



## ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Незаметно уходят годы, слагаясь в столетия и оставляя на страницах истории имена выдающихся деятелей, свидетельства о значимых событиях и достижениях, коими, например, так богат был XIX в. Для России это время небывалого доселе расцвета культуры. В литературе, живописи, архитектуре, музыке были созданы недостигаемые образцы человеческих творений. Хорошо известно, что на культурную жизнь России первой половины XIX в. оказали большое влияние Отечественная война 1812 г. и движение декабристов. Именно в этот период завершался процесс формирования русской нации, а художественная культура приобретала самобытность.

Средства, отпускаемые на просвещение и культуру, были сравнительно ничтожны, а образование носило сословный характер, по большей части оно было доступно только дворянам. Вплоть до начала 60-х гг. XIX столетия в России не было ни консерваторий, ни крупных концертных организаций общегосударственного значения. В культурном отношении аристократия была ориентирована на Запад, в стране работали иностранные артисты и музыканты, деятельность которых в некоторой степени охлаждала интерес к отечественным музыкантам. Но уже ничто не могло остановить процесс формирования русской национальной музыкальной школы.

Двадцатые годы XIX в. охарактеризовались стремительным развитием музыкального искусства. Музыка завладела душами многих писателей, художников, актеров и деятелей науки. Широкое распространение получило любительское музицирование. Привычным стало наличие

в доме фортепиано или арфы, скрипки или гитары, звучание песен. Издавались различные популярные сборники, музыкальные альбомы и журналы, авторами и составителями которых становились виднейшие композиторы, такие как М. И. Глинка, А. Н. Верстовский, А. А. Алябьев, А. Е. Варламов.

В 30–40-е гг. XIX в. расширяется концертная деятельность, приобретая постоянный характер. Этому способствовало открытие филармонических обществ, которые помогали организовывать выступления симфонических оркестров, музыкантов-инструменталистов и вокалистов. Однако репертуар публичных концертов не отличался достаточным разнообразием. Популярны были и хоровые выступления, особенно большой известностью пользовался хор графов Шереметевых, основанный в конце XVIII в. Русская музыкальная культура многим обязана крепостным музыкантам и артистам. В 1799 г. получил «вольную» у помещика Г. И. Бибикова Д. Н. Кашин — композитор, дирижер и пианист. Он организовывал симфонические и хоровые оркестры, сочинил несколько опер и песен, и, наконец, Кашин был издателем «Журнала отечественной музыки». Большую известность как дирижер шереметевского театра и хоровой капеллы получил крепостной музыкант С. А. Дегтярев, написавший в 1811 г. патриотическую ораторию «Минин и Пожарский».

В частных домах и учебных заведениях часто проводились камерные концерты, где наряду с профессиональными исполнителями выступали любители. Здесь можно было встретить и русских, и иностранных музыкантов. К сожалению,

ввиду сословного ограничения многие концерты были не доступны для широкой публики. И только в 1842 г. были открыты «Университетские концерты» в Санкт-Петербурге под управлением К. Шуберта, зрителями этих концертов по большей части были представители разнородной интеллигенции и студенчества.

Особое место в музыкальной истории России занимали всевозможные литературные и музыкальные кружки и салоны. По словам известного музыковеда О. Е. Левашевой, «в среде просвещенных любителей искусств, писателей, поэтов и драматургов возникают кружки различного типа, начиная от больших творческих объединений и кончая более интимными, домашними собраниями».<sup>1</sup>

В Москве в 20-е гг. XIX в. музыкальные вечера проходили в домах А. С. Грибоедова и Н. В. Станкевича. Не только политик, но и превосходный пианист и композитор А. С. Грибоедов постоянно собирал у себя друзей-музыкантов. В кружок Н. В. Станкевича входили известные музыкальные и литературные критики: его близкий друг В. Г. Белинский, В. П. Боткин, Н. А. Мельгунов и др. Особую роль в культурно-художественной жизни играли собрания в домах аристократии.

Славились вечера в доме княгини З. А. Волконской, где литературные чтения чередовались с концертными номерами и любительскими оперными спектаклями. Здесь бывали А. С. Пушкин, А. С. Грибоедов, А. Мицкевич, П. А. Вяземский, И. И. Геништа.

В 30-х гг. XIX в. в Петербурге одним из литературно-музыкальных центров стал кружок В. Ф. Одоевского. «Субботы» Одоевского продолжались вплоть до 60-х гг., но уже в Москве. «В отличие от замкнутых аристократических салонов двери его дома были открыты для всех по-настоящему преданных интересам отечественной литературы и искусства».<sup>2</sup> Среди музыкантов, посещавших дом Одоевского, практически все крупные русские композиторы: Глинка, Даргомыжский, Алябьев и Верстовский, Чайковский. В салонах графа Мих. Ю. Виельгорского и А. Ф. Львова выступали известные

иностранцы и лучшие русские артисты, проводились концерты с участием симфонического оркестра. В салоне президента Академии художеств А. Н. Оленина выступал молодой М. И. Глинка. Интересные квартетные концерты проходили в доме В. А. Кологривова, впоследствии он стал одним из организаторов и директором Русского музыкального общества.

Распространение музыкальных кружков, в которых интересы участников не ограничивались исполнительством, оказало влияние на дальнейшее развитие музыкальной критики. Критическая литература существовала и раньше, но теперь круг вопросов, которые она отражала значительно расширился. Публицистика все чаще затрагивала такие проблемы, как национальный музыкальный стиль, русская композиторская школа, изучение народных песен, эстетика музыкального искусства, создание серьезной национальной русской оперы и т. д. В 20–30-е гг. XIX в. начинают свою музыкально-критическую деятельность В. Ф. Одоевский, А. Д. Улыбышев, В. П. Боткин, Я. М. Неверов, Н. А. Мельгунов, Д. Ю. Струйский и др. Основоположником научного музыкознания стал В. Ф. Одоевский. В его статьях, посвященных творчеству Глинки, он первым дал оценку его деятельности как композитора реформатора музыкального искусства. «Горячий поборник глинканской школы, Одоевский заложил фундамент русской научной глинканы, которая к концу XIX в. превратилась в самостоятельную область исследования».<sup>3</sup> Под влиянием его деятельности формировались взгляды критиков второй половины XIX в., таких как А. Н. Серов, В. В. Стасов, Г. А. Ларош.

Как видно, музыка в этот период действительно занимала большое и важное место в русской художественной культуре. Поэтому важно упомянуть и о том, что музыкальное искусство России, как и другие виды, нашло в себе отражение всех течений мировой культуры.

Начало XIX в. ознаменовалось развитием нового направления — романтизма. Романтикам было присуще обращение во внутренний мир человека. «Свобода человеческой личности

<sup>1</sup> Левашева О. Е. Русская музыка в первой половине XIX века // История русской музыки / Келдыш Ю. В., Левашева О. Е. М.: Музыка, 1990. Вып. 1: С древнейших времен до середины XIX века. С. 263.

<sup>2</sup> Келдыш Ю. В. Введение // История русской музыки. В 10 т. / Келдыш Ю. В., Корженянец Т. В. и др. М.: Музыка, 1988. Т. 5: 1826–1850. С. 25.

<sup>3</sup> Левашева О. Е. Русская музыка в первой половине XIX века // История русской музыки / Келдыш Ю. В., Левашева О. Е. М.: Музыка, 1990. Вып. 1: С древнейших времен до середины XIX века. С. 268.

и проявление личности во всем ее духовном богатстве воспринималось ими как высшая ценность жизни».<sup>4</sup>

В России романтизм сформировался во второй половине 1810-х гг. Одной из его отличительных черт стало стремление творцов всех областей искусства к выражению русского национального своеобразия в своих произведениях. В период формирования русской нации обращение к народности, к исторически сложившейся самобытности повлекло за собой рост интереса к народным песням, сказаниям и легендам.

