

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART



УДК 782.07

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14014>

Н. А. МЕЩЕРЯКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ О ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ИТАЛИИ И РОССИИ

В статье отмечается, что к числу важнейших тем, освещаемых П. Чайковским – музыкальным критиком, принадлежали общая ситуация в отечественном вокальном искусстве 1870-х годов и формирование национального оперного театра в России. Исходя из этого, Чайковский, наряду с крупнейшими представителями русской музыкально-критической мысли (В. Одоевским, А. Серовым, В. Стасовым, Ц. Кюи и др.), уделял значительное внимание безудержной экспансии «итальянщины» в культурной жизни страны. Вместе с тем, Чайковский стремился акцентировать несомненные достоинства классических традиций итальянского *bel canto* и восторженно приветствовал выдающихся певцов – хранителей указанных традиций (А. Патти, Э. Ноден, А. Котоньи и др.). В равной степени критик полагал своим долгом поддерживать и направлять творческие искания отечественных молодых певцов (включая, например, Е. Лавровскую, Е. Кадмину, А. Меньшикову), прогрессивно мыслящих вокальных педагогов (в том числе А. Александровой-Кочетовой, В. Кашперова), которые стремились к самобытному претворению до-

стижений *bel canto* с учетом фундаментальных художественно-эстетических принципов русского оперного и камерно-концертного пения. Отрадными явлениями в культурной жизни России Чайковский считал и разнообразные музыкально-просветительские инициативы, осуществляемые в русских столицах и провинции, – от общедоступных «приватных» ученических вечеров до «музыкально-литературных забав» (концертов и лекций), организованных энтузиастами в Русской палате «Славянского базара» (1872). Принципиально неприемлемой для Чайковского оставалась лишь коммерческая направленность отдельных явлений концертной и музыкально-театральной жизни. Своеобразным олицетворением подобной коммерциализации в критическом наследии гениального русского композитора предстает артистическая деятельность «лубочного певца» Д. Агренева-Славянского.

Ключевые слова: П. Чайковский, отечественное вокальное искусство 1870-х годов, итальянская опера XIX века, Д. Агрнев-Славянский, «Славянский базар».

Для цитирования: Мещерякова Н. А. П. И. Чайковский о вокальном искусстве Италии и России // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 116–122.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14014>

N. MESHCHERYAKOVA

Rachmaninov Rostov State Conservatory

P. TCHAIKOVSKY ON THE VOCAL ART OF ITALY AND RUSSIA

Among the important topics elucidated by P. Tchaikovsky – the music critic, there were the general condition of vocal art in Russia of the 1870th and formation of national opera theatre. Therefore, Tchaikovsky, alongside the major representatives

of Russian music criticism (V. Odoevsky, A. Serov, V. Stasov, C. Cui and others), devoted considerable attention to the relentless expansion of Italian style into the cultural life of the country. However, Tchaikovsky sought to emphasize the merits of classical

traditions of Italian bel canto and enthusiastically commended outstanding vocalists – custodians of the tradition (A. Patti, E. Naudin, A. Cotogni and others). Equally, the critic felt compelled to support and guide an artistic search of young Russian vocalists (including, e.g. E. Lavrovskaya, E. Kadmina, A. Menshikova) and progressively thinking vocal teachers (including A. Alexandrova-Kochetova, V. Kashperov), who aimed to distinctively translate all the advantages of bel canto to the Russian fundamental artistic and aesthetic principles of the opera and concert singing art. Among the pleasant phenomena of Russian cultural life Tchaikovsky also considered various enlightening initiatives concerning music that took place in the capital and the

province – from the publicly available “private” students gatherings to “musical and literary pastimes” (concerts and lectures), that were organized by the enthusiasts of the Russian chamber of “The Slavonic Market” (1872). Entirely unacceptable for Tchaikovsky was only commercial focus of some events of the concert and music theatre life. Specific embodiment of such commercialisation was, according to the critical work of the Russian composer, the artistic activity of the “popular-ptint singer” D. Agrenev-Slavyansky.

