

С. Яковенко

## ГЛИНКА И ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ КУЛЬТУРА

**К**омпозитор, выдающийся исполнитель-певец, замечательный концертмейстер, вокальный педагог, М. Глинка, возможно, как никто другой из творцов (еще разве что Джузеппе Верди) строго контролировал весь долгий путь от замысла вокального произведения – и оперного, и камерного – до его встречи с публикой, и был компетентен в вопросах не только композиторской, но и вокально-исполнительской техники, дотошно вникая во все детали.

Еще только мечтая о создании сочинений для голоса (как известно, первый вокальный опус – романс «Моя арфа» на слова К. Бахтурина был создан им в 1824 году), композитор озаботился проблемами «строительства» этого уникального живого инструмента и принялся постигать певческую науку у наиболее умелых и опытных мастеров бельканто. Так уж исторически сложилось, что это были исключительно маэстро из Италии, родины оперы, и лишь в дальнейшем их опыт стали осваивать прямые ученики – русские музыканты.

Семнадцатилетним юношей Глинка начал заниматься с домашним учителем пения итальянцем Тоди, а затем брал уроки у известного преподавателя Беллоли. «Голос мой был сильный, несколько в нос и неопределенный, т. е. ни тенор, ни баритон. ... В первые месяцы от непривычки слышать себя я пел неверно. Беллоли учил хорошо и владел еще голосом достаточно, так, что мог сам петь все, чему учил меня. Музыку buffa я вскоре начал исполнять очень порядочно» [8, 25], – так весьма критично оценивает свои природные вокальные данные сам композитор.

Тем не менее, попав в 1824 году в общество своего шефа по службе в канцелярии Совета путей сообщения графа Сиверса, в гостеприимном и музыкальном доме которого собирались певцы-любители и исполняли ансамбли из классических опер, Глинка, по его собственным воспоминаниям, с удовольствием пел и партию Антонио в опере Керубини «Водовоз», и если бывала необходимость, партию второго тенора в развернутых финальных ансамблях. Были в его репертуаре и партия Фигаро

в «Севильском цирюльнике» Россини, и многочисленные романсы, серенады, арии и даже... роль Доны Анны в интродукции «Дон Жуана» Моцарта [8, 35]. Словом, вокальное исполнительство с юности увлекало Глинку.

Неустанно расширял он и свой слушательский опыт и был явно не равнодушен к вокальному искусству. В разных местах «Записок», во многих письмах Глинки мы находим отзывы о певцах, их мастерстве, достоинствах и недостатках, качестве голосов... Упомянув четыре оперы, слышанные им на русской сцене на рубеже 10–20-х годов – «Водовоз» Керубини, «Иосиф» Мегюля, «Жоконда» Изуара и «Красную Шапочку» Буальдьё, композитор отмечает певших в них главные партии теноров Климовского и Самойлова, баса Злова, как «весьма примечательных». Он отдает должное и Елизавете Сандуновой, которую слышал, правда, лишь в концертном репертуаре на излете ее карьеры, признавая, что еще «худо понимал серьезное пение» [8, 16].

Листая «Записки», мы узнаем, что вернувшись в 1824 году с Кавказа, Глинка знакомится с Еленой Дмитриевной Демидовой, которая «считалась по справедливости одной из первых певиц-любительниц столицы», владела «чрезвычайно могучим» контральто и пела дуэты с Беллоли; что критик и композитор Феофил Толстой (тот сам Фиф из «Райка» Мусоргского, обожатель Патти и враг «кучкистов») очень мило пел тенором, что с дочерью генерала Горголи Поликсеной, которая тоже училась у Беллоли, Глинка исполнял дуэты в музыкальных салонах; что лицейский товарищ Пушкина Михаил Яковлев «весьма ловко» пел Глинкинский романс «Дедушка, девицы раз мне говорили»; что «молодая барыня красивой наружности» хорошо играя на арфе «владела прелестным голосом, не походившим ни на какой инструмент – это был настоящий звонкий серебряный сопрано, и она пела естественно и чрезвычайно мило...» [8, 25, 30, 31].

Возвращаясь в 1854 году к юношеским впечатлениям, композитор весьма высоко оценивает отечественную вокальную культуру дней своей молодости, и с удовольствием отмечает, что русский те-

атр не страдал еще от постоянных набегов итальянцев: «Несведущие, но напыщенные своим мнимым достоинством, итальянские певцы не наводняли тогда, подобно корсарам, столиц Европы. К счастью моему, их тогда не было в Петербурге, по-  
-à ò òā ãòòòò àú è òàçí î î àòàçí ù é» [8, 16]. Очевидно, речь здесь идет отнюдь не о лучших мастерах, а о третьесортных исполнителях, которые, будучи не в состоянии найти себе применение на родине, пользовались модой на итальянских гастролеров и слабостью национальных вокальных школ.

Уже будучи зрелым человеком, в 1830–1833 годах, во время трехгодичной стажировки в Италии вместе с известным впоследствии тенором, соперником Рубини, Николаем Ивановым, Глинка познакомился с исполнением лучших певцов того времени и методами преподавания знаменитых профессоров. Благодаря этому, сформировалось мнение композитора об итальянском бельканто и его значении в освоении азов вокальной школы.

Страницы «Записок» пестрят положительными, а подчас и восторженными отзывами о лучших исполнителях. Сначала в Турине Глинка слушал оперу-буффа «Деревенские певцы» Фиораванти и отметил Каролину Унгер, которая «пела отлично и хорошо и играла очень натурально» [8, 41]. Унгер была представительницей итальянской вокальной школы и училась в Милане у Ронкони.

