

УДК 784

ФЕНОМЕН РУССКОГО БЕЛЬКАНТО В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ М. И. ГЛИНКИ

Попова Н. А.^{1 2}

¹ Академия хорового искусства имени В. С. Попова, ул. Фестивальная, д. 2, Москва, 125565, Россия.

² Факультет музыкального театра Государственного института театрального искусства (ГИТИС), ул. Земляной вал, д. 66/20, Москва, 109004, Россия.

Статья посвящена влиянию итальянского искусства бельканто на вокальную мелодику М. И. Глинки. На примерах из опер «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» показано сочетание приемов итальянского бельканто с русскими песенными интонациями. Благодаря этому стилевому синтезу возникло уникальное явление *русского бельканто*, следы которого надолго сохранились в русской музыке. Автор приходит к выводу, что причинами сближения итальянского бельканто и русской мелодики были их потенциальная вариантость, сложная, прихотливая ритмика и протяжность (кантиленность в итальянской мелодике). Развитая, временами весьма виртуозная, орнаментика и мелизматика также были одинаково естественными как для итальянской, так и для русской мелодики.

Ключевые слова: русское бельканто, русский мелодика, итальянское вокальное искусство, М. И. Глинка, «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила».

THE PHENOMENON OF RUSSIAN BEL CANTO IN M. I. GLINKA'S OPERAS

Popova N. A.¹

¹ Victor Popov Academy of Choral Art, 2, Festivalnaya St., Moscow, 125565, Russian Federation.

² Faculty of Musical Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), 66/20, Zemlyanoy Val St., Moscow, 109004, Russian Federation.

The article is dedicated to the influence of the Italian art of bel canto on the vocal melodics by M. I. Glinka. Examples from the operas «A Life for the Tsar» and «Ruslan and Lyudmila» are used to show the combination of Italian bel canto techniques with Russian song intonations. Due to this stylistic synthesis, a unique phenomenon of *Russian bel canto* emerged, signs of which have been

preserved in Russian music for a long time.

Keywords: Russian bel canto, Russian melodics, Italian vocal art, M. I. Glinka, «A Life for the Tsar», «Ruslan and Lyudmila».

Русская профессиональная музыкальная культура постоянно находилась в тесном взаимодействии с культурой европейской, впитывала ее лучшие черты и ассимилировала их на своей национальной почве. Наряду с музыкальными традициями Германии и Франции большую роль в формировании и развитии композиторской и исполнительской школы в России сыграла культура Италии. Наиболее ощутимым и естественным было ее влияние в области вокального искусства, которым во все времена славились итальянские певцы и композиторы. В XVIII веке благодаря приезду в Россию большого количества итальянских музыкантов отечественная музыкальная культура получила своего рода европейскую прививку, благодаря которой на ее почве произошел настоящий расцвет вокального, в частности оперного, искусства. Исследователями данной проблематики уже определена значимость для российской сцены итальянских оперных трупп, начиная с 30-х годов XVIII века [1]. Установлены имена знаменитых композиторов и капельмейстеров, работавших в России (Дж. Ристори, Фр. Авайя, Б. Галуппи, Т. Траэтта, Дж. Паэзиелло, Дж. Сартти, Д. Чимароза, В. Мартин-и-Солер и др.), а также русских композиторов, учившихся у итальянских мастеров (Д. С. Бортнянский, М. С. Березовский, С. А. Дегтярев и др.).

Среди русских композиторов влияние итальянской певческой культуры нашло своеобразное отражение в творчестве М. И. Глинки. В его вокальных, в особенности оперных, сочинениях слились воедино элементы русского и итальянского мелоса¹. Благодаря столь необычному сочетанию возник удивительный стилистический феномен *русского бельканто*. Представляется, что в широком смысле понятие «русское бельканто» можно сравнить, к примеру, со стилем партесного хорового концерта в русской и украинской музыке второй половины XVII – первой половины XVIII века или с преломлением барочных черт в архитектуре этого же периода («русское барокко») и т. п.

