, его слуха. Об этом свидетельствует диатоническое построение упражнений в ладу. Глинка добивался развития ладового чувства певца через усвоение ступеней лада, изучение гамм, пение этюдов и произведений с текстом.

Большинство вокальных упражнений Глинки строится по принципу поступенного движения и опеваания ступеней вспомогательными нотами. Упражнения сразу же начинаются с опевания каждой ступени гаммы, где, по существу, мы имеем дело с тем же мажорным звукорядом, только в скрытом виде. В предпочтении мажорного лада другим для начального этапа обучения Глинка не расходится с современными научными данными, согласно которым мажор считается интонационно наиболее устойчивым и легким для пения ладом.

Постепенно, от упражнения к упражнению, возрастают интервалы, а в связи с их исполнением и вокально-технические задачи. Увеличивается продолжительность упражнений. Будучи сторонником пения вокальных упражнений в ладу, Глинка не превращал свою концепцию в догму. Об этом свидетельствует упражнение № 15, транспонируемое в другие тональности. Ему был хорошо знаком распространенный метод транспонирования упражнений в виде секвенций по полутонам, но он отдавал предпочтение упражнениям,

построенным в ладу, без вспомогательных знаков альтерации. Пение упражнений в ладу без поддержки голоса инструментом, настроенным по темперированному строю, — одно из основных требований развития музыкального слуха певца.

Принцип сольного пения без сопровождения. Глинка явился первым пропагандистом ценного педагогического метода пения без сопровождения. Все вокальные упражнения Глинки предназначены для пения без сопровождения.

Это не только выравнивает звучание голоса, но и оказывает большое воздействие на музыкальность поющего: развивает внутренний слух, оттачивает верность интонации, приучает к самостоятельности. Такими упражнениями вырабатывается ясное внутреннее представление певческого тона, совершенно необходимое для каждого профессионального певца высокой квалификации.

Педагогический репертуар. Глинка придавал большое значение правильно подобранному репертуару. Для него репертуар ученика — готовая характеристика педагога.

На первом (начальном) этапе обучения Глинка отдавал предпочтение итальянскому репертуару. Его педагогическая концепция по репертуару идет от итальянского пения, от итальянских гласных, о чем уже говорилось выше. Навыки звукообразования оперно-концертного певца должны были закрепляться на прохождении итальянских оперных арий. Арии Беллини, Россини, Доницетти и других итальянских композиторов, написанные со знанием особенностей певческого голоса, вырабатывают пение *legato*, легкость, подвижность, ясность подачи слова.

Однако Глинка в педагогической работе не ограничивался итальянским репертуаром. Многие ученики пели его романсы, проходили арии и оперные партии. И, следует отметить, ученики Глинки, воспитанные на итальянском звуке и итальянском репертуаре, не становились подражателями итальянских звезд, а приобретали самобытность, свое национальное лицо.

Многие ученики Глинки стали замечательными русскими певцами, все они прочно стояли на эстетических позициях русского реалистического музыкального искусства. Музыка Глинки, которую они исполняли и разучивали вместе с автором, сыграла

свою положительную роль, а приобретенная вокально-техническая база явилась прочной основой для воплощения их художественных намерений.

К вопросу о дыхании. В вокально-педагогических трудах Глинки почти нет специальных указаний о дыхании певца. Два имеющих в «Школе пения» замечания говорят певцу не о том как дышать, а где, т. е. в каких местах брать дыхание. По мысли Глинки, функция дыхания находится в неразрывной связи с процессом голосообразования. Коррекция дыхательного процесса певца должна происходить через качество тона. Дидактический материал Глинки, направленный на выравнивание голоса, одновременно служит и развитию, тренировке правильного певческого дыхания.

Прогрессивность и своеобразие принципов и методов вокальной педагогики М. И. Глинки заключалась не только в естественности и постепенности концентрического развития голоса и индивидуализации метода обучения, но и в том, что он приучал певца развивать интонационный слух, вырабатывать чистую интонацию и навыки правильного певческого дыхания.

Эволюция педагогической вокальной деятельности М. И. Глинки. В какой бы сфере деятельности не проявлял себя большой художник, он всегда остается верным самому себе, своим убеждениям и симпатиям. И чем глубже его индивидуальность, чем ярче его талант, тем больше он бывает связан с современностью, тем полнее его искусство отражает прогрессивные идеи своей эпохи. Обращаясь к вокально-педагогическим воззрениям Глинки, замечаем, что и здесь он полностью сохраняет свое лицо, столь хорошо знакомое нам по его музыкальному творчеству.

Вокально-педагогическая деятельность не является случайным эпизодом, какой-то единственной страницей в книге жизни М. И. Глинки. Глинка не только знал, но и очень любил трудную, кропотливую работу с певцами. Постепенно она стала для него своего рода потребностью. Ничем другим нельзя объяснить, что и на родине и за границей на протяжении 30 лет Глинка обучал сольному пению многих певцов и певиц. Среди них прославленные артисты, как например, О.А. Петров, "высокопоставленные" особы (П.А. Бартенева), друзья, знакомые и родственники-любители вокального искусства. В списке учеников Глинки — более

40 человек, не считая певчих капеллы и хористов оперы, которые также пользовались его советами.

Первыми учениками Глинки были сестра Наталия Ивановна и Н. К. Иванов, получивший впоследствии известность за границей; среди последних его учениц — сестры Шульц в Берлине. С Глинкой занимались С. С. Гулак-Артемовский, А. П. Лоди (Несторов), Д. М. Леонова, Л. И. Кармалина (Беленицына), А. Я. Воробьева-Петрова, С. Г. Энгельгардт, П. С. Николаев, Л. И. Леонов (Шарпантье), А. К. Паприц, А. Н. Кашперова, А. М. Степанова, Н. С. Волков, И. Н. Андреев, Мария Петровна — жена и ее сестра С. П. Иванова, А. А. Харитонов, сестра А. Н. Серова — С. Н. Дютур, К. И. Колковская, Долорес Гарсиа, П. М. Михайлов-Остроумов, А. Я. Билибина, С. П. Стунеева, В. А. Шемаев, Эмилия Ом, А. Ф. Соловьева (Вертейль). Этот список учеников Глинки может быть продолжен, но если бы мы и перечислили все известные нам фамилии учеников, он не был бы полным. Есть основания предполагать, что имена многих его учеников не дошли до нас. Среди певцов и вокальных педагогов можно отметить определенную недооценку педагогической деятельности Глинки. Высказываются мысли о том, что Глинка занимался главным образом с любителями пения, а известные артисты театра пользовались у него всего лишь отдельными консультациями. Однако эти доводы легко опровергаются фактами.

Начнем с О. А. Петрова, которого еще при жизни все считали учеником Кавоса. Действительно, Петров перед поступлением на оперную сцену несколько месяцев занимался у Кавоса, но потом ежедневно на протяжении всей своей долгой жизни он пел упражнения Глинки. По методу Глинки, а не Кавоса, он обучал впоследствии своих учеников.

Когда заходит речь о С. С. Гулаке-Артемовском, то первым долгом стараются подчеркнуть, что он учился в Италии. Да, учился. Но Глинка не только вывез его из Украины, но и долго занимался с ним, считал Артемовского своим учеником. На средства, собранные от благотворительного концерта, он и послал Гулака-Артемовского в Италию. Итальянский педагог Джулио Алари нашел, что голос его сформирован, а устранение некоторых недостатков не составит трудности.