Потрясение испытал композитор, слушая оперы Доницетти и Беллини: «Исполнение мне показалось чем-то волшебным; в опере участвовали: Рубини, Паста (которая действительно отлично исполняла всю роль Анны Болены, в особенности последнюю сцену), Галли, Орланди, etc. Так как из нашей *loge d'avant scene* не ускользали самые нежные *sotto voce*, которые, впрочем, Rubini не доводил еще тогда до такой нелепейшей степени, как впоследствии, то я утопал в восторге, и тем более, что в то время я еще не был равнодушен к *virtuosite*» [8, 42].

А вот строки о «Сомнамбуле»: «Паста и Рубини, чтобы поддержать своего любимого *maestro*, пели с живейшим восторгом: во 2-м акте сами плакали и заставляли публику подражать им, так что... в ложах и креслах беспрестанно утирали слезы. Мы, обнявшись с Штеричем... также проливали обильный ток слез умиления и восторга» [8, 43].

Глинка был замечательным, благодарным, искренним слушателем, но его никогда не покидало вокальное чутье, и даже в молодости, не накопив

еще большого опыта, он делает точные и тонкие замечания. Например, у знаменитого Жильбера Дюпре, который находился в расцвете сил, композитор подмечает форсировку, из-за которой великий тенор рано потерял голос и вынужден был покинуть сцену: «...il relevait chaque note avec affectation» (он с аффектацией подчеркивал каждую ноту) [8, 41]. О Джульете Гризи Глинка пишет, что она пела «несколько кошечкой, т. е. ... мяукала несколько в нос»; о певице Този: «голос был силен и высок, средние ноты неудовлетворительны» [8, 52–53].

В преддверии создания своих главных сценических произведений композитор не удовлетворялся лишь слушательским опытом, а старался познать певческий процесс «изнутри», приобрести абсолютную компетентность в вокально-исполнительских вопросах. Мы нигде не нашли определенных утверждений композитора о том, что он сам учился пению у тех маэстро, с которыми занимался в Италии Н. К. Иванов, но В. Стасов прямо утверждает, что Глинка постоянно бывал на всех уроках пения и мимики Иванова [10, 212].

Его вокальные успехи заметили и окружающие, да и сам композитор, всегда критически оценивающий свой природный материал: «Из неопределенного и сиповатого голоса образовался у меня вдруг сильный, звонкий, высокий тенор, которым я потешал публику слишком 15 лет, да и теперь еще... под иной час вытяну два или три романса» [8, 56].

Для вокального педагога, а Глинка любил и на протяжении долгого времени с удовольствием осуществлял такого рода деятельность, очень важен правильный собственный показ, а не только верное теоретическое понимание певческого процесса. Все составляющие вокальной школы, основные ее принципы в период итальянской стажировки отрабатывались и осмысливались им со скрупулезной тщательностью.

Посещая с Ивановым уроки маэстро Э. Бьянки, А. Ноццари, Ж. Фодор-Мейнвель, Глинка закладывает краеугольные камни в фундамент собственной, а стало быть, русской вокальной школы. Эстетика его выкристаллизовывается в переосмыслении и преодолении противоречивых тенденций итальянской исполнительской традиции, но выработке звука, основам вокального мастерства, техники он старательно учился.

В «Записках» цитируются многие указания, замечания лучших маэстро, которые Глинка фиксировал в памяти и передавал впоследствии своим

ученикам, исполнителям главных партий в операх «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила». Андреа Ноццари требовал непринужденного, мягкого и отчетливого исполнения; говорил, что «сила голоса приобретает от упражнения и времени, а что утраченная нежность... навсегда погибает»; Жозефина Фодор-Мейнвель «выделяла самые трудные пассажи так ловко и свободно, как в Берлине немки вяжут чулки во время разных представлений, не проронив ни одной петли» [8, 48].

В лице Ноццари и Фодор Глинка нашел представителей «искусства, доведенного до *pes plus ultra* совершенства; – они умели сочетать невероятную (для тех, кто не слышал их) отчетливость... с непринужденною естественностью... которые после их едва ли мне удастся когда-либо встретить» [8, 56].

Но в то же время композитор категорически отмечает – как неприемлемые для нашего искусства – отрицательные стороны зарубежных вокальных школ: «ложное направление вкуса», прививаемое в Парижской консерватории, преувеличенную аффектацию, намеренное, подчас чрезмерное подчеркивание мелодраматических эмоций, которыми грешили даже знаменитые итальянские певцы. Все это Глинка называл «итальянщиной» и считал зловредным пересаживать ее на русскую почву, потому-то и раздражали его итальянские гастролеры с их набором штампованных приемов.

Показательно, что и Лист, посетив в те же 30-е годы XIX столетия Италию, дает убийственную характеристику тамошней оперной вампуки и всей театральной атмосферы, совпадающую с впечатлениями Глинки: «Нет блаженства, кроме как в „Ла Скале“. „Ла Скала“ – единственное место встреч, огромное вместилище, настоящий центр тяжести миланского общества... Здесь, на этом гигантском судне, каждый вечер собирается великосветское общество, не столь великосветское и совсем не великосветское общество; сидящие в ложах по рангам, они разглядывают друг друга через разделяющий их темный провал... Публика болтает или спит, в пятой ложе ужинают и играют в карты, оркестр и певцы, которым нет дела друг до друга, встречаются здесь, словно чужие, и среди безразличия публики они сами становятся рассеянными, скучающими, равнодушными. Не артисты, а служащие, музицирующие за почасовую оплату. Нет ничего более леденящего, чем эти итальянские спектакли». [9, 81–82].