Key words: P. Tchaikovsky, Russian vocal art of the 1870s, Italian opera of the 19th century, D. Agrenev-Slavyanskiy, “The Slavonic Market”.

For citation: Meshcheryakova N. P. Tchaikovsky on the vocal art of Italy and Russia // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. P. 116–122.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14014>



В наши дни трудно усомниться в необходимости изучения музыкально-критического наследия П. Чайковского отечественными певцами – не только в качестве подспорья, содействующего освоению бесценных вокальных шедевров композитора, но и как важнейшего фактора профессионального образования и надежного ориентира в современной исполнительской практике. Не уделив должного внимания проблематике «музыкальных фельетонов» гениального композитора и замечательного публициста, «...невозможно было бы сегодня во всей полноте и объемности представить необычайную сложность и все перипетии развития русского и зарубежного исполнительства второй половины XIX века», – указывает современный исследователь [1, с. 189]. Цитируемый автор приходит к закономерному выводу о том, что Чайковский-критик «...сумел запечатлеть и сохранить для последующих поколений своеобразный “портрет” состояния вокального искусства во всех его ипостасях: от высочайших проявлений певческого мастерства до элементов гротеска» [там же]. Более того, этот «портрет» соотносится с масштабной исторической панорамой музыкального исполнительства, которая, охватывая сравнительно небольшой период – первую половину 70-х годов XIX столетия, не ограничивается конкретными достижениями или неудачами отдельных представителей вокальной культуры. Указанная панорама включает в себя психологию и типологию про-

фессиональной деятельности певцов, отражает различные формы художественной коммуникации и специфику художественного пространства в целом, иными словами, подразумевает всестороннее освещение самого процесса бытования певческого искусства. В связи с этим рассмотрение критического наследия Чайковского представляется целесообразным с позиций современного музыкознания, интенсивно взаимодействующего с культурологией, музыкальной социологией и психологией.

Разумеется, данное обстоятельство не умаляет и значимости «узко цехового» подхода к явлениям, представленным в музыкальных эссе Чайковского. Последний, бесспорно, обладая глубокими теоретическими познаниями в соответствующей исполнительской сфере, владел и определенными практическими навыками. Доказательством служат воспоминания Г. Лароша, который близко наблюдал своего друга и ученика еще в юности как певца-любителя, наделенного от природы небольшим, но «очень приятным баритоном» и притом «любившего итальянское колоратурное пение» [2, с. 407]. По утверждению Лароша, молодой Чайковский «...вокализировал чисто и бегло; быть может, вследствие этого он охотно, хотя и наполовину в шутку, украшал свой репертуар такими произведениями, как арии и дуэты из “Семирамиды”, из “Отелло” и т. п.» [там же]. Столь примечательные ранние увлечения композитора, а также сохраняемый им на протяжении всей жизни интерес к му-

зыке Россини весьма наглядно свидетельствуют об уважительном и серьезном восприятии певческого искусства Италии. Разумеется, было бы заведомой ошибкой не учитывать, что устойчивым лейтмотивом критических высказываний Чайковского является тема конфронтации русской и итальянской оперы. Однако это мнимое противоречие легко разрешает сам композитор, отвергая возможные подозрения в «квасном патриотизме» и публично утверждая: «Я принадлежу к числу самых искренних поклонников классического вокального искусства, считающего в своих рядах таких блестящих представителей, как, например, г-жи Патти, Пенко, гг. Ноден, Рота и т. п.» [3, с. 206]. Более того, по мнению Чайковского, «подобные артисты, будучи хранителями и проводниками классических традиций итальянского певческого искусства, не только доставляют сильное наслаждение, но приносят несомненную пользу певцам всех наций и способствуют развитию изящного вкуса в публике» [там же, с. 206–207].

