Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 135–145
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 1, pp. 135–145
ISSN 2308-1031

© Финкельштейн, Ю.А., Нгуен Бао Иен, 2024
УДК 784
DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-135-145

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ ИСПОЛНИТЕЛЯ ПАРТИИ ЛЮДМИЛЫ ИЗ ОПЕРЫ М.И. ГЛИНКИ «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»

Ю.А. Финкельштейн[1], Нгуен Бао Иен[1]

[1] Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, Москва, 115035, Российская Федерация

Аннотация. Репертуар вокалиста чрезвычайно важен в формировании карьеры певца. Большую долю сочинений в ряде произведений для сопрано составляют партии персонажей из опер русских композиторов. Осмысливается проблема освоения российских культурных традиций восточными вокалистами. Задачей статьи становится выявление исполнительских особенностей партии Людмилы из оперы «Руслан и Людмила» М.И. Глинки. Для понимания ее особенностей необходимо осмысление партии в связи с историей создания оперы, ее драматургией, вокально-методическими взглядами композитора. В музыкальном материале партии Людмилы (как и всей оперы) отразились взгляды композитора на современное ему вокальное образование, репертуар, а также его опыт обучения в Европе. Вокальная партия героини демонстрирует сочетание черт традиции бельканто и особенностей русского национального мелоса. Для ее исполнения требуется владение высокой техникой пения. Кроме того, что неудобные фрагменты партии связаны с ее виртуозностью, сложности вызывают фонетические и лингвистические особенности текста, необходимость понимания смысла действия. Образ Людмилы, созданный Глинкой в опере, требует от артиста особой эмоциональной яркости, внутренних сил, быстрого переключения чувств. Эти особенности персонажа приводят к необходимости задействовать широкий арсенал средств актерского мастерства и перевоплощения.
Ключевые слова: М.И. Глинка, Руслан и Людмила, партия Людмилы, опера, сопрано, репертуар вокалиста
Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.
Для цитирования: Финкельштейн Ю.А., Нгуен Бао Иен. Творческие задачи исполнителя партии Людмилы из оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила» // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 1. С. 135–145. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-135-145.

CREATIVE TASKS OF THE PERFORMER OF THE ROLE OF LYUDMILA FROM THE OPERA BY M.I. GLINKA “RUSLAN AND LYUDMILA”

Yu.A. Finkelstein[1], Nguyen Bao Yen[1]

[1] A.N. Kosygin Russian State University, Moscow, 115035, Russian Federation

Abstract. The vocalist's repertoire is extremely important in shaping a singer's career. A large proportion of the compositions in a number of works for soprano are the roles of characters from operas by Russian composers. The problem of mastering Russian cultural traditions by Eastern vocalists is comprehended. The task of the article is to identify the performance features of Lyudmila's part from the opera “Ruslan and Lyudmila” by M.I. Glinka. To understand its features, it is necessary to comprehend the part in connection with the history of the creation of the opera, its dramaturgy, the vocal and methodological views of the composer. In creating the musical material of Lyudmila's part (as well as the entire opera), the composer's views on his contemporary vocal education, repertoire, as well as his experience of studying in Europe were reflected. The heroine's vocal part demonstrates a combination

of features of the bel canto tradition of the composer, using the features of the Russian national melos. To perform it requires possession of a high singing technique. Besides the fact that inconvenient fragments of the party are associated with its virtuosity, difficulties cause phonetic and linguistic features of the text, the need to understand the meaning of the action. The image of Lyudmila, created by Glinka in the opera, requires from the artist a special emotional brightness, inner strength, a quick switch between gradations of feelings. These features of the character lead to the need to use a wide arsenal of means of acting and reincarnation.

Keywords: M.I. Glinka, Ruslan and Lyudmila, Lyudmila's part, opera, soprano, vocalist's repertoire

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Finkelstein, Yu.A., Nguyen Bao Yen (2024), "Creative tasks of the performer of the role of Lyudmila from the opera by M.I. Glinka «Ruslan and Lyudmila»", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 135–145. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-135-145.

Вопросом первостепенной важности для вокалиста является репертуар: он влияет на формирование имиджа певца, вокальных навыков, успешное развитие его голоса. Как правило, корпус произведений для сопрано составляют партии оперных персонажей и романсы. Партия Людмилы из оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила» представляется одной из самых востребованных среди исполнителей и публики.