Но уже с 30–40-х гг. XIX века в художественной культуре ясно вырисовывается влияние другого направления — реализма. «Принципы реалистической эстетики, питавшей музыкальную мысль, — пишет О. Е. Левашева, — послужили важнейшей основой творческой деятельности композиторов-классиков».<sup>5</sup>

Огромное влияние на музыкальное искусство оказали романтическое и реалистическое направления в литературе. На темы современных русских писателей и поэтов создавались шедевры камерно-вокальной музыки, оперного и балетного искусств. Так, например, по произведениям А. С. Пушкина были написаны оперы, балеты и многочисленные романсы. В 1836 г. впервые была исполнена опера М. И. Глинки «Иван Сусанин». День премьеры стал днем рождения русской классической музыки. По другой известной поэме великого поэта композитор сочинил оперу «Руслан и Людмила», которая «открыла для русской музыки доступ к самым глубоким, значительным концепциям, до которых прежде не поднималась музыкальная мысль».<sup>6</sup> Именно с созданием этих произведений русская опера приобрела принципы симфонического развития, а оперный спектакль — целостность. М. И. Глинка вошел в историю музыки как реформатор. Позднее к творчеству Пушкина обратился современник Глинки, выдающийся композитор А. С. Даргомыжский,

создавший в 1855 г. оперу «Русалка», которая стала главным произведением композитора.

Подъем русской поэзии способствовал расцвету романсовой лирики. Стихотворения В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова, Е. А. Баратынского, А. Ф. Мерзлякова, А. А. Дельвига, Н. Г. Цыганова и других поэтов обогатили русский романс. И он по праву занял особое место в музыкальной культуре XIX в. «Являясь неотъемлемой частью отечественного музыкального искусства, романс, быть может, в большей мере, чем другие жанры, и прежде всего благодаря своему камерно-лирическому характеру, оказался созвучным духовному складу русской души, ее неистребимой романтической сущности».<sup>7</sup>

XIX в. дал нам целую плеяду талантливых композиторов-романсистов, чьи произведения звучат и по ныне: М. И. Глинка, А. Н. Верстовский, А. А. Алябьев, А. Е. Варламов, А. Л. Гурилев, Мих. Ю. Виельгорский, А. П. Есаулов, И. И. Геништа. В это время одним из самых популярных жанров в музыке стала «русская песня», развитию которой способствовал всевозрастающий интерес к народному творчеству. В этом направлении работали Алябьев, Варламов и Гурилев.

Особой индивидуальностью отличается творчество Варламова, не только композитора, но и дирижера, певца, педагога. Он является автором около двухсот романсов и песен, написанных на слова русских поэтов М. Ю. Лермонтова, А. В. Тимофеева, А. А. Фета, Ф. А. Кони, А. А. Дельвига, А. С. Пушкина, А. А. Марлинского, А. Ф. Вельтмана и многих других. Лучшие свои «русские песни» Варламов создал на тексты Н. Г. Цыганова и А. В. Кольцова. Он с детства полюбил русские народные песни и сохранил приверженность к ним на всю жизнь, широко используя в своих сочинениях их интонации, и прежде всего в своих «русских песнях». Их мелодике присуща распевность, широта диапазона, постепенность развертывания. Лирические протяжные и бойкие, плясовые песни Варламова прочно вошли в музыкальную культуру самых широких слоев общества. К народно-песенным приемам обращался Варламов и в своих романсах. Они охватывают «широкий по эмоциональному диапазону круг образов —

<sup>4</sup> Левашева О. Е. Русская музыка в первой половине XIX века // История русской музыки / Келдыш Ю. В., Левашева О. Е. М.: Музыка, 1990. Вып. 1: С древнейших времен до середины XIX века. С. 254.

<sup>5</sup> Левашева О. Е. Русская музыка в первой половине XIX века // История русской музыки / Келдыш Ю. В., Левашева О. Е. М.: Музыка, 1990. Вып. 1: С древнейших времен до середины XIX века. С. 258.

<sup>6</sup> Левашева О. Е. М. И. Глинка // История русской музыки. В 10 т. / Келдыш Ю. В., Корженянец Т. В. и др. М.: Музыка, 1988. Т. 5: 1826–1850. С. 227.

<sup>7</sup> Овчинников М. А. Введение // Овчинников М. А. Творцы русского романса. М.: Музыка, 1988. С. 6.

от светлых до глубоко драматических».<sup>8</sup> В романсах композитор нередко применял такие распространенные в ту пору танцевальные формулы, как вальс, полонез, болеро, итальянская баркарола и др., заметное место в его сочинениях занимают жанры элегии и баллады.

Искусство музыканта глубоко проникнуто духовной атмосферой первой половины XIX в., а «темы и образы, волновавшие воображение композитора, были чутко восприняты и подхвачены последующим поколением русских музыкантов».<sup>9</sup>

Александр Егорович Варламов родился 15 ноября 1801 года в Москве. С детства проявились его незаурядные музыкальные способности: не зная нот, он по слуху научился играть на скрипке, а красивый, высокий голос уже тогда сумел покорить сердца слушателей. В 1811 г. Александра Варламова зачислили «малолетним певчим» в капеллу. Петербургская Придворная певческая капелла славилась старейшим и превосходным хоровым коллективом. На момент поступления Варламова в хор пост директора, с 1796 г., занимал композитор Д. С. Бортнянский, так много сделавший и для капеллы, и для хористов. Отбор певцов осуществлялся тщательнейшим образом. Высокие требования к вокальным и слуховым данным, предъявлявшиеся к хористам, как нельзя лучше сказались на исполнительском искусстве капеллы, снискавшим высокую оценку современников. Вскоре Варламов стал одним из солистов хора, его красивый голос, музыкальная чуткость не оставляли равнодушными ни друзей хористов, ни взыскательных слушателей. Сам Бортнянский обратил внимание на талант певца, а много лет спустя Варламов в предисловии к своей книге назвал его своим учителем. А пока молодой певчий опять-таки сам выучился игре на фортепиано, гитаре и виолончели. В 1817 г. его определили в хор взрослых и произвели, согласно действовавшей тогда «Табели о рангах», в самый младший 14-й чин по службе. Однако мутация голоса не позволила Варламову дальше петь в капелле. В 1819 г. его перевели в Брюссель ко двору ее императорского высочества великой княгини Анны Павловны, где он занял место

учителя певчих в русской посольской церкви в Гааге. Здесь раскрылся еще один талант А. Варламова как превосходного педагога.

Еще будучи певчим в капелле, основу репертуара которой составляла духовная музыка, Варламов не часто мог наслаждаться светской музыкой. За границей все обстояло по-другому, он часто посещал оперный театр, даже бывал на репетициях, не пропускал почти ни одного концерта. Все больший интерес в нем пробуждало вокальное искусство артистов, а также вопросы сценического мастерства, он сравнивал исполнительство отечественных и иностранных певцов.

Именно в Голландии прошли его первые самостоятельные выступления. После восстановления голоса Варламов исполнил арию из новой комической оперы «Красная Шапочка» французского композитора А. Буальдьё. По словам Н. Листовой, «Варламов решительно отказывался петь в концертах русские песни, которые так горячо любил. Отказ он аргументировал тем, что публика, не знающая русского языка, не сможет понять характера русских песен».<sup>10</sup> Но зато большой успех у слушателей вызвало выступление Варламова как гитариста. О музыканте и его исполнении вариаций П. Роде писали в газетах.

