

РУССКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА (ТРАДИЦИИ)

RUSSIAN NATIONAL VOCAL SCHOOL (TRADITIONS)

A. Pokrovskiy

Summary. this article examines the history of the Russian national academic vocal art. Its penetration on the territory of Russia, development and transformation in terms of the national cultural traditions and modern state of the vocal art.

Keywords: vocal art, Russian vocal school, Opera, vocal pedagogy, vocal performance, singing traditions.

Покровский Андрей Викторович

Независимый исследователь, Санкт-Петербург
avpokrovskiy@yandex.ru

Аннотация. в статье исследуется история русского национального академического вокального искусства. Его проникновение на территорию России, развитие и трансформация в условиях отечественной культурной традиции, а так же современное состояние вокального искусства.

Ключевые слова: вокальное искусство, история вокального искусство, русская вокальная школа, русская опера, вокальная педагогика, вокальное исполнительство, певческие традиции.

Исполнительство

За столетний период, со времени появления в России итальянских опер до первой русской классической оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки, русское вокальное искусство прошло сложный и долгий путь развития. Русские певцы, восприняв технику и культуру в основном итальянской, а также французской школ, сумели остаться глубоко национальными исполнителями. В отличие от народного пения, специфически сформированный звук оперной манеры называли итальянским пением. Исполнительские традиции итальянских певцов, безусловно, оказали сильное влияние на развитие отечественной исполнительской культуры. Глинка пишет, что познакомился с итальянским певцом Belloli и начал у него учиться пению (итальянскому). Специально дополненное здесь слово «итальянскому» служит пояснением того, что эти занятия не были простым сольфеджированием и выработкой навыков пения по нотам, но освоением основных исполнительских навыков. Впоследствии он сам обучает своих учеников «итальянскому» пению, требуя от учеников тянуть гаммы именно на «итальянское А», образно воплощающее в его представлении не фонетические различия языка, а округлость и специфику вокализации итальянской школы бельканто, что вызывало гневную критику в его адрес за насаждение «итальянщины». С именем Глинки связан подъем русской вокально-исполнительской школы до классического уровня. Создавая крупные и мелкие формы вокальных сочинений, Глинка ратовал за изящное пение, сочетающее дар хорошего голоса с умением технически им распоряжаться, совмещающая художественное понимание музыки с совершенным применением вокально-исполнительских средств.

А. Е. Варламов также мыслил исполнительское мастерство как искусство, не сводимое к одной лишь вокальной технике. Он настаивал и на внимательном отношении

к тексту, рекомендуя вокалистам заниматься артикуляцией, дикцией, грамотно соединяя музыкальные и ораторские ударения.

Как истинные представители русской исполнительской школы, авторы первых методических трудов требовали от своих учеников задушевности, искренности и высокой эмоциональности исполнения, подчеркивая важность «состояния души» для верной передачи вокальными средствами мыслей, чувств и страстей.

Кроме оперно-концертного направления, большую роль в развитии отечественных традиций исполнительства на русской сцене сыграла популяризация романса. Романсное творчество отечественных композиторов заложило основы стилистических черт русского камерного вокального исполнительства. Одними из первых авторов русского романса были: Г. Н. Теплов (1717–1779), Ф. М. Дубянский (1760–1796), О. А. Козловский (1757–1831). На основе народных традиций множество русских романсов было написано известной творческой группой «дилетантов», к которым себя относили талантливейшие русские композиторы начала XIX века: Н. А. Титов (1800–1875), А. А. Алябьев (1787–1851), А. Л. Гурилёв (1803–1858), П. П. Булахов (1822–1885), внесшие в исполнительскую манеру отечественных певцов правдивость, задушевность и теплоту.

