



РУССКОЕ  
ВОКАЛЬНОЕ  
ИСКУССТВО:  
ИСТОКИ И РАЗВИТИЕ



Часть I

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

**РУССКОЕ ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО:  
ИСТОКИ И РАЗВИТИЕ  
Часть I**

Чебоксары, 2018

УДК 784  
ББК 85.314-03  
Р – 892

Русское вокальное искусство: истоки и развитие. Часть I / сост. А.В. Сергеева, Н.В. Гайбунова – Чебоксары : БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии, 2018. – 60с.

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

В пособии рассматривается период становления русского вокального искусства от глубокой древности до зарождения профессиональной русской вокальной школы, связанной с именем М.И. Глинки. Учебное пособие адресовано студентам вокальных факультетов, преподавателям средних и высших учебных заведений

*Рецензенты:*

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

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

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

## Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	5
Тема 1. Становление церковно-певческой школы в России.....	8
Тема 2. Влияние Петровских реформ на развитие музыкальной культуры. Первый российский публичный театр.....	18
Тема 3. Определение понятия «национальная школа пения». Русская школа пения, ее самобытность и истоки.....	31
Тема 4. Вокальное искусство в период от первых опер до М.И. Глинки.....	41
Тема 5. М.И. Глинка и его ученики.....	50
ПРИМЕРНАЯ ТЕМАТИКА РЕФЕРАТОВ, ДОКЛАДОВ .....	59
БИБЛИОГРАФИЯ.....	60

## Введение

История развития русского хорового пения, к сожалению, не оставила нам источников, повествующих о музыкальной культуре славян к моменту принятия христианства на Руси, ибо в то время не было еще системы записи музыки. Однако народные песни, передававшиеся из поколения в поколение в устной форме, свидетельствуют о том, что древнерусское певческое искусство находилось на достаточно высоком уровне. Народ «сказывал» свои песни под эмоциональным воздействием окружающей его среды, и в частности природы, которую он обожествлял, жил по ее уставу и не отделял себя от нее, ибо веление природы было логикой его жизни. Песнетворчество славян проходило без какого-либо музыкального инструмента, однако иногда сопровождалось игрой на духовых – сопели, жалейке, волынке; ударных – бубне, абане; струнных – гуслях, гудке. Потребность в музыкальном сопровождении у славян-язычников возникла в поисках средств художественной выразительности, обогащающих песенное искусство ритмически-интонационным ладовым и тембровым своеобразием того или иного музыкального инструмента. По свидетельству Н.М. Карамзина, «музыкальное искусство, коренившееся на почве, языческой старины», в языческой обрядности, еще очень долго и по 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 формировалась своеобразная манера пения, в результате чего и определились вокальные принципы, взятые в дальнейшем за основу методики обучения пению в церковных и светских хорах. Веками складывавшаяся манера исполнения характеризовалась прежде всего бережным отношением к слову. В слове, музыкальном мышлении народа отражались его душевное богатство, глубина переживаний и раздумий о жизни. Известно, что в русских народных песнях речевая и музыкальная сторо-

ны 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 вызывали 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.

При составлении пособия использовались научные и методические труды таких авторов, как Т.Н. Ливановой, А. Серова, В.А. Багадурова, И.В. Кондакова, А. Доливо и других, чьи исследования являются основными научными работами, рассматривающими проблему возникновения русского певческого искусства на Руси.

Составители пособия выражают глубокую благодарность научным рецензентам: Медведевой Ирине Александровне, доктору педагогических наук, профессору, декану факультета художественного и музыкального образования Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева, Шершаковой Марине Васильевне, заслуженному работнику культуры Чувашской Республики, кандидату педагогических наук, доценту кафедры теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства Чувашского государственного института культуры и искусств, Бушуевой Любове Ивановне, заслуженному работнику культуры Чувашской Республики, кандидату искусствоведения, доценту кафедры теории, истории искусств, музыкального образования и исполнительства Чувашского государственного института культуры и искусств.

## ТЕМА №1

### **СТАНОВЛЕНИЕ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОЙ ШКОЛЫ В РОССИИ**

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

1. Владышевская, Т.Ф. Древнерусская певческая культура и история / Т.Ф. Владышевская. – М. : Луч, 2012. – 489 с.

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

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

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.

