

Ушуллу Илья Ильич

ВЗГЛЯДЫ П. И. ЧАЙКОВСКОГО НА ВОКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В статье раскрываются взгляды П. И. Чайковского на вокальное исполнительство второй половины XIX века. В результате анализа музыкально-критического наследия композитора выявляется его точка зрения на умение писать для голоса, на современное ему состояние певческой культуры, на приоритеты в области вокального искусства. Отмечается сложность развития русской вокальной школы того времени в результате появления новых тенденций в оперной музыке и возрастания профессиональных требований к певцам. Обосновывается вклад П. И. Чайковского в формирование нового эталона вокального исполнительства, основанного на органичном воплощении конкретного сценического образа, актерском мастерстве, естественности приемов голосоведения, широкой распевности, твердом знании текста и безупречности художественного вкуса.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/4-2/45.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 4 (30): в 3-х ч. Ч. II. С. 183-189. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/4-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

Вышесказанное указывает на многогранность путей пополнения концертного и дидактического репертуара украинских кларнетистов. В процесс сотрудничества вовлечены выдающиеся кларнетисты и композиторы-профессионалы с целью создания исполнительских редакций, каденций сольных и ансамблевых композиций, переложений произведений мировой классики с учетом темброво-акустического потенциала кларнета. Создание высокохудожественной и дидактически выверенной учебной литературы различных уровней сложности суммирует передовой мировой методической опыт и наработки собственной исполнительской практики. Публикация и переиздание кларнетных произведений украинских музыкантов-исполнителей и педагогов за рубежом, последовательное вовлечение их в учебные программы учебных заведений разного уровня свидетельствуют о весомости достижений национальной кларнетной школы.

Список литературы

1. **Болотин С. В.** Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. Изд-е 2-е, доп. и перераб. М.: Радуница, 1995. 358 с.
2. **Борецкий В.** Перетворення народно-інструментальної традиції в українській кларнетовій музиці ХХ століття // Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка: музикознавчі студії. Львів: Сполом, 2010. Вип. 22. С. 290-297.
3. **Буйлова А.** Тернопільське музучилище формує творчу еліту нації: інтерв'ю з директором училища М. Рудзінським // Нова ера. 2007. 9-15 травня.
4. **Громченко В. В.** До питання активізації роботи над тембром у виконавців на дерев'яних духових інструментах // Музикознавча думка Дніпропетровщини. Дніпропетровськ: Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки, 2010. С. 133-139.
5. **Низкодуб С. И.** Ежедневные упражнения для разыгрывания на кларнете: учеб.-метод. пособие. Харьков: ХГИИ им. И. П. Котляревского, 1996. 15 с.
6. **Турчинский Б.** Калио Мюльберг: «Путь к совершенству» // ОРКЕСТР: научно-популярный журнал. М., 2009. № 15.

**THE UKRAINIAN CLARINETISTS' PERFORMING AND PEDAGOGICAL ACTIVITY
AS CONCERT AND DIDACTIC LITERATURE DEVELOPMENT FACTOR**

Tynovskii Mikhail Mironovich

*Drogobych State Pedagogical University named after Ivan Franko, Ukraine
dai1979@mail.ru*

The author reveals the reasons of the interdependence of pedagogical-performing problems and the national clarinet literature development, presents the discourse of outstanding performers and composers-professionals interaction in the sphere of versatile concert repertoire, interprets the genre of the world classics arrangement taking into account the clarinet timbre-acoustic potential, as well as the formation of the complex of highly artistic and didactically verified educational literature of different complexity levels by the material of arrangements and original composer's creative works; and ascertains the presence of the original instructive material reflecting the synthesis of the leading European pedagogical trends and his own teaching experience and performance practice.

Key words and phrases: Ukrainian clarinet school; concert practice; performing repertoire; methodological-pedagogical groundwork; didactic collections; arrangements and original creative works.

УДК 78.01

Искусствозведение

В статье раскрываются взгляды П. И. Чайковского на вокальное исполнительство второй половины XIX века. В результате анализа музыкально-критического наследия композитора выявляется его точка зрения на умение писать для голоса, на современное ему состояние певческой культуры, на приоритеты в области вокального искусства. Отмечается сложность развития русской вокальной школы того времени в результате появления новых тенденций в оперной музыке и возрастания профессиональных требований к певцам. Обосновывается вклад П. И. Чайковского в формирование нового эталона вокального исполнительства, основанного на органичном воплощении конкретного сценического образа, актерском мастерстве, естественности приемов голосоведения, широкой распевности, твердом знании текста и безупречности художественного вкуса.

Ключевые слова и фразы: Чайковский; история вокального исполнительства; русская школа пения; критерии исполнительства; оперная музыка; музыка для голоса.