Характерные для русского искусства идеи музыкального реализма ярко проявились в творчестве Александра Сергеевича Даргомыжского (1813–1869), создавшего множество сатирических, комических и драматических произведений с глубокой социальной направленностью. Эту тенденцию также развивали многие последующие отечественные и зарубежные композиторы: С. Прокофьев, Д. Шостакович, Б. Барток, П. Хиндемит и др. Новаторство творчества А. С. Даргомыжского внесло множество но-

вых оттенков в разнообразии промежуточных вокальных приемов, находящихся между кантиленным и речитативным пением, между пропеванием и проговариванием текста, значительно приблизив певческий голос к натуральным интонациям живой речи. Это оказало воздействие на оперную музыку, расширив ее возможности, что, в свою очередь, потребовало от певцов выработки и применения новых приемов вокальной техники. Даргомыжский требовал от исполнителей простоты, глубины переживания и воплощения в музыке национальных традиций пения. Его курс на развитие естественности, благородства, отечественной вокальной школы был активно поддержан музыкальными критиками, ратовавшими за развитие русских музыкальных традиций, вопреки кричащей, манерной и вычурной исполнительской техники зарубежных гастролеров того времени.

Важным этапом развития русской музыкальной-исполнительской культуры стала вторая половина XIX столетия. В шестидесятые годы в России формируется профессиональное музыкальное образование. Открываются бесплатная музыкальная школа в Петербурге, Московская и Петербургская консерватории, появляются произведения композиторов «Могучей кучки», а позднее и П. И. Чайковского. Вокальная музыка этого периода чрезвычайно разнообразна, но всегда безошибочно определяется, как музыка русская.

Одной из наиболее ярких фигур композиторов «Могучей кучки» был М. П. Мусоргский (1839–1881). Он развивал дальше творческие принципы А. С. Даргомыжского в отношении сближения слова и музыки, смело используя интонации человеческой речи в строении музыкальных мелодий своих опер и считая речь неиссякаемым источником музыки. Мелодика его оперных партий пронизана речевыми интонациями. Несмотря на близость к речи, музыкальные фразы вокальных партий всегда хорошо «ложатся в голос».

Оперы П. И. Чайковского (1840–1893) отличались глубиной психологических переживаний, но одновременно такие простые, искренние и доступные языку. Арии этих опер своими переходами через ариозо и мелодический речитатив сильно отличались от традиционных классических арий.

Н. А. Римский-Корсаков (1844–1908) создал замечательный тип русских кантиленных арий, требующих огромной драматической выразительности и тончайшего владения большой палитрой вокальных красок и технических украшений, необходимых не столько для демонстрации голоса, сколько для точного раскрытия характеристики образа. Его оперы стали хорошей исполнительской школой, на которой до сих пор воспитываются русские певцы.

Таким образом, постепенно формировалась специфическая русская вокально-исполнительская традиция отечественной школы, которая успешно адаптировалась и интегрировалась в музыкально-театральной среде Европы, представляя собой уникальный вариант синтеза отечественной и европейской исполнительской традиции.

Расцвет русской вокальной школы в контексте европейской исполнительской традиции

Ф. И. Шаляпин (1873–1938) как-то поделился со своим другом, художником Константином Коровиным, говоря, что в искусстве есть некое «чуть-чуть». Если это «чуть-чуть» не сделать, то нет искусства. Легендарный артист своим творчеством умел донести до слушателей глубокий смысл, а не только форму его выражения. В результате воздействия творческого подхода Ф. И. Шаляпина в России и по всему миру произошел важный пересмотр подходов к вокальному исполнительству. Это влияние испытала на себе и итальянская вокальная школа. Если раньше многочисленные итальянские гастролеры во время исполнения опер довольствовались лишь костюмированным концертом, заботясь не о глубине представляемого образа, а лишь о демонстрации достижений школы бельканто, то после появления на мировой оперной сцене феномена Ф. И. Шаляпина это стало уже недостаточным.

Кроме Шаляпина в нач. XX в. широкую дорогу для триумфального шествия русского искусства на сцену Европы проложили прославленные отечественные певцы Леонид Собинов (1872–1934) и Антонина Нежданова (1873–1950). С огромным интересом к необычному для Европы культурному событию проходили под руководством Сергея Дягилева (1872–1929) представления русской национальной оперы и балета. Интерес к русскому искусству, его идеям и самобытности сделали «Русские сезоны» одним из самых значимых культурных событий той эпохи и принесли славу и достоинства самобытного русского искусства по всему миру. Это обеспечило мировое признание русской вокальной школы, подняло его на небывалую до того высоту и определило не угасающее во всем мире внимание к русскому национальному искусству до наших дней.