**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 до-



статочно 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.

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 тяжелого 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 гуслиар 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.

**Церковная музыка** на Руси издавна была чисто хоровой. Ее строгие, плавные, широкие мелодии исполнялись в один голос – мужским хором. Культура хорового пения а capella, 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.

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, потянулись 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 пе-

реговоров. 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 заграницей, откуда московский двор начал выписывать сложные музыкальные инструменты – орган, а позже, при царе Федоре – клавесин (предок нашего фортепиано).

**Период христианизации Киевской Руси X-XII вв.** 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 готовил (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 пол-

ном 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 «взрачиванием» в нем столичного начала. Андрей Боголюбский пригласил из Киева domestика 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 вв.) 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 распевов.

«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. Парал-

лельно 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, осознавая 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 вв.) характеризуется утверждением Москвы в качестве столицы Русского царства, установлением патриаршества на Руси. Это период начала становления раннего русского многоголосия. Он характеризуется также систематизацией церковно-певческого образования. Стоглавый собор (1551 г.) 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 распевов. 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 Голыш, Иван Шайдур. Новгородская школа была представлена на Урале: главой усольской (строгановской) школы был ученик Стефана Голыша 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 (Шиселева) 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 вв.

оказала Западнорусская митрополия. Здесь богослужбное пение существовало в двух формах: знаменный распев и партесное пение (с конца XVI в.). 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 «музыка», 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 аскетизма 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 2-3 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 отношение «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 вв.)

#### **ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ:**

**ЗНАМЕННЫЙ НАПЕВ** – система старинных православных культовых напевов XII-XVII вв. Название происходит от древнеславянского «знамя» - знак (певческий). Знаменный распев - вначале одноголосный, затем хоровой, а капелльный, 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 в. и получило повсеместное распространение, заменив одноголосный знаменный распев. После введения партесного пения крюковая система записи была заменена современной нотацией, а вместо гласов закрепилась мажоро-минорная система. На основе партесного пения развился духовный концерт. Развитое партесное пение характеризуется торжественностью, монументальностью, развитым многоголосием, достигавшимся разделением хора на 4, 8, 12 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 в.- вид сольного пения с инструментальным сопровождением.
3. Одноголосная мелодия (сольная или унисонная).



### ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- ✓ Какие образцы древнеславянского музыкального искусства вы знаете?
- ✓ Охарактеризуйте этапы становления церковно-певческой школы в России?
- ✓ Назовите «родоначальников» Московской певческой школы.

### ТЕМА № 2

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

### **ЛИТЕРАТУРА:**

1. *История России с древнейших времен до конца XVII века* [Электронный ресурс]: учеб. пособие / отв. ред. А.Н. Сахаров, А.П. Новосельцев. – М. : Берлин: Директ-Медиа, 2014. – 606 с. – Режим доступа: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=257853>;

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»* [Электронный ресурс]: учебник для вузов / Л.А. Рапацкая. – СПб. : Лань; Планета музыки, 2015. – 480 с. – ЭБС ЛАНЬ.

### **Реформы Петра Первого и их влияние на русскую культуру.**

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».

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 в. 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 внешнеюстью 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 повтори 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 2 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 1700г. 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 1770г. 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 спе-

циальными 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, беспошлинно 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.

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 передел армию, он передел 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.

Петр как личность был типичным порождением русской культуры конца XVII в. Это человек барокко со всеми его противоречивыми чертами. Уточняя, мы могли бы сказать, что Петр был порождением русского барокко конца XVII в., в котором особенно сильны были ренессансные явления – с их склонностью к просветительству и реформаторству, к восприятию научного отношения к миру, чувствительность к западным европейским влияниям, со склонностью к известному барочному «демократизму», к синтезу наук, ремесел и искусств, к типичной для русского барокко энциклопедичности образования, к барочному представлению о государственности и долге монарха перед своей державой и ее подданными, к пониманию истории как цепи героических событий и поступков и т.д. Даже само представление Петра о переходе просвещения из одной страны в другую по часовой стрелке, высказанное им в его речи при спуске корабля «Полтава», – было типично барочным.

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, англёз. 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.

### **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 (1750–182?), Е.И. Фомина (1761–1800), И.Е. Хандошкина (174?–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 другие. 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, содержащий 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

клавесина. 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.

