

Секция 7 ПЕТЕРБУРГ В ДИАЛОГЕ С МИРОВОЙ КУЛЬТУРОЙ

17 мая 2013 г. Зал заседаний Ученого совета (аудитория № 200)

Руководители секции:

В. Е. ЧУРОВ	председатель Центральной избирательной комиссии РФ, профессор СПбГУП
С. Н. ИКОННИКОВА	профессор кафедры философии и культурологии СПбГУП, заведующая кафедрой теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, доктор философских наук, заслуженный деятель науки РФ

ДОКЛАДЫ

В. Ю. Богатырев¹

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ В ДИАЛОГЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР: К ВОПРОСУ ИДЕНТИФИКАЦИИ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

«Схемы видения меняются в зависимости от национальности. Существуют итальянский и немецкий способы представления, которые остаются одинаковыми в течение веков»². Но наше время парадоксально. Процессы глобализации нивелируют и унифицируют среду обитания, жизненный уклад и мировоззрение; язык, на котором мы разговариваем, и искусство, при помощи которого стремимся обобщить художественные сущности нашего времени.

В вопросах сохранения и бытования классического искусства эта проблема стоит не столь остро — вехи и достижения прошедших эпох зафиксированы и не могут подвергаться ревизии в контексте эволюции современности. Но факт взаимопроникновения культур в истории Европы дает исследователю возможность анализа данного процесса в своей ретроспективе. Результатом таких научных обобщений могут стать как объективная оценка процессов, происходящих в нашем обществе, так и уточнения в истории искусства.

Предметами данной статьи станут проблемы идентификации отечественной вокальной школы и стилистические особенности, присущие вокальному искусству в России нашего времени.

Когда мы говорим о русском и национальном в академической вокальной музыке, то вынуждены упрощать, доводить до схематичности историю вопроса. Обобщения, как правило, сводятся к следующему: итальянская опера явила себя России при дворе Анны Иоанновны в 1737 году спектаклем

¹ Доцент кафедры вокала и музыкального воспитания Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, доктор искусствоведения. Автор ряда научных публикаций, в т. ч. монографий: «Опера: структура роли в партитуре спектакля», «Актер и роль в оперном театре» и др.

² Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. СПб., 1994. С. 401.

Франческо Арайя «Abizare»³. В 1755 году оперный спектакль впервые звучит в Петербурге на русском языке. Далее, в операх Е. Фомина, Д. Бортнянского, А. Верстовского новый музыкальный жанр (для театроведения — вид театра) приобретает в нашем Отечестве самобытный российский колорит. И наконец, на премьере «Жизни за царя» М. И. Глинки 27 ноября 1836 года — исключительно национальные, только русской опере присущие черты. При этом следует уточнение: «Каждая культура создавала “свое чужое”, которое принималось за действительно соответствующее той или иной национальной традиции, но постепенно раздвигала рамки подлинного и корректировала свои представления о чужеземном»⁴.

Примечательно, что факт возникновения русской вокальной школы мы также связываем не с традициями церковно-славянского пения, византийской традиции, тоже привнесенной извне и развившейся на русской почве, но с рождением и вхождением в обиход русской оперной музыки. «Дедушка русской оперы» О. Петров берет уроки у К. Кавоса, но признается нами первым русским вокалистом потому, что он «первый Иван Сусанин».

Определяя стилистические особенности национальной вокальной школы, мы также склонны обобщать и «национализировать» не только историю исполнения русской музыки, но и сам способ певческой фонации. Так, по мнению Б. Асафьева, отечественные вокалисты должны «Упражняться в воспроизведении основных оттенков речевой интонации и искать соотношение и различие между ними и соответствующими моментами в музыкальной интонации <...> вести слух

³ Опера Ф. Арайя «Цефал и Проксис» на русский текст А. П. Сумарокова.

⁴ Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. М., 2003. С. 210.

от речевой интонации как таковой <...> к синтезу слова и напева в высших образцах мелодической речи»¹.

Довольно прочно укоренилась и точка зрения о существовании «русской школы пения», основанной М. И. Глинкой. То, что Глинка прилежно и последовательно изучал искусство пения с итальянскими педагогами в Петербурге, позднее прошел основательную вокальную подготовку у педагога Нощари в Неаполе, апологеты самодостаточности и уникальности русской вокальной школы опускают. И противопоставляют фактам измышления об открытой полемике М. И. Глинка с итальянской школой пения.