В Россию Варламов вернулся в 1823 г. Однако родная сторона была неприветлива к молодому музыканту незнатного происхождения, отдавая предпочтение иностранным артистам. По приглашению директора театральных зрелищ действительного статского советника А. Майкова, Варламов занялся обучением пению воспитанниц Петербургской театральной школы. В это же время проходит его первое публичное выступление на родине. В 1825 г. в зале Филармонического общества Варламов выступил как дирижер и певец. В большую программу концерта вошли произведения Вебера, Штейбельта, Бортнянского. Надежды молодого музыканта были связаны не только с обучением вокалу, но и с дирижерской, исполнительской и композиторской деятельностью. Однако Варламову необходимо было обеспечивать семью, т. к. в 1824 г. он сочетался браком с Анной Пахомовной Шматковой, и в 1825 г. у них родился сын Егор. Но в связи с финансовыми слож-

<sup>8</sup> Листова Н. А. А. Е. Варламов // История русской музыки. В 10 т. / Келдыш Ю. В., Корженянец Т. В. и др. М.: Музыка, 1988. Т. 5: 1826–1850. С. 158.

<sup>9</sup> Листова Н. А. А. Е. Варламов // История русской музыки. В 10 т. / Келдыш Ю. В., Корженянец Т. В. и др. М.: Музыка, 1988. Т. 5: 1826–1850. С. 153.

<sup>10</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 15.

ностями театральной школы в 1826 г. Варламов был освобожден от должности, несмотря на то что его педагогической работой были довольны. Некоторое время он проводил занятия с певчими Преображенского и Семеновского полков.

В Петербурге он познакомился с Глинкой и с удовольствием участвовал в музыкальных вечерах, устраиваемых композитором. Это общение оказало влияние на дальнейшее творческое развитие Варламова, на его взгляды на русское искусство, на формирование вкусов и убеждений. Уже в 1828 г. композитор представил в московскую цензуру романс на французский текст «Le page» — «первое известное нам по названию произведение»<sup>11</sup> музыканта. После отъезда Глинки в Италию, в 1829 г. Варламов возвращается певчим в Петербургскую капеллу. В этом же году за написанные «Херувимские песни» для хора ему был пожалован бриллиантовый перстень. Новый директор капеллы Ф. П. Львов поручил Варламову прослушать и отобрать малолетних певчих в солисты Аничковской придворной церкви. Важно отметить, что подобное поручение говорит о высокой оценке дирекцией капеллы педагогического таланта Варламова. В капелле музыкант в качестве помощника учителя сольного пения начинает вести занятия с юными певчими.

В 1830 г. Варламов был отправлен в Москву для обучения архиерейских и синодальных певчих. Возвращение, хоть и по службе, в родной город определило дальнейшую судьбу музыканта. В 1831 г. он приехал в Петербург только лишь для того, чтобы получить Аттестат Придворной певческой капеллы, свидетельствующий о его увольнении. В этом же году в семье Варламовых родился второй сын Николай. Материальное положение было сложным, да и работа в капелле была связана в основном с духовной музыкой, а Варламова привлекала светская музыка и театр. Во время одной из поездок в Москву, музыкант заключил устное соглашение с М. Н. Загоскиным о переходе на службу в московский театр, а также получил разрешение министра двора о поступлении на службу.

Писатель, драматург Михаил Николаевич Загоскин был известным человеком в Москве и в 1830-е гг. занимал пост директора московских театров. К этому времени он уже опубликовал несколько исторических романов:

«Юрий Милославский», «Рославлев», «Аскольдова могила». Варламова приняли на пост помощника капельмейстера, в обязанности которого входило дирижирование оркестром при исполнении водеvilных спектаклей. Именно в Москве творчество Варламова достигло наивысшего расцвета, здесь в полной мере раскрылись его таланты как композитора, исполнителя и педагога.

Культурная жизнь Москвы несколько отличалась от жизни Петербурга, и прежде всего это видно на обращении в своем творчестве художников, музыкантов, литераторов и артистов к русской самобытности. Именно поэтому здесь пришла известность к Варламову, Алябьеву и Верстовскому, в творчестве которых так широко звучали народные ноты. Н. Листова отмечала, что «любовь к русскому народному творчеству в частности к песне, была заметной чертой в жизни Москвы. Песня звучала и в барских домах в исполнении крепостных, и в быту широких демократических кругов русского общества, вводилась в театральные постановки».<sup>12</sup> В этом европеизированный Петербург заметно уступал тихой и более патриархальной Москве. Только здесь в жанре «русской песни» могли написать свои стихотворения, близкие к народным песням, А. Ф. Мерзляков, А. В. Кольцов, Н. Г. Цыганов.

Театральная жизнь Москвы в 20–30-е гг. XIX в. также заметно отличалась от столичной. На репертуаре театров сказывалось влияние демократических и реалистических направлений культуры. Ставились пьесы русских авторов А. С. Грибоедова, Д. И. Фонвизина, А. А. Шаховского, А. А. Писарева, М. Н. Загоскина, Н. В. Кукольника. Достаточно обширным был оперный репертуар, на сценах Большого и Малого театров звучали произведения В. А. Моцарта, Дж. Россини, К. М. фон Вебера, В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Мейербера. Среди отечественных композиторов на сценах московских театров ставили оперы М. М. Соколовского, Е. И. Фомина, С. И. Давыдова, К. А. Кавоса, позднее Верстовского и Глинки. В начале XIX в. формируется русская балетная школа. И хотя в балетном искусстве первенство оставалось за Петербургом, московские артисты были

<sup>11</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 18.

<sup>12</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 22.

профессиональны и могли свободно конкурировать с западноевропейскими.

Важно отметить, что в начале XIX в. актеры, не умевшие петь, были исключениями. Так известный артист М. С. Щепкин, обладавший исключительным слухом, постоянно играл в оперных спектаклях и водевилях, исполнял русские песни и куплеты. Он был сторонником обязательного музыкального обучения в театральном училище. Другой не менее известный артист П. С. Мочалов выступал с симфоническим оркестром. В его репертуаре были куплеты А. Бертоне, арии Кавоса, декламация стихов А. И. Писарева и многое другое. Московские зрители наслаждались пением М. Д. Львовой-Синецкой, Н. В. Репиной и П. И. Орловой. По словам А. Глумова, определяющим моментом в развитии музыкальной культуры театра начала XIX в., было то «обстоятельство, что актеры, вышедшие из народа, принесли на сцену превосходные образцы народного вокального творчества».<sup>13</sup> Примечательно, что и большинство выдающихся русских композиторов того времени сами были превосходными певцами. Такое тесное сосуществование драматургии и музыки было характерным для начала XIX в., пока не произошло разделение артистов на оперную и драматическую труппы.

Итак, художественный мир Москвы принял музыканта и завладел его душой. У Варламова появилось много знакомых из артистической среды. Н. В. Лавров, обладавший редким по красоте и диапазону голосом, исполнял новые песни композитора в дивертисментах, спектаклях и концертах. В конце 1820-х гг. началась сценическая карьера А. О. Бантышева. В начале своего творческого пути певец-самоучка Бантышев не раз обращался за советом по вокальному искусству к Варламову. Долго звучали со сцены песни композитора в исполнении певца. Также в театре Варламову довелось работать с талантливой актрисой Н. Репиной, выдающимся артистом П. С. Мочаловым, исполнявшим ведущие роли в большинстве пьес с музыкой Варламова. Многие романсы композитора написаны на стихи актера, поэта Н. Г. Цыганова. Он выступал в драматических и оперных постановках, но известен был, прежде всего, своими «русскими песнями», близкими народной ли-

рике. «Подлинно народный песенный строй стихов Цыганова, их задушевный лиризм, типичные для русской народной поэзии темы „горькой судьбины“ — тяжелой доли простого человека, простой русской девушки, женщины — все в этих стихотворениях вдохновляло Варламова. В поэзии Цыганова композитор „нашел себя“, свой круг образов, свою сферу чувств».<sup>14</sup>

Варламов часто бывал у актрисы М. Д. Львовой-Синецкой, в доме которой собирались литераторы И. А. Гончаров, Ф. А. Кони, Д. Т. Ленский, и актеры — В. И. Живокини, И. В. Самарин, Н. Г. Цыганов, П. С. Мочалов. Ей Варламов посвятил одно из самых известных своих сочинений «Красный сарафан» на стихи Цыганова. Среди музыкантов в круг его знакомых входили А. Гурилев, Ф. Лангер, а также Дж. Фильд, А. Дюбюк и бельгийский скрипач, композитор А. Вьетан, принимавшие участие в концертах совместно с Варламовым.