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 страшатся 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 устоявшихся культурных норм и традиций, заметно усилились связи с зарубежными странами, в Россию постепенно проникают западноевропейские культурные традиции, даже брандентинское уводит корнями в допетровскую эпоху. В 1687 г. была открыта Славяно-греко-латинская академия - первое высшее учеб-

ное 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 г. 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 г. 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 г. Петр переводит Россию на новый календарь – 7208 год становится 1700-м, а празднование Нового года переносится с 1 сентября на 1 января.

В 1703 г. в Москве выходит первый номер газеты «Ведомости» – первой русской газеты, в 1702 г. 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 г. выходит книга «Юности честное зерцало» – своего рода учебник этикета, а с 1718 г. существовали Ассамблеи – дворянские собрания по образцу европейских.

Однако нельзя забывать о том, что все эти преобразования исходили исключительно сверху, а потому были достаточно болезненны как для высших, так и для низших слоев общества. Насильственный характер некоторых из этих преобразований внушал отвращение к ним и вел к резкому неприятию остальных, пусть даже самых прогрессивных, начинаний. Петр стремился сделать Россию европейской страной во всех смыслах этого слова и придавал большое значение даже самым мелким деталям процесса.

Когда умер Петр и кончилась его реформационная деятельность, дело Петра не умерло и Россия не могла вернуться в прежнее состоя-

ние. 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 г.

#### **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 неточно 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, приглашённых 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 шестые торжественного характера. Размер 3/4.

#### **ПЕРСОНАЛИИ:**

*ДМИТРИЙ СТЕПАНОВИЧ БОРТНЯНСКИЙ* [1751, Глухов, – 28.9(10.10).1825, Петербург] – русский композитор. По национальности украинец. Обучался пению и теории музыки в Придворной певческой капелле (Петербург). Композицию изучал под руководством Б. Галуппи. В 1769–79 жил за границей. В Италии были поставлены его оперы: «Креонт» (в оригинале «Антигона», 1771, Венеция), «Алкид» (1778, Венеция),

«Квинт Фабий» (1779, Модена). С 1779 капельмейстер, с 1796 директор Придворной певческой капеллы. С деятельностью Б. связан расцвет капеллы. Б. принадлежат три оперы на французские тексты: «Праздник сеньора» (1786, Павловск), «Сокол» (1786, Гатчина) и наиболее значительная из них – «Сын соперник, или Современная Стратоника» (1787, Павловск).

Выдающийся мастер хорового письма, Б. вошёл в историю русской музыки прежде всего как автор хоровых духовных композиций. Наряду с М. С. Березовским Б. создал новый тип русского хорового концерта. Ему принадлежат многочисленные хоровые концерты, церковные песнопения, светские хоры и др. Камерно-инструментальные произведения Б., среди которых выделяются квинтет (1787), концертная симфония (1796), – первые образцы крупной циклической формы в русской музыке.

КУНШТ или Кунст (Kunst), Яган – актер. В 1702 г. Петр Великий отправил бывшего «комедианта», венгерца Ягана Славского, в Данциг, чтобы нанять там труппу. Славский привез в Москву девять комедиантов под управлением Куншта. Труппа сначала играла на дому у Лефортова, а в конце 1703 г. 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 Славским. 1 апреля 1704 г. 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.

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 «Verenica», представленная в 1730 году во дворце герцога тосканского близ Флоренции; вскоре в Риме была дана вторая его опера «Atto 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 Далолои.

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 Белогородская 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».*

*АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ВЕРСТОВСКИЙ (1799–1862) – русский композитор и театральный деятель. 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 6 опер – «Пан Твардовский» (1828), «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» (1832), «Громобой» (1854, постановка 1857) и другие. 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 г. после смерти композитора он писал, что «в отношении популярности Верстовский пересиливает Глинку».*

*Написал более 30 опер-водевилей – «Бабушкины попугаи» (текст Н. И. Хмельницкого, 1819), «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» (текст А. С. Грибоедова и П. А. Вяземского, 1824), «Две записки, или Без вины виноват» (совместно с А. А. Алябьевым, текст А. И. Писарева, 1827) и другие.*

