Решетникова Светлана Владимировна

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО МАНУЭЛЯ ДЕЛЬ ПОПУЛО ВИСЕНТЕ ГАРСИА

В данной статье повествуется о многогранной деятельности Мануэля дель Популо Висенте Гарсиа, основателя знаменитой школы Гарсиа, вокального педагога, композитора, выдающегося тенора, любимца Джоаккино Россини. Творчество Гарсиа занимает центральное место в истории вокального искусства, однако до настоящего времени является малоизученным. В работе рассматриваются черты исполнительского стиля певца на основе произведений Россини, Моцарта и Гарсиа. А также обосновывается его роль в становлении амплуа тенора-виртуоза в опере конца XVIII - начала XIX века.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/7-1/41.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 7(69): в 2-х ч. Ч. 1. С. 137-140. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/7-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

3. **Кныш А. Д.** Мусульманский мистицизм: краткая история / пер. с англ. М. Г. Романов. СПб.: ДИЛЯ, 2004. 464 с.
4. **Мансури Зазра.** Сеид Хосейн Наср о специфике науки в исламском мире // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2007. № 5. С. 3-26.
5. **Насыров И. Р.** Великое видится на расстоянии (духовное наследие Шейха Зайнуллы Расулева) [Электронный ресурс]. URL: http://www.assalam.ru/content/story/1702 (дата обращения: 20.05.2016).
6. **Сайфулла-кади Башларов** / сост. М. А. Омаров. Махачкала: Ихсан, 2008. 44 с.
7. **Хабутдинов А.** Духовные управления и советские мусульмане в годы Великой Отечественной войны // Рисәләт: религиозно-просветительская газета. 2015. № 04 (201). Апрель.
8. **Юлдашбаев Б. Х.** История формирования башкирской нации. Уфа, 1972. 336 с.

SPIRITUAL MENTOR OF HIS PEOPLE

Rakhmatullina Zilya Nurmukhametovna, Ph. D. in Philosophy
Bashkir State University
zilrah@yandex.ru

The article is devoted to the religious-spiritual and cultural-educational activity of the notable Bashkir ishan, outstanding theologian of the Islamic world, the Great Sheikh of the Sufi fraternity of Naqshbandi Zaynulla Rasulev (1833-1917), who brought up the whole generation of the national elite of the Muslims of the Ural-Volga region, Kazakhstan, Siberia, the North Caucasus and Crimea before the fall of tsarist regime in Russia. Nowadays his views acquire larger and larger topicality in connection with the fact that Zaynulla Rasulev warned of the future threat posed by the radical Islamic doctrine – Wahhabism – in his works more than a century ago.

Key words and phrases: Islam; Sufism; auliya; sheikh; austerity; scholasticism; tariqa; Zikr; Sadaqah; Tasavvuf; marifat.

УДК 784
Искусствоведение

В данной статье повествуется о многогранной деятельности Мануэля дель Популо Висенте Гарсиа, основателя знаменитой школы Гарсиа, вокального педагога, композитора, выдающегося тенора, любимца Джоаккино Россини. Творчество Гарсиа занимает центральное место в истории вокального искусства, однако до настоящего времени является малоизученным. В работе рассматриваются черты исполнительского стиля певца на основе произведений Россини, Моцарта и Гарсиа. А также обосновывается его роль в становлении амплуа тенора-виртуоза в опере конца XVIII – начала XIX века.

Ключевые слова и фразы: школа Гарсиа; тенор; партия; опера; эпоха романтизма; *bel canto*.