Ушуллу Илья Ильич

*Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
ushullu@list.ru*

**ВЗГЛЯДЫ П. И. ЧАЙКОВСКОГО НА ВОКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА[©]**

В обширном литературном наследии П. И. Чайковского, и прежде всего в музыкально-критических статьях, прослеживается особое внимание к проблемам *вокального исполнительства*. Почти в каждой из

59 статей, написанных им за весь период музыкально-критической деятельности (1867-1876), вопросам оперного и камерно-вокального искусства отводится значительное место. Это не является случайным и не зависит исключительно от потребностей знатоков и любителей музыки, желавших на страницах русских газет и журналов читать публикации о понравившихся им певцах или певицах. Интерес к современному вокальному мастерству обусловлен у композитора стремлением сочинять для голоса на высоком художественном уровне, учитывая все многочисленные нюансы и возможности работы голосового аппарата.

Цель настоящей статьи заключается в *раскрытии взглядов П. И. Чайковского на вокальное исполнительство его времени*. Актуальность данной тематики напрямую связана не только с полным отсутствием специальных научных исследований, но и с вопросами профессиональной подготовки певцов. Воззрения П. И. Чайковского являются важной составляющей для понимания особенностей развития вокальной музыки второй половины XIX века, формирования знаний о ведущих тенденциях той эпохи, а также для наиболее глубокого осмысления творческих поисков и достижений выдающегося русского композитора в области вокального языка.

Если обратиться к истокам певческих навыков композитора, то они были заложены в церковном училищном хоре под руководством Г. Я. Ломакина. Известно, что юный Чайковский обладал звонким и высоким сопрано, прекрасно интонировал как сольные партии, так и верхние голоса в многоголосных композициях. Его незаурядные певческие способности были по достоинству оценены: в старших классах ему поручались самые сложные, ответственные партии, а иногда и регентство.

В биографических сведениях о П. И. Чайковском, к сожалению, отсутствуют непосредственные свидетельства о том, что он брал уроки вокала. Так, например, в период его обучения в Музыкальных классах при Русском музыкальном обществе (1861-1862) среди других предметов (хоровое пение, фортепиано, скрипка, виолончель) там преподавалось и сольное пение (Г. Ниссен-Саломан). Однако будущий композитор занимался только композицией у Н. И. Зарембы. Тем не менее утверждать то, что П. И. Чайковский не имел возможности получить основы вокального исполнительства, невозможно. Об этом свидетельствуют *знание и использование композитором певческой терминологии, глубокое понимание особенностей данного вида музыкального творчества и его музыка для голоса*.

Уже в одном из первых изданных романсов П. И. Чайковского «Mezza notte» («Полночь») на стихи неизвестного поэта ощущается явное знакомство молодого композитора с сольной певческой спецификой. Предполагается, что возникновение этого произведения, с его бесспорной опорой на итальянские исполнительские традиции, соотносится со временем общения с певцом и педагогом Л. Пиччиоли, который, возможно, и способствовал целенаправленному освоению молодым композитором вокального письма.

Стимулом для дальнейшего совершенствования вокальных знаний П. И. Чайковского стало увлечение оперным театром, которое он пронес через всю свою жизнь. Страстная любовь к опере позволила ему проникнуться духом театрального искусства, свободно ориентироваться в репертуаре и характере оперных голосов, правильно оценивать актерскую игру, виртуозно-технические и музыкально-выразительные качества певцов. Здесь он «соприкасался с тем миром, который более всего ему был по сердцу, отвечал тайным, еще не вполне осознанным стремлениям к художественной деятельности; тем самым он готовился к будущей жизни музыканта и композитора» [3, с. 52].

В статьях и заметках П. И. Чайковского, наряду с музыкально-эстетической оценкой зарубежных и русских театральных постановок, раскрытием особенностей либретто, стилистики и драматургии каждого из сочинений, им всегда отмечается *умение композиторов писать для голоса*, выявляются достоинства и недостатки вокальных партий. Так, например, он пишет о дуэте Гамлета и Офелии из «Гамлета» А. Тома: «Я причисляю этот дуэт к наиболее удавшимся номерам оперы как по законченности формы его, так и, в особенности, по весьма благодарной в вокальном отношении певучести» [10, с. 93]. О моцартовских ариях из оперы «Дон Жуан» он говорит, что они «несколько растянуты и подчас грешат угодливостью виртуозным прихотям певцов...» [8, с. 39]. Но одновременно П. И. Чайковский отмечает, что оперы В. А. Моцарта, и «Дон Жуан» в особенности, «преисполнены высочайших красот, полных драматической правды моментов; мелодии его необыкновенно изящны, гармонические сочетания замечательно богаты, сочны, интересны» [Там же]. Мелодическое богатство, совершенство и закругленность форм [1], мастерство писать вокальную музыку, соотносясь со свойствами и условиями удобоисполнимости, непременно им подмечались.