*Он также прославился романсами – «Слыхали ль вы за рощей глас ночной», «Старый муж, грозный муж» (на стихи А. С. Пушкина; последний «цыганский романс» неоднократно исполняла П. Виардо-Гарсиа), кантатами, духовной музыкой. В русской вокальной лирике Верстовский создал новый жанр – балладу, или «драматические кантаты», как он сам называл такие сочинения. Это повествовательно-драматические произведения для солиста с инструментальным сопровождением, написанные в свободной форме. К лучшим балладам относят «Чёрная шаль», (на стихи А. С. Пушкина), «Бедный певец» и «Ночной смотр» (на стихи В. А. Жуковского), «Три песни скальда» и др.*



## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- ✓ Перечислите Петровские реформы, касающиеся быта населения.
- ✓ Почему именно XVIII век стал веком новой музыкальной культуры?
- ✓ Перечислите основные черты русского барокко.
- ✓ В каком году открылся общедоступный театр в Москве?
- ✓ В каком году была впервые поставлена опера в Петербурге, ее композитор?
- ✓ Назовите первый сборник русских песен-романсов с сопровождением клавесина.

### ТЕМА № 3

## ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ «НАЦИОНАЛЬНАЯ ШКОЛА ПЕНИЯ». РУССКАЯ ШКОЛА ПЕНИЯ, ЕЕ САМОБЫТНОСТЬ И ИСТОКИ

### **ЛИТЕРАТУРА:**

1. Багадуров, В.А. Очерки по истории вокальной методологии / В.А. Багадуров. – Москва : Госиздат. Муз. сектор, 1929. – 28-24 см. Ч. 3: Ч. 3, вып. 1. – 1937. – 254, [1] с. : ноты.
2. Гаврилов, Е.Н. Вопросы музыкальной педагогики [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Е.Н. Гаврилова. – Омск: Омский гос. ун-т, 2014. – 164 с.
3. Рапацкая, Л. А. История русской музыки: от древней Руси до «серебряного века» [Электронный ресурс]: учебник для вузов / Л.А. Рапацкая.– СПб. : Лань; Планета музыки, 2015. – 480 с. – ЭБС ЛАНЬ
4. Шишкина, Л.В. Музыкальное обучение в Древней Руси XV–XVII веков: (по древнерусским певч. учеб. пособиям) [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Л.В. Шишкина. – М. : Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2012. – 167 с. – ЭБС Университетская библиотека онлайн

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 вокальной 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 пра-



вильного 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 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.

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 иг-

рала основополагающую роль в создании отечественного профессионального музыкального и вокального искусства. 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 разнообразна, 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 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. Говоря о русской народной песне, нельзя не сказать об искусстве народных певцов – создателей этой песни. Издавна любовью народа пользовались певцы народной песни «сказители, калики переходные» 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 народ-

ное 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 множества 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 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. 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 непременным 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.

#### **ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ:**

*ОПЕРА (ит. opera – 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 вв.

*ДРАМАТУРГИЯ ОПЕРЫ (музыкальная драматургия) – система выразительных средств и приёмов 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 центр. конфликта, раскрывающегося в борьбе сил действия и противодействия, определённая 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 трёх 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 др. 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, неизменённый текст лит. драмы немногочисленны). Одно из самых общих отличий оперного либретто от литературной драмы состоит в большей сжатости, лаконизме. Ещё более условный и обобщённый характер свойствен балетному сценарию, поскольку язык жестов и пластики не обладает той степенью дифференцированности и смысловой определённости, 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, распространённые 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 остаётся 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 определённые 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-дё, па-де-труа и др.). Они не остаются неизменными. Так, если в итальянской опере-серии 18 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 закруглёнными 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 муз. развитием. Оперная драматургия обогащается за счёт некоторых приёмов симфонического развития, выработанных в области инструментальной музыки. Одним из средств симфонизации оперного жанра служит закрепление за отд. 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 удалёнными друг от друга моментами сценического действия. Многие из этих приёмов находят применение и в балете, где со 2-й половины 19 в. музыка приобретает всё более активную драматургически ведущую роль, насыщаясь элементами симфонизма. В своих крайних проявлениях стремление к симфонизации оперы и балета приводит иногда к полному отказу от закруглённых эпизодов. Эта позиция получила наиболее последовательное выраже-

ние в творчестве и теоретических взглядах Р. Вагнера, полностью отвергавшего традиционный тип оперы, противопоставляя ему музыкальную драму, основанную 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. *capella* – 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 *a capella* (ит. *a capella*). 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: одноголосные, 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. Музы-



кальное произведение, предназначенное для исполнения хорovým 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.



### ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- ✓ Что повлияло на формирование русской вокальной школы?
- ✓ Отличие русской вокальной школы от западной.
- ✓ Понятие «школа» в вокальном искусстве.

### ТЕМА № 4

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

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

1. Багадуров, В.А. Очерки по истории вокальной методологии / В. А. Багадуров. – Москва : Госиздат. Муз. сектор, 1929. – 28-24 с. Ч. 3: Ч. 3, вып. 1. – 1937. – 254, [1] с. : ноты.
2. Рапацкая, Л. А. История русской музыки: от древней Руси до «серебряного века» [Электронный ресурс]: учебник для вузов / Л. А. Рапацкая. – СПб. : Лань; Планета музыки, 2015. – 480 с. – ЭБС ЛАНЬ
3. Шишкина, Л.В. Музыкальное обучение в Древней Руси XV–XVII веков: (по древнерусским певч. учеб. пособиям) [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Л.В. Шишкина. – М. : Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2012. – 167 с. – ЭБС Университетская библиотека онлайн

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 полуторавековую 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 знатью. 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 пуб-

лику 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, обязующие 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 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.

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 другие. 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 помещиков. 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 дру-

гими 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 *соль* малой октавы до трехчертного *фа*; голос ее, по отзывам современников, был звучный, чистый, летящий. Блестяще исполняя раз-

нохарактерные, трудные оперные партии, Уранова-Сандунова, однако, прославилась задушевным 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 Далеирака 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 являлась 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 появлений 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.

#### **ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ:**

*ПОЛИФОНИЯ (от гр. poly и 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, служа-*



щее разностороннему раскрытию содержания музыкального произведения, воплощению и развитию художественных образов. К произведениям полифонического склада относятся фуга, фугетта, инвенция, канон, полифонические вариации, мотет, мадригал.

**КАНТАТА** (ит. *cantata*, от ит. *cantare* – петь) – в начале XVII в. – 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.

**БЕЛЬКАНТО** (ит. *bel canto* – прекрасное пение) – стиль вокального исполнения, характерный для итальянского оперного искусства XVII- XIX вв. 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.

**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 (напр., ария для сопрано Л. Бетховена). 3. Напевная инструментальная пьеса.



### ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

- ✓ Расскажите о труппе Куншта.
- ✓ Расскажите об истории возникновения гомофонных форм музыки в России.
- ✓ Назовите первые произведения – предвестников классической русской оперы.
- ✓ Перечислите первых авторов русского романса

## ТЕМА № 5

### **М.И. ГЛИНКА И ЕГО УЧЕНИКИ**

#### ***ЛИТЕРАТУРА:***

1. Багадуров, В.А. *Очерки по истории вокальной методологии* / В. А. Багадуров. Москва : Госиздат. Муз. сектор, 1929. – 28-24 см. Ч. 3: Ч. 3, вып. 1. – 1937. – 254, [1] с. : ноты.

2. Глинка, М.И. *Упражнения для совершенствования голоса. Школа пения для сопрано: учебное пособие* / М. И. Глинка. - 2-е изд., испр. и доп. – СПб. : Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2012. - 72 с.: ноты.

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

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 причиной 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 музы-

кального языка.

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 отталкивались 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 переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя 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 способностью 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.

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 создателем 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.

Очень интересны комментарии Глинки к этюдам: «Тянуть 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 в равной силе (что гораздо труднее и полезнее);

5. Стараться уравнивать все ноты».

Прогрессивность и своеобразие метода Глинки заключалась не только в естественности и постепенности концентрического развития голоса и индивидуализации метода обучения, но и в том, что он, строя свои этюды на различных ладах, приучал певца развивать интонационный слух. Кроме того, этюды писались без аккомпанемента, что помогало выработке чистой интонации.

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 эмо-

циями 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 Карася 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 «СПб. 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 ка-

мерный 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.