Под руководством Глинки А. П. Лоди не только успешно дебютировал на сцене оперного театра, но и стал продолжателем его педагогического метода.

Интересную работу провел Глинка с Д. М. Леоновой. Первая встреча не принесла радости ни педагогу, ни ученице. Зловещее качание голоса Леоновой огорчило Глинку. Мудрые советы, а впоследствии систематические занятия оказали воздействие на способ звукоизвлечения и на исполнительскую манеру певицы. Впоследствии Леонова стала крупной оперной и концертной певицей.

Кропотливые многолетние занятия с Н. К. Ивановым позволили Глинке превратить его во всемирно известного оперного певца. Неоценимое значение для развития русской вокальной школы имели занятия с артистами — участниками постановки «Ивана Сусанина». Поразительна щедрость, с которой Глинка раздавал свои познания и маститым артистам и скромным начинающим певцам.

Наиболее полно его методические устремления зафиксированы в «Упражнениях» и «Школе пения». Определенный педагогический интерес представляют также вокализы — этюды, экзерсисы, воспоминания его учеников и др. материалы.

«Школа пения» написана Глинкой предположительно в 1856 году для А. Н. Кашперовой — жены композитора и вокального педагога В. Н. Кашперова. Другим вокально-методическим трудом Глинки являются «Упражнения», написанные для О.А. Петрова (1835–1836). Кроме этого, Глинка оставил нам «Семь этюдов», сочиненных в 1830 году для сестры Натальи Ивановны. Из «Шести этюдов» дошли до нас лишь пять (в эскизных набросках). Этюды написаны в 1833–1834 годах в Берлине. «Четыре экзерсиса», совершенно не имеющие сопровождения, написаны для ученицы Т. А. Александровой.

Глинка не был теоретиком вокала. Его принципы нашли наилучшее отражение в его пении, исполнительстве. Отдельные, труды вокально-педагогического характера, разбросанные высказывания, замечания по вопросам вокального исполнительства служат как бы письменным подтверждением и дополнением практической деятельности. Первые и самые сильные впечатления Глинки — от народного пения, от русских певцов в оперном

театре и в концертах. Он пишет: «Русский театр в то время не был в таком бедственном состоянии, как ныне от постоянных набегов итальянцев. Несведущие, но напыщенные своим мнимым достоинством, итальянские певуны не наводняли тогда, подобно корсарам, столиц Европы. К моему счастью, их тогда не было в Петербурге, почему репертуар был разнообразный. Теноры Климовский и Самойлов, бас Злов были певцы весьма примечательные, а известная певица наша Сандунова, хотя уже не играла на театре, но участвовала в больших концертах, и я слышал ее в ораториях. Тогда я худо понимал серьезное пение».

Весьма примечательные певцы, названные Глинкой, были не менее замечательными актерами. Посещения театра и впечатления от игры русских певцов оказали решающее влияние на формирование вокально-эстетических взглядов композитора. Как мы увидим и в дальнейшем, для Глинки оперный певец-это всегда певец-актер. Только с этим критерием он подходит к оценке оперного артиста, усматривая свой идеал в гармоничном слиянии хорошо развитых вокальных данных с актерским дарованием, необходимым для реалистического воплощения вокально-сценических образов. Еще до поездки в Италию Глинка знакомится с итальянским певцом Беллоли и берет у него уроки пения. Успехи в занятиях по сольному пению с Беллоли способствовали удачным выступлениям с отрывками из опер *buffa* в обстановке домашнего музицирования.

Занятия пением, участие в любительских спектаклях работали и укрепили взгляды Глинки на вокальное искусство. Ему было чуждо широко распространенное обывательское отношение к пению как к приятному времяпрепровождению. Глинка не сразу полюбил пение, стал высоко ценить дар певца, сложное мастерство владения голосом (до этого его больше увлекали оркестр и солирующие инструменты).

Глинка во время путешествия по Италии стремится овладеть в совершенстве искусством пения. Обладая завидной скромностью, он долгое время не решается сочинять вокальные произведения, потому что не считает еще себя «вполне знакомым со всеми тонкостями искусства». Высокое мастерство известнейших итальянских певцов Рубини, Тамбурины, Пасты, Гризи вызывает в Глинке временное увлечение виртуозностью.

С целью узнать секрет пения, Глинка вместе со своим учеником — певцом Ивановым терпеливо посещает уроки лучших педагогов, где получает немало ценных сведений о природе и особенностях певческих голосов. Следует полагать, что Глинка быстро и в совершенстве постиг, впитал в себя эталон итальянского пения и стремился в соответствии с ним воспитывать отечественных певцов, прививая им оперно-концертную манеру звукообразования.

Отдавая должное итальянскому влиянию, мы не можем считать Глинку всего лишь способным учеником, подражателем, последователем итальянской школы. Но в области восприятия культуры певческого тона Глинка был многим обязан итальянским певцам и педагогам.

Постепенно Глинка овладевает «капризным и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него». Его высказывания говорят о большой эрудиции в этой области. Глинка прекрасно знал 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, завершенность.

Освещая эволюцию педагогической вокальной деятельности Глинки, необходимо провести некоторые параллели между его вокальной эстетикой и особенностями народнопесенного исполнительства, такими, как полное единение слов и напева; манера «сказывать» песни; четкая манера произношения слов, хорошая дикция; использование вокально-технических средств в зависимости от содержания песни; хорошее дыхание, владение продолжительной музыкальной фразой, внимание к тембровым качествам голоса поющего. Украшения русского певца в народной песне — это не итальянские фиоритуры. В них слышится отражение русского характера, родной суровой природы, они не отрываются от текста и распеваются не только отдельные гласные, а смысл слов, эмоция, содержание, чтобы еще больше оттенить их психологическую весомость.

Сопоставляя взгляды русских народных певцов с вокально-педагогическими воззрениями Глинки, замечаем в них много общего, что находит свое выражение в одинаковом решении основных вопросов вокального искусства. Это проявляется в реалистическом отношении к исполняемой музыке, в использовании средств вокальной выразительности в зависимости от содержания произведения, в приоритете содержания над формой и др. Как в народе осуждается украшательская манера, так и Глинка нетерпимо относится к итальянским фиоритурам, не допускает их при исполнении вокальных партий «Сусанина» и «Руслана». Русский распев на широком, льющемся дыхании и народная манера «сказывать» песню, внимательное отношение к поэтическому тексту, — все это близко вокально-педагогическим взглядам Глинки. Много общего находим в отношении к тембру голоса, музыкальной фразе, дыханию, оценке вокальных данных певца.

Таким образом, в формировании и эволюции вокально-педагогических взглядов Глинки русское народное песенное исполнительство сыграло значительную роль. Сопоставляя взгляды русских народных певцов с вокально-педагогическими воззрениями Глинки, замечаем в них много общего, что находит свое выражение в одинаковом решении основных вопросов вокального искусства.

Оперное и камерно-вокальное творчество М. И. Глинки. Глинка, наряду с крупной формой, уделяя внимание и мелким формам. Его романсовое творчество — новая эпоха в развитии русской вокальной лирики. Эти романсы, неподражаемо исполнявшиеся самим автором, служили образцами, от которых оттачивались последующие поколения национальных русских композиторов в дальнейшем развитии этого жанра вокальной музыки. Романсовое творчество Глинки, как и его оперное творчество, оказало большое влияние на выработку исполнительского стиля русской школы пения. Глинка сам был замечательным певцом, его исполнительское мастерство послужило примером того, как надо исполнять произведения русских композиторов, и оказало большое влияние на формирование исполнительского стиля русских певцов.