В своих работах он говорит о том, к чему приводят *новейшие попытки современных композиторов поставить оперу на почву реального воспроизведения жизни, отрешившись от традиционных форм*: «Вагнер, предпринявший борьбу со злоупотреблениями вокальной виртуозности, подчиняет певца целому оркестровому полчищу, которое не только отнимает у действующих на сцене лиц их первенство, но и заглушает их. Даргомыжский идет еще дальше: решившись принести музыкальную красоту в жертву ложно понятым условиям правдивости драматического движения, – он не только отнимает у певца все, что в пении есть пленительного, но у самого себя отнимает богатые средства музыкальной выразительности» (*речь идет о «Каменном госте» А. Даргомыжского – И. У.*) [12, с. 146].

П. И. Чайковский также пишет, что *декламационная стилистика музыкальной речи, которая начинала превалировать в оперных партитурах композиторов второй половины XIX века*, требовала от артистов огромной работы. Так, например, относительно «Африканки» Дж. Мейербера он предупреждает: «Начать с того, что “Африканка” представляет громадные трудности как в чисто вокальном отношении, так и во всех других. <...> Затем, партитура “Африканки” усложнена множеством больших ансамблей, а также труднейшими речитативами, требующими долгого и хорошо веденного репетирования» [9, с. 53].

Как истинный знаток вокального искусства, Чайковский детально оценивает достоинства и недостатки каждого из исполнителей. Он подробно останавливается на характеристике голосов, актерской внешности, воплощении художественных образов, драматической игре и естественности сценического движения актеров.

Искренне восхищаясь какими-либо одними оперными солистами и безжалостно ниспровергая других, П. И. Чайковский ориентируется на лучшие голоса прошлого времени, среди которых он выделяет такие имена: Дж. Паста, М. Малибран, В. Шредер-Девриент, Дж. Рубини, А. Тамбурины, Л. Лаблаш, русский тенор Н. К. Иванов, Д. Марио, Д. Гризи, П. Виардо, добавляя фразу «и прочие светила певческого искусства». Это свидетельствует о его великолепном знании *истории вокального исполнительства*.

П. И. Чайковский высоко ценил *итальянскую школу пения*, основанную на технике *belcanto*. Это прослеживается, например, в его отзыве о вокальном искусстве Э. Нодена с «его превосходного, напоминавшего былое время, классически-итальянской методой пения» [5, с. 78]. Композитор с восхищением отмечает: «Вот у кого следует учиться нашим начинающим певцам и певицам, как из небогатого голосового материала, посредством благоразумной экономии, вкуса и обдуманности, можно извлекать неотразимо чарующие вокальные эффекты» [Там же]. И далее: «Этот певец – великий, образцовый мастер своего дела; это один из чудесно сохранившихся обломков старой, классической школы итальянского пения; это живой укор современным певцам, помешанным исключительно на эффектах грубой силы, на невозможно высоких нотах, на всех тех выкрикиваниях, которые, пожалуй, и вызывают сначала рукоплескания, особенно верхних слоев театра, но с течением времени приедаются и в конце концов губят природные средства артиста» [14, с. 116].

Классическое итальянское пение с его выработанной техникой бельканто служило для него *эталон*ом в оценке *современного состояния певческой культуры*. Он писал: «Что искусство пения находится в периоде глубокого упадка – это несомненно, но несомненно также и то, что оно весьма не скоро вступит в период своего возрождения...» [Там же]. Такой неутешительный вывод композитор делает, исходя из собственного богатого опыта посещения оперных театров, постоянного анализа творческих достижений вокалистов.

Причину *сложного положения русского вокального искусства* он видел в том, что появилось значительное количество учителей пения, которые, по словам П. И. Чайковского, «с шарлатанскою беззастенчивостью» систематически губят голоса начинающих певцов и певиц. Судя по тем вокальным методам, которые используют эти педагоги, он констатирует, что «еще долго придется нам вместо пения слушать зычные завывания, оглушительные выкрикивания, бессмысленно изысканную фразировку, трели, похожие на полоскание рта, гаммы и фиоритуры с крупными недочетами нот и все остальные прелести новейшего пения» [Там же].

Необходимо особо отметить, что если итальянская школа пения ко второй половине XIX века имела давние традиции, то *русская школа пения находилась в сложных исторических условиях*. С одной стороны, продолжались процессы ее становления, осознания национальной самобытности и одновременно происходило впитывание наиболее лучших достижений западноевропейского исполнительства, прежде всего итальянского. А. С. Яковлева очень верно отмечает: «Итальянская оперная музыка заставляла певцов обращать внимание на совершенствование вокально-технической оснащенности голоса» [19, с. 79]. При этом оперы Дж. Россини, например, «требовали тщательной отработки виртуозного бельканто» [Там же], а оперы В. Беллини, напротив, «идеального владения итальянской кантиленой, совершенством ровного звучания, филировкой и другими нюансами» [Там же].