14 октября 1832 г. состоялась премьера спектакля по пьесе А. Шаховского «Рославлев».<sup>15</sup> В постановку были включены три песни: «Катилось зерно по бархату», «Любил меня милый друг», написанные Верстовским, и «Не шумите, ветры буйные» Варламова. Песни исполняла в свой бенефис Н. Репина в роли безумной Фионы. Вместе с ней на сцену Большого театра выходили самые именитые артисты. Спектакль был тепло принят публикой, но еще более удачным стал в этот день дебют Варламова. Правда, не обошлось и без ложки дегтя. После премьеры вышла статья, в которой рецензент написал, что *народная* песня «Не шумите, ветры буйные» не произвела впечатления, т. к. русские напевы «варьировали по итальянским образцам». Варламов опубликовал ответную статью «Антикритика», в которой писал: «Мотив моей песни несколько не заимствован из народного ее напева и собственно принадлежит мне, а я очень рад, что умел его сделать народным».<sup>16</sup> Композитор не принял обвинения в использовании итальянских образцов и решительно высказал мнение, что судить о музыкальном произведении может только знающий человек. Несмотря

<sup>13</sup> Глумов А. Н. Очерк второй // Глумов А. Н. Музыка в русском драматическом театре. Исторические очерки. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1955. С. 76.

<sup>14</sup> Современники М. И. Глинки. А. Е. Варламов // История русской музыки / Келдыш Ю. В., Левашева О. Е. М.: Музыка, 1990. Вып. 1: С древнейших времен до середины XIX века. С. 375.

<sup>15</sup> По роману М. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году».

<sup>16</sup> Приложения: Выступления Варламова в печати // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 240.

на отдельные замечания, театральные песни Варламова полюбили зрители и слушатели и с этого момента их стали включать в новые постановки. Иногда в спектакле звучала не одна песня или баллада мастера. Так, например, в 1833 г. в драме «Двумужница» А. Шаховского только А. О. Бантышев спел четыре песни композитора,<sup>17</sup> еще одну исполнил В. И. Живокини.<sup>18</sup> Помимо этого сохранилось небольшое количество инструментальных отрывков, сочиненных Варламовым для театра. Его произведения включали в дивертисменты, для которых он писал не только сольные песни, но и ансамбли, песни с хором, иногда инструментальные номера, а также делал обработку народных мелодий.<sup>19</sup>

И все-таки именно песни, с их неповторимой мелодичностью, такие по настоящему русские и близкие каждому человеку, больше всего затрагивали души слушателей. Неслучайно Варламов решился на издание сборника песен и романсов. Уже в 1833 г. вышел его «Музыкальный альбом», включавший семь сольных романсов и песен, дуэт и трио, некоторые из сочинений были написаны на стихи Цыганова.<sup>20</sup>

Альбомы-сборники были очень популярны среди любителей музыки в 20–30-е гг. XIX в. Надо отметить, что еще в 1828 г. Варламов и Глинка совместно намеревались издавать такой альбом из произведений русских композиторов, но издание не состоялось. И вот теперь вышел его первый авторский сборник, в него входили уже полюболюбившиеся песни, ранее звучавшие со сцены, и те, которым только предстояло войти в театральный репертуар.

По-видимому, успех сборника подвиг Варламова к изданию периодического музыкального журнала «Эолова арфа». Предполагалось, что журнал будет выходить ежемесячно и включать в себя арии из опер, романсы, песни на русском, французском и итальянском языках, пьесы для танцев и др., а также все новые музыкальные сочинения Варламова. Первый номер «Эоловой арфы» вышел в марте 1834 г., однако выпуск журнала был нерегулярным и непро-

должительным — до января 1835 г.<sup>21</sup> Любители музыки смогли познакомиться только с десятью номерами сборника. В «Эолову арфу» вошли произведения Глинки, Верстовского, Есаулова, Дюбюка, Н. Девитте, Гурьянова и самого Варламова. Проект требовал определенных усилий, дополнительного времени, да и не малых материальных затрат, а летом 1834 г. Варламову предложили место «композитора музыки» при оркестре московского театра. Возможно, эти обстоятельства помешали осуществить задуманное, несмотря на то что Варламов надеялся на продолжение издания и давал объявления о скором выходе новых номеров.

Как бы там ни было, неудача в предпринятом музыкантом издании журнала, могла отчасти компенсироваться большой востребованностью Варламова именно как композитора. Это было время расцвета его творчества. С вступлением на новую должность сфера его деятельности в театре заметно расширилась. В обязанности «композитора музыки» входило сочинение и обработка музыки для антрактов, комедий, водевилей, русских песен с хорами и дивертисментов, а также в случае необходимости заменять главного капельмейстера.

Тематика спектаклей, в которых звучала музыка Варламова, была разнообразной: «Ермак» А. С. Хомякова, «Гамлет» В. Шекспира в переводе Е. А. Полевого, «Эсмеральда, или Четыре рода любви» по роману В. Гюго, «Ночь перед рождеством» Н. В. Гоголя и др. Однако в работах Варламова заметно преобладание драм и трагедий. По словам Н. Листовой, композитор «стремился прежде всего к правдивому раскрытию глубоких душевных переживаний человека и — если речь шла о русской песне — к обрисовке национальных русских черт характера героя».<sup>22</sup>

Большой интерес для драматического театра представляет работа композитора в постановке «Гамлет». Премьера спектакля, прошедшая 22 января 1837 г., стала событием в театральной жизни. В бенефис П. С. Мочалова на сцену вышли самые выдающиеся артисты Москвы: М. С. Щепкин в роли Полония, Е. М. Орлова в роли Офелии, а также М. Д. Львова-Синецкая,

<sup>17</sup> Песни: «Не бойтесь, девушки», «Вверх по Волге с Нижня Новгорода», «Не знавал я роду-племени», «Налетал сокол из поднебесья».

<sup>18</sup> Песня: «Козел».

<sup>19</sup> «Не одна во поле дороженька», «Не будите меня молodu» — 1834 г., в исполнении Репиной, Лаврова, Бантышева.

<sup>20</sup> Песни: «Красный сарафан», «Что это за сердце», «Ох, болит да щемит», трио: «Молодая молодка в деревне жила».

<sup>21</sup> Дата выхода последнего десятого номера «Эоловой арфы» за 1834 г.

<sup>22</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 46.

Д. Ф. Козловский и пока еще воспитанник театрального училища И. В. Самарин. Сам Мочалов выступал в роли Гамлета. Спектакль имел грандиозный успех: новый перевод Н. А. Полевого, гениальная игра Мочалова и его партнеров по сцене, и, конечно же, великолепная музыка Варламова, написанная по просьбе бенефицианта. Композитор сочинил несколько эпизодов: песни Офелии, особенно понравившиеся зрителям, траурный марш и песню могильщиков.

Вообще основу театрального творчества Варламова составляли сольные песни. И все же композитору интересны были различные музыкальные жанры, доказательством тому служат, написанные в разные годы, одноактные балеты. В 1834 г. в Большом театре в бенефис артиста И. К. Лобанова состоялась премьера балета Варламова «Забавы султана, или Продавец невольников». Второй балет «Хитрый мальчик и людоед», написанный им совместно с А. С. Гурьяновым был поставлен в 1837 г. Оба балета поставила известная французская танцовщица, балетмейстер и педагог Ф. Гюллен-Сор. К сожалению, остался неосуществленным замысел Варламова написать оперу по мотивам поэмы А. Мицкевича «Конрад Валленрод», но сам факт довольно интересен в творческой биографии композитора.