«В Глинке счастливейшим образом сочетались дары природы, которые необходимы в своей совокупности для истинно изящного пения — дар хорошего (по крайней мере довольно красивого, довольно сильного и гибкого) голоса, талант к управлению голосом, умение технически им распоряжаться, — умение развитое обдуманностью и наукою, и, наконец, в-третьих, — высшее, художественное понимание музыки, ее духа, средств и целей до самой их глубины, недоступной для организаций менее артистических, высшее совершенство декламации и музыкального исполнения вообще», — так писал А. Серов.

Глинка был искренним и вдохновенным певцом, умевшим вложить в исполняемое произведение богатый мир ощущений своей души, оставаясь в то же время объективным. Он пел трудные в вокальном отношении произведения оперного репертуара, требующие виртуозности и широкой кантилены, блестяще исполнял произведения декламационного характера, отличаясь совершенной дикцией и декламацией. Великолепно владел различными стилями. А. Серов так характеризовал исполнительское мастерство Глинки: «Самая метода пения сделала бы честь первым светилам итальянской сцены».

Свободно распоряжаясь голосом, Глинка в пении был удивительно органичен и правдив. Слушатели восхищались богатством интонаций, умением перевоплощаться. Неподражаемо звучал у него романс «В крови горит». Ярко, страстно, горячо преподносил он первый куплет, и море нежности, до краев заполняющее душу, звучало на безукоризненном пианиссимо во втором куплете. А в «Песне Ильиничны» искрился русский юмор. Вся песня воспринималась как жанровая сочная сценка; имена превращались в живых людей, острое внутреннее видение исполнителя создавало реальные образы.

Сам Глинка так объяснил тайну своего искусства: «Дело очень простое само по себе; в музыке, особенно в вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не изменяя даже интонации, ноты в голосе, а изменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, суровое выражение. Учителя пения обыкновенно не

обращают на это никакого внимания, но истинные певцы, довольно редкие, всегда хорошо знают эти ресурсы».

Казалась невероятной способность Глинки быть постоянно в состоянии вдохновения. То, что поражало и покоряло слушателей в Глинке-певце, стало законом творчества для лучших русских певцов более поздних поколений.

Романсы и песни Глинки — драгоценный вклад в русскую музыку. С изумительной щедростью и полнотой запечатлелись в них лирические стороны его таланта, присущий ему мелодический дар. Для самого композитора вокальная лирика была неизменной спутницей жизни. К ней он обращался на всем протяжении своего творческого пути, начиная от первых юношеских опытов и до последнего романса, сочиненного в 1856 году, незадолго до смерти.

Опираясь на сложившиеся традиции русского бытового романса, он создал классические образцы вокальной лирики, в которых субъективное чувство художника получает высокое общечеловеческое значение. Не только внутренние душевные переживания человека, но и образы внешнего мира, картины природы, жанрово-бытовые моменты находят яркое отражение в вокальной лирике Глинки. По широте и объективности содержания его романсы можно сравнить с лирическими стихотворениями Пушкина, такими же стройными, гармоничными, овеянными подлинной красотой человеческих чувств.

По-новому подходит композитор к традиционным жанрам русского романса. Его вокальное творчество явилось вершиной и завершением длительного периода развития камерной вокальной культуры, зародившейся еще в XVIII веке.

В романсовом наследии Глинки можно отчетливо проследить и характерные черты задушевных российских песен, и образы ранней романтической поэзии, и черты так называемой анакреонтической лирики, типичной для эпохи классицизма. Многие из этих жанровых разновидностей перекликаются с творчеством современников — Алябьева, Верстовского, Есаулова, Яковлева, Титовых.

Начав свой творческий путь в период 20-х годов, молодой композитор опирается на самые популярные для того времени

жанры сентиментально-лирического романса, элегии, русской песни, баллады. Но все эти жанры у Глинки подняты на новый художественный уровень. В каждый романс он вносит свое, индивидуальное содержание и в каждом создает свой, неповторимый, законченный образ.

Богатство содержания в романсах Глинки сочетается с высоким совершенством художественной формы. Присущий его лирике благородный артистизм неизменно проявляется во всех его тонко отшлифованных, изящных романсах. Вокальная мелодия отличается редкой пластичностью и завершенностью. В композиционном строении романсов Глинка, как правило, избегает свободного, сквозного развития и стремится к ясным, закругленным формам.

В романсах Глинка не стремится к широкой концертности, внешней виртуозности и не выходит за рамки камерного стиля. Однако при кажущейся простоте средств они требуют от исполнителя высокого мастерства, в них широко использованы самые разнообразные приемы вокальной выразительности: широкая кантилена и выразительная декламация, тончайшие нюансы в градации звука, тембровые контрасты.

В совершенстве владея техникой вокального исполнения, Глинка, сам выдающийся певец и педагог-вокалист, в своих романсах создал произведения подлинно вокальные, в которых ведущая роль всегда принадлежит певцу и основное содержание выражено прежде всего в обобщающем, ярком мелодическом образе.

Почти все романсы Глинки написаны на тексты русских поэтов-современников. Они создавались в пору высокого расцвета русской лирической поэзии; композитор чутко отзывался в них на современные ему литературно-художественные течения. Эта глубокая, неразрывная связь русской музыки с поэзией современности в дальнейшем определяет весь путь развития русского классического романса. Из общего числа семидесяти с лишним романсов, написанных Глинкой за всю его жизнь, значительное количество (более двадцати) приходится на ранний период.

Ранние романсы Глинки пронизаны настроениями русской элегической поэзии 20-х годов. К числу лучших сентиментально-лирических романсов молодого Глинки принадлежит знаменитая

элегия «Не искушай» на текст Е. А. Баратынского (1825) — классически-совершенный образец этого жанра в русской музыке начала XIX века.

Плавность и закругленность мелодической линии (начиная от первой же восходящей секстовой попевки), скользящие хроматизмы, обилие задержаний, мягкие «женские окончания» фраз и даже гармонический план с характерной для бытового романса модуляцией из минора в параллельный мажор — все это заставляет вспомнить о сентиментально-лирических романсах современников Глинки.

Наряду с задушевной, мечтательной лирикой в творчестве молодого Глинки можно отметить романсы более напряженного драматического тона. В романсах «Бедный певец» и «Разочарование» проявляются характерные черты патетического романса-монолога — жанра, возникшего еще в конце XVIII века в некоторых российских песнях Козловского. Острые динамические контрасты, декламационные приемы в вокальной партии, ярко акцентированные интонации жалобы, возгласа, вздоха в этих романсах Глинки выдают стремление композитора к повышенной эмоциональности и сильной драматической экспрессии. И в то же время ранним романсам Глинки не чужды и противоположные — светлые, ясные, даже эпикурейские настроения, отчасти близкие к образам юношеских, лицейских стихотворений Пушкина. В романсах «Я люблю, ты мне твердила», «Скажи, зачем», «Один лишь миг» с тонким изяществом выражено светлое чувство любви и упоения радостью жизни.