Необходимость исполнения оперы «Руслан и Людмила» зарубежными исполнителями, в частности в постановке вьетнамского национального театра, вызывает потребность осмысления свойств вокального искусства композитора, связанного со спецификой национальной речи. Проблема освоения русского оперного репертуара в странах Востока актуальна и находится уже некоторое время в разработке. С ростом взаимодействия западной и восточной национальных культур учащаются попытки понять и воссоздать духовные ценности другого народа, отличающегося по своей природе. Так, молодое вьетнамское искусство, возраст которого насчитывает чуть более 70 лет, формируется на основе освоения западных и российских традиций и образования. Возможность учиться в России позволила музыкантам из Вьетнама овладеть средствами современной композиции. В отличие от инструментального исполнительства вокальное искусство интерпретации находится в более затруднительном положении в силу своей связи с вербальным компонентом. Необходимость освоения и трактовки возникшей в тесном взаимодействии с языком мелодики русского композитора зарубежными певцами является одной из насущных задач (Пак Чон Сун, 1999, с. 4).

Цель данной статьи – анализ партии Людмилы из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки и выявление в ней технических трудностей для вьетнамской исполнительницы. Огромный интерес к творчеству композитора вызвал появление ряда научных работ в год его 200-летия. Теоретические и исторические вопросы, касающиеся истории создания «Руслана», черт драматургии, музыкального языка, формообразования, доли влияния западной культуры современной композитору на стиль оперы уже раскрыты в трудах музыковедов. Особенности исполнения партии героини описаны О.С. Подлесной (2018), в работе Чон Сун Пак (1999). Однако проблемы, касающиеся специфики исполнения вокальной партии Людмилы иностранными певцами, пока не были освещены.

Партитура «Руслана и Людмилы» (1842) занимает особое место в творческом наследии самого Глинки и в истории оперного жанра. Опера определила один из магистральных путей развития отечественной музыкальной культуры, так называемую «руслановскую» традицию в русской музыке, она также органично вписывается в процесс развития русского

и западноевропейского музыкального театра своего времени (Нагин Р., 2011, с. 5).

События жизни композитора, сопровождающие сочинение оперы, способствовали тому, что процесс сочинения растянулся на несколько лет – с 1837 по 1842 г. Большая часть текста была написана после сочинения музыки, как и либретто, в создании которого принимали участие сам композитор и его современники, ближайшие друзья-поэты. «Кукольник и Гедеонов взялись помогать в трудном деле свести целое из разнородных, отдельных частей моей оперы <…> Таким образом, стихи для либретто, кроме взятых из поэмы Пушкина, писали Маркович, В.Ф. Ширков, Кукольник, Миша Гедеонов и я» (Глинка М., 1953а, с. 101–102). Складывается впечатление, что у композитора не было четкого плана структуры произведения, хотя известно, что программа оперы, принадлежащая ему, была готова еще в ноябре 1837 г. (Глинка М., 1953а, с. 178). Именно либретто и драматургия после премьеры подверглись резкой критике современников, в целом положительно оценивших достоинства музыкального материала. Длинноты оперы, поразившие публику, являлись чертами эпического типа драматургии, ставшего основной линией творчества Глинки. Сегодня можно констатировать, что «Руслан и Людмила» демонстрирует стройность концепции, что обеспечивается талантом Глинки, взращенным на осознании традиций собственной национальной культуры.

Исследователи отмечают, что в начале XX в. «Руслан» воспринимался музыковедами как яркое национальное явление, что выразилось в переоценке в опере влияния русских традиций (Нагин Р., 2011). Вместе с тем материал «Руслана» демонстрирует значительное влияние западных концепций – параллели в либретто, мелодизме, драматургии: композитор, пройдя обучение в Европе, пропускает сквозь собственное видение технические моменты школы, осваивает западноевропейское мастерство. Безусловно, огромным достижением Глинки является понимание ненужности писать «по-итальянски». Он отмечает различие менталитетов, сравнивает ощущение «благосостояния» итальянцев и стремительную смену полярных эмоций русского человека. Музыкант пишет: «Все написанные мною в угождение жителей Милана пьесы <…> убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что я искренне не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски» (Глинка М., 1953а, с. 57).

Необходимость писать «по-русски» соединяется в его творчестве с привнесением в русскую музыкальную культуру передовых западных концепций и их развитие. Мелодизм опер Глинки сочетает в себе приемы итальянского бельканто с русскими песенными традициями, что становится возможным по причине сходства этих явлений (см. об этом: (Попова Н., 2021, с. 167). «Познав секреты бельканто, Глинка сумел перенести его в русскую оперу, органично сплавив итальянскую технику с русским песенным мелосом», констатирует Р. Нагин (2011, с. 21).