Популярность песен Варламова возрастала. Появлялось множество обработок его мелодий, принадлежащих А. Г. Рубинштейну, А. Л. Гурилеву, А. И. Дюбюку, А. Л. Гензельту, Ф. Лангеру, М. Дювернуа и др. Помимо различных инструментальных вариантов,<sup>23</sup> были переложения в виде танцевальных пьес. Так, в 1838 г. Н. Девитте издал «Французскую кадрили из русских песен Варламова», а в 1841 г. вышла в свет серия танцевальных пьес «Варламов-вальс», подготовленная М. Д. Болле.

Песни и романсы Варламова находили отклик у зарубежных музыкантов. Особой известностью пользовался «Красный сарафан», и «его часто принимали за подлинную народную песню».<sup>24</sup> Он вошел в фортепианную «Фантазию на русские темы» австрийского пианиста С. Тальберга. Сочинения «Красный сарафан»

и «Оседлаю коня» легли в основу произведения для скрипки с оркестром «Souvenir de Moscou», написанного польским скрипачом и композитором Г. Венявским.

Широкому распространению вокальных произведений Варламова способствовала постоянная их публикация. Романсы издавались отдельно и в виде сборников. В 1835 г. вышел новый сборник «Музыкальный альбом на 1835 год», включавший романсы «Ты не плачь» на слова Ободовского, балладу с хором «Раз в крещенский вечерок» на слова Жуковского, «Не жемчуг дорогой» на слова Кони, «Скажи мне, отчего» слова неизвестного автора и обработку народной песни «Вспомни, вспомни, моя дорогая». В 1838 г. Ю. И. Грессер переиздал первый «Музыкальный альбом на 1833 год» Варламова. За весь период его работы в Москве было издано восемьдесят пять новых вокальных сочинений композитора.

Творческая биография Варламова не ограничивается только сочинением музыкальных произведений. Практически всю жизнь он выступал в концертах как певец и дирижер, расцвет его исполнительской деятельности относится к 1830–1840-м гг. «Варламов обладал сравнительно небольшим, но красивым и мягким по тембру голосом, — пишет Н. Листова, — прелесть варламовского пения заключалась в редкой музыкальности и выразительности. Певец всегда уделял большое внимание литературному тексту произведения, стремился к естественному, выразительному донесению до слова».<sup>25</sup>

В концертах и в домашних музыкальных вечерах Варламов исполнял обычно собственные и народные песни. Именно в них наиболее ярко раскрывался его талант как певца, его любовь к национальной русской тематике. Сочинял Варламов романсы очень быстро, зачастую они рождались в импровизации. А прежде чем положить стихи на музыку, он читал их вслух. Вообще, декламационному элементу композитор придавал большое значение: «не только звуковые, фонетические элементы поэзии хотел постигнуть таким образом Варламов, не музыку слова, — через чтение вслух он глубже проникал в самую суть, во внутреннее зерно произведения».<sup>26</sup> Видимо поэтому народные песни он

<sup>23</sup> Переложение для гитары А. Сихра — романс «Оседлаю коня». Неизвестный автор — песня «Ах ты, шарф голубой». Переложение для виолончели К. Давыдова — романс «Красный сарафан».

<sup>24</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 51.

<sup>25</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 55–56.

<sup>26</sup> Глумов А. Н. Очерк второй // Глумов А. Н. Музыка в русском драматическом театре. Исторические очерки. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1955. С. 91.



пел удивительно просто и задушевно. Современники отмечали выразительность и естественность пения Варламова. Свою творческую деятельность он основывал на принципе «гармонического единства музыкального и поэтического элементов», им он руководствовался и в многолетней педагогической работе.

Преподаванием Варламов начал заниматься еще за границей в Голландии. В Москве, при всей занятости композитора, находилось время и для педагогической работы. Он преподавал пение в театральном училище, и довольно много было частных уроков. Надо отметить, что как педагог Варламов пользовался большой популярностью. Педагогическая чуткость во многом могла объясниться не только знаниями Варламова как вокалиста, но и собственным опытом. Ведь Варламов был самоучкой и многим обязан участию в его творческом становлении Бортнянскому, который сумел разглядеть в юном певчем музыкальное дарование.

Результатом многолетней педагогической работы и исполнительского опыта явилась книга «Полная школа пения», опубликованная в 1840 г. в Москве. Труд композитора явился первой в России попыткой теоретически обобщить основные положения вокальной педагогики. Надо отметить, что до выхода издания в свет, Глинка написал несколько самостоятельных пособий для вокалистов.<sup>27</sup> Однако его работы носили частный характер, автор не ставил перед собой задачи теоретического обобщения рассматриваемых вопросов.

Таким образом «Полная школа пения» Варламова стала первой большой работой по методике преподавания вокального искусства. Интерес представляет теоретическая часть книги, в ней автор выразил свои принципы и подход к исполнительскому искусству, которые заключались в выразительности и естественности пения. «Варламов придавал большое значение правильному творческому самочувствию исполнителя, — пишет А. Глумов, — правде, искренности, естественному состоянию нормального, живого человека».<sup>28</sup> Не это ли станет определяющим направлением развития музыкально-

го и театрального искусства конца XIX — начала XX вв.?

«Полная школа пения» составлена в лучших традициях учебников XIX в. Весь материал тщательно структурирован: после исчерпывающего введения к практическому руководству пения, автор публикует сорок семь упражнений для голоса, расположенных по степени трудности. И заключают «Полную школу пения» вокализы, отражающие «типичные черты камерной вокальной музыки того времени (характерные интонации, жанры, приемы) и индивидуальные особенности творчества Варламова».<sup>29</sup> Прогрессивный в свое время труд композитора, был рассчитан на широкий круг вокалистов. В печати появилось много положительных откликов. В своей работе он руководствовался трудами своего учителя Бортнянского и доктора пения Ф. Беннати, а также книгой французского профессора пения и композитора А. Андраде «Новая метода пения и вокализации». Замыслы самого автора не ограничивались только изданием «Полной школы пения», в последующем он хотел написать труд, посвященный русским народным напевам. К сожалению, судьба распорядилась иначе, и Варламов не успел создать «продолжение» книги.

Казалось, еще недавно успех сопутствовал практически во всех начинаниях музыканта. И вот в семье разлад: в 1840 г. он был вынужден возбудить дело о разводе, а весной 1841 г. «в пользу учителя пения» Варламова был дан благотворительный концерт, в котором он принимал участие как дирижер. Очень многое изменилось в жизни композитора. Написанные им песни и романсы все реже звучали со сцены, не появлялись новые пьесы и дивертисменты в его музыкальном оформлении. В 1842–1843 гг. не состоялись весенние концерты Варламова. Не заладилось и в педагогической работе в театральном училище, поэтому в 1842 г. он был вынужден устроиться учителем пения в Институт обер-офицерских сирот (Воспитательный дом). В семье Варламова по-прежнему тяжелое материальное положение. После развода родителей дети остались с отцом. В 1842 году Варламов женился второй раз на дочери отставного гвардии поручика М. А. Сатиной.

<sup>27</sup> «Семь этюдов для пения», 1829 г. «Этюды для пения», 1833 г. «Упражнения для уравнивания и усовершенствования голоса», 1836 г.

<sup>28</sup> Глумов А. Н. Очерк второй // Глумов А. Н. Музыка в русском драматическом театре. Исторические очерки. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1955. С. 91.

<sup>29</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 65.

«Юная семнадцатилетняя девушка смело связала свою судьбу с обремененным большой семьей и весьма плохо обеспеченным музыкантом».<sup>30</sup> Надо отметить, что у Варламова было четверо детей от первого брака, которых он очень любил.