Разъясняя собственную гражданскую и эстетическую позицию в данном вопросе, Чайковский пишет: «Я отношусь враждебно только к исключительности, с которой у нас стараются поставить на недостижимый пьедестал культ певческой виртуозности, основанный на чисто материальном услаждении слуховых нервов красотой звука и заслоняющий своим громадным распространением *художественные интересы публики*» (курсив мой – Н. М.) [3, с. 207]. Необходимостью защиты указанных интересов и руководствовался принципиальный критик. Многие его мысли перекликались с воззрениями М. Глинки (критиковавшего «итальянских певунов» и в то же время глубоко постигавшего все премудрости *bel canto*), В. Стасова, А. Серова и В. Одоевского, декларировавшего противостояние национальных традиций посредством прямой альтернативы в названии статьи «Русская или итальянская опера?»¹.

Впрочем, по сравнению со своими современниками Чайковский занимал позицию более гибкую и отнюдь не прямолинейную, уважительно отзываясь о «классически-итальянской методе пения» [3, с. 101]. При этом он справедливо оценивал итальянскую оперу с культурологических позиций как «громадную иллюзию», не подкрепленную профессиональным мастер-

ством оперной труппы, как «ловкое финансовое предприятие», неутомимо притягивавшее к себе «и все деньги, и все время московской публики» [там же, с. 171]. Чайковский-критик несколько не умалял достоинств выдающихся певцов итальянской школы: «Будучи закоренелым, хотя и совершенно бессильным врагом итальянской оперы, как антрепризы, старающейся всеми силами подавить русское оперное дело, я не могу, однако же, не отдавать справедливости тем из служащих этому прискорбному делу артистов, которые отличаются действительными артистическими достоинствами» [там же, с. 284]. Так, в оценке творческих достижений Аделины Патти он явно противостоял Ц. Кюи, который, ссылаясь на уничижительный отзыв Полины Виардо, отрицал у знаменитой итальянской примадонны «способность к (актерской. – Н. М.) игре» и называл ее «прекрасным инструментом, издающим верные и отчетливые звуки с помощью какого-то чудного механизма, но не одушевленные человеческим чувством и мыслью» [4, с. 58]. Талант блистательной певицы, согласно высказываниям из уст Кюи, исчерпывался «веселостью и бойкостью», «почти автоматическим совершенством» и умением «удивить зрителя», будучи не в силах «расшевелить и тронуть его» [там же, с. 57]. Напротив, Чайковский решительно оспаривал «мнение мнимых знатоков музыки, которое гласит, что эта певица удивляет, а не трогает» [3, с. 101]. В отличие от М. Мусоргского, остроумно высмеявшего в «Райке» неумеренный культ примадонны, Чайковский сетовал на видимый недостаток внимания к «этой совершеннейшей из певиц», отмечая, что, «в сущности, Патти у нас не любят...» и «...Москва к ней относится далеко не так, как она этого заслуживает...» [там же, с. 286, 287]. Критик называл итальянскую диву «восхитительным феноменом», «звездой первой величины» и констатировал: «...Г-жа Патти не только превосходная, неподражаемая певица, но и добросовестнейшая из артисток» [там же, с. 219].

Чайковский-критик не только и не столько ценил врожденные качества итальянских виртуозов, сколько придавал значение мастерству и тому, что применительно к исполнителю именуется школой и является гарантией творческого долголетия. Так, рецензируя московскую постановку оперы Ф. Галеви «Дочь кардинала», осуществленную силами итальянской труппы, Чайковский не скупился на восторженные эпитеты: «Исполнение г. Ноденом партии Елеазара было настоящим торжеством для этого почтенного артиста. В борьбе с разрушительной силой времени г. Ноден выходит полным победителем.

¹ Названную статью можно рассматривать в качестве программной, поскольку в ней Одоевский безоговорочно отвергал «итальянскую дребедень» и «разные погрешности, выпеваемые куклами», называя «почти преступлением» любые попытки «заразить итальянским худосочием» отечественный «здоровый музыкальный смысл».