Охотно обращался Глинка в юные годы и к популярному жанру лирической русской песни. Русские песни Глинки проникнуты задушевыми, мечтательными настроениями, что сближает их с общей элегической атмосферой городского бытового романса 20-х годов. Но стиль бытовой лирики выдержан у Глинки с большим художественным тактом и чувством меры. Строгая простота и сдержанность выражения, отсутствие излишней надрывности, ясность и стройность мелодической линии — общие черты русских песен Глинки. Композитор здесь не выходит за рамки обычных приемов и средств бытового романса, еще бо-

лее выявляя их самобытную песенную природу, широкую кантиленность вокальной партии. Немалую роль эти первые опыты, несомненно, сыграли в формировании оперного стиля Глинки. Проникая в стиль народно-бытовой песенной лирики, композитор делает важный шаг на пути к овладению национальным стилем, приемами народно-песенной выразительности.

В эти же годы впервые проявляется интерес композитора к поэзии Востока, Кавказа: к 1828 году относится первый восточный романс Глинки «Не пой, красавица, при мне» — один из первых опытов воплощения темы Востока в русской музыке.

Новый этап вокального творчества намечается в романсах Глинки начала 30-х годов. В них отражены впечатления композитора от природы и быта Италии, ее певческой культуры. В романсах «Венецианская ночь», «Победитель», «Желание» разлито романтическое ощущение прекрасного — молодости, счастья и красоты жизни. После сентиментальных элегий и задумчивых русских песен юных лет они привлекают полнотой жизнеощущения, сочностью и яркостью колорита.

Совсем по-новому звучит героический рыцарский романс «Победитель», пронизанный активными, энергичными ритмами, насыщенный звонкой колоратурой, воспевающий торжество победы и радость любви. К числу самых поэтичных и светлых романсов Глинки нужно отнести прелестную баркаролу «Венецианская ночь» на слова И. И. Козлова. Музыка романса полна светлого, безмятежного чувства; она пленяет классической ясностью, стройностью и целомудренной простотой. Стиль Глинки — зрелого художника — здесь уже вполне сформировался.

Годы творческого расцвета Глинки — от «Ивана Сусанина» до «Руслана и Людмилы» (1836–1842) — оказались наиболее плодотворными и в его камерно-вокальном творчестве. В это время он создает лучшие свои романсы и достигает классического совершенства в трактовке самых разнообразных жанров и форм вокальной лирики.

Романсы Глинки зрелого периода охватывают широкий круг поэтических тем, сюжетов и настроений — от мрачно-фантастической баллады «Ночной смотр» до простодушной «Колыбель-

ной песни», от героического «Рыцарского романса» и до глубокого драматизма знаменитой элегии «Сомнение». Главная, определяющая роль в романсах этого периода принадлежит поэзии Пушкина. Романсы «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир», «Где наша роза», «В крови горит огонь желанья», «Я помню чудное мгновенье» и созданные позднее «Заздравный кубок», «Мери», «Адель» — классические примеры музыкального прочтения стихотворений поэта. Их интонационный строй полностью отвечает поэтическим образам пушкинского текста.

Наряду с пушкинскими романсами в вокальном творчестве Глинки выделяются два произведения, в которых традиционные жанры бытовой лирики были столь же проникновенно и вдумчиво переосмыслены композитором. Это — элегия «Сомнение» и баллада «Ночной смотр».

К периоду создания «Руслана» относится единственный вокальный цикл Глинки — двенадцать романсов на слова Н. В. Кукольника, объединенных под общим названием «Прощание с Петербургом» (1840). Музыка цикла представляет собой своеобразную вокальную сюиту, посвященную этой теме. Композитор разворачивает ряд контрастных характеристических картин. Причудливо переплетаются в них русские, восточные, испанские, итальянские мотивы, затрагиваются самые разнообразные жанры — песня, баллада, драматический монолог.

Отличительный признак всего цикла — яркая характерность и жанровая конкретность музыкального образа. Богатство художественных, образных средств в цикле «Прощание с Петербургом» красноречиво свидетельствует о полной зрелости вокального камерного стиля композитора. Если в раннем периоде формируются отдельные типы и жанры романсов (сентиментально-лирический романс, русская песня), то в романсах позднейших лет каждое произведение отмечено своими, индивидуальными чертами.

Богата и многообразна у Глинки вокальная лирика позднего периода (1842–1857), хотя общее количество романсов в это время невелико. В ней намечаются две тенденции: с одной стороны — светлая, жизнерадостная лирика, выражающая «радость бытия», питавшаяся истоками пушкинской поэзии, с другой —

черты глубокого драматизма, лирика скорбного раздумья, более близкая и созвучная поэзии Лермонтова.

Особое значение приобретает у Глинки характерный жанр романса-портрета, в котором господствуют светлые, грациозные образы юности и красоты.

По-прежнему привлекают композитора образы природы. Черты психологической углубленности в поздних романсах Глинки заметно усиливаются, выражая новые тенденции русской поэзии конца 40-х и начала 50-х годов.

Наряду с жизнерадостными, светлыми пушкинскими романсами с их целостным ощущением бытия, в творчество Глинки глубоко проникают трагически-скорбные настроения затаенной тревоги и тягостного раздумья. Они нашли выражение в ряде романсов-монологов, полных большой драматической силы: «Песнь Маргариты», «Молитва», «Ты скоро меня позабудешь», «Не говори, что сердцу больно».

С именем М. И. Глинки связано определение русской оперы как самостоятельного музыкального жанра. Оперы Глинки отличались прежде всего глубиной идейного содержания, реализмом отображения жизни, простотой и доступностью и, вместе с тем, высоким совершенством художественного мастерства. Народность творчества Глинки выражалась не столько в правдивом отображении быта, сколько в воплощении в музыке характера и мировоззрения русского народа. Идея патриотизма прозвучала в опере «Иван Сусанин» с необычайной силой. Впервые в русской музыке с такой убедительностью и реалистичностью были переданы характеры русских людей в сложных психологических ситуациях. Музыка Глинки потребовала нового типа исполнителей, которые сумели бы воплотить на оперной сцене живые образы русских людей: Ивана Сусанина, Антонида, Ваню, Собинина, Людмилу и других персонажей. Для этого надо было специально готовить русских певцов, что и было сделано самим М. Глинкой.

Музыкальный язык Глинки основан на глубоком постижении стиля народной музыки при высочайшем профессионализме композиторского письма. «Может быть, эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую

музыку» писал Глинка. Красота выразительных, ясных мелодий, законченность и совершенство формы музыкальных построений, богатство гармонического сопровождения, тонкость оркестровки: все это характерные черты его музыкального языка. Методы вокального письма, разрабатываемые композитором в жанре романса, нашли свое продолжение в оперном жанре, в вокальных характеристиках героев глинкинских опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила».

В глубокой, психологически сложной характеристике Сусанина с особой полнотой проявились реалистическая сила мышления Глинки, его глубокое постижение правды чувств. Здесь ему, действительно, удалось, говоря словами Одоевского, «возвысить русскую мелодию до трагического стиля».

Особого внимания заслуживают речитативы Сусанина. В них Глинка впервые овладел тем принципом русской распевной декламации, который впоследствии будет одним из главных, определяющих признаков русской оперной школы. Он смело разрушает традиционное разделение на нейтральные, связующие речитативы и выразительную кантилену и придает речитативам Сусанина огромную силу экспрессии. Из подчиненного элемента оперной формы речитатив превращается в одно из важнейших средств музыкальной характеристики. На этой основе впоследствии будут создавать свои оперные партии Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков.