Многие исследователи творчества Варламова, музыковеды сходятся в том, что не малую роль в судьбе композитора сыграл Верстовский. Он достаточно ревностно относился к успехам и достижениям своих коллег. Отношения между Варламовым и Верстовским, вначале такие доброжелательные, со временем, по мере возрастающего успеха Варламова, приобретали негативный характер. К сороковым годам влияние Верстовского в театре значительно усилилось, после чего пошла череда неприятных испытаний в творческой судьбе Варламова. Он был вынужден уйти из театра в декабре 1843 г. Одновременно композитор прекратил занятия в Воспитательном доме.

В том же году у Варламова родился сын от второго брака и о том, чтобы полностью посвятить себя композиторскому делу, не могло быть и речи. Одной из попыток улучшить свое материальное положение стало прошение композитора об утверждении в дворянском звании. Но и здесь он получил отказ, так как полученный его отцом чин титулярного советника не давал права на потомственное дворянство.

Оставалось надеяться на Петербург и Певческую капеллу. Варламов заблаговременно съездил в столицу, где встретил теплый прием. Однако расставание с родным и любимым городом было очень трудным. Композитор отправился в Петербург только в 1845 г.

В музыкальной жизни Петербурга предпочтение отдавалось иностранным артистам, певцам и музыкантам, снискавшим покровительство двора. В первую очередь это сказалось на развитии русской оперы и балета. Несомненно, влияние западного искусства во многом было благоприятным, однако отечественным талантам приходилось пробиваться сквозь многочисленные «кордоны» иностранцев.

Более демократической оказалась область концертной жизни. В 40-е гг. XIX в. в Петербурге существовало несколько музыкальных обществ — Филармоническое, Симфоническое и общество Университетских концертов. Осо-

бое место занимали любительские университетские концерты, доступные для широких масс слушателей. Здесь Варламов и нашел свою аудиторию. Первое выступление композитора в столице состоялось в апреле 1845 г., и прошло с большим успехом. Последующие концерты он давал раз или два раза в год в зале Петербургского университета. На одном из таких концертов в 1847 г. впервые выступила его дочь Е. Варламова. Пел и сам Варламов, хотя голос его уже изменился, осталось «прежнее высокое мастерство и покрывшая выразительность пения».<sup>31</sup>

Однако помимо концертов необходимо было найти более постоянную работу. Надежды, связанные с капеллой, не оправдались. Варламов обращался к директору капеллы А. Ф. Львову с просьбой принять его учителем пения, но получил отказ по причине отсутствия вакансий. Он подавал прошение еще и еще, и каждый раз его просьба оставалась неудовлетворенной. В столичном театре Варламов работать не мог из-за недавнего увольнения из московского театра. Музыкант стал давать частные уроки, время от времени публиковал свои романсы.

Очень быстро в Петербурге определился круг его знакомых, как и в Москве это были музыканты, литераторы, артисты и художники. Много общего нашли во взглядах Варламов и Даргомыжский. Особое место в жизни композитора заняла П. А. Бартенева, ей Варламов посвятил несколько сочинений, среди которых известная всем песня «Вдоль по улице». Его произведения с большим удовольствием исполняли О. А. Петров, А. Я. Билибина, М. В. Шиловская и П. А. Бартенева. Интерес к его творчеству проявляли зарубежные певцы и музыканты, такие как П. Виардо, Дж. Б. Рубини и др.

Композитор часто бывал в доме у Панаевых, писателя графа В. А. Сологуба, редактора журнала «Репертуар и Пантеон» В. С. Межевича. Близким другом Варламову стал поэт и критик Аполлон Григорьев, который проникся музыкой композитора и посвятил ему два стихотворения.<sup>32</sup> При посредстве Григорьева Варламов познакомился с молодым тогда поэтом А. А. Фетом. Композитор продолжал сочинять в жанре романса и русской песни, в своем творчестве он обращался к поэзии А. С. Пушки-

<sup>30</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 71.

<sup>31</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 85.

<sup>32</sup> Стихотворения: «А. Е. Варламову», «Звуки».

кина, М. Л. Михайлова, А. В. Кольцова, А. Н. Плещеева и др.

В Петербурге Варламов начал работу над песенным сборником «Русский певец», представлявшим собой собрание песен различных славянских народов. В России еще не печаталось такого масштабного собрания песен различных славянских народов: русских, украинских, польских, чешских, сербских и др. Издатель И. П. Песочный начал выпуск «Русского певца» с 1846 г. Предполагалось, что в отдельный выпуск будет входить до ста песенных обработок для голоса с фортепиано, каждая песня дополнялась бы фортепианными вариациями В. М. Кажинского, известного польского музыканта, композитора, дирижера Александринского театра. Песни, подобранные Варламовым для сборника, не были новыми, многие из них публиковались в других изданиях, например собрания И. В. Прача, Д. Н. Кашина, И. А. Рупина. По словам музыковеда Н. Листовой, интерес представляло жанровое содержание сборника, в подборке песен «значительно преобладают протяжные и полупротяжные песни. Композитор выдающегося мелодического дарования, Варламов интересовался прежде всего песнями мелодически богатыми».<sup>33</sup> Однако к осени 1846 г. было издано только восемь выпусков сборника, содержащих четырнадцать песен и вариаций к ним. При жизни Варламов успел выпустить всего сорок три песни. «Русский певец» не нашел должного внимания со стороны любителей музыки в Петербурге и выпуски медленно расходились.

Материальное положение Варламова было крайне тяжелым. Он не оставлял надежды поступить на службу в капеллу, но руководство в лице ее директора Львова всячески препятствовало его назначению. Свидетельством тому служат письма Варламова, адресованные Бартеневой, которая была фрейлиной императрицы.<sup>34</sup> Именно из них становится известным, что Львов с 1843 г. напрасно обещал композитору должность преподавателя пения в капелле. Необходимо напомнить, что в этот год Варламов уволился из московского театра. Он ждал еще

два года обещанного назначения и, не дождавшись, в 1845 г. сам приехал в Петербург, видимо, предполагая, что на месте решить вопрос будет легче. Но судьба распорядилась иначе.

В 1848 г. появилась вакансия учителя в придворной певческой капелле. Вот что пишет об этом Бартеневой композитор: «Г-н Львов дал мне работу, которую я уже и кончил и счел за испытание, — поздравил меня с местом при начале. Представьте мой удар, от которого я по сие время не могу опомниться, он мне велел сказать через инспектора Беликова, будто министр двора не желает, чтобы я был определен, но причины не говорит, почему».<sup>35</sup> Далее он просил помочь Бартеневу и обратиться к самой императрице в содействии определения его на место учителя в капеллу. Никаких сведений о ходатайстве за композитора неизвестно.

Так уж повелось, что на тернистом пути таланта вместе с ним рука об руку идут любовь и неприятие, признание широких масс и равнодушие верхов. Не стала исключением и жизнь Варламова. Сильные переживания из-за положения, в котором он оказался, игнорирование со стороны власть имущих, боль за близких ему людей, которые полностью зависели от него, сказались на здоровье композитора. Александр Варламов умер 15 октября 1848 г. в доме доктора П. А. Нарановича, устроившего карточный вечер. Музыканта похоронили на Смоленском кладбище в Петербурге. «Случившееся вскоре наводнение сильно его разрушило, и могилу Варламова смыла река».<sup>36</sup>

Семья композитора осталась в бедственном положении. Даргомыжский принял большое участие в горе, постигшем жену и детей Варламова<sup>37</sup>. Он сумел организовать подписку,

<sup>33</sup> Листова Н. А. А. Е. Варламов // История русской музыки. В 10 т. / Келдыш Ю. В., Корженевский Т. В. и др. М.: Музыка, 1988. Т. 5: 1826–1850. С. 155.

<sup>34</sup> Полностью письма приведены в книге: Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. А также в журнале: Советская музыка. 1962. № 12.

<sup>35</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 91–92.

<sup>36</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 93.