К XIX веку знаменитое *искусство прекрасного пения (bel canto)* насчитывало почти два столетия интенсивного развития, а истоки его и вовсе уходили далеко в глубь веков [3, с. 13]. Глинка познакомился с этой традицией в мо-

¹ Проблема влияния итальянской музыки на камерное вокальное творчество Глинки, а также его предшественников и современников, рассматривается в работе О. Д. Степанидиной [2].

мент ее очередного пышного цветения², когда на композиторском олимпе царили гении бельканто Дж. Россини, В. Беллини и Г. Доницетти, а на сцене блистали великие певцы: Дж. Паста, А. Каталани, Дж. Рубини, Дж. Марио, сестры Гризи, М. Малибран и многие другие [4, с. 401].

Во времена Глинки словосочетание *bel canto* все еще не обозначало специфического стиля вокального исполнения или определенного периода в развитии итальянской музыки. Привычный сегодня комплекс значений закрепился за этим термином лишь во второй половине XIX века (см. об этом подробнее: [5]).

Технические и эстетические принципы бельканто были отражены в трактатах знаменитых мастеров пения и педагогов — Луиджи Лаблаша [6], Мануэля Гарсии [7], Франческо Ламперти [8] и др. По сей день их труды не теряют актуальность как для мировой, так и для русской вокальной школы. В этом контексте важно помнить, что Глинка и сам был отличным певцом, а также педагогом, оставившим циклы вокальных упражнений и воспитавшим целую плеяду талантливых певцов³.

Как известно, в начале 1830-х годов Глинка побывал в Италии, где лично познакомился с Беллини и Доницетти, писал инструментальные сочинения на темы из их опер, а также ряд собственных арий в итальянской манере (иногда по просьбе исполнителей). Итальянское вокальное искусство стало для Глинки предметом живого, *практического* интереса и изучения. Он перенимал приемы современной ему итальянской традиции, но по-своему: общение с чужой культурой окончательно побудило в нем стремление «писать по-русски» [10, с. 57]. В этом месте стоит отметить, что со временем Глинка стал менее трепетно относиться к итальянской музыке и даже «посмеиваться» (А. Н. Серов) над итальянскими композиторами [9, с. 18]. В качестве ироничного жеста Глинки в сторону итальянской музыки можно трактовать знаменитое рондо Фарлафа из «Руслана и Людмилы» (см. об этом: [11, с. 306–308]).

Исследователи справедливо называют Глинку «создателем синтетического типа русской классической мелодики» [12, с. 248], которая вобрала в себя черты народной песни и городского романса⁴. Однако в этом синтезе участвовали элементы и *профессиональной* традиции, с которой Глинка познакомился во время своего итальянского путешествия. Помимо мелодических моде-

² Предыдущая кульминация в истории бельканто приходится на период активного развития искусства певцов-кастратов в XVIII веке.

³ Яркие воспоминания о вокальном мастерстве Глинки оставил А. Н. Серов [9, с. 7–8].

⁴ Более подробно о гомофонных принципах мелодики Глинки, связанных с протяжной крестьянской песней, городским романсом, а также отчасти с формами танцевальной и инструментальной музыки см.: [12, с. 238–251].

[Andante mosso ma ben sostenuto]
a piacere

Ант. Дол _ _ _ _ го, дол_го лод_ки не ви_дать!

Дол _ го ли ждать? мой свет! Все те_бя нет!

Ил. 1. Нотный пример: М. И. Глинка. «Жизнь за царя». 1 действие. Каватина Антонида

лей, в операх Глинки нашли отражение черты итальянских жанров, например баркаролы или сицилианы. Р. А. Нагин, в частности, указывает на близость к жанровому архетипу баркаролы дуэта Финна и Ратмира, хора «Не проснется птичка утром» из «Руслана...»; а кроме того, знаменитого трио «Не томи, родимый» из «Жизни за царя» [13, с. 21]. Любопытно, что в последнем примере, помимо названных признаков, Е. М. Петрушанская находит также черты русской колыбельной [11, с. 287].