Творческие установки композитора тесно связаны с его практической вокально-педагогической деятельностью. Стремление Глинки к пению определилось главенством песенности в среде, в которой формировался его талант. Именно русские песни становились музыкальным материалом, разрабатывающимся в партитурах оркестра, в котором участвовал юный Глинка. Современники называют его прекрасным певцом и учителем пения, сам композитор писал: «Из неопределенного и сиповатого голоса образовался у меня вдруг сильный, звонкий, высокий тенор, которым

я потешал публику» (Глинка М., 1953а, с. 56). Во время своего первого путешествия композитор познакомился «с капризным и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него» (Глинка М., 1953а, с. 56). Практику преподавания пения он освоил уже в 1837 г., когда был назначен капельмейстером придворной Певческой капеллы и преподавал пение императорским певчим, учил пению в театральной школе[1]. С раннего возраста музыкант регулярно писал романсы для разных голосов, а в период создания «Руслана» почти полностью погрузился в вокальное творчество. Н.И. Компанейский утверждает, что Глинка «был действительно посвящен во все тонкости искусства пения» (Глинка М., 1910, с. 4).

Композитором была разработана методика по развитию и сбережению голоса[2]. Пособия Глинки представляют собой учебники, в которых собственно упражнения предваряются небольшими пояснительными записками композитора и его комментариями. Основной целью музыкант видел повышение профессионального уровня *конкретного* певца или певицы с учетом *индивидуальных особенностей* аппарата. Глинка считал, что русские вокалисты не вполне готовы к трудностям, которые с легкостью даются итальянским, и для их обучения необходимо использовать иные методы и соответствующий национальный мелодизм. Компанейский фиксирует следующую мысль: «Слава пресловутой итальянской школы проявлялась лишь в том, что на родине колоратурных певцов с мягкими голосами школа эта не могла калечить голосов с таким успехом, как на чужбине» (Глинка М., 1910, с. 9). Он утверждает: Глинка полагал, что методы итальянской школы пения дают на его родине отрицательный результат.

Пособия Глинки изложены всего на нескольких страницах. В них используется метод, названный «концентрическим» учеником певца О.А. Петрова Н.И. Компанейским, впервые опубликовавшим «Упражнения М.И. Глинки» в 1903 г. Отличие этого метода состоит в тщательном сосредоточении на центральной части диапазона певца, в то время как в современных композитору западных школах пения прорабатывался весь диапазон от нижнего тона до верхнего, по принципу работы с другими инструментами (скрипка, фортепиано и т.п.). План развития звуков всего регистра Компанейский называет *прямолинейным* или *вытягивающим тоны снизу вверх* (Глинка М., 1910, с. 5). «По моему методу надобно сперва усовершенствовать натуральные тоны (то есть, без всякого усилия берущиеся)», – писал Глинка (1910, с. 7). По его мнению, расширение диапазона голоса следует проводить очень постепенно, как и постепенно переходить от медленного темпа к быстрому (Глинка М., 2012, с. 6). Певцам с неразвитыми голосами композитор предлагал начинать с диапазона менее октавы, со слабыми или находящимися в состоянии болезни – ограничиться несколькими тонами.

Исследователи указывают, что в основе методики Глинки лежит принцип развития, прежде всего, мышечного ощущения интонации и различных строев, ладов, на которых основана русская песня (Агин М., 2016, с. 43–44). Он опирается на широкое распевное интонирование, свойственное русской традиции. Во второй части музыкант обращает внимание на приемы, характерные для западной вокальной школы, отработку мордентов, трелей, группетто, постепенно увеличивает темп пения. Понимая важность универсального владения голосом, он предлагал работать над техникой исполнения, необходимой для каждого певца, освоить акцентировку, динамику, темп и ритмику.

Таким образом, методика пения композитора отражает его опыт общения с западными мастерами и привносит новое в соответствии с особенностями северного менталитета. Вокально-методическая литература в нашей стране «возникла уже после того, как вокальное искусство в России достигло довольно высокого уровня и успешно преодолевало технические и художественные трудности» (Багадуров В., 2021, с. 171). Труд Глинки оказался одним из первых в этой области и был высоко оценен как коллегами, современниками, его учениками, так и последователями.

Партия Людмилы написана для колоратурного сопрано – высокого женского голоса, специфические особенности которого заключаются в подвижности и легкости его звучания. Характерно, что колоратурное сопрановое пение присуще итальянскому искусству, и в русской музыкальной культуре времен Глинки далеко не всегда одобрялось авторитетами, получая обвинения в бессодержательности и нарочитой виртуозности. Случайно ли Глинка обратился к тембру колоратурного сопрано в партии Людмилы? Продиктовано ли это внешними обстоятельствами – выбор певицы, владеющей профессиональными навыками виртуозного пения (первой исполнительницей партии Людмилы была, как известно, М.М. Степанова), или другими причинами, прежде всего художественными?