<sup>37</sup> Всего у Варламова было семеро детей — четверо от первого и трое второго брака. Старший сын Егор (1825 г. р.) был военным. Он сочинял романсы, хорошо пел и уже, будучи отставным офицером, выступал в концертах, иногда со своей сестрой Еленой (1833 г. р.), известной в среде любителей пения. Второй сын Николай родился в 1831 г. Павел (1834 г. р.) был офицером-пехотинцем. Он погиб при взятии Севастополя. Во втором браке у Варламова родился в 1843 г. Дмитрий, затем Мария, которая умерла в детстве. Младший сын Константин родился вскоре после смерти отца в 1849 г. Он стал известным драматическим артистом и работал в Александринском театре. В 1916 г. в книге «Галерея сценических деятелей» была опубликована его «Автобиография».

любительские спектакли и концерт в пользу семьи музыканта, который состоялся весной 1849 г. Дирекция театров назначила вдове и детям пенсию, но она была очень маленькой, так как Варламов был чиновником 14 класса. Смерть композитора-певца потрясла многих музыкантов, литераторов и артистов. Гурилев на смерть музыканта написал романс «Воспоминание о Варламове». А. Рубинштейн, А. Гензельт, М. Бернард и Ш. Леви на тему варламовского романса «Соловьем залетным» сочинили фортепианные вариации. В 1851 г. был издан «Музыкальный сборник в память А. Е. Варламова», в который вошли произведения Глинки, Даргомыжского, Рубинштейна, Гурилева, Алябьева, Мих. Виельгорского, самого Варламова и других композиторов.

Однако не все современники композитора сумели по достоинству оценить его дарование. Среди музыкантов, критиков, представителей высшего общества оставалось не мало и таких, чье равнодушие к деятельности композитора со временем выросло в полное неприятие его творчества.

По словам М. А. Овчинникова, для многих лиц, среди которых были и недавние почитатели таланта Варламова, имя композитора «стало почти синонимом что ни на есть безвкусного, пошлого и банального в музыке и по чьей-то недоброй воле в обиход опрометчиво было брошено слово „варламовщина“, которым начали обозначать все художественно беспомощное в романсовом творчестве».<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Овчинников М. А. А. Е. Варламов // Овчинников М. А. Творцы русского романса. М.: Музыка, 1988. С. 18.

В конце XIX — начале XX вв. музыкальной деятельности и жизни Варламова не уделялось должного внимания. Единственной серьезной попыткой собрать материалы к биографии композитора стала работа С. К. Булича «А. Е. Варламов. Несколько новых данных для его биографии», опубликованная в 1901 г. в «Русской музыкальной газете».

С 30-х гг. XX в. музыковеды Б. В. Асафьев, Ю. В. Келдыш, В. А. Васина-Гроссман, О. Е. Левашева и др. в своих работах впервые обратились к вопросу теоретического анализа творчества Варламова. Только в 1968 г. в свет вышла монография Н. А. Листовой «Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество», в которой широко освещены жизненный и творческий пути выдающегося композитора, певца и педагога. В изданиях по истории русской музыки и музыкально-театральной жизни России XIX в. обязательно встретится имя Варламова. Отдельные страницы жизни композитора запечатлены в воспоминаниях его современников. О вкладе в развитие русской вокальной лирики, о влиянии, которое оказало творчество Варламова на современников и мастеров последующих поколений писали А. Н. Глумов, В. А. Багадуров, М. А. Овчинников, А. Д. Сконечная и др. Может быть, «творчество Варламова сравнительно редко является предметом специальных исследований»,<sup>39</sup> но непреходящее очарование его песен и романсов и по сей день находит живой отклик в сердцах исполнителей и слушателей.

<sup>39</sup> Современники М. И. Глинки. А. Е. Варламов // История русской музыки / Келдыш Ю. В., Левашева О. Е. М.: Музыка, 1990. Вып. 1: С древнейших времен до середины XIX века. С. 370.

И. В. ГВОЗДЕВА



## ОТ АВТОРА

Издаваемая мною «Школа пения» есть плод многолетних трудов моих. При составлении оной я руководствовался лучшими по сей части сочинениями\*, и в особенности вдохновенными произведениями знаменитого моего учителя Д. С. Бортнянского.

---

\* По части теории, например, я много заимствовал из книги: *Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris, par. Aug. Andrade, compositeur, professeur de chant, membre de la Société des Concerts, de l'Ecole Royale. Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty.* «Новая метода пения и вокализации», принятая Парижской консерваторией Авг. Андраде, композитора, профессора пения, члена об-ва концертов Королевской школы. Новое издание, опубликованное, пересмотренное и дополненное А. Гатти.

Почту себя вполне вознагражденным, если труд мой хоть несколько облегчит занятия преподавателей и любителей пения. Надеюсь со временем издать особое сочинение, в котором будут подробно рассмотрены наши народные напевы, и уверен, что русская публика, доселе всегда одобрявшая труды мои как композитора, найдет в сем сочинении некоторые новые мысли о певческом искусстве в России, которые в то же время могут послужить дополнением к Истории пения вообще.

А. ВАРЛАМОВ  
Москва, 31 октября 1840



# ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### I. О ПЕНИИ ВООБЩЕ

Пением в тесном смысле называется произведение различных звуков посредством голосового органа. Следовательно петь — значит составлять голосом звуки, которым можно назначить продолжительность и последовательность посредством «промежутков (интервалов, *des intervalles*), принятых в музыке и сообразных с правилами сего искусства.

Пение требует особенных занятий и образования, потому что в естественном состоянии сия способность мало имеет приятности, и только от подражания и частых упражнений она улучшается, а искусство и методическое изучение ее совершенствуют.

Совершенство пения состоит в двух качествах: изяществе и выразительности (*la beauté et l'expression* [1]).

Выполнение (*exécution* [2]) в пении бывает более или менее совершенно от приятности и звучности голоса, верности слуха, гибкости органа, образованности вкуса и практических упражнений в этом искусстве.

Одной приятности, которую всегда сопровождается пение, достаточно, чтобы доказать, сколько наслаждений и даже существенной пользы могут приобрести от упражнений в сем искусстве те, которые занимаются им умеренно и надлежащим образом. Главнейшая польза, происходящая от благотворного влияния сего на все тело, состоит в том, что от таких упражнений укрепляются голосовые и дыхательные органы, и в то же время весь телесный организм испытывает на себе благотворное влияние, происходящее от упражнения в искусстве, в котором столько приятности, и которого кроткое влияние простирается на самые чувства и помышления наши.

### II. ИСТОРИЯ ПЕНИЯ

Первые опыты в пении были весьма просты и состояли в соединении длинных нот с движением медленным и безо всякой меры. В самом деле, долго состояло оно только в интонации силлабических нот, как в столбовом пении (*pleinchant* [3]), и вся заботливость певца, в отношении к механизму голоса, состояла тогда в том, чтобы верно выпевать каждую ноту, выдерживать ее и явственно выговаривать каждый слог. Изменение, которому впоследствии подверглось пение псалмов от введения меры [4], произвело большой переворот, который должен был произойти от фигурности и рифма (ритма). Приятность в пении и движении были естественным следствием постепенных успехов в музыке. Весьма древнее обыкновение оканчивать перемену в пении (*un déchant* [5]) рядом данных нот, связанных между собою и вокализованных на один слог, несколько не изменило строгой важности церковного пения; всегда сии ноты, истинные начала приятности (*éléments mélismatiques*), хотя еще не получившие надлежащей формы, весьма часто употреблялись при псалмопении и произвели, наконец, перемену в движении и были причиною разделения долгих нот на многие другие меньшего достоинства. Тогда нельзя было не заметить, что при исполнении встречалось больше затруднений, и поэтому настала потребность в способностях более развитых; тогда увидели, что недостаточно иметь столько дыхания, чтобы выдержать долее и окончить пение, продолжаемое на одном складе (*prolation* [6]), не прерывая его, но что надобно еще для придания пению разнообразия, ослаблять и усиливать по произволу звук по степеням то быстрым, то почти не примет-

ным; что недостаточно переходить от одного интервала к другому, а надобно вести голосом тихо и непрерывно.