Русская классическая опера второй половины XX века формировала в отечественных вокалистах качества синтетических певцов-реалистов, творчески соединяющих певческое искусство с драматической выразительностью воплощаемых образов. В основе русской школы лежало сформированное веками народно-песенное исполнительство, характеризующееся, по словам Бориса Асафьева, «счастливым» соотношением естественных качеств голоса и напевности русского языка. Таким образом, уже к началу XX века русская национальная вокальная школа

вступила в пору зрелости, прочно заняв место среди величайших достижений мировой музыкальной культуры.

Современное состояние вокального искусства

Вначале приведем одну цитату из опубликованной статьи «Время молчания» французского исследователя Эрнеста Лебраншу, посвященной современному состоянию оперного вокала, где он характеризует общее отношение современного общества к данному предмету как «предание анафеме» во второй половине XX века оперной манеры пения, объявления ее вычурной и искусственной. Довольно резкое заявление. Соответствует ли оно действительности и если да, то почему? Об этом, среди прочего, и пойдет речь далее.

Рассматривая современное состояние оперного исполнительства, можно сделать однозначный вывод, что оно понесло множественные потери в столкновении с разрушительными тенденциями, начавшими свое влияние на заре XX века. Более того классического вокала, отголоски которого еще можно было наблюдать во второй половине прошлого столетия, к XXI в. не осталось и следа. А то, что мы имеем сегодня, с уверенностью можно назвать кризисом оперного исполнительства и классической школы.

К этому можно добавить крах педагогической системы, которая из *alma mater*, бережно передающей опыт предыдущих поколений, трансформировалась в одно из направлений платных услуг наряду с медициной и образованием в сегодняшнем понимании. Данное утверждение прекрасно подтверждает огромное количество учебных заведений, не имеющих квалифицированных преподавателей; обязанность государственных учебных заведений вместо опытных артистов принимать учителями пения людей, имеющих пускай начальную, но обязательно «педагогическую» квалификацию; и то, что педагоги всех направлений сегодня в буквальном смысле «завалены» отчетами и огромным количеством документации, занимающей колоссальное количество времени, оторванного от работы с воспитанниками, при общем сокращении педагогических часов; и отказ от индивидуальной формы работы с учащимися в пользу групповых занятий; и совершенно бесполезные коммерческие мастер-классы, предлагаемые на каждом шагу; и расплодившиеся международные вокальные конкурсы, в бесконечном множестве организуемые туристическими фирмами; и многое, многое другое из нашей сегодняшней реальности.

Результатом такой трансформации многоступенчатого вокального образования в нашей стране являются чудовищные перекосы в артистическом сообществе. Если раньше вокалист воспитывался десятилетиями, развивая

и совершенствуя свой аппарат под руководством опытных учителей, то сегодня, едва получивший начальные азы вокального исполнительства или просто растиражированный средствами массовой информации новоиспеченный артист всю эксплуатируется музыкальным бизнесом. Итогом этих тенденций являются совершенно не готовые к сложнейшей творческой деятельности полуфабрикаты-однодневки с прерванными карьерами, не успевшие сформироваться как артисты и выброшенные из обоймы при первой же неудаче, в отличие от артистов прошлых поколений, карьеры которых длились десятилетиями.

Кроме того, безотрадно наблюдать и то, что в сложившейся атмосфере большинство исполнителей перестают развиваться. Имея определенные достоинства, будь то приятный тембр, широкий диапазон, музыкальные способности или просто общую артистичность, исполнитель почитает это достаточным и эксплуатирует свои выигранные качества, считая совершенно ненужным самосовершенствоваться, отработывая и шлифуя свое искусство. Исключения из этого правила в наши дни — настоящая редкость.