Традиции глинкинского ариозного речитатива особенно хорошо прослеживаются в вокальном стиле Мусоргского с присущей этому композитору выразительностью распевно-речевых интонаций. Органически сочетая в партии Сусанина интонации народного говора и русской распевной мелодии, Глинка создает особый вид выразительного ариозного пения, отмеченного яркой характерностью народно-песенных интонаций. Типичными признаками тематизма Сусанина являются нисходящие поступательные ходы к упорам на нижний звук, опевание квинты и тоники лада, строгая диатоника, широкие, экспрессивные кварто-квинтовые попевки. Такой тип русской мелодии лежит в основе ариозо Сусанина (прощание с дочерью), завершающего драматическую сцену с поляками из третьего действия.

Композитор намеренно не дает Сусанину традиционной бравурной героической арии. Его переживания выражены иначе. В простой арии-песне герой изливает свои тяжелые думы. Он идет на подвиг без страха и сомнений, но не может побороть скорби сердца: последний час настал. Мелодия арии, основанная на характерно глинкинской, русской попевке (нисходящий минорный гексахорд от VI ступени к тонике), полна сосредоточенной скорби. Сцену Сусанина можно по праву считать первым замечательным образцом драматического монолога (моносцены — по определению Б. М. Ярустовского) в русской опере. Никогда еще русская оперная музыка не достигала такой силы психологического реализма. Отсюда — прямой путь к замечательным монологам Мусоргского, к развернутым, симфонизированным моносценам Чайковского, особенно высоко ценившего эту арию-сцену.

Характер Сусанина оттеняется другими, сопутствующими образами лирического и героического плана. Но принцип музыкальной характеристики здесь несколько иной. В образах Вани, Собинина, Антонида гораздо больше ощущается связь с предшествующими традициями русской оперной сцены, с традициями городской песни-романса, с эпохой Варламова и Верстовского. Вокальные партии молодых героев Вани и Антонида пронизаны чисто русской элегичностью, которая, по верному замечанию Серова, является типичной национальной особенностью стиля молодого Глинки. А в образе Собинина можно без труда узнать черты удалого доброго молодца из опер Верстовского или из бытовых русских песен варламовского типа. С традициями ранней русской оперы XVIII — начала XIX века связана в опере характеристика Антонида. С большой утонченностью и грацией композитор претворяет в вокальной партии Антонида знакомые обороты бытовых романсов и песен. Черты тонкого изящества и проникновенного лиризма естественно сочетаются в классической арии первого действия — каватине и рондо. Возникшая на основе так называемых сдвоенных русских песен, протяжной и плясовой, эта ария может служить образцом богато орнаментированного, русского колоратурного вокального стиля.

Народно-песенные истоки отчетливо прослеживаются и в партии Собинина. Его характер, по сравнению с другими героями оперы, менее сложен и глубок. Присущие Собинину привольные темы широкого дыхания и упругого ритма выросли из песен определенной традиции — мужских, молодецких, бурлацких. В характеристике своих героев Глинка гибко применяет разнообразные оперные формы — от ариозного речитатива до сложной многочастной арии классического типа.

Специфической особенностью оперы «Иван Сусанин» является наличие больших сцен сквозного развития, активно продвигающих действие драмы. Но ария по-прежнему остается важным лирическим центром оперной композиции, средоточием характеристики действующих лиц. Здесь и большие арии сложного строения (каватина и рондо Антонида, ария Вани), и простые песенно-романсовые формы (песня Вани, романс Антонида), и небольшие ариозо (прощание Сусанина с дочерью), и речитативно-декламационные монологи (сцена в лесу).

Основным средством характеристики в опере Глинки служит законченная ария сложной формы, рисующая характер героя во всей полноте. Такая ария контрастно-составного типа сложилась у композитора, разумеется, на основе классических оперных традиций XVII–XVIII веков, но приобрела в «Руслане» особенно широкую и свободную трактовку.

В ариях «Руслана» проявилось богатство образного мышления Глинки, его умение подчинить музыкальную форму задачам психологической характеристики и драматической ситуации. Создавая арии различного типа — лирические, героические, скерцозные, — Глинка в каждом отдельном случае меняет их структуру и композицию. Так, во второй части героической арии Руслана он с большой виртуозностью использует динамичную форму сонатного аллегро, в повествовательной балладе Финна — форму вариаций, в комической арии Фарлафа — форму рондо с настойчивым повторением главной темы, в большой арии-сцене Людмилы из IV действия — свободную рондообразную композицию, в которой большие сольные эпизоды чередуются с вы-

ступлениями хора, в ариях же чисто лирического плана применяет более сжатую трехчастную форму (каватина Гориславы, романс Ратмира).

Лирическая сфера оперы находит тонкое воплощение в характеристике женских образов. Источник этой характеристики — русская песня и лирический романс, вокальная лирика пушкинской эпохи. В отдельных ариях «Руслана» Глинка прибегает к выразительным средствам национально-жанровой характеристики. Так, подлинная тема финской народной песни легла в основу драматически-повествовательной баллады Финна. На подлинных восточных темах арабско-иранского происхождения основана первая, медленная часть арии Ратмира, рисующей характер пылкого и томного восточного юноши. В жанровом богатстве и разнообразии контрастов кроется одна из главных особенностей «Руслана» как сказочной оперы, навеянной народной фантазией, способной увлечь слушателя в мир чудес.

Романсовое и оперное творчество М. И. Глинки — новая эпоха в развитии русского вокального искусства, оказавшая большое влияние на выработку исполнительского стиля русской школы пения. Воплощение в музыке всего богатства характера и мировоззрения русского человека, красота выразительных, ясных мелодий, законченность и совершенство формы, богатство гармонического сопровождения, тонкость оркестровки — все это характерные черты вокального письма композитора, показатели его высочайшего профессионализма.

Сравнительная характеристика принципов вокальной педагогики Глинки и особенностей его вокального письма. В какой бы сфере деятельности не проявлял себя большой художник, он всегда остается верным самому себе, своим убеждениям и симпатиям. Глинка не был теоретиком вокала. Его принципы нашли наилучшее отражение в его вокальном письме. Глинка хорошо знал средства вокальной выразительности и умело пользовался ими для передачи художественного содержания произведений. Опираясь на очевидную связь принципов и методов вокальной педагогики Глинки с его оперным и камерно-вокальным творчеством, в данной части работы мы обратимся к анализу взаимосвязей педагогических принципов и вокальных методов

Глинки с особенностями его вокального письма, к выявлению характерных приемов композиторской техники Глинки, отражающие влияние его педагогических принципов. Композитору было чуждо широко распространенное обывательское отношение к пению как к приятному времяпрепровождению. Так и в вокальном творчестве попытки Глинки подделаться под вкусы итальянских певцов оканчиваются неудачей.

Для итальянского певца музыка повод для демонстрации вокальных данных, каскадов гамм, головокружительных пассажей, высоких нот. Итальянские певцы отличались тем, что произвольно обращались с авторским нотным текстом, перекраивали оперные партии по своему голосу и вкусу. Иногда странные прихоти певиц не укладывались в рамки здравого смысла. Выходная каватина, написанная в Италии Глинкой специально для итальянской оперной певицы Този, не была ею принята к исполнению. С тех пор Глинка дал зарок никогда не писать для итальянских певцов и выполнил свое обещание.