Несмотря на все очевидные издержки, связанные с итальянскими оперно-вокальными традициями, подчас дурновкусием, самолюбованием, «звучкодуйством» исполнителей, Глинка вышел из этого горнила закаленным и просветленным, приобретает бесценный опыт: «Частое обращение с второклассными, первоклассными певцами и певицами, любителями и любительницами пения, практически познакомило меня с капризным и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него» [8, 56].

Нигде и никогда Глинка не сетовал на то, что понапрасну потратил время в Италии и вынес в результате стажировки лишь негативные впечатления. Напротив, он укрепил свою профессиональную базу и был благодарен педагогам, со школами которых познакомился и усовершенствовался в вокальном искусстве, – так же как в результате занятий с З. Деном гармонией и контрапунктом отточил свою композиторскую технику. Все это вместе помогло ему в создании первой оперы.

Для нас принципиально важен еще один вопрос взаимоотношений композитора и певца. Как привило, они прохладны, а подчас и антагонистичны: композитор создает вокальное сочинение, певец интерпретирует его, работая с клавиром, в лучшем случае учитывая зафиксированные в нем указания, а чаще внося свои собственные коррективы. И отнюдь не всегда можно обвинить в небрежении авторским замыслом исполнителей, хотя, казалось бы, всем ясно, что композиторская профессия первична и воля автора – закон. Сплошь и рядом приходится сталкиваться с некомпетентностью композиторов, пишущих для голоса, «плавающих» в вопросах тесситуры, искажающих природу вокального тембра из-за незнания регистрового строения мужских и женских голосов, требующих излишней экспрессии или, напротив, невесомого *pianissimo* на неудобных, «переходных» звуках...

Позволю себе небольшое отступление и сошлюсь на собственный опыт. Идеально, в духе глинкинских традиций, решил вопрос создания вокально-инструментальной симфонии «Мятежный мир поэта» Николай Сидельников. Вот что он сказал, вручая мне партитуру: «Я несколько лет слушал Вас в концертах и спектаклях, и писал, учитывая специфику Вашего голоса, актерского темперамента и музыкальной индивидуальности. Мне не нужен другой солист, потому что для другого артиста я и писал бы по-другому». И вот уже 30 лет я с наслаждением солирую в симфонии,

испытывая лишь творческий подъем, хотя сочинение это уникально трудное и по тесситуре, и по многокрасочности, и по динамической амплитуде, но *í í í мое.*

Еще ряд авторов, с которыми мне приходилось сотрудничать рассуждали и рассуждают именно так (в частности Григорий Фрид, работая над монооперой «Письма Ван Гога»), но далеко не все. Многие произведения, даже с посвящениями, задуманные, казалось бы, именно для меня, требуют мучительных исполнительских усилий, «выламывания» голоса. К примеру, Эдисон Денисов на мои сетования по поводу завышенной тесситурной вокально-инструментальной цикла «Жизнь в красном цвете», отвечал: «Я не вижу сегодня тенора, который мог бы выучить это атональное сочинение и достойно его интерпретировать, поэтому Ваше исполнение, пусть и с голосовым напряжением, меня вполне устраивает».

А София Губайдулина в своей кантате «Рубайат» написала соло скорее для сопрано, нежели для баритона, на что ей указывала великолепная певица и авторитетнейший специалист в вокальной области Н. Д. Шпиллер, но композитор настаивала, чтобы солировал именно я.

Исполнительская жадность, стремление приобщиться к талантливой музыке побеждало во мне вокальное благоразумие, хотя каждый концерт давался мучительно трудно и был связан с профессиональным риском.

А теперь процитируем письмо Глинки к директору Императорских театров А. М. Геденову, которое потрясло меня своей мудростью и прояснило позицию композитора в вопросах взаимосвязи с исполнителями, его долга по отношению к ним. Посылая партитуру «Жизни за царя», Глинка предупреждал: «Кондиции отдаю совершенно на благоусмотрение Вашего Превосходительства, считая, однако же, необходимым довести до сведения Вашего, что опера сия в настоящем ее виде может быть дана токмо на С. Петербургском театре; ибо, писав оную, я соображался с голосами певцов здешней труппы. И потому вынужденным нахожусь обратиться к Вашему Превосходительству с всепокорнейшею просьбою об исходатайствовании у Высшаго начальства, чтобы представляемая мною опера принадлежала токмо репертуару С. Петербургских театров, Дирекция же Московских театров не может распоряжаться оною без моего руководства, ибо без весьма значительных переделок

для приспособления ролей к голосам тамошних певцов, сию оперу невозможно дать на Московском театре» [7, 230].

«О, если б навеки так было!» – хочется воскликнуть, прочитав послание чуть ли не двухвековой давности, но для этого надо было проникнуться глинканской любовью к пению и певцам, взглянуть на проблему изнутри и самому испытать вокальные радости, когда сочинение тебе «по голосу».

Из 73-х романсов Глинки (мы не считаем песни к спектаклям и 8 канцон с итальянским текстом, которые носят, скорее, учебный характер) 64 он написал в теноровой тесситуре, как бы для самого себя. Композитор исполнял их в дружеском кругу – и как исполнял!

В Италии, познакомившись с Винченцо Беллини, бывая у него, Михаил Иванович положительно оценил и перенял опыт тесного взаимодействия композитора с исполнителями. Прежде чем отдать новую оперу в театр, маэстро приглашал к себе Пасту, Рубини, просил пропевать созданные арии, ансамбли, речитативы, и вносил коррективы в вокальную партию, если артисты испытывали неудобства. Глинка пошел еще дальше: досконально зная «предмет», он сам пропевал вокальную партию, прежде чем окончательно фиксировать ее на нотном стане. Но, удобно написав для голоса, отредактировав партии с учетом индивидуальных особенностей исполнителей, он все еще не считал свою миссию выполненной – затем начинались его занятия с певцами, и эта еще одна важнейшая для нашей вокально-исполнительской культуры область деятельности, точнее даже – служения Глинки.