С другой стороны, происходили процессы существенного *нарастания профессиональных требований к певцам* в соответствии с видоизменением языка оперных произведений, что характерно было для всей западноевропейской музыки. Произведения Дж. Верди, Дж. Мейербера, Ш. Гуно, Р. Вагнера и других авторов предполагали *очень широкий диапазон голосов, изобилие драматически-выразительных эпизодов, где вокальное начало тесно смыкалось с актерской игрой*. Необходимо было в совершенстве владеть как кантиленой, так и колоратурной техникой в сочетании с декламационным стилем исполнительства. Это приводило исполнителей к ощущению некоего «диссонанса» в певческой профессии. Не случайно, как пишет А. С. Яковлева, «сторонники лирической и виртуозной исполнительской школы считали, что драматические композиторы “портят” голоса, ведут к упадку искусства пения» [Там же, с. 80].

В музыкально-критических статьях П. И. Чайковского встречаются отзывы о русских вокальных педагогах и их учениках. Два из них связаны с Московской консерваторией. Причем они совершенно различны.

Так, например, сохранилось свидетельство композитора о концерте *Владимира Никитича Кашперова* (1826-1894), который, по его словам, «был чисто семейным торжеством главы многочисленной фамилии учеников и учениц концертанта» [14, с. 121]. Известно, что В. Н. Кашперов изучал искусство пения в Италии и несколько лет работал профессором по классу сольного пения в Московской консерватории (1866-1872 гг.), а затем (с 1872 г.) открыл собственные курсы пения. Особо отметив громкие рукоплескания, которые достались на долю одной из учениц, г-жи Тарховой, по словам композитора, «не лишенной теплоты и музыкальности, обладающей достаточно симпатичным голосом и наружностью» и напоминавшей черты Е. А. Лавровской, он делает по поводу всего мероприятия несколько существенных замечаний. Они касаются следующих моментов: «Ученики и ученицы г. Кашперова придают своим лицам такие странные выражения, так искажают свои черты, что у иных это выходит просто смешно, а у других уж очень некрасиво. Так, например, один певец складывает свои уста в стереотипно вылившуюся улыбку, одна певица, делая трели и рулады, скашивает свой рот, другая непомерно его растягивает и т.п.» [Там же]. Несомненно, что зажатость лицевых мышц при пении являлась для композитора свидетельством неправильной педагогической установки, в результате чего все ученики класса В. Н. Кашперова имели единый ярко выраженный мимический недостаток. Другим замечанием было превалирование колоратурной техники над простотой и широтой

пения. Наибольшее нареkanie вызывало исполнение мелизматических украшений, которые звучали недостаточно чисто и правильно. Особенно это касалось трелей, по поводу воспроизведения которых П. И. Чайковский даже включил разъяснения в виде цитирования соответствующих разделов из «Музыкального Катехизиса» И. К. Лобе и «Музыкального словаря» Гарраса. Композитор едко заметил, что именно *trillo carpio*, неправильная, подобная бляению козла трель «преобладает в колоратуре учениц г. Кашперова» [Там же].

Вместе с тем с большим пиететом П. И. Чайковский отзывался о вокальной школе *Александры Доримедонтовны Александровой-Кочетовой* (1833-1902), «известной учительницы пения, примадонны нашей русской оперы» [16, с. 128], которая преподавала в то время в Московской консерватории (1866-1880). Сообщая о приятном впечатлении, которое произвел в апреле 1873 года концерт учениц этого педагога, он пишет: «Мы слышали на этом концерте многочисленных учениц и одного ученика г-жи Александровой, которых можно поздравить с тем, что их таланты попали в хорошие, опытные руки. Г-жа Александрова не тщится, подобно некоторым учителям пения, пускать пыль в глаза публике плохими трелями и грубыми фиоритурами своих учениц» [Там же]. Она, по мнению композитора, способствует естественному развитию и укреплению голосового аппарата, а также простому, нормальному извлечению звука (*émission*), а «не в этом ли состоит все искусство пения?» [Там же]. П. И. Чайковский убежден, что «ничто так не губит голосов, как насильственное прививание к ним колоратурных украшений, для которых требуется уже вполне окрепший, твердо поставленный голос» [Там же]. Он отмечает, что А. Д. Александрова «не пренебрегает и этими утонченностями школы, но она не ставит их на первый план, отдавая все свое внимание широкому, открытому пению» [Там же]. Не перечисляя всех участников концерта, композитор говорит о том, что все они без исключения достойны похвалы. Особо им подчеркивается чистота пения молодых исполнителей («ни одной фальшивой ноты»), прекрасное владение вокальной техникой («ни одной неудачной фиоритуры») и великолепная, осмысленная фразировка («ни одной антихудожественно исполненной фразы»). При этом он вспоминает и предыдущие концерты таких выпускниц класса А. Д. Александровой, как Кадмина, Байкова, Беляева, Катрухины, «обладающих замечательною зрелостью понимания, изящной простотой, отличающихся притом полнейшим отсутствием изысканности во фразировке...» [Там же, с. 129].