Но все эти тенденции и метаморфозы меркнут перед самым существенным и судьбоносным для оперного вокала фактором нынешнего времени: певец и пение как таковые, вслед за самой музыкой перестали быть главными «действующими лицами» в оперном процессе! Зато усилило свои позиции актерское мастерство певца, хотя качество это для опер — вещь второстепенная, более того, в гипертрофированных количествах даже вредная. Слишком уж отличается лицедейство в драматическом театре с его вербальной литературной основой, в которой перемешаны художественные и бытовые смыслы слов, от «актерства» в опере, где текстом является музыка, которой подчиняются многие актерские приемы, и господствует условность, причем, принципиально иного характера, нежели в драме. Эта разница очевидна, только многие не желают этого признавать или сознательно ее камуфлируют, не обладая достаточной подготовкой, чтобы разобраться в специфике музыкального языка, поскольку «планка» профессионализма в этом виде искусства слишком высока. Не кроется ли здесь одна из причин, хотя далеко не единственная, засилья так называемого оперного литературоцентризма и «режиссерской оперы»? Специфические же оперные актерские приемы и жесты, когда их перестали понимать как условно-литургический и возвышенно-метафорический инструментарий, прилегающий к пению, все больше стали уступать место превратно понимаемым формам «естественности», и, наоборот, — необузданного гротеска в современном театральном-эпатажном духе. Отсюда и повышенное внимание к изощренному мизансценированию, внешним данным артиста, не имеющим, как правило, непосредственного отношения к стилистике

и эстетике музыкального материала, обладающего своей имманентной музыкально-драматической логикой. Сочетаются они также с умелой раскруткой искусно созданного имиджа артиста, будь то образ брутального мачо в лице Хосе Куры, или гламурно-сексуальной женской раскованности у Анны Нетребко, превращающиеся в самоцель. Если добавить к этому еще и гендерные метаморфозы-экзерсисы бисексуального плана в ролевых амплуа (характерный пример — опера венгерского композитора П. Этвёша «Три сестры» по одноименному произведению А.П. Чехова), принявшие извращенные формы, то картина становится удручающе похожей на «шоу трансвеститов» в столь любимом многими людьми художественной богемы Тайланде. Таковы в общих чертах основные тенденции в вокальном цехе современности.

Далее необходимо упомянуть о роли эстрадных музыкальных жанров в развитии оперного вокала XX–XXI столетий. Дело в том, что так называемая легкая музыка и развлекательное пение, в широком смысле этого слова, существовали всегда. Но ранее, например, в XIX веке, они не мешали развитию академического вокала, а даже подчас и обогащали его демократическими почвенными соками, ибо пропасть между ними не достигала критического характера. Более того, у них была во многом общая слушательская аудитория. Публика, получавшая удовольствие от легкой оперетки или цыганского романса в ресторане, зачастую знала толк и в оперном искусстве. Существовавшая в широких слоях среднего класса система домашнего воспитания, в том числе и музыкального с его любительским музицированием, приобщением детей с раннего возраста к посещению оперных спектаклей, создавали питательную среду для наличия просвещенной публики. Нынче же легкая музыка, эстрадное пение, включая весь спектр жанров от авторской песни до «попсы» и многочисленных разновидностей рок-культуры и андеграунда, существуют с академическим вокалом как бы в параллельных мирах, почти не пересекаясь. А если пересекаются, то в форме низведения классики до уровня попсы в различного рода микстовых мероприятиях с участием звезд эстрады и оперных артистов, делающих это за хорошие деньги, но пытающихся нас убедить, что стремятся нести высокое искусство в массы. Если же говорить об опере в ее классическом понимании, то надо признать, что подавляющее число людей, причем не только обывателей, мало того, что не любят ее, но даже не имеют о ней реального представления.

Рубеж XIX–XX вв. ознаменовался последним всплеском итальянской оперной школы — веризмом. Им, если хотите, великая итальянская традиция «защищалась» от пораженного вагнеризмом засилия речитативно-декламационного интонирования, неизбежным образом стремившегося в лоно *Sprechgesang*-а, так называемого «речевого пения». Однако веризм, отчаянно цеплявшийся