Композитор с молодых лет был окружен учениками и увлекался вокальной педагогикой: сначала, можно сказать, как дилетант, руководствуясь своей интуицией, а после зарубежной стажировки, примерно с 1835–1836 годов, тщательно вникнув не только в итальянский, но также и в немецкий, и французский методы преподавания, сблизившись с русскими оперными певцами, – уже как зрелый профессионал.

Сам Глинка пел настолько правильно и выразительно, что впервые услышавшая в его исполнении романс Антонида (!), восхищенная А. Я. Воробьева-Петрова подумала: «Каким бы он мог быть неподобным учителем» [5, 170]. И голосом он владел, по ее мнению, чудесно. Интуиция не подвела артистку: вскоре и она сама, и дру-

гие солисты императорских театров стали его прямыми учениками.

Ярко характеризует Глинку-педагога начальная подготовка, данная им знаменитым впоследствии тенорам – Николаю Кузьмичу Иванову и Порфирию Михайловичу Михайлову (Остроумову). Летом 1828 года за несколько занятий композитору удалось довести голос Иванова до верхнего си бемоль, добавив к диапазону ученика целую терцию. «Сначала он был так робок, что пел только до верхнего *f* и *sol*, – отмечал Глинка в «Записках...» [8, 35]. Впоследствии Ноццари продолжил работу первого педагога, укрепив грудное звучание голоса Иванова, еще больше расширив диапазон, отшлифовав технику, не меняя верные в принципе начальные установки.

Михайлов, будучи принятым в 1834 году в Петербургскую оперную труппу, стал брать уроки у Глинки, а затем, когда его командировали для усовершенствования пения за границу, занимался в Париже у Алари и пользовался советами самого Рубини, который характеризовал голос русского тенора, как *una voce graziosissima* (грациознейший). В письмах отчетах к своему «благодетелю» князю М. Д. Волконскому, который, по-видимому, оплатил стажировку, Михайлов не уставал повторять: все, что говорят ему новые учителя, он уже слышал от Глинки. Например, Алари выравнивал грудной и головной регистры с помощью фальцетного звучания голоса, такой метод поддержал и Рубини. Русский тенор замечает, что на этом приеме с самого начала настаивал Глинка, и уверяет в том же письме, что будет в точности использовать наставления своего первого учителя.

Услышав в Парижской опере знаменитого Дюпре, который, как мы помним, рано потерял голос из-за форсировки звука и излишней исполнительской аффектации, Михайлов находит, что его манера пения совершенно противоположна методу Михаила Ивановича.

Еще до отъезда в Италию и в последствии Глинка не только много пел сам, но и учил пению. Например, в 1829 году он написал 6 контральтовых «этиюд» для сестры Натальи Ивановны. Затем для ученицы Марии в Берлине Глинка создал несколько вокализов, судьба которых неизвестна. Мы знаем только, что тема одного из них использована композитором в еврейской песне («С горних стран пал туман на долины»), которая звучит в драме Н. Кукольника «Князь Холмский» и включена в цикл «Прощание с Петербургом». Отрывочными

сведениями об учениках пестрят «Записки»: в Париже у него брала уроки молодая артистка Аделина и еще «две милые француженки» [8, 118], а также жена его товарища по пансиону Б. Глинки; французская учительница пения мадам Босэ направляла к нему своих учениц заниматься с ним «пением, итальянским в особенности» [8, 144]; позже в Берлине у Глинки обучались племянницы хозяйки сестры Шульц, которые успешно воспринимали его способ пения; в Варшаве у него учились несколько знакомых дам, одна из которых пела «с увлечением и смыслом» [8, 133], а в Петербурге брали вокальные уроки и архимандрит Игнатий, и замечательная исполнительница романсов Л. И. Кармалина (Беленицына), и сестра А. Н. Серова С. Н. Дютур, и фрейлина А. А. Бартенева. В общей сложности в списке его прямых учеников более 40 человек, не считая певчих капеллы и хористов оперы, которые также пользовались советами Глинки.

Что же так влекло к нему учеников на протяжении 30-ти лет, какими педагогическими приемами и методами он пользовался, какую вокальную школу создал? К сожалению, теоретической работы, методического труда по вокальной педагогике Глинка не оставил, но из многих источников – воспоминаний современников, высказываний Глинки, кратких комментариев к этюдкам (так он называл вокализы, которые писал для некоторых своих учеников), из его оценок певцов отечественных и зарубежных – мы можем почерпнуть сведения и факты, складывающиеся в гармоничную картину.

Прежде всего, и это можно утверждать со всей уверенностью, основываясь на многих фактах, мы констатируем, что в формировании звука, выработке верного вокального тона Глинка опирался на итальянскую методику, целиком принимая опыт маэстро с родины бельканто.

Овладев в Италии «капризным и трудным искусством управлять голосом», он стремился делиться своими навыками и опытом с учениками. Начались его занятия с пения упражнений на «а» итальянское, то есть более закрытое, округленное, нежели русское. Вокализация всегда предшествовала сольфеджированию и пению со словами, как рекомендуется в лучших итальянских школах.