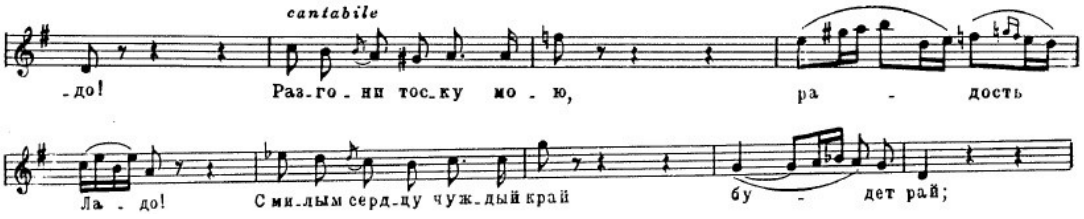
Образ Людмилы – сложный, подверженный резким трансформациям. Отметим, что персонаж поэмы А.С. Пушкина – поверхностный и кокетливый – был переосмыслен Глинкой и наделен им «глубокими и бесконечно дорогими русскому человеку качествами»: верность, искренность, нежность, способность любить (Подлесная О., 2018, с. 260). Людмила – обладательница яркого, пылкого, быстрого в своих сменах эмоций, характера. Если она смеется, то весело и безудержно, если плачет, то навзрыд. В музыкальном материале это обнаруживается в частых сменах выразительных средств. В частности, шаловливость и беспечность юной очаровательной девушки выражается в искрящихся фиоритурах и пассажах ее партии. Пак Чон Сун, исследуя интонационные свойства партии Людмилы, отмечает: «Людмила, с одной стороны, игривая, шаловливая, беззаботная дочь Светозара, но, с другой – сильная, мужественная, способная твердо противостоять злым силам и чарам волшебника Черномора» (1999, с. 105). На наш взгляд, применение композитором рулад и фиоритур оправдано стремлением к созданию впечатления легкости характера героини. Н.А. Попова констатирует, что наиболее открыто преломление приемов итальянского бельканто на русской песенной основе происходит в этой опере только в партии Людмилы (2021, с. 170), что связано с тенденцией концентрирования виртуозности в партии сопрано в современной Глинке опере и придает персонажу исключительность, выделяя его на фоне остальных.

Рассмотрим сольные номера партии Людмилы и отметим связанные с ними исполнительские задачи.

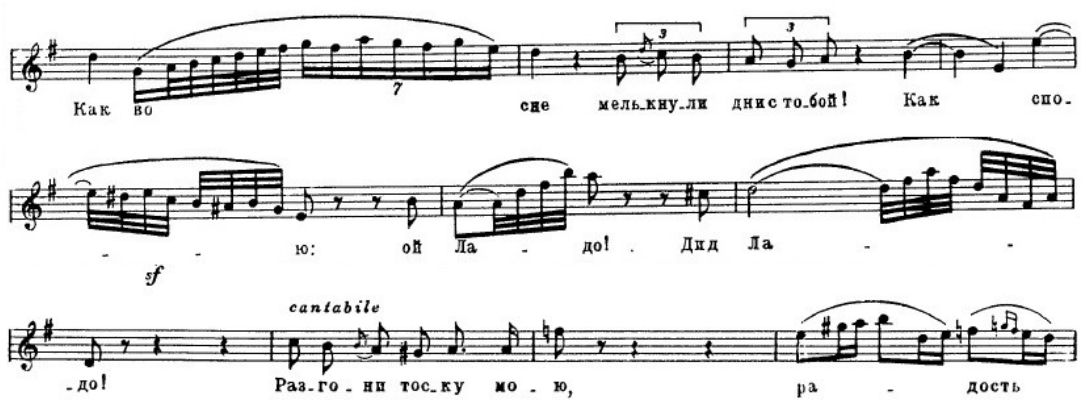
Каватина Людмилы является позднее остальных сочиненным фрагментом первоначальной концепции оперы. Первое музыкальное высказывание героини оказывается наиболее близким пушкинскому образу: она мила, беспечна, легкомысленна. Игриво-скерцозные интонации присущи ее пению, адресованному Фарлафу, передающему ее ироническое отношение к нему. Диапазон этого номера – почти две октавы: от *ре* первой до *до* третьей. Мелодика Глинки активно эксплуатирует типовые фигуры бельканто, изобретательные колоратуры, соприкасаясь с итальянскими исполнительскими традициями конца

XVIII – начала XIX в. В мелодике каватины Людмилы ощущаются «черты canto di agilità», указывает Р.А. Нагин (2011, с. 21). Показательно, что эмоционально-смысловая нить в его произведениях не обрывается в распевных, вокализированных местах: стремительные взлеты и рулады являются неотъемлемой составной частью каватины Людмилы. Однако в каватине присутствуют интонации квинты, сексты, октавы – мотивы, характерные для исконно русской песенности, инструментальных наигрышей. Необходимо отметить, что фиоритуры и различные украшения являются «ответвлениями» от основных мелодических линий, интонационно родственных русской лирической песне и романсу (примеры 1, 2).