за мелодичность, сам оказался раздираем противоречиями и зараженным своего рода ренегатством, ибо, обороняясь от неумеренной агрессии вагнеровского влияния и держась за «итальянщину», по существу, сам же подосознательно этот вагнеризм использовал. Неумеренная экзальтация и крик, его сопровождавшие, попытки сохранить мелодизм, скрестив его с речитативностью, полагая таким способом все-таки удержаться в рамках пения, вели к дальнейшей деформации звукоизвлечения, роковым образом сказавшись на таких фундаментальных основах старых оперных традиций, как кантилена, лиризм и принципы бельканто. Впрочем, эти свойства и противоречия веризма не стоит преувеличивать. Это было все-таки еще подлинное искусство. Не стоит забывать, что в его лоне родились такие яркие композиторы, как Р. Леонковалло, П. Маскани, У. Джордано, Ф. Чилеа и, наконец, великий Д. Пуччини. Поэтому правильнее было бы сказать, что некоторые особенности веризма дали толчок пагубным последствиям, в которых виноват не столько он сам, сколько общая историческая тенденция.

В чисто музыкальном аспекте пение XX века подвергалось, как уже отмечалось, агрессии со стороны новых композиторских авангардных техник — экспрессионизма, атонализма, додекафонии, алеаторики, экспериментов в области электронной и «конкретной» музыки, минимализма и прочих других «измов». Следует упомянуть, что увеличение мощности оркестрового звучания также заставило певцов прибегать к чрезмерной ажитации звука и брутальности. Тенденции к исчезновению певческой индивидуальности способствовала и появившаяся определенная мода на безвибратное звукоизвлечение.

Подытожив, можно с уверенностью говорить о кризисе не только музыкальных основ классического оперного вокала, но и его эстетики в целом. Конечно, мощная инерция и запас прочности трехвековой оперной традиции были столь велики, что дали старой школе возможность как-то «протянуть» до середины XX века и даже захватить его вторую половину. Этому также помог определенный консерватизм постановочных традиций, сохранявшиеся кое-где в Италии, — вокальной «альма-матер» Европы, США и Южной Америки, куда устремились выдающиеся певцы в надежде сохранить ту обстановку господства вокала, к которой они привыкли, и где публика, в основном из привилегированных классов, продолжала его чтить. Однако все это были именно попытки что-то сберечь. Ни о каком развитии и речи не шло. Уже к 60–70м годам «пейзаж после битвы» вызывал тревогу. И нас не должны сбивать с толку отдельные выдающиеся личности вокалистов уровня Ю. Бьёрлинга, Г. Вишневской, Ф. Вундерлиха, Н. Гедды, Т. Гоби, М. Дель Монако, П. Доминго, М. Кабалье, М. Калласс, П. Каппуччилли, Ф. Корелли, Б. Нильсон, Л. Паваротти, Р. Тебальди, Д. Фишер-Дискау, Б. Христова, как и некоторые примеры самоотверженной, почти ар-

хаичной преданности стилю бельканто в лице Альфреда Крауса или Эдиты Груберовой. Эти и некоторые другие имена, к сожалению, уже в какой-то мере были исключением.

Совершенно естественно, что и вести речь о каких-то крупных педагогических школах или именах, сравнимых с именами отца и сына М. Гарсиа, Н. Ирецкой, А. Котоньи, Ф. Ламперти, У. Мазетти, И. Прянишникова, К. Эверарди и др., также не приходится. Конечно, были и в XX столетии отдельные талантливые и продуктивные педагоги по вокалу — Ирис Адами-Коррадетти, Жльвира де Идальго, Мария Ифогюн, Фернандо Карни, Этторс Комногальяни, Мерседес Люпорт, Энрико Разетти и ряд других, у которых учились или совершенствовались многие знаменитые певцы. Можно говорить и о конкретных персональных удачах того или иного преподавателя, например, Паолы Новиковой, повлиявшей на развитие таланта Николая Гедды, или уроженки Одессы Анны Эль-Тур, воспитавшей Жени Турель. Но все это все-таки свидетельствует скорее о штучной преподавательской работе, нежели о всеобщей системе воспитания талантов. Далеко не все из этих педагогов были большими певцами, что с очевидностью показывает, сколь различны эти профессии. Поэтому знаменитое имя артиста, у которого нынче за большие деньги стажировались «нувориши» от пения, в том числе и отечественные, практически никогда не дает гарантии подлинного успеха.