Самое выполнение при пении в один голос (в унисон — à l'unisson) требовало большей точности и тщательного соглашения при изменении голоса; в противном случае малейшая неровность могла быть весьма неприятною.

Изобретение контрапункта произвело сию ровность; это равновесие между частями еще более затруднительными и в то же время более необходимыми.

Повторяя попеременно одни и те же пассажи в подражаниях (имитациях), канонах и фугах, певцы принуждены были составить для себя методу, которая имела бы правила, общие для всех голосов, и которая сближала бы их, так сказать, отнимая у голосов сильных их продолжительность, а у голосов тонких их резкость.

Таким образом голоса как бы сплавлялись, но не смешивались и не переходили пределов, назначенных им природою. Светская музыка так мало отделялась от музыки церковной, что от певцов требовалось почти столько же умений и дарований. Но вскоре в пении стало появляться больше свободы; в него стали входить пассажи при помощи размеров украшенного контрапункта, в котором предписывалось выдерживать долгую ноту с одной или многими частями, а другой голос между тем совершал круг нот более коротких в то же продолжение времени. Такие вольности, приятные для слуха, вскоре вошли в большое употребление. При сем требовалось гораздо большего, нежели прежде, развития в голосовом органе. Продолжительность и резкость голосов прерывались при исполнении сих нововведений, и вокализация совершенствовалась по мере того, как композиторы заставляли петь каждую из своих партий с большей приятностью посредством удобных и приятных интервалов. Композиторы образовали певцов, а певцы вдохновляли композиторов: влияние было взаимное. Удачные изобретения другого рода, как, например, знаки *crescendo* (усиливая), *decrescendo* (ослабляя) форте, пиано, вскоре обогатили музыку и придали ей новую силу, соединив страстное (*pathétique*) с выразительным *l'expression*, что до того времени было вовсе не известно.

К остроумным подражаниям и фугам присоединились приятности мелодии текучей, ес-

тественной и выразительной. Когда упражнения придали голосу певцов более гибкости и легкости, тогда некоторые из них, как бы руководимые инстинктом, придумали разделять простые ноты и заменять их группами нот, которые занимали бы то же место в мере и гармонии и в которых быстро отдавались бы звуки, ближайšie к звуку нотному, и упали бы на сей последний.

Такие вольности придали более движения и приятности мелодии, а голосам доставили более средств блистать, не нарушая хода и рифма, следовательно, не могли не понравиться, и первый опыт в сем отношении вскоре заставил покуситься на нововведения в других родах. Композиторы, в свою очередь, старались превзойти друг друга в сем обыкновении, которое рано или поздно должно было превратиться в злоупотребление. Вскоре конец всех почти певческих фраз означался посредством отдохновения, во время которого искусный виртуоз мог развить свой голос и вкус для изобретения всех родов украшений. Наконец, искусные учителя, руководствуясь наблюдениями над теми голосами, которые исполняли наилучшим образом, установили и объяснили основания сего искусства, и вывели правила для облегчения и усовершенствования при употреблении природных дарований; через это словесные наставления и самые примеры, большею частью неясные и скорозабываемые, получили известного рода определенность и основательность.

Собрание такого рода правил, с присовокуплением надлежащих примеров для упражнений, составленное в одном духе и для одной цели, называется *школою*, или *методом*.

### III. О СПОСОБЕ ПРЕПОДАВАНИЯ

Лучшая метода, без сомнения, состоит в преподавании живым голосом, то есть, когда хороший учитель, одаренный прекрасным голосом, соединяет правила с примерами, а искусство в пении со способом преподавания, основанном на опытности и практике.

Необходимо, чтобы учитель пения сам был певцом, дабы ученик мог заимствовать от него разные певческие приемы и подражать им. Может случиться, что учащийся не поймет чего-нибудь в уроке, например: как пропеть с выразительностью, как выдержать паузу и прочее;

а этого нельзя иначе растолковать, как пропевши перед учеником затруднительное для него место. Из этого видно, что не всякий скрипач или пианист может быть учителем пения. Даже могу сказать утвердительно, что учитель пения необходимо должен быть сам певцом, и при том хорошим: тогда только от его преподавания можно ожидать успехов.

Впрочем, случается, что люди, одаренные от природы способностями и музыкальным вкусом, и без содействия учителя достигают известной степени совершенства, единственно при надлежащем изучении хорошей школы и слушании хороших образцов. Такие лица в предлагаемом сочинении найдут для себя все пособия к облегчению тех трудностей, которые могли бы замедлить успехи их в сем искусстве.

#### **IV. ОБЯЗАННОСТИ УЧИТЕЛЯ**

Они относятся к трем главным предметам.

Первый состоит в том, чтобы образовать (обработать) голос, то есть извлечь из него все, что только нужно для пения, в отношении пространства (диапазона), правильности, звучности, легкости или гибкости, умения усиливать и смягчать звуки и сберегать их с возможным искусством.

Второй предмет относится к изучению знаков, то есть к искусству читать ноты на бумаге и к навыку разбирать их с такой легкостью, чтоб, при открытии книги, быть в состоянии пропеть всякого рода музыку (пропеть «с листа»).

Наконец, третий предмет имеет отношение к музыкальному исполнению, к знанию языка, ударений и хорошего произношения, так же к некоторым сведениям в литературе, которых требует искусство пения.

#### **V. О ПРОИЗВЕДЕНИИ ЗВУКОВ ГОЛОСА (О ГОЛОСООБРАЗОВАНИИ)**

Судя по мнению физиологов, которые все между собой не согласны, механизм голосового орудия покрыт еще не проницаемым покровом; впрочем для нас достаточно в этом случае держаться самого простого и самого естественного объяснения.

Для произведения звука достаточно, чтобы известное количество воздуха, собранного в ка-

ком-либо вместилище, было выгоняемо сильно сквозь какую-нибудь трубку и разрешилось у краев отверстия более или менее узкого и достаточно сжимающегося.

В устройстве человеческого голоса легкие образуют собою вместилище, дыхательное горло — род духовой трубки в органе, с которой соединяется гортань, представляющая собою трубку, в которой отверстие делается в это время орудием, издающим звук.

Итак, образование голоса можно изъяснить следующим образом: воздух, гонимый из легких в гортань действием дыхательных мускулов, раздробляясь об губы рта, при влиянии воли, производит колебание звуков, которое зависит от глотки, нёба, рта, языка, губ, носовых углублений, наконец, от всего голосового аппарата, и которого определенность составляет то, что, называется звуком, тоном.

Легкие представляют дыхательный мотор, подающий воздух через трахею (дыхательное горло) в гортань, в которой помещаются голосовые связки — собственно голосообразующий аппарат. Уступая подсвязочному давлению воздуха, имеющемуся в легких, трахее и нижней части гортани, голосовые связки, напряженные для голосообразования, размыкаются на мгновение и пропускают в верхний резонатор часть сгущенного воздуха, после чего вновь смыкаются. Процесс этот периодически повторяется в зависимости от высоты издаваемого звука. Ряд последовательных сгущений и разрежения воздуха образуют воздушную волну, которая на наш слух производит впечатление звука голоса. От частоты колебаний зависит высота звука.

От величины подсвязочного давления зависит амплитуда (размах) колебаний голосовых связок и следовательно — сила голоса.

Продолжительность звука зависит от количества дыхания.

Сии звуки бывают резкие или густые; это зависит от расширения или сжатости гортани (высокие или низкие, что зависит от количества колебаний в секунду).

Количество звуков, которые человек при пении может извлечь из своего органа, составляет то, что называется голосом (вернее его диапазоном).

Таким образом люди, отличаясь друг от друга чертами лица и физическими формами, легко могут различаться и свойствами своих голо-



Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)