Пример 1. М.И. Глинка. Опера «Руслан и Людмила». Первое действие, Каватина Людмилы



Пример 2. Первое действие, Каватина Людмилы



Б.В. Асафьев отмечает в каватине наличие черт западной вокальной школы и русского мелоса: «приветливая русская лирическая – во многом “венециановская” – задушевность которой несколько затенена обязательной “фиоритурностью”. Впрочем, орнаментика эта далеко не формально-вокальная» (1978, с. 166).

Иностранного исполнителя может несколько дезориентировать вербальный текст начала каватины. В первых же тактах, исполненных героиней, обнаруживается несоответствие текста («Грустно мне, родитель дорогой») и музыки – беззаботной и грациозной. Необходимо помнить, что музыкальные фрагменты оперы создавались композитором прежде слов, которые, по мнению Б. Асафьева, не «управляют» музыкой, она независима от них. Как правило, композитор был очень доволен стихами, которые присылали ему его соавторы, даже самыми первыми черновыми вариантами. В письме В.Ф. Ширкову от 20 декабря 1841 г. композитор благодарит его за присланный текст 4-го акта: «Слова сцены Людмилы переделаны совершенно так, как того требовала моя музыка, и явились очень-очень кстати, ибо перед присылкою их я был несколько дней уже без возможности продолжать писать» (Глинка М., 1953б, с. 217).

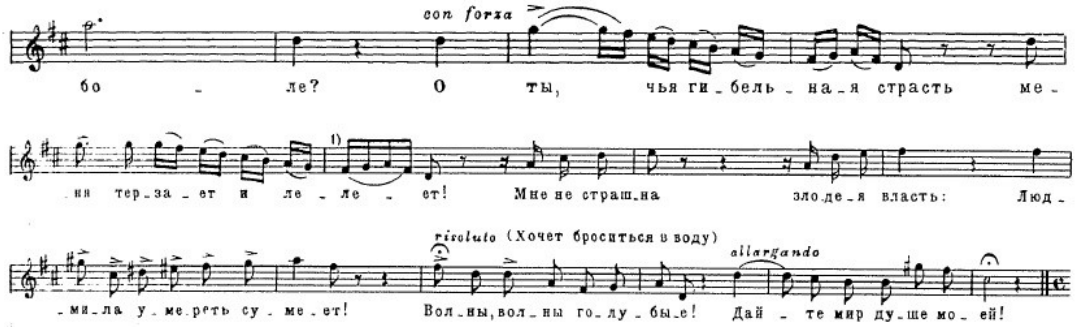
Рассматривая оперный спектакль как целостную структуру Н.В. Королевская, утверждает, что «действие является коренной формой генерации смысла», а не слово (2008, с. 108). Музыка в опере – форма выражения действия. «Именно в музыке сосредоточены основные смысловые структуры действия», – рассуждает исследователь (Королевская Н., 2008, с. 113). Музыка же способствует и перевоплощению артиста. В данном номере, безусловно, речь не идет о грусти героини, грусть здесь условная, возможно, с долей кокетства; по крайней мере, музыкальный текст свидетельствует о других чувствах.

В обращениях к Фарлафу и Ратмиру героиня как бы перенимает и воспроизводит черты этих персонажей. Основную сложность составляет в каватине смена разделов, требующих разного эмоционального состояния. Здесь и приветливая русская задушевность, и шаловливое лукавство в рондо с отвергнутыми женихами (обращения к Ратмиру, Фарлафу), и глубокое чувство к Руслану, и нежно-настойчивое моление к богу любви – Лелю. Эта задача может быть решена через характерную тембровую «окраску» каждого обращения, которая должна проистекать из точно передаваемого настроения героини.

Драматизация образа персонажа в 4-м акте (Людмила в садах Черномора) потребовала от композитора новых средств музыкальной выразительности, а от исполнителя – иного по сравнению с каватиной исполнительского решения. Подобное переключение в настроении героини заставляет в первую очередь обратить внимание на актерские задачи певца. Исполнительнице важно оценить большой объем музыкального текста, оформленный в три самостоятельных раздела, отделенных друг от друга звучанием женского хора, обратить внимание на смену темпов.