Все вышесказанное не означает, что совсем не осталось ярких певческих имен. Мир, в том числе мир искусства, слишком велик и разнообразен, поэтому утверждать такое было бы ошибкой. Но, не смотря на то, что число крупных и выдающихся артистов, но не великих, сравнительно долго продолжало оставаться достаточно большим, губительные тенденции брали свое. И к началу XXI века по-настоящему великих певцов, обладающих собственной индивидуальной и цельной музыкальной эстетикой, внутренней харизмой, уже не осталось, в то время, как в 50–60 гг. прошлого века их было более десятка. Талантливые голоса, более или менее искусная техника, яркая внешность и актерские данные — да, но глубокие и всесторонне-художественные личности — нет. Последними были Л. Паваротти, исторически значимая карьера которого закончилась к началу 90-х гг, и П. Доминго, который, к сожалению, в последние годы начинает утрачивать способность к трезвой самооценке, пытаясь объять необъятное как певец, дирижер и администратор, забыв, что в дни своего 60-летия торжественно обещал, что будет петь еще «максимум лет пять».

Переходя к персоналиям, необходимо отметить еще ряд тенденций, имеющих как положительные, так и отрицательные стороны. Одна из существенных — расширение «географии» вокала. Теперь никого не удивляет

наличие талантов из Австралии, Новой Зеландии, Южной Африки, стран Латинской и Южной Америки, Азии (прежде всего Турции, Южной Кореи, Японии, Китая) и др. Все это стало возможным благодаря стремительному развитию цивилизации, что, к сожалению, не тождественно развитию культуры.

Такая впечатляющая географическая экспансия способствовала развитию универсализма и, если так можно выразиться, интернационализации вокальных традиций. Глубинное своеобразие старых европейских национальных школ постепенно уступало место усредненному, обезличенному вокальному мейнстриму. Большой «вклад» в эту ситуацию внесла и стремительно развивающаяся космополитическая американская школа. На этом фоне значительно более важной оказалась специфика исполнительства, связанная со стилистическими и техническими особенностями оперной музыки различных жанров, эпох и даже отдельных композиторов. Стали популярными термины: россиниевское, вагнеровское, веристское, барочное пение. Впрочем, в последние годы и эта специфика стала стираться под влиянием исполнительской всеядности. Как известно, процесс унификации вокала начался еще во второй половине XIX века, когда стали формироваться своего рода вненациональные вокальные центры, куда для совершенствования стекались молодые певцы со всего мира. Одним из таких важнейших мест, если не сказать, самым важным, стал Париж.

Париж — «Мекка» художников... Но если для изобразительного искусства это было вполне естественным, ибо французская живопись заняла в XIX веке ведущее место в мировом художественном процессе, то для вокала это своего рода парадокс, так как сама по себе французская школа никогда не была лидирующей, уступая, прежде всего итальянской и, отчасти, даже испанской и немецкой. Все дело в том, что здесь сказалось влияние глобальных культурных процессов на конкретный вид искусства. Это всегда имело место в истории. Впрочем, в XX столетии Париж потерял свою исключительность как вокальный центр, и процессы интернационализации шли уже независимо от него. В качестве примера уместно упомянуть о ряде вокально-педагогических центров, получивших известность в XX веке. Так, при театре Ла Скала была создана «Школа усовершенствования оперных певцов» (здесь у Деннаро Бара с 1961 года стажировались лучшие советские вокалисты). В знаменитой американской Джульярдской школе, основанной в 1946 году, к примеру, занимались Д. Алер, К. Гальярдо-Домеш, П. Гроувз, Л. Прайс, Р. Стивенз, Т. Стюарт, Т. Троянос, Б. Хендрикс, Н. Шикофф, С. Эстее и другие. Ряд известных артистов дал миру в XX веке зальцбургский Моцартеум, основанный еще в конце XIX века, где учились Д. Бейкер, И. Брок, Б. Бонни, Х. Брилист и другие. Но все это — отдельные центры. Их довольно много. Однако большой продук-

тивности система музыкально-вокального образования XX века при всем многообразии школ и консерваторий и наличии отдельных успехов не достигла, заполнив мир вокалистами — ремесленниками с достаточной профессиональной выучкой, но без глубокого творческого своеобразия.