Педагогической и композиторской деятельности Глинки, как и русской реалистической вокальной школе чужды всевозможные эффекты, не оправданные содержанием исполняемого произведения, сценической ситуацией. Глинка никогда не шел по пути дешевого успеха, для него высокие ноты не существовали в отрыве от содержания исполняемого произведения. Постоянно в поле зрения Глинки находится характер звучания голоса, тембр певческого звука. Что же касается тембра голоса и его естественного вибрато, то мы определенно знаем, какой выразительностью он отличался у самого Глинки, и как, при помощи различных представлений, он вызывал соответствующие изменения тембра у своих учеников. В тембре Глинка видел одно из главных средств вокальной выразительности.

Упражнения и методические указания Глинки способствуют выработке свободного, естественного звукообразования, выявлению тембра. Тембр — необходимое средство вокальной выразительности. Большое внимание Глинка — вокальный педагог уделял дикции. Глинка любил в пении слышать каждое слово, сказанное чисто, явственно и верно. В вокальном творчестве Глинки слово и музыка нераздельно связаны, как и в

русском народном песенном творчестве. Эмоциональная стихия музыки гармонично дополняется осмысленностью поэтического образа. От бережного отношения к слову идет и ясное произношение, четкость дикции.

Заслуживает внимания отношение Глинки к музыкальной фразе. В основу фразировки Глинка ставит осмысленность. Его прельщает не только и не столько внешняя красивость, сколько соблюдение логических акцентов, естественность музыкальной и декламационной выразительности. Об отношении Глинки к фразировке красноречиво говорят его педагогические требования по выравниванию голоса. Ученик должен добиться, чтобы голос его звучал настолько ровно (без изменения тембра звука при переходе от ноты к ноте), «что при пении ни одна нота не вскрикнет, а все будут равны; кроме тех токмо, кои заблагорассудится взять сильнее», как он писал О. А. Петрову. В его музыкальной фразе все подчинено логике, смыслу, причем акценты, отдельные особо подчеркнутые слова не разрушают музыкальной пластики, характера той или иной фразы, общего настроения произведения в целом.

За столетний период со времени появления в России первых итальянских опер до первой русской классической оперы «Иван Сусанин» М. И. 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 (прекрасная вокальная техника, позволявшая петь сложнейшие произведения итальянских композиторов; умение в то же время оставаться русскими певцами со свойственными им задушевностью, глубиной, простотой и искренностью исполнения; стремление создавать на сцене образы живых людей — владение драматическим искусством наравне с вокальным; особенно чуткое отношение к слову, к проблеме интонирования слов в музыке, естественности слова в пении), мы находим уже достаточно четко наметавшимися у лучших певцов рассматриваемого периода.

В формировании и эволюции вокально-педагогических взглядов Глинки русское народное песенное исполнительство сыграло значительную роль. Сопоставляя взгляды русских народных певцов с вокально-педагогическими воззрениями Глинки, замечаем в них много общего, что находит свое выражение в одинаковом решении основных вопросов вокального искусства. Прогрессивность и своеобразие принципов и методов вокальной педагогики М. И. Глинки заключалась не только в естественности и постепенности концентрического развития голоса и индивидуализации метода обучения, но и в том, что он приучал певца развивать интонационный слух, вырабатывать чистую интонацию и навыки правильного певческого дыхания.

Романсовое и оперное творчество М. И. Глинки — новая эпоха в развитии русского вокального искусства, оказавшая большое влияние на выработку исполнительского стиля русской школы пения. Воплощение в музыке всего богатства характера и мировоззрения русского человека, красота выразительных, ясных мелодий, законченность и совершенство формы, богатство гармонического сопровождения, тонкость оркестровки — все это характерные черты вокального письма композитора, показатели его высочайшего профессионализма.

Ярко выраженная реалистическая направленность вокально-эстетических взглядов Глинки выступает и в отношении его к оперному и вокальному искусству вообще и в частности к особенностям певческого тембра, к использованию певцами различных внешних эффектов, к осмыслению текста, распеванию слов, фразировке и легкости исполнения.

Значение Глинки-композитора и исполнителя для русского вокального искусства огромно. Однако, возможно, не менее значительной была и роль Глинки — вокального педагога. Он подготовил для русской оперной сцены целый ряд выдающихся исполнителей: О. Петрова — «дедушку русской оперы», по меткому определению Мусоргского, А. Воробьеву-Петрову, Д. Леонову, С. Гулак-Артемовского и ряд других. Эта плеяда замечательных русских певцов и певиц воплощала идеалы русской вокальной исполнительской школы. Он был со-

здателем так называемого «концентрического» метода обучения, заключающегося в том, что сначала развивались на середине диапазона натуральные тона, «без всякого усилия берущиеся», с постепенным расширением правильного звучания вверх и вниз, между тем как общепринятым было развитие по линейной системе: от нижних звуков вверх по гамме. Очень показательны этюды, написанные Глинкой для О. Петрова (для других учеников он также индивидуально писал этюды). Они написаны в ладах, свойственных русской народной песне, с учетом индивидуальных качеств голоса певца.

Интересны комментарии Глинки к этюдам: «Гянуть гаммы на литеру А (итальянское), примечая притом: 1. Чтобы прямо попадать на ноту; 2. Обращать больше внимания на верность, а потом на непринужденность голоса; 3. Петь не громко и не тихо, но вольно; 4. Не делать крещендо, как тому учат старинные учителя, но, напротив, взяв ноту, держать ее б равной силе (что гораздо труднее и полезнее); 5. Стараться уровнять все ноты».

Персоналии

Серов Александр— известный русский композитор, выдающийся музыкальный критик, один из основоположников отечественного музыкознания. Его перу принадлежат три оперы, две кантаты, оркестровые, инструментальные, хоровые, вокальные произведения, музыка к драматическим спектаклям, обработки народных песен. Он автор значительного числа музыкально-критических работ.

Серов родился в семье крупного правительственного чиновника. С раннего детства у мальчика проявились разнообразные художественные склонности и увлечения, которые всемерно поощрялись родителями. Правда, значительно позднее отец станет резко противиться — вплоть до серьезного конфликта — музыкальным занятиям сына, считая их абсолютно бесперспективными.

В 1835–1840 годах Серов обучался в училище правоведения. Там состоялось его знакомство с В. Стасовым, переросшее вскоре в горячую дружбу.

Переписка Серова и Стасова тех лет — поразительный документ становления и развития будущих корифеев русской музыкальной критики. «Для нас обоих», — писал Стасов после смерти Серова, — «эта переписка имела очень важное значение — мы помогали друг другу образоваться не только в музыкальном, но и во всех других отношениях».

В те годы проявились и исполнительские способности Серова: он успешно учился игре на фортепиано и виолончели, причем последнюю начал осваивать только в училище.

После завершения образования началась служебная деятельность. Сенат, Министерство юстиции, служба в Симферополе и Пскове, Министерство внутренних дел, Петербургский почтамт, где он, свободно владевший несколькими европейскими языками, числился цензором иностранной корреспонденции — вот вехи из весьма скромной карьеры Серова, не имевшей, впрочем, для него, за исключением заработка, какого-либо серьезного значения. Главным и определяющим была музыка, которой он желал посвятить всего себя без остатка.

Композиторское взросление Серова проходило трудно и медленно, это было связано с отсутствием надлежащей профессиональной подготовки. К началу 40-х годов относятся его первые опусы: две сонаты, романсы, а также фортепианные переложения великих творений И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена и других композиторов-классиков.