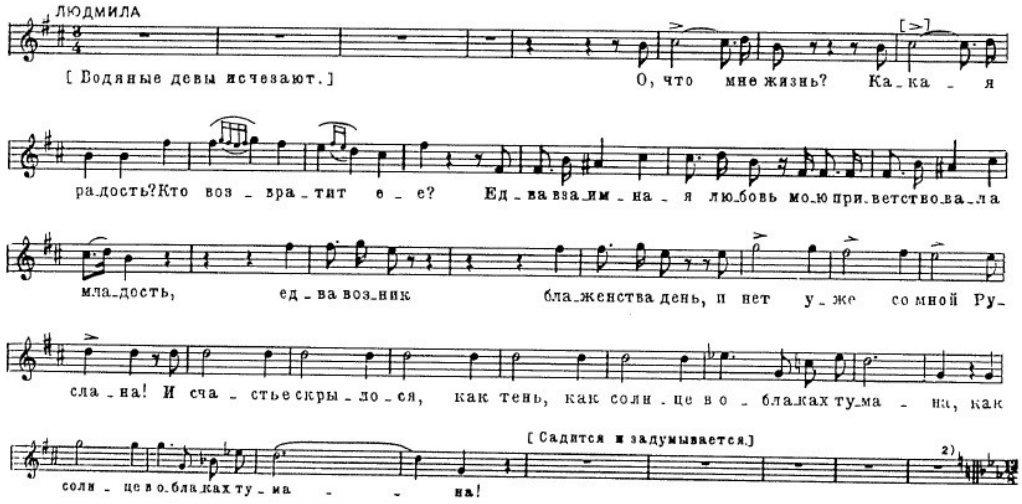
В первом разделе сцены Allegro agitato господствуют декламационность и речитация. Об усилении драматизма в первой части арии говорит и выбор среднего регистра голоса («натурального тона»), более насыщенного грудным звучанием, чем верхний, что характерно для национальной традиции пения. Важное выразительное значение имеют многочисленные паузы, прерывающие поток взволнованного музыкального высказывания (пример 3).

Пример 3. Четвертое действие, Сцена и Ария Людмилы



Особая техническая сложность связана с произнесением нисходящих гаммообразных пассажей, например, «О, ты, чья гибельная страсть…», где на каждую долю приходится распевание гласных. Лига на две ноты подсказывает исполнителю характер интонирования, которое должно восприниматься как взволнованная речь. Композитор легко сочетает короткие мотивы и длинные фразы, мелодекламацию и «замирание» партии на одной ноте (пример 4).

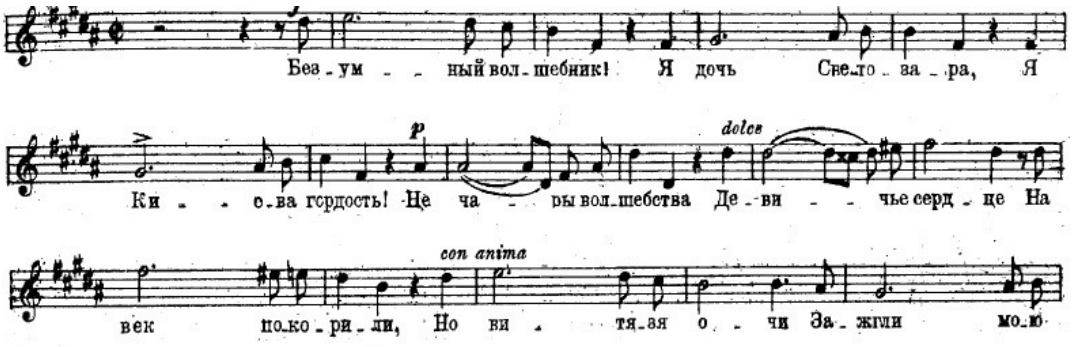
Пример 4. Четвертое действие. Сцена и Ария Людмилы



Второй раздел Adagio d-moll «Ах ты, доля, долюшка» ставит новые исполнительские задачи. В этой арии «сплелись интонации русских протяжных песен и итальянских арий lamento», – совершенно справедливо указывает Н. Попова (2021, с. 172). Это один из ярких примеров вокализации Глинки, дающий возможность не только продемонстрировать красоту и пластичность голоса, но и его выразительные возможности в передаче целой гаммы чувств и эмоций. Мелодия, основанная на интонациях лирической протяжной песни, требует от исполнителя выразительной кантилены, владения фразировкой и умения вслушиваться в движение голосов струнного оркестра, особенно дуэта сопрано и солирующей скрипки. Повторяющийся дважды фрагмент вызывает необходимость вариативной трактовки одного и того же текста: его важно исполнить с иной степенью эмоциональной наполненности, удвоив трагедийность.

В третьем заключительном разделе Vivace H-dur исполнителю нужно раскрыть героические свойства характера Людмилы, которые сохраняются до конца сцены. Композитор обращается к средствам, усиливающим драматизм: пафосные восходящие интонации, маршевые черты, пунктирный ритм. Певице необходимо представить данный раздел как одну из кульминаций оперы (пример 5).