Анализируя «Упражнения для уравнивания и усовершенствования гибкости голоса», написанные М. Глинкой для знаменитого русского баса Осипа Петрова, и авторские комментарии к ним, мы можем сделать еще ряд выводов. Например,

каждый раз при уменьшении длительности нот композитор указывает: медленно и весьма медленно – явно с целью увеличения продолжительности исполняемых упражнений, что способствует постепенному развитию «опоры» и длительности дыхания. Находим мы и указания на то, «чтобы ноты были равной силы и покойны... не отбивались горлом... были связываемы не тянувши». Эти требования исполнения *legato*, без *portamento* и *martellato* опять же соответствуют приемам именно итальянской школы. И требование выдерживать ноты в равной силе без *crescendo* и *diminuendo*, и отсутствие фортепианного сопровождения в упражнениях – все отсюда же, из староитальянских источников. Да и «царица доказательств» – собственные «чистосердечные» признания налицо. И письма, и записки пестрят ими: «Хотя мне и не по нутру «итальянщина», но она необходима для обработки голоса... Я ее (Дарью Леонову. – С. Я.) мучу ненавистной итальянской музыкой, чтобы выработать голос... Занимаюсь с ученицами пением, итальянским в особенности...» [7, 84].

К сожалению, до нас не дошли упражнения, применявшиеся Глинкой в работе с начинающими учиться пению, хотя мы знаем, что начальную работу он тоже вел – достаточно вспомнить теноров Иванова и Михайлова. Основы вокальной методики, задачи постановки голоса никак не отражены письменно в глинкинском наследии – его упражнения предназначены для усовершенствования и сохранения «в форме» уже поставленного голоса. Вокализы, созданные композитором для Д. М. Леоновой, преследуют те же цели.

Но одно принципиально важное открытие Глинки и по сей день применяется в отечественной педагогике с первых же занятий со студентами певцами. Композитор писал: «Все голоса имеют два сорта звуков, или нот: одни, которые берутся без всякого усилия, другие, которые требуют если не усилия груди, то непременно напряжения горла... По моему методу надобно сперва усовершенствовать натуральные ноты, ибо, усовершенствовав их, малопомалу потом можно обработать и довести до возможного совершенства и остальные звуки» (цит. по [2, 151]).

Приоритет в утверждении принципа формирования голоса от середины диапазона, так называемый «концентрический метод», безусловно, принадлежит Глинке. Его упражнения, опубликованные лишь в 1903 году, фактически создавались и применялись на прак-

тике уже в 30-е годы XIX века, задолго до школ Ж. Л. Дюпре, М. П. Р. Гарсиа, Ж.-Б. Фора...

Однако, как справедливо замечает В. А. Багаду-ров, вокально-педагогический метод Глинки не обладает ни достаточной полнотой, ни законченностью для того, чтобы стать основой самостоятельной русской школы. Он представляет собой дальнейшее развитие старой итальянской школы, которая прививалась в русском вокальном искусстве всеми итальянскими маэстро, а также автором «Руслана».

Но это отнюдь не умаляет вклад гениального русского композитора в дело становления отечественной вокально-исполнительской школы, самобытной культуры оперного и камерного пения. Помогая и профессионалам, и любителям выработать и сформировать округлый, яркий, регистрово-выровненный вокальный звук по общеевропейской модели, основываясь, главным образом, на итальянском опыте, Глинка определил путь развития нашей школы на века!

Ведь в основание успехов величайших русских певцов конца XIX–XX веков – А. Неждановой, Н. Обуховой, В. Барсовой, Ф. Шаляпина, Л. Собиннова и других – был заложен итальянский фундамент. Их прямые учителя или учителя их учителей – маэстро с родины бельканто. И сегодня, в веке XXI, лучшие вокальные педагоги ориентируются на те же эталоны, а первыми среди отечественных певцов становятся те, кто был с успехом принят и признан в итальянских театрах: И. Архипова, Е. Образцова, В. Атлантов, В. Чернов, Д. Хворостовский, О. Бородина, М. Гулегина, Л. Дядькова... Более того, те идеалы, которые Глинка прививал на нашу почву интуитивно (а его учеников высоко оценили в свое время мировые вокальные и композиторские авторитеты), ныне восторжествовали настолько, что подтверждаются неопровержимыми научными доказательствами: сопоставляя данные акустического спектрального анализа голосов лучших итальянских и отечественных певцов, проведенного профессором В. П. Морозовым, мы обнаруживаем их полную идентичность.

По сей день некоторые специалисты высказывают мнение о том, что первоисточником формирования нашего профессионального академического певческого искусства является русская народная песня, народное исполнительство. Подобный «квасной патриотизм» нам представляется в корне ошибочным и безосновательным. Здесь мы соли-

дарны с педагогом и исследователем профессором Ю. А. Барсовым, который утверждал, что Глинка с большим пониманием и вкусом подошел к преломлению народно-песенных традиций: «Он считал неуместным и ненужным переносить приемы народного пения в классическое искусство и проявлял интерес с индивидуальным, характерным, к правдивому отражению духа, жизни народа со всеми типическими чертами, красками. Позицию Глинки прекрасно объясняют слова В. Одоевского, который считал, что великое слово „народность“ путем преувеличения можно довести до бессмыслицы, то есть до рабского, слепого повторения того, что делали предки» [3, 7].