Также у П. И. Чайковского есть несколько строк, посвященных вокальному педагогу *Генриетте Ниссен-Саломан* (1819-1879), которая работала профессором Петербургской консерватории (1862-1872 и 1878-1879) по приглашению А. Г. Рубинштейна. Он упоминает о Г. Ниссен-Саломан в связи с выступлением одной из ее учениц: «Г-жа Искрицкая, исполнившая вышеупомянутые вокальные нумера концерта, пела не без успеха. Она обладает очень низким, красивого тембра контральтовым голосом; к сожалению, как все ученицы г-жи Ниссен-Саломан, за исключением г-жи Лавровской, она поет сухо, безжизненно, холодно. Г-жа Искрицкая производит впечатление ученицы, хорошо затвердившей урок» [6, с. 184]. Тем не менее, как известно, нескольким ученицам Г. Ниссен-Саломан композитор посвятил свои романсы. Это не только Е. А. Лавровская, но и М. Д. Каменская, В. И. Рааб, А. В. Панаева-Карцева, А. А. Полякова-Хвостова, А. П. Крутикова, которые принимали активное участие в постановках опер П. И. Чайковского и исполняли его камерно-вокальные произведения.

Возможно, оценивая пение учениц Г. Ниссен-Саломан фразой «сухо, безжизненно, холодно», композитор имел в виду направленность процесса обучения исключительно на совершенствование виртуозных навыков в ущерб *новым приоритетам русского пения*: естественности, широкой распевности, эмоциональности и драматической правдивости, которые всячески пропагандировал П. И. Чайковский.

В дальнейшем, в должности директора Московского отделения Русского музыкального общества (с 1885 года), он был обязан присутствовать на всех консерваторских экзаменах в конце каждого учебного года. По возможности композитор старался посещать экзамены в Московской консерватории, в том числе и у певцов. Так, известно, что 23 мая 1888 года он присутствовал на экзамене оперного класса, где исполнялись отрывки из его оперы «Евгений Онегин».

Не случайно самое первое исполнение «Евгения Онегина» 17 марта 1879 года в помещении Малого театра было осуществлено силами учащихся Московской консерватории, что автор музыки считал счастьем для этой оперы. Он писал в письме к П. И. Юргенсону: «Там будут петь птенцы, но зато не будет рутины» [Цит. по: 2, с. 157]. Под понятием «рутина» имелся в виду также и устаревший стиль вокального исполнительства, который так осуждал композитор. «Кто именно, как не талантливая молодежь, мог передать юношескую искренность чувств Татьяны или Ленского, кому были близки эти образы, как не молодым исполнителям, не заряженным трафаретами оперных “традиций”?» [Там же], – с этим замечанием исследователей вряд ли можно поспорить.

В своих отзывах об артистах, которые пели на московских оперных и концертных сценах, П. И. Чайковский всегда стремился выделить наиболее яркие творческие индивидуальности, талантливых и добросовестных исполнителей, одновременно формируя в сознании певцов и читательской аудитории *новый эталон вокального искусства*. С точки зрения композитора, для этого необходимо было наличие целого комплекса определенных качеств исполнителя.

Отметим наиболее важные критерии, которые непременно включаются в фокус внимания П. И. Чайковского. Они выражаются в следующих понятиях и определениях:

1) *общее описание голоса*: «превосходный», «феноменально красивый», «превосходнейшие голосовые средства», «свежий», «еще значительно свежий голос» и др. Для композитора так называемая «свежесть» голоса необычайно важна. Так, например, об итальянском певце Грациани в «Травиате» Верди он пишет: «Он теперь уже не поет, а как-то выстреливает из себя нотки, полагая, вероятно, что приторно-сладкая фразировка, которую он, впрочем, всегда отличался, может заменить прелесть и свежесть голоса» [11, с. 64];

2) *характеристика технических навыков*: «отлично поставленный», «превосходная метода пения», «хорошая постановка», «значительная техническая выработка», «мастерство», «отличная колоратура», «блески вокальной гимнастики (гаммы, фиоритуры, каденции, трели)», «замечательный такт», «умение разумно экономизировать силу», «фразирует изящно», «широкая фразировка», «фразировка весьма прочувствованная» и т.д.;

3) *интонационные качества*: выделяет и всегда подчеркивает «чистоту интонации», «безукоризненно верную интонацию»;

4) *характеристика тембра*: «сила», «блеск», «звучность», «теплота», «страстность», «металлически-чистый», «симпатичность тембра», «приятный тембр», «патетический тембр», «верхние ноты красивы по открытому тембру» и др. Уникальную по поэтичности характеристику тембра голоса дает композитор шведской певице Биргит Нильсон (драматическое сопрано), выступившей в роли Маргариты из «Фауста» А. Тома: «Мне кажется, что главная чара в пении г-жи Нильсон таится в среднем регистре ее несколько матового, как бы подернутого флером голоса. Эти средние ноты ее диапазона действительно очаровательны по звуку, необыкновенно странному, никогда не бывалому. В этих звуках есть что-то сладко щекочащее нервы, что-то захватывающее и приятно раздражающее» [18, с. 188-189];