Пример 5. Четвертое действие. Сцена и Ария Людмилы



Несмотря на то что вербальный текст оперы возник после создания музыки, невозможно недооценивать роль слова в создании художественного образа. Необходимо понимать смысл каждой произносимой фразы и воплощать его в соответствующей эмоции. Людмила – очень эмоциональный персонаж, ей свойственно открытое, яркое проявление всех чувств. Задачами певицы при исполнении каватины Людмилы являются не только преодоление вокально-технических сложностей, но и овладение целым комплексом возможностей, помогающих управлять эмоционально-психологическими состояниями. В исполнении партии Людмилы чрезвычайно важен аффект, ей не нужна излишняя эмоциональная скованность, усредненность. Исполнитель должен добиваться уровня, при котором вокальная техника сочетается с глубиной понимания содержания текста, способностью проникать в смысл роли.

Переключение между гранями образа указывает на важность авторского слова. Для Глинки певец – не только вокалист, но и актер, осмысленно произносящий текст, логично выстраивающий музыкальную фразу, целенаправленно работающий над созданием сценического образа. В «Руслане» присутствует большое количество авторских ремарок, связанных с поведением певца на сцене («Хочет броситься в воду») и смысловых темповых обозначений (*con forza*, *risoluto*).

Различие языков влечет за собой сложности интерпретации сценической ситуации, необходимой для возникновения верной эмоции. Кроме того, трудности у иностранной исполнительницы может вызвать произнесение некоторых сочетаний звуков. Определенные сложности могут возникнуть у вьетнамской певицы с необходимостью воспроизведения согласных, смягченных последующей гласной или мягким знаком, звука *ы*: «родитель», «мелькнули», «с милым», «чуждый», «в терему», «с улыбкой», «забвение», «для меня» и т.д. Затруднения с произношением сочетаний нескольких согласных связаны с отсутствием во вьетнамском языке подобных составных звуков. Важно также дифференцировать произношение звуков *з* и *с*.

Исполнительский аспект анализа партии Людмилы, его соотнесение с художественными задачами, поставленными композитором при создании образа, позволяют сделать важные выводы.

Музыкальный материал партии обнаруживает характерный для стиля Глинки прочный сплав жанровых истоков: бытовой романс, русская песня, традиции западноевропейской вокальной школы (в частности, итальянского бельканто). Фиоритуры и пассажи в партии Людмилы являются признаками яркой эмоциональности героини. Особенности эпической драматургии выразились в создании композитором достаточно продолжительных номеров. Для исполнения партии Людмилы требуется подвижный, технически развитый, гибкий певческий голос с ровным и насыщенным во всех регистрах звуком, устойчивым дыханием.

Частые смены характера героини ставят перед исполнительницей не только задачу преодоления вокально-технических сложностей, но и овладения целым комплексом возможностей, помогающих управлять эмоционально-психологическими состояниями. Работа над ролью требует владения значительным драматическим талантом.

Партия Людмилы содержит яркие номера, которые могут быть исполнены в рамках концерта, использованы в образовательном процессе. Этот материал создает основу для исполнения русского оперного репертуара. Людмила открывает собой ряд женских персонажей, обладающих схожими чертами. Погружение в логику мышления Глинки раскрывает

перед исполнителем путь постижения классических национальных образцов оперной и камерно-вокальной музыки и в творчестве его последователей.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Описывая это время в своих воспоминаниях, композитор отмечает, что сам император указал ему на необходимость обучать их манере пения, отличной от итальянской (Глинка М., 1953а, с. 74).

[2] Краткий обзор круга учеников Глинки и циклов его упражнений для конкретных певцов приводится в разделе Комментарии-очерки издания «Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие» (Глинка М., 1953б, с. 814–819).

ЛИТЕРАТУРА

Агин М.С. Развитие певческого голоса (теория и практика): учеб.-метод. пособие. 2-е изд. М.: Пробел-2000, РАМ им. Гнесиных, 2016. 104 с.

Асафьев Б.В. М.И. Глинка. Л.: Музыка, 1978. 313 с.

Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 3. СПб.: Лань, Планета музыки, 2021. 352 с.

Глинка М.И. Упражнения для уравнения и усовершенствования гибкости голоса / с предисловием и приложением Н.И. Компанейского. М.: П. Юргенсон, [1910?]. 10, 11 с.

Глинка М.И. Записки. Л.: Музгиз, 1953а. 283 с.

Глинка М.И. Письма и документы // Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. Т. 2. Л., 1953б. 892 с.

Глинка М.И. Упражнения для усовершенствования голоса. Школа пения для сопрано: учеб. пособие. СПб.: Лань: Планета музыки, 2012. 72 с.

Королевская Н.В. Слово и музыка: онтологические основы смыслообразования: дис. … д-ра искусствоведения. Саратов, 2008. 394 с.

Нагин Р.А. Оперное творчество М.И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII – первой половины XIX веков: автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2011. 26 с.