Певец классического направления, исполняя в концертной программе или на конкурсном прослушивании народную песню, стремится выявить ее нерв, драматическую сущность, чистоту и подлинную правдивость образа, не изменяя академической манере звуковедения. Если он позволит себе воспользоваться натуральными приемами народных певцов, то вряд ли сможет снова безболезненно перейти на классический репертуар, требующий собранного, ровного во всех регистрах инструментального звука и двухоктавного диапазона голоса. Гораздо ближе к академическому вокальному направлению каноны церковного пения, имеющие на Руси давние и славные традиции. В церковном пении приобретались важные вокальные навыки: не допускались, в отличие от народного пения, форсировка звука и открытая манера его подачи, диапазон ограничивался одной октавой в удобном натуральном регистре, и поэтому голос никогда не мог быть сорван; воспитывалось плавное, ровное звуковедение. Недаром школу церковного пения прошли в детстве корифеи вокального искусства – Ф. Шаляпин, А. Нежданова и Л. Собинов, В. Касторский и П. Лисициан, И. Козловский и Н. Шпиллер... Голоса оперных артистов, поющих в храме, идеально сливаются с голосами певчих, благодаря общей вокальной установке.

Воспитываясь в благородном пансионе, Глинка сам исполнял церковную музыку; преподавал в Придворной певческой капелле, где русский духовный репертуар был ведущим. Отобрав на Украине 19 малолетних одаренных учеников, которые прошли в капелле школу церковной музыки, композитор впоследствии стал заниматься с одним из певчих, басом-баритоном с С. С. Гулак-Артемовским, блестящим исполнителем партии Руслана, прославившемся и в России, и в Италии. Это говорит о том, что культура церковного пения никак не препятствует, а, наоборот, способствует занятиям пением академическим.

Восхищаясь Глинкой, его неоценимым вкладом не только в композиторскую, но и вокально-исполнительскую культуру, не следует представлять его неким

справедливо замечает: «Я преклоняюсь перед гением Глинки, я считаю, что мы мало ценим его, мало знаем. Каждое повторное приближение к его художественному наследию открывает новые перспективы, новые незамеченные раньше сокровища. Глинка не исчерпан. Но тем не менее я считаю несправедливым отказать в значении творческой работы его предшественников. Восхищаясь Глинкой (но мало изучая его), упускают из виду один факт, для историков вполне естественный и постоянный: наличие исторического процесса, закономерно протекающего, несмотря на видимый беспорядок, вносимый гениальной личностью. В творчестве Глинки гораздо больше элементов от прошлого и современной ему русской культуры, чем обычно думают» [1, 27].

Глинка, занимаясь практической педагогикой, сопровождал вокализы и упражнения сочиненные им для некоторых своих учеников (Семь этюдов для контральто – 1830; Шесть этюдов – 1833; Упражнения – 1835–1836; Четыре экзерсиса – 1840–1841), лишь краткими методическими комментариями, которые к тому же не были изданы при жизни композитора, в то время как его современники Г. Ломакин, Ф. Евсеев, А. Варламов создали и издали весьма развернутые «Школы» пения. По хронологии на первое место следует поставить Гавриила Якимовича Ломакина – воспитанника, а впоследствии руководителя капеллы Шереметева и преподавателя церковного пения, которого Глинка считал единомышленником и посвятил ему один из лучших своих романсов «К Молли». Две части «Методы пения» Ломакин издал в Петербурге в 1837 году, позже вышли в свет еще и его «Краткие методы пения».

В конце 1830-х годов была опубликована «Школа пения» Ф. Евсеева, а в 1840 году – «Полная школа пения» А. Варламова. Основные принципы всех авторов – создателей русской вокально-исполнительской традиции – совпадают. Варламов, к тому же, мог, как и Глинка, «проиллюстрировать» теоретические положения своей системы выразительным, талантливым исполнением собственных романсов. Однако его творчество было ограничено сугубо камерной сферой; современники отмечали, что композитора-певца нужно слушать в интимной обстановке, в небольшом помещении – «там разливается он соловьем!» (Ашполон Григорьев).

У Глинки было перед всеми главное преимущество: его многожанровая разнохарактерная музыка исключительно вокального характера, которая воспитывала певцов, требовала к себе особого

подхода и формировала исполнительские традиции. Ведь веками не стареет истина: исполнительскую школу формирует, направляет, корректирует музыка, ее стилевые и художественные особенности, музыкально-исполнительская эстетика эпохи и конкретные, наиболее яркие и самобытные творцы. Состояние исполнительской культуры и вокального мастерства певцов всегда зависело и зависит от развития музыки, прежде всего оперы.

В этом плане показателен эпизод, имевший место во время репетиции «Жизни за царя». Итальянская певица Фреэццолини репетировала в присутствии автора роль Антонида. После первой же добавленной ею виртуозной фиоритуры Глинка остановил певицу и сказал: «Так нельзя, ведь это не итальянская музыка». Примадонна вспылила: «Если так, то я петь не хочу». «Это лучше», – сказал Глинка. Тем дело и кончилось, – заключает мемуарист [5, 265].

Думается, чуткий художник сам должен был понять специфику русского, в частности, глинкинского стиля. Правда, и в самой Италии эпоха композиторов, украшавших свои произведения изощренным орнаментом и позволявших певцам импровизировать, к XIX веку закончилась, но ее отголоски еще долго давали о себе знать. Уже Дж. Россини писал: «Хороший певец должен быть лишь добросовестным исполнителем замыслов композитора, стараясь как можно яснее и выразительнее передать их» [11, 332]. Дж. Верди был еще категоричнее: «Мне необходимо, чтобы артисты пели не по-своему, а по-моему, проявляя столько же доброй воли и таланта: необходимо, наконец, чтобы все в постановке оперы на сцене зависело от меня и над всем господствовала одна воля – моя» [4, 260–261].