5) *регистры голоса*: отмечает «равномерность всех регистров голоса», «регистры равной силы и качества». В этом отношении особенно выделяется высказывание об итальянском певце Эмилио Нодене (1823-1890) при обращении к опере Д. Ф. Э. Обера «Фра-Дьяволо»: «Голос у г. Нодена не из особо сильных; но он так разумно пользуется своими средствами, что за пояс заткнет многих своих собратьев-теноров, славящихся более силою грудных мускулов, чем действительно хорошим пением. Дело в том, что г. Ноден в полной мере обладает искусством нюансировать, т.е. уместно применять и чередовать свои различные регистры (грудной, головной и медиум), – а в этом-то, собственно говоря, и состоит искусство пения...» [11, с. 63];

6) *характеристика музыкальных данных певца*: «талантливость», «музыкальность», «тонкое чувство меры» и др.;

7) *способность к выражению различных эмоций*: «большая выразительность», «большое изящество», «способность тонко нюансировать фразу», «неподдельная теплота», «страстная выразительность», «вдохновенность», «страстная энергия», «утонченно-драматическое исполнение» и др.;

8) *знание музыкального текста*: «весьма твердо», «старательно», «уверенно», «безусловная верность интонации и ритма» и др.;

9) *качества интерпретатора*: главное – «обдуманность», «осмысленность», «понимание»;

10) *актерские данные*: «сценическая опытность», «сценическая умелость», «пленительная грация движений», отмечает умение «держаться с большим достоинством», соединять отличную декламацию и сценическую выдержанность, сочетать вокальные и сценические качества. Так, об итальянском певце Г. Капуле в роли Рауля из «Гугенотов» он пишет: «Возни, беготни, жестов, поматываний головой, подбегающий к авансцене – всего этого было вдоволь, а пения вовсе не было» [13, с. 244];

11) *внешние данные*: «обаяние цветущей молодости», «необыкновенно изящная наружность», «сценическая наружность», «благовидная наружность», выделяет «сочетание крайне симпатичной, полной грации, внешности – с гениальным сценическим талантом».

У П. И. Чайковского в изобилии встречаются также слова и выражения, свидетельствующие о *недостаточности вокальных данных* или *пробелах в вокальной подготовке* певца: «голос лишен прелести», «ограниченные средства (голоса)», «голос невысокого качества», «в верхних регистрах не симпатичен по тембру», «недостаточность упражнения», «интонация крайне не твердая», «фальшивые ноты», «поет на четверть тона ниже, чем следует», «несколько тяжеловесная виртуозность», «излишек вибрации», «неугомонная вибрация», «неумеренное форсирование», «странное дребезжание, колыхание звука», «недостает школы», «нерасчетливое щеголянье грудными нотами», «отсутствие благоразумной экономии своих вокальных сил», «разбитый голос», «разбитый орган», голос «как бы подернутой сурдинкой», «неестественная дикция», «форсирование своих природных средств», «неопределенный, расплывающийся ритм» и другие.

Образные выражения о певцах также нередки: «дикие ухватки», «звероподобное рыкание тенора», «деревянный и бесстрастный», «вечно трясущийся, напоминающий бляение молодой овцы (голос)», «резко дребезжащий голосок», не может «ни единой ноты взять по-человечески», «итальянцы больше фальшивят, орут и безобразно ноют, чем поют, больше кривляются и гаэртвуют, чем играют» и т.д.

О недостаточности сценических способностей артистов свидетельствуют следующие высказывания П. И. Чайковского: «сценическая неумелость», «донельзя неловкие движения», «совершенно плохая игра», «искажение лица», «игра без воодушевления», «жеманно-неловкие движения», «жеманные позы», «непродуманная игра», «беспрестанные сжимания маленьких кулачков» при изображении ужаса и отчаянья, «игра до крайности рутинна», «мужчинское раскачивание рук», «напускная развязанность», «холодная, ничего не выражающая неподвижность лица», «заученность, стереотипность приемов», «сухость», «деланность», «холодная рефлексивность», «бесстрастное изложение хорошо заученного урока» и многие другие. Композитор пишет, что в «Севильском цирюльнике» Россини г. Босси в роли Фигаро «ревел ослом, кричал, как клоуны в цирке... кривлялся, метался, как угорелый. Г. Котоньи прыгал по-козьиному, дрыгал ногами, чихал каким-то особенным способом...» [18, с. 185]. Об актерских навыках итальянца г. Марини он говорит: «Притом же играет г. Марини, как малый ребенок; голову держит так, как бы постоянно боится, чтоб какой-то невидимый, тяжело нагруженный лоток, вследствие утраты равновесия, не свалился на подмости; рука не разводит однообразно и некстати...» [7, с. 106].