Пак Чон Сун. Проблема формирования культуры интонирования у корейских певцов (в аспекте исполнения сопрановых партий в операх Глинки и Чайковского): дис… канд. искусствоведения. Магнитогорск, 1999. 175 с.

Подлесная О.С. Методика работы над исполнительскими и техническими задачами партии Людмилы в опере М. Глинки «Руслан и Людмила» // Многоуровневая система художественного образования в полиэтничном регионе: сб. ст. по материалам Всерос. науч.-практ. конф. (7 дек. 2018 г.). Краснодар, 2018. С. 256–262.

Попова Н.А. Феномен русского бельканто в оперном творчестве М.И. Глинки // Вестник Академии русского балета имени А.Я. Вагановой. 2021. № 3. С. 166–175.

REFERENCES

Agin, M.S. (2016), *Razvitie pevcheskogo golosa (teoriya i praktika)* [Development of the singing voice (theory and experience)], 2-e ed, Probel–2000, RAM im. Gnesinykh, Moscow, 104 p. (in Russ.)

Asaf'ev, B.V. (1978), *M.I. Glinka* [M.I. Glinka], Muzyka, Leningrad, 313 p. (in Russ.)

Bagadurov, V.A. (2021), *Ocherki po istorii vokal'noi metodologii* [Essays on the history of vocal methodology], Vol. 3, Lan', Planeta muzyki, Saint Petersburg, 352 p. (in Russ.)

Glinka, M.I. (1910), *Uprazhneniya dlya uravneniya i usovershenstvovaniya gibkosti golosa* [Exercises to equalize and improve the flexibility of the voice], P. Yurgenson, Moscow, 10, 11 p. (in Russ.)

Glinka, M.I. (1953a), *Zapiski* [Notes], Muzgiz, Leningrad, 283 p. (in Russ.)

Glinka, M.I. (1953b), "Letters and documents", *Glinka M.I. Literaturnoe nasledie* [Glinka M.I. Literary heritage], Vol. 2, Leningrad, 892 p. (in Russ.)

Glinka, M.I. (2012), *Uprazhneniya dlya usovershenstvovaniya golosa. Shkola peniya dlya soprano* [Exercises for voice development. Vocal school for soprano], 2-e ed, Lan': Planeta muzyki, Saint Petersburg, 72 p. (in Russ.)

Korolevskaya, N.V. (2008), *Slovo i muzyka: ontologicheskie osnovy smysloobrazovaniya* [Word and music: ontological foundations of meaning formation], D. Sc. Thesis, Saratov, 394 p. (in Russ.)

Nagin, R.A. (2011), *Opernoe tvorchestvo M.I. Glinki v kontekste zapadnoevropejskogo muzykal'nogo teatra XVIII – pervoi poloviny XIX vekov* [Opera creativity of M.I. Glinka in the context of Western European musical theater of the XVIII – first half of the XIX centuries], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 26 p. (in Russ.).

Pak, Chon Sun (1999), *Problema formirovaniya kul'tury intonirovaniya u koreiskikh pevtsov (v aspekte ispolneniya sopranovykh partii v operakh Glinki i Chaikovskogo)* [The problem of the formation of intonation culture among Korean singers (in the aspect of performing soprano parts in Glinka and Tchaikovsky operas)], Cand. Sc. Thesis, Magnitogorsk, 175 p. (in Russ.)

Podlesnaya, O.S. (2018), "Methods of working on the performance and technical tasks of Lyudmila's

part in M. Glinka's opera Ruslan and Lyudmila", *Mnogourovnevaya sistema hudozhestvennogo obrazovaniya v polietnichnom regione* [Multilevel system of art education in a multiethnic region], Krasnodar, pp. 256–262. (in Russ.)

Popova, N.A. (2021), "The phenomenon of Russian Bel Canto in the operatic work of M.I. Glinka", *Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet], no. 3, pp. 166–175. (in Russ.)

Сведения об авторах

Финкельштейн Юлия Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения института «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Москва)

E-mail: ula_df@mail.ru

Нгуен Бао Иен, аспирант кафедры музыковедения института «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Москва)

E-mail: baoyen.thanhnhac@gmail.com

Authors Information

Yuliya A Finkelshtein, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Department of Musicology at the Maimonides Academy Institute of the A.N. Kosygin Russian State University (Moscow)

E-mail: ula_df@mail.ru

Nguyen Bao Yen, post-graduate of the Department of Musicology at the Maimonides Academy Institute of the A.N. Kosygin Russian State University (Moscow)

E-mail: baoyen.thanhnhac@gmail.com

Поступила в редакцию 16.05.2023
После доработки 29.02.2024
Принята к публикации 01.03.2024

Received 16.05.2023
Revised 29.02.2024
Accepted for publication 01.03.2024