Сами итальянские композиторы решительно повели борьбу с тем, что Глинка в раздражении называл «итальянщиной», категорически отвергая культ звука и произвол певца. В письме к Л. Гейденрейху Михаил Иванович лаконично объясняет, почему, будучи за границей, стал крайне редко посещать оперу: «Я не охотник до концерт» [6, 199]. Однажды, написав в Италии выходную каватину для певицы Този, которая не была ею принята и исполнена, Глинка осознал несовместимость двух подходов к созданию вокального образа и дал себе зарок никогда не писать для итальянских певцов и не подделываться под их вкусы.

Воспринимая оперу как жанр музыкально-драматический, он решительно утверждал вокально-

исполнительские принципы, которые вскоре, правда, не без борьбы, восторжествовали на русской сцене и в афористичной форме были сформулированы, как известно, А. С. Даргомыжским: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды». Для русской реалистической вокально-исполнительской школы, считал Глинка, чужды всевозможные эффекты, не оправданные содержанием интерпретируемого произведения, для него оперный певец – это всегда певец-актер.

Встретившись с А. Я. Воробьевой-Петровой, первой исполнительницей роли (не партии!) Вани, композитор попросил ее выразительно, образно прочесть стихи арии отдельно от музыки, добиваясь естественной правдивой интонации. Затем обратился к ней со следующими словами: «„М-лле Воробьева, я должен Вам признаться, что я – враг италийской музыки; я слышу в ней на каждом шагу фальшь...<sup>1</sup> Знаю, что Вы недавно поставили „Семирамиду“ с большим успехом. Я ото всех слышу, что у Вас настоящий контральто и что у Вас бездна чувства. Ввиду этого – песенку из моей оперы, которую я принес, я прошу Вас петь без всякого чувства“. Это меня несколько изумило, и я сказала ему: „Михаил Иванович, я бы очень хотела исполнить Ваше желание, но я на сцене привыкла давать себе ясный отчет, почему я пою какую-нибудь вещь так, а не иначе; и потому прошу объяснить мне, чем вызывается в Вани такая безучастность в этой песенке“. Он мне на это сказал: „Я это объясняю Вам, Анна Яковлевна, тем, что Ваня – сиротка, живущий у Сусанина, сидит в избе один за какой-нибудь легкой работою и напевает про себя песенку, не придавая никакого значения словам, обращая более внимания на свою работу“. ...Он хотел натуре и простоты, но отнюдь не итальянской мелодрамы». [5, 170].

---

<sup>1</sup> Очевидно, имеется в виду не итальянская музыка вообще – ведь Глинка был поклонником и другом и Беллини и Доницетти, а практика итальянской оперы с ее культом певца, исполнительским произволом. Он с возмущением писал: «Между прочим, дали „Don Juan“ Моцарта; все главные роли были убиты, только Zerlina (Виардо) и Mazetto (Артемьевский) прошли отлично. Don Juan (Тамбурины) был вял и невыносимо оттягивал темп. Рубини тщился быть громовержцем... грозя публике и потрясая правой рукой. О других умалчивая, скажу только, что и капельмейстер... казался, был в заговоре против Моцарта, которого мастерское... произведение заставил оркестр играть вычурно и без энергии.

Публика и даже журналы вооружились против гениального maestro, ему, а не бездарности и невежеству в музыке большей части артистов, приписывали они неудачу представления „Don Juan“. Я плакал от досады и тогда же возненавидел итальянских певцов и модную итальянскую музыку» [8, 112].



Напротив, в патетических кульминационных сценах он требовал от певцов подлинной драматической выразительности. Результат работы В. Одоевский оценил так: «С оперою Глинки „Жизнь за Царя“, начавшей новую эпоху в нашей сценической музыке, началась новая эпоха самого пения... Люди, небывшие несколько месяцев в Петербурге, не узнают наших артистов; те же люди, те же голоса, но не то! Точность интонации, верность выражения совершенствуются с каждым днем все более и более; иногда еще промелькнет склонность к забыванию, но этот недостаток с часу на час исчезает. Труды Глинки не пропали».

Обратим внимание на то, что критик говорит в связи с глинкинской премьерой о новой эпохе не только в музыке, но и в пении! И прошлым и нынешним поколениям артистов несказанно повезло, что композитор был еще и певцом, знатоком бельканто, и поэтому его произведения вокальны по своей сути, и исполнение их приносит радость. В его голосе было «много чувства и умения; владел он голосом чудесно» [5, 170]. А Глинка пишет о том, что тщательно работает со всеми исполнителями, и они его самого непременно просят пропеть куски своих партий по нескольку раз, прежде чем освоит материал и постигнут характер исполнения и дух произведения. Новые задачи вряд ли были бы решены в столь короткие сроки без активного участия автора. Успешное исполнение русскими артистами «Жизни за Царя» 1836 и «Руслана и Людмилы» 1842 году ознаменовало начало нового зрелого периода отечественной вокально-исполнительской школы, выхода певцов «из тени» иностранных гастролеров. Конечно, великолепное искусство итальянских звезд, к примеру, Аделины Патти, по-прежнему вызывало бурный восторг публики, но и русские певцы имели много поклонников и устойчивый успех.

О Глинке-певце современники оставили тома воспоминаний. Наиболее ценной и аналитической представляется работа композитора А. Н. Серова. Портрет, созданный им, почти не нуждается в дополнительных штрихах: «В Глинке счастливейшим образом сочетались дары природы, которые необходимы в своей совокупности для истинно-изящного пения, но обыкновенно распределяются поодиночке между совсем разными людьми и делают оттого идеал истинного певца величайшей редкостью, а именно: 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» [5, 77].