Характерными элементами белькантовой мелодики в той или иной степени пронизаны партии почти *всех* действующих лиц первой оперы Глинки «Жизнь за царя» (1836). Так, в мелодике Каватины и рондо Антонида из первого действия происходит искусное соединение характерных для итальянской ариозности черт: кантиленной мелодики, красочной мелизматике, инструментальных приемов в вокальной линии (отметим важную роль солирующих духовых инструментов в этом номере) и обширного комплекса плачевых интонаций, свойственных русским протяжным песням (см.: ил. 1).

Следует отметить, что многие из названных черт оказались *общими* для русской и итальянской песенности, что и позволило осуществиться их синтезу. Точками сближения были: потенциальная вариантность, изначально заложенная в материале русских и итальянских мелодий; сложная, прихотливая ритмика и, конечно, *протяжность* (кантиленность в итальянской мелодике) — глубинная и неотъемлемая часть обеих вокальных культур. Развита, временами весьма виртуозная, орнаментика и мелизматика также были одинаково естественными как для итальянской, так и для русской мелодики. «Мелизмы не выполняли в стиле итальянской оперы лишь роль приема, а определяли его существо и сердцевину вокального высказывания, и примеры на ту же тему из сочинений русских авторов выявляют сходное свойство», — пишет в своем исследовании М. Г. Раку и справедливо отмечает, что «...мелизматика — неотъемлемая часть и русских мотивов» [14, с. 28].

[Adagio amoroso]

Соб. 

Про _ гля _ _ нет лю _ бовь, про _ гля _ _ нет лю _ бовь, про _

legatissimo e dolcissimo



_ гля _ _ нет лю _ бовь, про _ гля _ _ нет, про _ гля _



нет, про _ гля _ нет лю _ бовь.

Ил. 2. Нотный пример: М. И. Глинка. «Жизнь за царя». 4 действие.
Ария Собинина (средний раздел)

Ссылаясь на работу М. Фроловой-Уокер [15], исследовательница приводит сравнение мелодических моделей русской народной песни «Ах, не одна во поле дороженька» (в вариантах записи разных фольклористов и в композиторской версии А. Гурилева), Каватины Нормы из одноименной оперы В. Беллини и Каватины Антонида из «Жизни за царя» Глинки [14, с. 28].

Приведем менее хрестоматийный пример, а именно: средний раздел арии Собинина из четвертого действия «Братцы, в метель неведомой глуши». В отношении сочетания итальянских и русский мелодических моделей в нем показательно выделяется каденционная зона (см.: ил. 2).

Следует отметить, что мелодические модели бельканто проступают в большинстве сольных и ансамблевых номеров «Жизни за царя». Рельефно они звучат в моменты наиболее эмоционального высказывания героев (зачастую в каденциях!), что свидетельствует о глубоко *психологической* трактовке Глинкой стилистики бельканто в этой опере. Ряд примеров можно продолжить, включив в него трио «Не томи, родимый» из первого действия, завершение арии Сусанина из четвертого действия, трио «Ах, не мне, бедному, вестру буйному» из эпилога и др.

«Руслана и Людмилу» (1842) отделяет от итальянских впечатлений Глинки ощутимая временная дистанция. К тому же процесс взаимодействия разных национально-стилевых черт (русских, европейских, восточных и др.) в «Руслане» более сложен. Здесь происходит преломление приемов итальянского бельканто на русской песенной основе, хотя открыто оно проявляется только в партии Людмилы. Концентрирование элементов бельканто в главной женской партии отчасти связано у Глинки с общей тенденцией, когда



Ил. 3. Нотный пример: М. И. Глинка. «Руслан и Людмила». 1 действие. Ария Людмилы (начало)



Ил. 4. Нотный пример: М. И. Глинка. «Руслан и Людмила». 1 действие. Ария Людмилы (продолжение)



Ил. 5. Нотный пример: Н. А. Римский-Корсаков. «Снегурочка», 1 действие. Первая песня Леля

с середины XIX века, в частности в операх Дж. Верди, виртуозные приемы сохраняются только в партиях сопрано, а затем и вовсе исчезают [4, с. 401].