Уже в то время Серова увлекают оперные замыслы, правда так и оставшиеся неосуществленными. Самой значительной из незавершенных работ была опера «Майская ночь» (по Н. Гоголю). Из нее до наших дней дошел только один эпизод — Молитва Ганны, которая была первым произведением Серова, исполненным в публичном концерте в 1851 году.

В том же году состоялся и его дебют на критическом поприще. В одной из статей Серов сформулировал свою задачу как критика: «Музыкальная образованность в массе русских читателей распространена чрезвычайно мало... Но ведь надо же стараться о распространении этой образованности, надо же заботиться об том, чтоб наша читающая публика имела верные понятия о всех, хотя главнейших сторонах музыкального дела, так как

без этих сведений невозможен сколько-нибудь верный взгляд на музыку, ее сочинителей и исполнителей».

Интересно, что именно Серов ввел в русскую литературу термин «музыказнание». Множество злободневных вопросов современной русской и зарубежной музыки поднято в его работах: творчество Глинки и Вагнера, Моцарта и Бетховена, Даргомыжского и композиторов «Могучей кучки» и т. п. В начале становления Новой русской музыкальной школы он был тесно с ней связан, однако вскоре пути Серова и кучкистов разошлись, их отношения стали враждебными, это привело и к разрыву со Стасовым.

Бурная публицистическая деятельность, отнимавшая у Серова очень много времени, тем не менее не ослабила его желания сочинять музыку. «Я доставил себе, — писал он в 1860 г., — некоторую известность, составив себе имя музыкальными критиками, писательством о музыке, но главная задача моей жизни будет не в этом, а в творчестве музыкальном».

60-е годы стали десятилетием, принесшим славу Серову-композитору. В 1862 году завершена опера «Юдифь», в основу либретто которой была положена одноименная пьеса итальянского драматурга П. Джакометти, в 1865 году — «Рогнеда», посвященная событиям из истории Древней Руси. Последней оперой стала «Вражья сила» (смерть оборвала работу, оперу заканчивали В. Серова, жена композитора, и Н. Соловьев), создававшаяся по драме А. Н. Островского «Не так живи, как хочется».

Все оперы Серова были поставлены в Петербурге на сцене Мариинского театра и имели шумный успех. В них композитор пытался соединить драматургические принципы Вагнера и начинающей формироваться национальной оперной традиции. «Юдифь» и «Рогнеда» создавались и впервые ставились на сцене на том рубеже, когда были уже написаны гениальные сценические творения Глинки и Даргомыжского (кроме «Каменного гостя») и еще не появились оперы композиторов «кучкистов» и П. Чайковского.

Серову не удалось создать свой законченный стиль. В его операх немало эклектики, хотя в лучших эпизодах, особенно изображающих народную жизнь, он достигает большой выразительности

и красочности. Со временем Серов-критик затмил Серова-композитора. Однако это никак не может перечеркнуть то ценное, что есть в его музыке действительно талантливого и оригинального.

Петров Осип — певец, бас. С детства пел в церковном хоре, самостоятельно научился играть на гитаре. Его взял к себе дядя, брат матери, торговец, чтобы отвлечь от «музыкальных глупостей» и привлечь к делу. Но предприниматель из будущего певца не получился, племянник покинул раздосадованного дядю. В 1826 году попал в гастрольную труппу Жураховского, впервые выступил в водевиле Катерино Кавоса на текст Шаховского «Козак-стихотворец», а вскоре стал участником труппы Иван Федоровича Штейна, где познакомился с театральным актером Михаилом Щепкиным, который оказал большое влияние его на творческое развитие.

После нескольких лет выступлений в провинциальных городах в 1830 году певец оказался в Петербурге, где с восторгом был принят публикой. В Мариинском театре, он проработал до конца своей жизни — с 1830 по 1878 год. Дебютировав в опере Моцарта «Волшебная флейта», он вскоре стал одним из ведущих столичных оперных солистов, исполняя басовые партии в сочинениях Мейербера, Россини, Беллини и других композиторов. Петров также совершенствовался в теории музыки и игре на фортепиано у Гунке и в пении — у Кавоса.

Настоящим звездным часом Петрова стала премьера в 1836 году оперы Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»), в которой он спел заглавную роль. В это время на сцене театра шли сразу две разные оперы на один сюжет — о подвиге крестьянина Ивана Сусанина — опера Глинки и опера Катерино Кавоса, и Петров исполнял обе заглавные партии в двух постановках.

Среди других партий, написанных специально для Петрова и с блеском им исполнявшихся — Фарлаф («Руслан и Людмила» Глинки), Мельник («Русалка»), Лепорелло («Каменный гость» Даргомыжского), Озия, Владимир («Юдифь», «Рогнеда» Серова), Иван Грозный («Псковитянка» Римского-Корсакова), Варлаам («Борис Годунов» Мусоргского), Гудал («Демон» Рубинштейна), Кочубей («Мазепа» Чайковского).

Певец участвовал в операх французских и итальянских композиторов, пел партию Неизвестного («Аскольдова могила» Верстовского). Объем голоса Петрова составлял более чем две с половиной октавы: от В1 (си-бемоль контроктавы) до fis1 (фа-диез первой октавы). Его пение отличали теплота, глубина и четкость интонации. Обладая хорошим актерским мастерством, Петров успешно исполнял как драматические, так и комические роли в русских и зарубежных операх.

Современниками отмечалась исключительная чистота интонации, сохранившаяся до глубокой старости у О. Петрова.

Развитие голоса на ладах, свойственных русской народной песне, помогало певцам с легкостью справляться с новой оперной музыкой. Это развитие ладового мышления имеет огромное значение в процессе воспитания певца. Не умаляя значения совершенной вокально-технической подготовки, Глинка в своей педагогической работе придавал основное значение умению правильно передавать содержание музыки, основную идею. Звуки тогда естественны, когда они верно выражают идею или чувства композитора, — отмечал он.

Глубокое знание возможностей певца и характерных особенностей каждого типа голоса, умение показать голосовые возможности в наиболее выгодном ракурсе позволили композитору создать удобные для голоса партии. Удобство же партий дало возможность певцам максимально использовать вокальные исполнительские возможности, создавать высокохудожественные, впечатляющие образы. В частности, партия Ивана Сусанина в одноименной опере, написанная для Осипа Петрова — ученика Глинки, помогла этому певцу выявить в полную силу свои вокальные и сценические творческие возможности. Она явилась большой победой этого выдающегося художника-реалиста.

Впервые на русской оперной сцене был показан простой человек с его радостями и глубокими страданиями, показан как живой человек, как патриот, отдающий свою жизнь за счастье родины. Все средства его богатейшего голоса были направлены на раскрытие этой идеи. Здесь уже не было и в помине «услаждения слуха» красотой звука. Это был голос, окрашенный неподдельными эмоциями живого, глубоко чувствующего человека.

Между тем голос О. Петрова был во всех отношениях выдающимся и мог бы быть использован по типу итальянских голосов, пленявших слушателей «чистым вокалом». Это был большой, красивый и ровный голос с полным диапазоном и совершенной техникой. Ему были по силам и колоратурные арии и певучая кантилена большого дыхания. Его слово было ярким и естественным, а интонация безупречной. Но потому О. Петров и вошел в историю русского вокального искусства как «дедушка русской оперы», что весь свой богатейший арсенал вокально-виртуозных средств он использовал для создания живых, реальных образов русских персонажей. Его выдающееся артистическое мастерство не уступало вокальному. Это был истинно синтетический артист-реалист, который создал незабываемую галерею правдивых образов в операх русских и зарубежных композиторов. Высокому реализму игры О. Петрова и других русских оперных певцов в высшей степени способствовала совместная игра в оперных постановках с драматическими актерами.