Голос его не только не теряет своей силы и красивой, сочной звучности, но как будто с каждым годом становится моложе и свежее» [3, с. 203]. Провозглашая Эмилио Нодена «великим, образцовым мастером своего дела», «не только вдохновенным, но и разумно расчетливым художником», Чайковский без тени иронии называл прославленного вокалиста «одним из чудесно сохранившихся обломков старой, классической школы итальянского пения» – воплощенный «живой укор современным певцам, помешанным исключительно на эффектах грубой силы, на невозможно высоких нотах, на всех тех выкрикиваниях, которые <...> в конце концов губят природные силы артиста» [там же, с. 143–144].

Безусловно, вокально-эстетические идеалы Чайковского с наибольшей ясностью и отчетливостью выявлялись, когда речь шла о русских певцах. Так, Елизавета Лавровская, одна из любимейших исполнительниц композитора, восхищала его не только богатством тембровых красок замечательного голоса, но и «природной способностью к тонкой, глубоко прочувствованной, подчас потрясающей художественности в фразировке» [3, с. 262]. Критик отмечал умение Лавровской не нарушать эстетических границ вокального искусства: «Ни к бесконечным замираниям итальянских примадонн, ни к их антимузикальным затягиваниям и противным всякому здравому смыслу и ритмическим музыкальным законам ускорениям, ни к ошеломляющим выкрикиваниям, ни к ничем не мотивированным фиоритурам и трелям – ни к каким подобным дешевым способам вызывать одобрение публики г-жа Лавровская не прибегает» [там же].

Бесспорно, «честный музыкальный рецензент», как именовал себя Чайковский, был склонен отдавать предпочтение исполнителям – приверженцам аналогичного служения профессии. К этой когорте принадлежали, без сомнения, и Елизавета Лавровская, и Александра Меньшикова, и молодая русская примадонна Евлалия Кадмина², за творческим восхождением которой Чайковский-критик следил с доброжелательной требовательностью, поддерживая ранние выступления певицы, адресуя ей практические рекомендации, связанные с преодолением вокальных недостатков (таких, например, как горловой зажим – «сдавленность тембра»). С этой солисткой русской оперы были связаны идеальные представления Чайковского о сценическом актерском мастерстве. Радуясь профессиональному росту Кадминой, критик отмечал

² Напомним, что Е. Кадминой, Е. Лавровской, А. Меньшиковой и некоторым другим исполнителям, в знак признания их таланта и мастерства, П. Чайковский посвятил свои вокальные сочинения.

«...в ее исполнении больше спокойствия, самообладания и сдержанности; в игре больше обдуманности и зрелого понимания...» [3, с. 199] и высоко оценивал присущую данной артистке «...редкую в современных певицах и певцах способность модулировать голосом – придавать ему, смотря по внутреннему значению исполняемого, тот или иной тон», а также весьма тонкое «...артистическое чутье, которое составляет самый драгоценный атрибут ее симпатичного таланта» [там же, с. 186].

Подобно своему оппоненту и антагонисту Кюи, провозгласившему культ «исполнительской личности», Чайковский утверждал «музыкальную индивидуальность» как безусловную доминанту культурного прогресса. Именно «художникам с высоким эстетическим развитием и артистической зрелостью» (курсив мой. – Н. М.) [3, с. 210], по мнению критика, предстояло кардинально преобразить художественное пространство древней столицы. «В далеком будущем моему мысленному взору представилась матушка-Москва <...> настоящим европейским городом, центром большой цивилизованной страны, ревнующей о своем родном искусстве, ищущей серьезных художественных наслаждений, а не обманчивого призрака искусства, скрывающего под внешним блеском моды полное ничтожество» [там же, с. 206].

Однако на пути к идеалу Чайковский-критик распознавал ощутимое препятствие, заключенное в образе «артиста-коммерсанта», предшественника современного шоумена. Такой универсальный архетип дельца от музыки, по мнению Чайковского, являл собой популярный исполнитель русских песен Д. Агреньев-Славянский, концерты которого, по мнению критика, «не имеют ничего общего с музыкой, в смысле серьезного искусства» [3, с. 152]. Отмечая в характере Славянского – «ловкого эксплуататора московского патриотизма» – весьма «редкую для русского человека смелость, предприимчивость и силу инициативы» [там же], Чайковский пророчески описывал противоречия нашей эпохи, когда беспардонная эксплуатация национального наследия в целом и известных брендов в частности, приносит баснословную прибыль и обеспечивает головокружительный успех. Достаточно упомянуть таких колоритных персон новейшего времени, как Прохор Шаляпин (без всякого стеснения примеряющий образ альфонса) или несомненно талантливый Василий Пьянов, порой балансирующий на грани китча и подлинного искусства «театрализованной» песни. Чайковскому, избравшему деятельность псевдозвезды своеобразным объектом культуроло-