Для опытного вокального педагога очевидно, что упражнения, разработанные М. И. Глинкой, лишь приспособливают итальянский метод постановки голоса к особенностям русской речи с ее заглубленной фонемой и вялой относительно итальянского языка артикуляцией.

Музыковедением справедливо принято за аксиому, что характеристики итальянской, немецкой, французской, русской и всякой иной вокальной музыки связаны с просодией и фонетикой языка. Этими факторами определяется самобытность мелодии, метроритмические закономерности музыкальной структуры и, как следствие, специфика вокального искусства как такового в Италии, Франции, Германии или России. В анализе методических установок всякой национальной школы пения все вновь не столь однозначно.

Так, первым профессором, основателем петербургской вокальной школы был Камилло Эверарди. Будущий профессор Санкт-Петербургской консерватории был рожден в Бельгии, учился в Льеже и Париже. Среди его наставников — Л. Поншар и М. Гарсиа-сын. Эверарди совершенствует свое искусство в Неаполе (маэстро Мацциани) и в Милане (маэстро Ламперти). Сам выдающийся певец и педагог полагал, что ему удалось объединить в своем творчестве и педагогической деятельности достижения французской и итальянской вокальных традиций. Таким образом, основатель петербургской школы — педагог, лишенный каких бы то ни было русских влияний в вопросах техники пения. Более того, К. Эверарди часто подвергают критике за отсутствие в педагогическом репертуаре русской вокальной музыки.

Но для Эверарди, как и для большинства педагогов, воспитанных на идеалах староитальянской школы, интерес представляют не новая эстетика молодой русской оперы, а проблемы вокального, певческого дыхания. «Северяне не умеют правильно дышать по вине их сурового климата. Когда воздух зимою холоден, как, например, в России, то люди инстинктивно избегают глубокого дыхания. Только на юге, например, под благословенным небом Италии, люди дышат глубоко, полной грудью, что так необходимо для пения»².

Такой «глубокий вдох», понимаемый как соприкосновение с итальянской певческой традицией, с итальянской вокальной школой, всегда являлся необходимым условием успешного обучения и дальнейшего творчества наших вокалистов на протяжении двухсот-

летней истории отечественной вокальной традиции. Безусловно, не может быть и речи о том, что сегодня или когда-либо прежде нельзя научиться правильным навыкам здесь, в России. Но история вокального искусства прямо указывает на необходимость прямых, постоянных контактов с европейскими центрами вокальной педагогики.

М. И. Глинка учился в Италии и потом учил сам лучших певцов императорской сцены. Камилло Эверарди воспитал целую плеяду вокальных педагогов, продолжавших и развивавших его педагогические принципы уже на новом, в том числе и русском репертуаре. И сегодня очень многие профессора Санкт-Петербургской консерватории начала XXI столетия могут проследить свою педагогическую родословную до первого профессора вокальной кафедры Консерватории.

Когда в 1920-е годы возможность совершенствовать свои вокальные навыки в Европе была пресечена, падение уровня вокального искусства в итальянском и французском репертуаре стало очень заметно уже к 1930-м годам. «Увы, на моих глазах вокальное искусство падало, терялся секрет постановки голоса, бель канто и дикции в пении <...> У тех, кто помнит феноменов как Патти, Лукка, Котоньи и другие, воспоминания о прежних певцах затерли последующие воспоминания»³. Эта тенденция усилилась и укрепилась к середине столетия: со сцены практически исчезли голоса драматического наполнения. На аудиозаписях тех лет отчетливо слышна речитативная манера вокалистов, подменяющая итальянскую кантилену в итальянских же операх.

Новый, небывалый расцвет русской, советской вокальной школы приходится уже на 1960–1970-е годы, когда лучшие выпускники наших консерваторий имели возможность стажировки в миланской “La Scala” у профессора Дженааро Барра. Свое искусство в Италии совершенствовали И. Богачева, Т. Синявская, В. Норейка, Б. Минжелкиев, Н. Огренич, Ю. Марусин и многие другие выдающиеся певцы и педагоги нашего времени.

Из вышеизложенного можно сделать вывод, что влияние европейской вокальной культуры на эстетику русской оперы всегда носило плодотворный, конструктивный характер; что русская музыкальная традиция органично включает итальянскую вокальную школу, присваивает и претворяет на национальной почве достижения итальянского *bel canto* и французского речитативного метода.