Такие выражения о певцах, как «дюжинная посредственность», «вовсе не знал своей роли» (г. Коста в роли г. Босси), «первостепенные музыкальные невежды» (гг. Рагуэр и Марианини); какое-то «корючение,

к которому прибежал артист, чтобы с вящей правдивостью изобразить перед нами влюбленного и самоотверженного дикаря» (о Грациани в партии дикаря Нелуско), – достаточно часто характеризуют игру солистов из итальянской труппы. Стелла Бонер в роли Азучены в «Трубадуре» Верди, возможно, заслужила среди всех наибольший сарказм: «...публика недоумевала: уж не есть ли дикое завывание этой певицы и ее шальные прыжки по сцене – в высшей степени реальное воспроизведение цыганского типа Азучены, в роли которой г-жа Бонер появилась. Она то зычным голосом взвизгнет какую-нибудь высокую ноту, похожую на крик огромной совы, то прохрипит низкий, чуть не басовый звук, от которого мороз по коже продирает, и все это в разлад с аккомпанементом оркестра, фальшиво до крайности, дико, странно, нелепо – ну точно-точно как опьяневшая от винных возлияний цыганская матрона в зале Эльдорадо, когда весь хор, в угоду подкутивших купчиков, лихо отхватывает: “Эх, Настасья, эх, Настасья, отворяй-ка ворота!”» [9, с. 57].

В музыкально-критических статьях П. И. Чайковского всегда были достойны высочайшей оценки мастера те артисты, которым удавалось *наиболее органично воплотить конкретный сценический образ, в котором соединялись и вокальные данные, и блестящее актерское дарование, и безупречность художественного вкуса*. Так, например, о Б. Нильсон, «превосходной артистке, появление которой на подмостках Большого театра составит эпоху в нашей театральной жизни», им написаны такие замечательные строки: «...изображение гетевской Маргариты, которую французские либреттисты пощадили и не исказили ни одной почти чертой, – в исполнении г-жи Нильсон, вследствие поразительной объективности ее игры, является почти воплощением гетевского идеала. В г-же Нильсон, независимо от внешней выработки ее мимики, приобретенной ею в Париже, – следовательно в лучшей школе сценической выдержки, – есть вся полнота чистой, женственной, ничем искусственным не прикрашенной прелести, которая потребна для олицетворения Маргариты. Утомительная, трудная роль Маргариты от начала до конца была проведена ею с поразительной правдою, с ни разу не изменившим ей высоким пафосом концепции и с замечательной выдержанностью. Особенно глубокое впечатление произвела на меня г-жа Нильсон в сцене у окна в третьем действии, после любовного дуэта с Фаустом. Здесь слышалась такая искренняя сила внезапно вспыхнувшей страсти, такая безыскусственная глубина и простота молодого, беззаветного чувства, что казалось, вместе с артисткой переживаешь одну из тех минут мимолетной молодости, которые неизгладимой чертой врезаются в душу на всю жизнь» [17, с. 91].

Искренность и откровенность в высказываниях собственных мыслей по отношению к представителям вокального искусства не всегда были по праву оценены в читательской среде. П. И. Чайковский говорил об артистах: «Иные из них талантливы, другие бездарны; одни опытни и умелы – другие несведущи и недоразвиты; у одних больше голоса, у других техники, одни пламенны, но грубы, – другие холодны, но изящны; одни играют с душой и фальшивыми нотами, – другие с добросовестностью и с непониманием; одни молоды и не созрели, – другие перезрели и увяли; но самолюбие, адское, неизмеримое, самолюбие у всех одинаково! Каждого и каждую из них я должен хвалить каждый раз, представляется ли к тому случай или не представляется, к стати это будет или не к стати, хвалить до глупости, до абсурда, лишь бы хвалить и хвалить! Многие из них считают для себя обидным простое умолчание» [15, с. 235-236].

Огромная заслуга П. И. Чайковского в том, что он сумел запечатлеть и сохранить для последующих поколений своеобразный «портрет» состояния вокального искусства во всех его ипостасях: от высочайших проявлений певческого мастерства до элементов гротеска. Без его музыкально-критического наследия невозможно было бы сегодня во всей полноте и объемности представить необычайную сложность и все перипетии развития русского и зарубежного исполнительства второй половины XIX века. Талантливейший литератор и мыслитель, он, подобно художнику, всегда умел несколькими штрихами «нарисовать» оперный спектакль, дать возможность читателю крупным планом «рассмотреть» артистов, причем не только в непосредственной динамике сценического действия, но и в определенном «аналитическом срезе». От статьи к статье можно проследить не только различные сценические состояния, но и творческие достижения многих вокалистов, увидеть их «взлеты» и «падения», ощутить радость от удачно сыгранной роли или разочарование от неблагоприятно исполненных партий.