Вплоть до середины XIX века русские драматические артисты выступали в опере вместе с певцами. Этого не избежали даже такие крупные драматические артисты, как П. Мочалов и М. Щепкин. Основоположник реализма на русской драматической сцене, великий Михаил Щепкин, создал ряд ролей в операх и музыкальных водевилях с пением. В частности, он создал блестящий образ Караса в «Запорожце за Дунаем» Гулак-Артемовского.

Оперные артисты, как и балетные, принимали участие в драматических спектаклях. Но, пожалуй, наиболее ярко черты русского художника-реалиста проявились у Петрова в создании образа Мельника в опере Даргомыжского «Русалка». В этой партии Осип Петров становится настоящим мастером психологического портрета. О его исполнении восторженно отзывался Ц. Кюи в рецензии, помещенной в «Санкт-Петербургских ведомостях» в 1865 году. Его поразило множество оттенков голоса, отточенность жестов, правдивая передача чувств. Это сочетание безупречной вокальной техники с умением вскрыть замысел композитора и передать его слушателям становится отличительной чертой представителей русской национальной школы пения.

Со времени О. Петрова традиционным для русских певцов становится стремление пропагандировать национальную русскую музыку. О. Петров не только пропагандист оперного творчества Глинки, но он и первый камерный певец, познакомивший слушателей с романсовым творчеством своего учителя, а также А. Даргомыжского и самобытными, непривычными для слуха произведениями М. Мусоргского.

За новый репертуар приходилось бороться. О. Петров с большой горячностью и со всей силой своего таланта умел это делать и показал то прекрасное, что содержится в камерной музыке передовых русских композиторов. Стремление приобщить слушателей к новому, передовому, прогрессивному, воспитывать их вкус является чрезвычайно показательной чертой лучших представителей русского вокального искусства.

В апреле 1876 года в Мариинском театре праздновалось пятидесятилетие сценической карьеры Петрова. Ему была преподнесена золотая медаль от императора и позолоченный лавровый венок, на каждом листе которого было выгравировано название одной из опер, в которых он пел.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Какова роль первых русских романсов в истории отечественного вокального искусства.
2. Назовите основные отличительные черты опер М. И. Глинки.
3. Охарактеризуйте принципы и методы вокальной педагогики М. И. Глинки
4. Назовите учеников М. И. Глинки.

ПРИМЕРНАЯ ТЕМАТИКА РЕФЕРАТОВ И ДОКЛАДОВ

1. Народное музыкальное воспитание древних славян: мифология, обрядность, песенное творчество.
2. Стихийность развития русской народной музыкальной школы.
3. Особенности церковно-певческой школы.
4. Формирование церковно-певческой школы Древней Руси.
5. Развитие светского, салонного музицирования.
6. Образцы древнеславянского искусства — источник русской музыки.
7. Хоровая церковная музыка IX века.
8. Исполнители народного искусства Киевской Руси.
9. Роль и значение народных детских школ XVI века.
10. Высшая школа певческого искусства Ивана Грозного.
11. Развитие вокального искусства в период христианизации Киевской Руси.
12. Развитие церковно-певческих школ в Новгороде, во Владимире.
13. Становление раннего русского многоголосия.
14. Певческий образовательный центр в Александровской слободе.
15. Влияние Петровских реформ на развитие музыкальной культуры.
16. Первый российский публичный театр.
17. Немецкие актеры группы Куншта.
18. Характеристика творчества Д. Бортнянского.
19. Музыкальные деятели XVIII века.
20. Роль и значение первых опер Ф. Арайи в становлении русского вокального искусства.
21. Русская школа пения, ее самобытность и истоки.
22. Своеобразие исполнительского стиля русских певцов XVIII века.
23. Формирование русской вокальной школы.
24. Вокально-педагогические воззрения М. И. Глинки.
25. Осип Петров — выдающийся ученик М. И. Глинки.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Арнольд, Ю. К. Гармонизация древнерусского церковного пения / Ю. К. Арнольд. — М., 1986.
2. Асафьев, Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия / Ю. К. Арнольд. — М., 1951.
3. Багадунов, В.А. . Очерки по истории вокальной методологии / В. А. Багадунов. — Москва : Госиздат. Муз. сектор, 1929. — Ч. 3, вып. 1. — 1937. — 254.
4. Беляев, В. М. Музыка. История культуры Древней Руси / В. М. Беляев. — Л., 1987. — Т. 2.
5. Бражников, М. В. Русское церковное пение XII–XVIII веков / М. В. Бражников. — Варшава, 1986.
6. Варламов, А. Е. Полная школа пения : учеб. пособие / А. Е. Варламов. — 4-е изд., стер. — СПб. : Лань ; Планета музыки, 2012. — 120 с.
7. Виардо, П. Упражнения для женского голоса. Час упражнений: учеб. пособие / П. Виардо ; пер. А. Ю. Ефимова. — СПб. : Лань ; Планета музыки, 2013. — 144 с.
8. Владышевская, Т. Ф. Древнерусская певческая культура и история / Т. Ф. Владышевская. — М.: Луч, 2012. — 489 с.
9. Вознесенский, И. И. О церковном пении православной церкви / И. И. Вознесенский. — Киев, 1987.
10. Гаврилова, Е. Н. Вопросы музыкальной педагогики : учеб. пособие / Е. Н. Гаврилова. — Омск : Омский гос. ун-т, 2014. — 164 с.
11. Гарднер, И. А. Богослужбное пение РПЦ / И. А. Гарднер. — М., 2004. — Т. 1.
12. 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.
13. Гонтаренко, Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства / Н.Б. Гонтаренко. — Ростов н/Д : Феникс. 2006. — 155 с.
14. Грубер, Р. И. История музыкальной культуры / Р. И. Грубер. — М. 1961.

15. Назаренко, И. К. Искусство пения. История, теория, практика / И. П. Назаренко. — М. : Музгиз, 1948. — 383 с.

15. 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.

16. Рапацкая, Л. А. История русской музыки: от древней Руси до «серебряного века» : учебник для вузов / Л. А. Рапацкая. — СПб. : Лань ; Планета музыки, 2015. — 480 с.

17. Шишкина, Л. В. Музыкальное обучение в Древней Руси XV–XVII веков : учеб. пособие / Л. В. Шишкина. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2012. — 167 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Тема 1. Первоисточники русской национальной школы пения	9
Тема 2. Влияние Петровских реформ на развитие музыкальной культуры. Первый российский публичный театр	37
Тема 3. Национальная школа пения. Русская школа пения, ее истоки и самобытность	52
Тема 4. Вокальное искусство в период от первых опер до М. И. Глинки.	78
Тема 5. М. И. Глинка — основатель русской вокальной школы .	120
Примерная тематика рефератов и докладов	159
Библиография	160

Русское вокальное искусство: зарождение и развитие

Ответственный за выпуск А. В. Зинкина

Подписано в печать 29.06.2020. Формат 60×90/16.

Бумага офсетная. Печать оперативная.

Гарнитура Times New Roman. Физ. печ. л. 9,75.

Тираж 100 экз. Заказ №

428023, Чебоксары, ул. Энтузиастов, 26

Чувашский государственный институт культуры и искусств

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