Современный культурный контекст бытования классической музыки имеет одну особенность, прежде для исполнителей не существовавшую. Сегодня вокалист поет музыку всех эпох и стилей. Консерваторская программа в российских вузах канонизирует это положение. За время обучения осваиваются: старинные, классические, романтические и современные арии; камерные произведения от К. Монтеверди до советской песни. Добавим к этому, что арии и романсы поются на языке оригинала. Так, автор данной статьи за время обучения в Санкт-Петербургской консерватории пел на итальянском, немецком, француз-

¹ Асафьев Б. Речевая интонация. Л., 1965. С. 8.

² Цит. по: Барсова Л. Из истории петербургской вокальной школы. Эверарди. Габель. Томарс. Ирецкая. СПб., 1999. С. 10.

³ Станиславский — реформатор оперного искусства. М., 1988. С. 41.

ском, испанском, чешском, финском, шведском. Среди авторов музыки — А. Шенберг и Г. Перселл, В. Беллини и Д. Шостакович, А. Берг и Ф. Рамо, Дж. Верди и М. Мусоргский. В таком безбрежном разнообразии эпох и национальных традиций первостепенное значение приобретает постижение стилистических норм и правил вокальной музыки.

«Когда искусство может свободно окидывать взглядом ряды образов, сопоставлять различные характерные формы и передавать их, тогда-то высшей ступенью, которой оно может достигнуть, становится стиль»¹. Искусствоведением неоднократно отмечено, что «большие европейские стили» формировались вне российской культуры, что мы их усвоили и присвоили в готовом, сформировавшемся виде и что проблема «чистоты стиля» является одной из самых сложных и неоднозначных в русской культуре. Начинающему певцу трудно найти себя в таком многообразии форм и смыслов. Ориентиром здесь может стать лишь поиск аутентичности в музыкальном штрихе, фонетике чуждого тебе языка. Научить этому может только носитель этой аутентичности — певец, воспитанный иной культурной традицией. Значит, и здесь мы получаем необходимым условием контакт с носителем изучаемой и исполняемой нами музыки.

«Первое и легчайшее достижение для дарования самобытного есть обретение своеобразной манеры и собственного, ему одному отличительно свойственного тона»² — высказанное о поэтическом творчестве, для музыканта-исполнителя это утверждение обратно. Высшая сложность и заключается в приобретении собственного тона в материале чужом, присваиваемом.

Оперное искусство часто называют парадоксальным. Сформированное из многих частей и ставшее но-

вой, неделимой художественной сущностью, оно все же всегда полно противоречий и парадоксов. Одно из вновь рожденных не может быть подтверждено никакими цитатами исследователей, его изучавших. Заключается оно в удивительном сочетании фактов. Отечественные певцы в вопросах стиля уступают европейским певцам, но российские вокалисты обладают вокальным материалом, зачастую превосходящим по качеству голоса европейских коллег.

При этом оперное искусство на Западе в силу ряда причин, таких как комплекс данностей, продиктованных опере общекультурным контекстом в целом и эстетикой «режиссерской оперы» в частности, стремительно трансформируется. Теряются характеристики, составлявшие основу, фундамент старой и новой итальянской вокальных школ. Слабеет вокальный импеданс³, трансформируются правила вокальной регистровки, голоса зачастую приобретают качества, ранее используемые лишь на концертной эстраде.

Русская вокальная традиция с ее извечным консерватизмом, медлительностью в реакциях на европейскую моду, напротив, все еще сохраняет многие прежде незыблемые каноны оперного искусства. В ближайшее время мы получим ответ на вопрос: сохранятся ли эти отличия в России, подобно тому, как сохраняется патриархальность некоторых сфер общественной и культурной жизни у нас, относительно динамично трансформирующейся западной традиции? Или же, сообразно всегдашним влияниям законодателей музыкальной моды, русскую оперу ждет окончательное перерождение вокальной эстетики, просуществовавшей от возникновения первых романтических опер в Италии первой трети XIX столетия вплоть до наших дней?

¹ Гёте И. В. Простое подражание природе, манера, стиль // Гёте И. В. Собр. соч. : в 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 28.

² Иванов Вяч. Манера, лицо и стиль // Иванов Вяч. Собр. соч. : в 4 т. / под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. М., 1987. Т. II. С. 622.

³ В вокальной педагогике термины «сильный импеданс» и «слабый импеданс» введены Р. Юссоном в работе «Певческий голос». Обозначают полное акустическое сопротивление голосового тракта, иначе говоря — умение певца добиться высокой степени резонирования певческого аппарата средствами вокального, удержанного дыхания.