Изучение музыкально-критического наследия П. И. Чайковского с точки зрения вокального исполнительства позволяет сделать вывод о том, что композитор выказывал большой интерес к проблемам становления, прежде всего, русской певческой школы, одновременно открывая для нее перспективные пути посредством собственного творчества [4]. Он содействовал активным поискам наиболее прогрессивных методов и способов обучения певцов, формированию приоритетов нашего национального исполнительства, что способствовало выдвижению русского вокального искусства на ведущие позиции мировой музыкальной культуры.

Список литературы

1. Вановская И. Н. Терминологические аспекты музыкальной формы в статьях и рецензиях П. И. Чайковского // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 4. Ч. 1. С. 36-39.
2. Протопопов В. В., Туманина Н. В. Оперное творчество Чайковского. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. 372 с.
3. Туманина Н. В. Чайковский: путь к мастерству. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. 560 с.
4. Ушуллу И. И. Оперная и романсная музыка П. И. Чайковского: жанрово-стилистические параллели // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 7. Ч. 1. С. 202-206.
5. Чайковский П. И. Второе симфоническое собрание. Бенефис г-жи Патти // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 72-79.
6. Чайковский П. И. Второе симфоническое собрание. Бенефис г-жи Патти // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 181-185.

7. Чайковский П. И. Два квартетных утра и Седьмое симфоническое собрание Музыкального общества. Итальянская опера. Музыкально-библиографический курьез // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 101-109.
8. Чайковский П. И. «Дон Жуан» Моцарта на итальянской сцене. «Фрейшюц» Вебера на сцене русской оперы // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 38-43.
9. Чайковский П. И. Итальянская опера. «Африканка». «Трубадур». Бенефис г. Демидова. Забавы «Славянского базара». Музыкальный хроникер «Гражданина» // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 53-61.
10. Чайковский П. И. Итальянская опера. «Гамлет», опера Амбруаза Тома // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 92-96.
11. Чайковский П. И. Итальянская опера. Квартетные сеансы Русского музыкального общества // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 61-66.
12. Чайковский П. И. Музыкальная хроника. «Дон Жуан» и «Зора» на итальянской сцене. Пятый концерт Русского музыкального общества // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 145-149.
13. Чайковский П. И. Музыкальное общество. Бенефис г-жи Патти. Г. Демидов // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 241-244.
14. Чайковский П. И. Начало концертного сезона // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 115-121.
15. Чайковский П. И. Объяснение с читателем. Итальянская опера // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 232-238.
16. Чайковский П. И. Последние недели концертного сезона // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 127-130.
17. Чайковский П. И. Пятое симфоническое собрание. Итальянская опера // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 85-92.
18. Чайковский П. И. Третье симфоническое собрание. Итальянская опера. Общество любителей искусств музыкального и драматического // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. С. 185-189.
19. Яковлева А. С. Русская вокальная школа: исторический очерк развития от истоков до середины XIX столетия. М.: Музыка, 1999. 96 с.

P. I. CHAIKOVSKII'S VIEWS ON VOCAL PERFORMANCE OF THE SECOND HALF OF THE XIXTH CENTURY

Ushullu P'ya P'ich

Moscow State Conservatory named after P. I. Chaikovskii
ushullu@list.ru

The author reveals P. I. Chaikovskii's views on vocal performance of the second half of the XIXth century, as a result of the composer's musical-critical legacy analysis reveals his views on the ability to compose for voice, on the state of singing culture that was contemporary to him, on the priorities of vocal art, mentions the complexity of the Russian vocal school development during that period as a result of new trends emergence in opera music and increasing professional requirements to singers, and substantiates P. I. Chaikovskii's contribution to the formation of a new vocal performance standard, based on the organic incarnation of a particular stage character, acting skills, the natural methods of voice leading, broad melodiousness, the firm knowledge of the text and the irreproachability of artistic taste.

Key words and phrases: Chaikovskii; vocal performance history; the Russian vocal school; criteria of performance; opera music; music for voice.

УДК 7.045; 82.52

Культурология

Статья раскрывает особенности использования христианской числовой символики в «Послании о рае» новгородского архиепископа Василия Калики. Показано, что изучение сакрального смысла чисел девять и десять объясняет необходимость перечисления в произведении ангельских чинов. Девять служит ключом для постижения скрытого значения числа десять, применение этих чисел направлено на раскрытие идеи о мысленном рае, постижение которого возможно лишь через символическое значение числа.

Ключевые слова и фразы: Василий Калика; «Послание о рае»; ангельские чины; числовая символика; христианская символика; структурно-семиотический анализ.

Федоровская Наталья Александровна, д. искусствоведения, доцент
Дальневосточный федеральный университет
fedorovska@mail.ru

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ ПЕРЕЧИСЛЕНИЯ НЕБЕСНЫХ ЧИНОВ В «ПОСЛАНИИ О РАЕ» ВАСИЛИЯ КАЛИКИ[©]

Исследователи древнерусской культуры И. Н. Данилевский, В. М. Кириллин, А. Л. Юрганов и др. неоднократно обращали внимание на то, что христианская числовая символика играла важную роль в восприятии