логического анализа, удалось ярко запечатлеть универсальный механизм управления сферой, которая сегодня именуется шоу-бизнесом, наметить безотказно действующие способы преобразования «бездарного певуна» в кумира толпы: «Что же делает Славянский? Прежде всего, он меняет завещанную ему отцами фамилию на громкий, соответствующий веянию духа псевдоним. Затем наш предприимчивый певец облачается в какой-то своего рода всеславянский костюм...», формирует репертуар из «площадных романсов» и «пьес с пикантными простонародными текстами» и удостаивается мощной поддержки со стороны малоразвитой журналистской братии [там же, с. 292]. И, наконец, «имея от природы недурной маленький теноровый голосок», искатель популярности достигает цели: «...этот артист, привлекая в свои концерты огромные массы полуграмотной публики, приобрел в Москве такое значение, которое ему не подобает» [там же, с. 306]. Иронически завершая повествование о новоявленном «герое дня», Чайковский предлагал «...всем вступающим на жизненное поприще брать пример с г. Славянского, так энергически боровшегося и победившего свою бесталанность» [там же, с. 293]. Однако возникает вопрос: кому и в былые, и в нынешние времена обязан стремительным взлетом к вершинам успеха этот феномен? Не только дельцам и манипуляторам, но и самой аудитории: «...Те же изящные дамы и ослепительные кавалеры с достоинством продолжают быть сообщниками, попустителями, недоносителями и соучастниками в музыкальном безобразии... на нашей лирической сцене...» [там же, с. 247].

Изучая природу зрительских симпатий и антипатий, Чайковский демонстрировал современникам эффективную модель оперного и концертного менеджмента. При этом убедительно доказывалось, что популярная в последней трети XIX столетия система оперных абонементов опиралась исключительно на звучные имена театральных кумиров: «Публика...стремится в итальянскую оперу... вовсе не для исполняемого, а для исполнителей...» [3, с. 52].

Не будет преувеличением утверждать, что Чайковский, размышлявший о судьбах итальянского и русского оперного искусства, интересовался тем, *кто* из певцов, *что*, *где* и с *какой целью* представляет публике, де-факто постигал основы культурологического анализа. О художественной и технической стороне указанного исполнительского процесса Чайковский-критик радел в первую очередь. Уже не разделяя артистов на русских и итальянских, он удостаивал заслуженного звания «хорошего певца»

Антонио Котоньи, исполнявшего партию Дон Жуана «обдуманно, твердо и с увлечением», и уважительно отзывался о первых шагах юных учениц профессора Московской консерватории А. Александровой-Кочетовой: «Мы не слышали в этот вечер ни одной фальшивой ноты, ни одной неудачной фиоритуры, ни одной антихудожественно исполненной фразы» [3, с. 157]. При этом выразительное пение робких и застенчивых дебютанток представлялось критику более значимым, нежели выступление обладателя «громкого имени» певца Федора Никольского, который «все по-прежнему сладостно, но монотонно заливается» [там же, с. 159]. Откликаясь на музыкальные события, Чайковский вообще не был склонен «приноравливаться» к общепризнанному статусу исполнителя, маститого или начинающего. Критик с равной заинтересованностью и ответственностью мог откликнуться и на «...самый замечательный концерт всего последнего времени... данный Музыкальным обществом в пользу учрежденного при нем фонда для вспомоществования вдовам и сиротам артистов» [там же, с. 156], и на скромный ученический вечер с участием воспитанниц «примадонны нашей русской оперы г-жи Александровой» [там же, с. 157]. В глазах Чайковского объективное значение частного концерта несколько не зависело от типичного для подобных событий «вполне интимного характера семейного кружка» и атмосферы «чисто семейного торжества». Критик искренне радовался тому, что представленным молодым талантам получают «хорошую опору серьезной и разумной вокальной методью», приобретающей воспитанников к «естественному развитию и укреплению голосовых органов» [там же, с. 158, 157], а не к демонстрации «всех блесков вокальной гимнастики» [там же, с. 210]. Подлинный «руководитель общественно-го мнения в сфере музыки» (так определял роль музыкального критика Чайковский) стремился сформировать у своих современников критерии, позволяющие воспринимать вокальное искусство с позиций «изящной простоты», завещанной Глинкой.