Что к этому можно добавить, анализируя воспоминания современников? Что декламационная выразительность в пении Глинки, внимательное отношение к тексту, передача смысла каждого слова, были для него чрезвычайно важны. В то же время пение его даже в речитативных местах никогда не переходило в речевую декламацию. Но он был и мастером кантилены, любил напевные произведения, лирические излияния...

Что чувство, идею, содержание он ставил на первое место, а форму на второе. Большое артистическое дарование удерживало его от модного «вокального формализма» итальянских певцов...

Что ему удавались яркие «бравурные» произведения в быстром движении, блестящие колоратуры, и даже Рубини вряд ли победил бы этого «победителя»...

Что пел он «восторженный, как Бог» и, по выражению, А. П. Керн, «брал так сильно за душу, что делал с нами, что хотел; мы и плакали, и смеялись по воле его» [5, 157].

Глинка, помимо вокального мастерства, обладал еще, по-видимому, и гипнотическим, экстрасенсорным даром. Иначе как можно объяснить факты его удивительного воздействия на слушателей? Такое доводилось читать разве только о Паганини и Листе: «Глинка был в ударе; при одной пьесе, которую он выражал слишком сильно, вижу, мальчик Кастриото бледнеет, и надо было его освежить, чтоб он не упал в обморок; а сколько потом бывало таких потрясающих случаев: и Брюллов плакал, и музыкальный тогдашний критик Дамке не выдерживал, и с сестрой Даргомьжского делалось дурно» [5, 184].

Мастерство Глинки-певца обладает самостоятельной ценностью, оно открыло целое художественное направление и обусловило, благодаря компетентности автора, редкое удобство его романсов, вокальных партий в его операх. Да и романсы, написанные в основном в теноровой тесситуре, как бы для себя, будучи транспонированы в другие тональности, не теряют своей привлекательности и доставляют исполнителям многих поколений огромную радость.

То, что он пел сам и знал профессию изнутри, помогло ему почувствовать «не голос, но душу певца» (А. Фет) и быть трогательно-внимательным к артистам, как никому другому из композиторов. А. Воробьева вспоминала, как Глинка предлагал ей предварительный набросок сцены «Жизни за Царя»: «Я, барыня, принес Вам черновую, чтобы Вы попробовали, по голосу и ловко ли написано» [5, 173]. Задумав дуэт «Вы не придете вновь» для сестер Н. А. и П. А. Бартневых, Глинка писал последней: «Если у Вас найдется время, пришлите мне до своего отъезда отсюда слова к дуэту для Вас и Вашей сестры, я с любовью поработаю над ним, если только Вы мне напишите свои пожелания и сообщите диапазон голоса Вашей сестры; что касается Вашего голоса, то, мне кажется, я его достаточно знаю, для того, чтобы суметь выполнить все согласно Вашему пожеланию» [7, 317].

Переделывая фортепианную пьесу «Молитва» для голоса в сопровождении оркестра для любимой своей ученицы Д. М. Леоновой, Глинка сначала сделал черновик, выписав «на лоскутке бумаги» самые трудные места. И только убедившись, что певица справляется с двухоктавным диапазоном, написал партитуру, прибавив хор «для усиления эффекта» [7, 83]. Примеры внимательного, чуткого отношения к вокалистам и их голосам можно умножить.

Таким образом, говоря о вкладе М. И. Глинки в отечественную вокально-исполнительскую культуру надо отметить и высокую этику взаимоотношений композитора и певца, бережное профессиональное отношение автора к голосам, стремление выявить их лучшие природные и профессиональные качества.

Как один из основателей нашей вокальной школы, занимаясь практическим воспитанием певцов, композитор создал эталон, на который равняется большинство педагогов и сегодня. Его принципы формирования академического звука, красивого и благородного, с годами не устарели. Исполнительские идеалы, которым служил Глинка и которые утверждал собственным примером, будучи талантливым певцом, владевшим неисчерпаемыми ресурсами выразительности, также не устаревают с годами. Сегодняшние студенты изучают его эстетику в обязательных теоретических курсах и в дальнейшем соотносят с ней свои творческие поиски.

И, наконец, сама музыка композитора – вечный источник красоты и вокальной выразительности. И ныне невозможно сыскать ни одного начинающего артиста или зрелого мастера, который не прикоснулся бы к ней, не испытал высокой радости сотворчества. Проходящие на протяжении многих десятилетий конкурсы вокалистов имени М. И. Глинки воспринимаются нами как торжество его идеалов, как послание композитора через века к современным исполнителям. Едва ли не лучшие отечественные певцы прошли в свое время испытание его музыкой и стали лауреатами конкурса. Это, можно сказать, праздники, которые дарит нам композитор. Но и в повседневной художественной жизни – в учебных классах, практически во всех оперных театрах, на филармонической сцене – постоянно звучит его музыка. И это, к счастью, норма, не зависящая от юбилейных дат, неотъемлемая часть нашей культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух опер Бортнянского // Асафьев Б. Избр. труды. Т. 4. М., 1955.
2. Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 3. М. 1937.
3. Барсов Ю. Из истории русской вокальной педагогики // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 6. М., 1982.
4. Верди Дж. Избранные письма. М., 1959.
5. Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955.
6. Глинка М. Литературные произведения и переписка. Т. 2А. М., 1975.
7. Глинка М. Литературные произведения и переписка. Т. 2Б. М., 1977.
8. Глинка. М. Записки. М., 1988.
9. Надор Т. Если бы Лист вел дневник. Будапешт, 1988.
10. Стасов В. Михаил Иванович Глинка // Стасов В. Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 1. М., 1974.
11. Фраккароли А. Россини. М., 1987.