В арии «Грустно мне, родитель дорогой» в первом действии соединяются и виртуознейшие фиоритуры, по-настоящему доступные лишь исполнительницам, в совершенстве владеющим техникой бельканто, и характерные для исконно русской песенности интонации квинты и сексты (см.: ил. 3).

Одна из повторяющихся мелодических фигур может вызвать ассоциации, связанные с русскими инструментальными наигрышами. Подобные ритмо-мелодические формулы затем встретятся, к примеру, у Н. А. Римского-Корсакова в Первой песне Леля из оперы «Снегурочка» (см.: ил. 4; 5).

Не менее ярким примером мелодического синтеза в музыке Глинки явля-



Ил. 6. Нотный пример: М. И. Глинка. «Руслан и Людмила». 4 действие.
Ария Людмилы

ется ария Людмилы «Ах ты доля, долюшка» из четвертого действия (см.: ил. 6). В ней теснейшим образом сплелись интонации русских протяжных песен и итальянских арий *lamento*. (Исследователи сравнивают композиционные модели арии Людмилы из четвертого акта «Руслана...» Глинки и заключительной арии Амины из «Сомнамбулы» Беллини [11, с. 303–306].)

Отметим и характерный диалог голоса и солирующей скрипки, в котором они как бы соревнуются в техническом мастерстве. Однако в том трагическом контексте, в котором звучат их виртуозные пассажи и украшения (Людмила находится в плену у Черномора), помимо красочных внешних качеств, раскрываются и их глубоко внутренняя эмоциональная выразительность.

Иностранные влияния на творчество Глинки были естественным следствием взаимодействия русской и европейской культур. Немало способствовали этому процессу и качества личности композитора. Движимый желанием учиться, восприимчивый ко всему новому, Глинка впитывал лучшее, что видел и слышал, а затем гениально совмещал это с русской национальной традицией. Чужое, итальянское (так же, как и немецкое или испанское) в музыке Глинки не было бы столь ярким, если бы не соединялось со своим, русским. Как заимствованные иностранные слова (в данном случае итальянские), попадая в речь, постепенно становятся привычными и уже не кажутся откровенно чужеродными, так и музыкальные заимствования Глинки становятся неотъемлемой частью его индивидуального композиторского языка: даже легко узнаваемые итальянские «лексемы» воспроизводятся им по-своему — по-русски.

Феномен *русского бельканто* дал ярчайшие художественные плоды в творчестве М. И. Глинки и оставил долгий след в истории русской музыки после него. Отдельные приметы эстетики бельканто можно найти в творчестве Н. А. Римского-Корсакова (операх «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок» и др.), С. В. Рахманинова («Вокализ»), Р. М. Глиэра

(Концерт для колоратурного сопрано с оркестром), И. Ф. Стравинского (оперы «Соловей», «Мавра»), С. С. Прокофьева (Пять песен без слов) и других. Так, благодаря Глинке русская музыка оказалась прочно связанной «узами законного брака» не только с «западною Фугой» [16, с. 180], но и с итальянской культурой *прекрасного пения*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Келдыш Ю. В. Иностранные оперные труппы в России: Итальянская опера // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1984. Т. 2: XVIII в. Ч. 1. С. 91–129.
2. Степанидина О. Д. Русский романс конца XVIII века и эпохи Глинки в свете влияния итальянской вокальной культуры // Вестник Саратовской консерватории. 2019. № 2 (4). С. 38–48.
3. Reid C. L. Bel canto. Principles and Practices. New York: Joseph Patelson Music House, 1991. 211 p.
4. Дмитриев Л. Б. Бельканто // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1976. Т. 1. С. 400–402.
5. Jander O. Bel canto / rev. by Ellen T. Harris // Grove Music Online. Oxford University Press, 2001 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000002551> (дата обращения: 26.03.2021).
6. Лаблаш Л. Полная школа пения. С приложением вокализов для сопрано или тенора: учеб. пос. СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. 184 с.
7. Гарсиа М. (сын) Полный трактат об искусстве пения: учеб. пос. / пер. М. К. Никитиной. СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. 416 с.
8. Ламперти Д. Б. Техника бельканто: учеб. пос. / пер. Н. А. Александровой. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. 48 с.
9. Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. Л.: Музыка, 1894. 56 с.
10. Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988. 222 с.
11. Петрушанская Е. М. Михаил Глинка и Италия. Загадки жизни и творчества. М.: КЛАССИКА-XXI, 2009. 448 с.
12. Мазель Л. А. О мелодии. М.: Музгиз, 1952. 300 с.
13. Нагин Р. А. Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII – первой половины XIX века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: Гос. ин-т искусствознания. 2011. 25 с.
14. Раку М. Оперные студии. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова; Изд. дом «Галина скрипсит», 2019. 516 с.
15. Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin. New Haven; London: Yale University Press, 2007. 416 p.

16. Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2. Л.: Музгиз, 1977. 397 с.

REFERENCES

1. Keldy`sh Yu. V. Inostranny`e operny`e truppy` v Rossii: Ital`yanskaya opera // Istoriya russkoj muzy`ki: v 10 t. M.: Muzy`ka, 1984. T. 2: XVIII v. Ch. 1. S. 91–129.
2. Stepanidina O. D. Russkij romans koncza XVIII veka i e` poxi Glinki v svete vliyaniya ital`yanskoj vokal`noj kul`tury` // Vestnik Saratovskoj konservatorii. 2019. № 2 (4). S. 38–48.
3. Reid S. L. Bel canto. Principles and Practices. New York: Joseph Patelson Music House, 1991. 211 p.
4. Dmitriev L. B. Bel`kanto // Muzy`kal`naya e`nciklopediya: v 6 t. / gl. red. Yu. V. Keldy`sh. M.: Sovetskaya e`nciklopediya, 1976. T. 1. S. 400–402.
5. Jander O. Bel canto / rev. by Ellen T. Harris // Grove Music Online. Oxford University Press, 2001 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002551> (data obrashheniya: 26.03.2021).
6. Lablash L. Polnaya shkola peniya. S prilozheniem vokalizov dlya soprano ili tenora: ucheb. pos. SPb.: Lan`; Planeta muzy`ki, 2016. 184 s.
7. Garsia M. (sy`n) Polny`j traktat ob iskusstve peniya: ucheb. pos / per. M. K. Nikitinoj. SPb.: Lan`; Planeta muzy`ki, 2015. 416 s.
8. Lamperti D. B. Texnika bel`kanto: ucheb. os. / per. N. A. Aleksandrovoj. SPb.: Lan`; Planeta muzy`ki, 2013. 48 s.
9. Serov A. N. Vospominaniya o Mixaile Ivanoviche Glinke. L.: Muzy`ka, 1894. 56 s.
10. Glinka M. I. Zapiski. M.: Muzy`ka, 1988. 222 s.
11. Petrushanskaya E. M. Mixail Glinka i Italiya. Zagadki zhizni i tvorchestva. M.: KLASSIKA-XXI, 2009. 448 c.
12. Mazel` L. A. O melodii. M.: Muzgiz, 1952. 300 s.
13. Nagin R. A. Opernoe tvorchestvo M. I. Glinki v kontekste zapadnoevropejskogo muzy`kal`nogo teatra XVIII – pervoj poloviny` XIX vekov. Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M.: Gos. in-t iskusstvovznaniya. 2011. 25 s.
14. Raku M. Operny`e shtudii. SPb.: Izd-vo im. N. I. Novikova; Izd. dom «Galina skripsit», 2019. 516 s.
15. Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin. New Haven; London: Yale University Press, 2007. 416 p.
16. Glinka M. I. Polnoe sobranie sochinenij. Literaturny`e proizvedeniya i perepiska. T. 2. L.: Muzgiz, 1977. 397 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Попова Н. А. — доц. каф. сольного пения в Академии хорового искусства им. В. С. Попова, ст. препод. каф. сольного пения Государственного института театрального искусства; Natpopova30@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Popova N. A. — Ass. Prof. of the chair of Victor Popov Academy of Choral Art, Senior Lecturer of Theatre of Russian Institute of Theatre Arts; Natpopova30@mail.ru