Чайковский-критик в прямом и положительном смысле слова был пристрастен к молодым исполнителям: не случайно им, малоискусственным «птенцам», доверил он судьбу любимого детища – «Евгения Онегина»! Вот почему в заметках рецензента порой звучала нескрываемая тревога о первых шагах начинающих певцов. Так, анализируя выступления учеников В. Кашперова, подлинного знатока вокальной методики, постигавшего ее фундаментальные принципы на родине *bel canto* в течение девяти

ти лет, Чайковский не преминул отметить искусственность мимики поющих в процессе звукоизвлечения. Со свойственной ему чуткостью отметил критик и другой просчет опытного наставника – излишнюю заботу «...о блестящей стороне вокального искусства, в ущерб простому, широкому пению» (курсив мой. – Н. М.) [3, с. 149]. Вопреки очевидным успехам восходящих звезд, в размышления рецензента нередко закрадывалась пронзительная нота беспокойства: «Что искусство пения находится в состоянии глубокого упадка – это несомненно, но несомненно также и то, что оно не скоро вступит в период своего возрождения...» [там же, с. 144]. И здесь Чайковский обнаруживал полное единодушие со своим современником – Франческо Ламперти, прославленным миланским педагогом, взрастившим любимых певцов композитора – Александра Додонова и Николая Фигнера. Русский композитор и итальянский маэстро вокала буквально вторили друг другу: «То, что сегодня искусство пения находится в плачевном состоянии упадка, – это грустная, но неоспоримая истина», – констатировал Ламперти [5, с. 8]. Оба музыканта уподобляли собственное восприятие упомянутой ситуации «разгару... похорон вокальной музыки» [там же, с. 9], а причины близящейся катастрофы единодушно связывали с педагогическими ошибками, разнузданностью театральных спекулянтов и пагубным увлечением современных композиторов декламационным стилем³.

И все же, благодаря широте культурологического подхода, Чайковскому удавалось избежать беспросветного пессимизма: «Много безобразий творится на наших лирических сценах, много есть грустных фактов, свидетельствующих о недоразвитости наших музыкантов и нашей публики, но есть и много утешительных явлений...» [3, с. 128–129]. Критик с надеждой отмечал возрастающую общественную активность всех участников художественного процесса, включая «композиторов, поощренных возможностью исполнения своих произведений» [там же, с. 128], публику и даже рецензентов, откликающихся на эти исполнения. В числе отрадных явлений, «...заслоняющих собою мрачные стороны нашего музыкального дела...» [там же, с. 129], Чайковский упоминал открытие в Москве при «Славянском базаре» (1872) «...прелестной залы, в строго выполненном русском стиле,