### **ПЕРСОНАЛИИ:**

*АЛЕКСАНДР СЕРОВ – известный русский композитор, выдающийся музыкальный критик, один из основоположников отечественного музыкознания. Его перу принадлежат 3 оперы, 2 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 1835-40 гг. 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 помогли 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 гг. относятся его первые опыты: 2 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 г. 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 гг. стали десятилетием, принесшим славу Серову-композитору. В 1862 г. завершена опера «Юдифь», в основу либретто которой была положена одноименная пьеса итальянского драматурга П. Джакометти. В 1865 г. – «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 националь-*



ной 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.

ОСИП ПЕТРОВ – 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 Фёдоровича Штейна, где познакомился с театральным актёром Михаилом Щепкиным, который оказал большое влияние его на творческое развитие. После нескольких лет выступлений в провинциальных городах в 1830 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 Мейербергера, Россини, Беллини и других композиторов. Петров также совершенствовался в теории музыки и игре на фортепиано у Гунке и в пении – у Кавоса.

Настоящим звёздным 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 постановка. 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).

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.*

*Объём 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 чёткость интонации. Обладая хорошим актёрским мастерством, Петров успешно исполнял как драматические, так и комические роли в русских и зарубежных операх.*



### **ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ**

- ✓ Назовите основные отличия опер М.И. Глинки.
- ✓ Охарактеризуйте музыкальный язык М.И. Глинки.
- ✓ Назовите учеников М.И. Глинки.

## ПРИМЕРНАЯ ТЕМАТИКА РЕФЕРАТОВ, 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. Педагогические воззрения М.И. Глинки;
25. Осип Петров – выдающийся ученик М.И. Глинки.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Багадуров, В.А. Очерки по истории вокальной методологии / В. А. Багадуров. - Москва : Госиздат. Муз. сектор, 1929. - 28-24 см. Ч. 3: Ч. 3, вып. 1. - 1937. - 254, [1] с. : ноты.
2. Варламов, А.Е. Полная школа пения: учеб. пособие / А.Е. Варламов - 4-е изд., стер. - СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2012. - 120 с.: нот.
3. Владышевская, Т.Ф. Древнерусская певческая культура и история / Т.Ф. Владышевская. - М.: Луч, 2012. - 489 с.
4. Виардо, П. Упражнения для женского голоса. Час упражнений: учебное пособие / П. Виардо; пер. А. Ю. Ефимова. - СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2013. - 144 с.
5. Гаврилов, Е.Н. Вопросы музыкальной педагогики [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Е.Н. Гаврилова. - Омск: Омский гос. ун-т, 2014. - 164 с.
6. Глинка, М. И. Упражнения для совершенствования голоса. Школа пения для сопрано: учебное пособие / М. И. Глинка. - 2-е изд., испр. и доп. - СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2012. - 72 с.: ноты.
7. Гонтаренко, Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства / Н.Б. Гонтаренко. - Ростов н/Д: Феникс. 2006. - 155 с.
8. Назаренко, И.К. Искусство пения. История, теория, практика / И.П. Назаренко. - М.: МУЗГИЗ, 1948. - 383 с.
9. 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.
10. Рапацкая, Л. А. История русской музыки: от древней Руси до «серебряного века» [Электронный ресурс]: учебник для вузов / Л.А. Рапацкая.- СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. - 480 с. - ЭБС ЛАНЬ
11. Шишкина, Л.В. Музыкальное обучение в Древней Руси XV–XVII веков: (по древнерусским певч. учеб. пособиям) [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Л.В. Шишкина. - М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2012. - 167 с. - ЭБС Университетская библиотека онлайн
12. История России с древнейших времен до конца XVII века {Электронный ресурс}: учеб. пособие / отв. ред. А.Н. Сахаров, А.П. Новосельцев. - М.: Берлин: Директ-Медиа, 2014. - 606 с. - Режим доступа: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=257853>

Учебное издание

**РУССКОЕ ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО:  
ИСТОКИ И РАЗВИТИЕ  
Часть I**

Составители:  
Сергеева Алевтина Васильевна,  
Гайбурова Надежда Владимировна

Подписано в печать 28 февраля 2018г. Формат 60x84/16.  
Печать оперативная. Бумага писчая. Усл. печ. л. 4,3.  
Тираж 100 экз. Заказ № \_\_\_\_

Опечатано на ризографе БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии  
428013, Чувашская Республика, г. Чебоксары, ул. Энтузиастов, 26.  
Тел.: (8352) 33-09-69. E-mail: chgiki@cap.ru.