Хорошим пособием — справочником по современному оперному вокалу, точнее, его состоянию в 1-й половине XX века, является знаменитая книга Джакомо Лаури-Вольпи «Вокальные параллели» (1955). По ней вполне можно получить представление об оперном пении той эпохи. Наряду с любопытным историческим очерком по искусству оперного пения и многими точными и неутешительными характеристиками современной ему оперной практики автор уделяет важнейшее место персоналиям. Используя древний принцип «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, Лаури-Вольпи сопоставляет вокальные данные карьеры многих выдающихся певцов современности и выстраивает из них своеобразные «пары» и оппозиции. Несмотря на то, что книга серьезно грешит субъективизмом и неполнотой, уделяя внимание, в основном, артистам Италии, Франции, Испании, отчасти США, забыв о существовании целой плеяды певцов из Германии, Скандинавии, Восточной Европы и других регионов, не говоря уже о России, она является приемлемой энциклопедией лучших вокалистов того времени. На ее страницах в порядке, установленном самим автором, есть множество ярких имен. Справедливости ради следует заметить, что некоторые крупнейшие певцы ко времени написания этой книги еще только начинали свою звездную карьеру. Совершенно не представлена русская школа, причем не только именами певиц, чья карьера развивалась преимущественно в советскую эпоху, но и мастеров, прославившихся до революции и весьма успешно выступавших за рубежом. Таким образом, книга Лаури-Вольпи не может являться полномасштабной энциклопедией вокального искусства 1-й половины XX века, хотя и считается одной из лучших в этом плане. Значительно более полной и информативной является книга Ю. Кестинга «Великие певцы 20 столетия», но и она не свободна от субъективных пристрастий, особенно к немецким певцам.

ЛИТЕРАТУРА

- Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики — М.: Музгиз, 1956
- Варламов А. Е. Полная школа пения. — СПб — М.-Краснодар: Планета музыки, 2008.
- Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки. — Л.: Музгиз, 1959
- Денисова Г. Очерки по истории вокальной педагогики в России. — Челябинск, 2004.
- Деряжный В. А. О принципах и методиках советской вокальной педагогики, — М.: Музыка 1967.
- Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой пол. XIX века. — СПб, 2010
- Дробышевская Н. С. Вокальная работа в Придворной певческой капелле во времена директорства Д. С. Бортнянского. — СПб: Астерион, 2012
- Дробышевская Н. С. Певцы Придворной певческой капеллы на оперной сцене. — М.: 2012
- Зингаренко А. А. История и теория обучения профессиональных певчих в России в VII — первой половине XIX века. — СПб., 2008
- Кандинский А. История русской музыки, — М.: Музыка, 1984
- Кузьмин А. И. У истоков русского театра. — М.: Просвещение, 1984.
- Ламперти Ф. Искусство пения. — М., 1899
- Манько Т. В. Русская школа хорового исполнительства (традиции и современность). — Ростов-на-Дону, 2006
- Назаренко И. К. Искусство пения: очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения. — М.: Музыка 1963
- Назаренко И. К. Искусство пения. Хрестоматия. — М.: Музыка, 1968
- Никольская-Береговская К. Ф. Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века. — М.: Владос, 2003
- Петри Э. К. Взаимодействие немецкой и русской хоровой традиции в контексте культуры России XVII—XIX веков. — Н. Новгород, 2005
- Петровская И. Ф. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVII — начала XX века. — М.: Музыка, 1983
- Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург 1801—1917. — СПб: Композитор, 2009
- Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. — М.: Музыка 1982
- Рогачева А. А. Русская вокальная школа как феномен культурного синтеза: XVI — первая половина XIX века. — Ростов-на-Дону, 2009.
- Тимохин Выдающиеся итальянские певцы, — М.: Музыка, 1962
- Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. — М. — Л.: Госмузиздат, 1929
- Хоффман А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика. — М., 2008
- Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. — СПб: Союз художников, 2002
- Энциклопедический словарь «Музыкальный Петербург». — СПб: Композитор, 2000
- Яковлева А. С. Русская вокальная школа: исторический очерк развития от истоков до середины XIX столетия. — М.: Глобус, 1999

© Покровский Андрей Викторович (avpokrovskiy@yandex.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»