вполне оправдывающей данное ей название русской палаты» [там же, с. 77] и предназначенной для «музыкально-литературных забав». С этой инициативой, по мнению критика, было связано «желание дать нечто особенное, выходящее из пределов обыденности, долженствующее отличить вечера “Базара” от клубных и других музыкальных вечеров» [там же]. Разумеется, Чайковский не мог предвидеть знаменательной «переключки» данного события с теми явлениями национальной культуры, которые заявили о себе четверть века спустя, оказав колоссальное воздействие на развитие отечественного вокального искусства, в частности, камерного. С одной стороны, описываемое сопряжение «элемента ученого» с музыкальным в совершенно оригинальных по духу «полезно-приятных» вечерах «Базара» явилось непосредственным предвосхищением «конференций», организованных М. Олениной-д’Альгейм в Бельгии и во Франции, а затем перенесенных в условия «Дома песни» (1908–1918), небывалого до той поры художественно-коммуникативного феномена. С другой стороны, в числе концертных площадок, осваиваемых только появившимся на свет «Кружком любителей русской музыки» под руководством четы легендарных просветителей М. и А. Керзиных (1896), также фигурировал «Славянский базар». Благодаря этому на авансцене общественной жизни утвердились певцы-просветители – артистические личности небывалого размаха, о которых мечтал Чайковский-критик, – в равной степени «основательные музыканты» и крупные организаторы, способные принести «пользу русскому искусству, нуждающемуся в людях не только даровитых и развитых, но и решительных и деятельных» [там же, с. 153]. Не ограничиваясь «бытописанием русской музыкальной жизни», Чайковский, по сути, предвидел грядущий прорыв к Серебряному веку и во многом предвосхитил современные нам коллизии, – вот каковы глубина и проницательность его культурологических прогнозов!

³ Так, оценивая публичные исполнения «Каменного гостя» – экспериментального опуса «высокодаровитого» композитора, высоко ценимого Чайковским, последний утверждал, что Даргомыжский написал «оперу без музыки», поскольку преобладающий в этом сочинении речитатив «еще не есть музыкальная форма» [3, с. 155].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ушуллу И. Взгляды П. И. Чайковского на вокальное исполнительство второй половины XIX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики. 2013. № 4. Ч. 2. С. 183–189.

2. Ларош Г. Воспоминания о П. И. Чайковском // Чайковский П. Музыкальные эссе и статьи. М.: Музыка, 2015. С. 406–414.

3. Чайковский П. Музыкальные эссе и статьи. М.: Музыка, 2015. 448 с.

4. Кюи Ц. Избранные статьи об исполнителях. М.: Музгиз, 1957. 276 с.

5. Ламперти Ф. Начальное теоретико-практическое руководство к изучению пения; Искусство пения по классическим преданиям: Технические правила и советы ученикам и артистам; Ежедневные упражнения в пении. СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2014. 144 с.

REFERENCES

1. Ushullu I. Vzglyady P. I. Chaykovskogo na vokal'noe ispolnitel'stvo vtoroy poloviny XIX veka [The views of P. Tchaikovsky on vocal performing art in the second half of the 19th century]. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie: voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and law sciences, cultural and art studies: problems of theory and practice]. 2013. No. 4. Part 2. Pp. 183–189.

2. Larosh G. Vospominaniya o P. I. Chajkovskom [Memoirs of P. Tchaikovsky]. Chaykovskiy P. Muzykal'nye esse i stat'i [Musical essays and articles]. Moscow: Muzyka, 2015. Pp. 406–414.

3. Chaykovskiy P. Muzykal'nye esse i stat'i [Musical essays and articles]. Moscow: Muzyka, 2015. 448 p.

4. Kyui Ts. Izbrannye stat'i ob ispolnitelyakh [Selected articles about performers]. Moscow: Muzgiz, 1957. 276 p.

5. Lamperti F. Nachal'noe teoretiko-prakticheskoe rukovodstvo k izucheniyu peniya; Iskusstvo peniya po klassicheskim predaniyam: Tekhnicheskie pravila i sovery uchenikam i artistam; Ezheдневные uprazhneniya v penii [An initial theoretical and practical guide to the study of singing; The art of singing according to classical traditions: Technical rules and advice for students and artists; Daily exercises in singing]. St. Petersburg: PLANETA MUZYKI, 2014. 144 p.

Мещерякова Наталья Алексеевна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры сольного пения
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на Дону

natali863@bk.ru

ORCID: 0000-0002-8257-2031

Natalya A. Meshcheryakova

Ph. D. (Art), Professor at the Department of Solo singing

Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

natali863@bk.ru

ORCID: 0000-0002-8257-2031