Решетникова Светлана Владимировна
Музыкальная школа № 13, г. Казань
lana-budilova@mail.ru

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО МАНУЭЛЯ ДЕЛЬ ПОПУЛО ВИСЕНТЕ ГАРСИА

Мануэль дель Популо Висенте Гарсиа (1775-1832 гг.) – один из выдающихся теноров конца XVIII – начала XIX века, первый исполнитель партии графа Альмавива в опере «Севильский цирюльник» Джоаккино Россини, успешный композитор и вокальный педагог. Среди его учеников самые известные – это его дети: Мануэль Патрисио Родригес Гарсия (1805-1906 гг.), певец, великий вокальный педагог и изобретатель ларингоскопа (1855 г.); Мария Фелисита Малибран-Гарсиа (1808-1836 гг.), примадонна начала XIX века, композитор, и Полина Виардо-Гарсия (1821-1910 гг.), оперная дива, композитор и вокальный педагог. Несмотря на то, что имя Мануэля Гарсиа является известным во всем мире, его творчество малоизучено. Целью данной статьи является освещение его вокально-исполнительской деятельности.

Гарсиа выступал в различных театрах мира, среди которых *Opéra-Comique*, *Théâtre de l'Odéon* и *Théâtre-Italien* (Париж), *Kings Theatre* (Лондон), *Parks Theatre* (Нью-Йорк), *Del Fondo и San Carlo (Неаполь)*, *Canos del Peral*, *Teatro de la Cruz* и *Teatro Principal* (Мадрид), работал с прославленными певцами своего времени: Доменико Донцелли, Жильбер Дюпре, Изабелла Кольбран, Генриетта Зонтаг, Мария Малибран, Джудитта Паста и др. [7].

Несмотря на свое испанское происхождение, Мануэль Гарсия был воплощением итальянского тенора, в совершенстве владеющего техникой *bel canto*, к такому выводу мы приходим, изучив литературу на иностранных языках Джеймса Радомски «Мануэль Гарсиа (1775-1832): хроника жизни тенора "бельканто" на заре романтизма» (*"Manuel García (1775-1832): Chronicle of the Life of a "Bel Canto" Tenor at the Dawn of Romanticism"*. Оксфорд, 2000), «Мануэль Гарсиа (1775-1832): маэстро бельканто и композитор» (*"Manuel Garcia (1775-1832): Maestro del bel canto y compositor"*. Мадрид, 2003); Джона Поттера «Тенор. История голоса» (*"Tenor. History of a Voice"*. Лондон, 2009), а также книгу известного итальянского певца Джакомо Лаури-Вольпи «Вокальные параллели» («Voci parallele») в переводе Ю. Н. Ильина [2; 6; 7; 8].

Оперным дебютом Мануэля Гарсиа принято считать выступление в *Théâtre de l'Odéon* 11 февраля 1808 года в опере *buffa* Фердинанда Паэра (1771-1839 гг.) «Гризельда» (*"Griselda"*). Испанский тенор был хорошо принят французской публикой и критиками, несмотря на пожелания последних менее колорировать вокальную партию. Во Франции Мануэля Гарсиа ждал огромный успех, который пришелся на премьеру оперы, написанной Гарсиа «Расчетливый поэт» («El poeta calculista») 15 марта 1809 года, в которой он принимал непосредственное участие в качестве главного исполнителя. Публика ликовала, Гарсиа вызывали на бис несколько раз, требуя исполнить соло из его оперы – кабалетту «Я – контрабандист» (*"Yo que soy contrabandista"*), созданную в испанском стиле. Музыка эта приобрела большую популярность и не раз цитировалась композиторами и писателями. Например, Ференцом Листом в «Фантастическом рондо» (*"Rondeau fantastique sur un the me espagnol, el contrabandista"*, 1836), где тему исполняет английский рожок; писателями Виктором Гюго в «Бюг Жаргаль» (*"Bug Jargal"*, 1820), Жорж Санд в «Лирической истории» (*"Histoire Lyrique"*), Федерико Гарсиа Лоркой в пьесе «Мариана Пинеда» (*"Mariana Pineda"*, 1925) [8, p. 78-81]. Песня из оперетты Гарсиа «Мнимый слуга» (*"El criado fingido"*, 1804-1805) также была использована Жоржем Бизе в опере «Кармен» (*"Carmen"*, 1875), в антракте к четвертому действию [Ibidem, p. 65-66].

Мануэль Гарсиа обладал уникальными вокальными данными и широкими исполнительскими возможностями. Он умело справлялся с баритоновыми ролями Дон Жуана в одноименной опере Вольфганга Амадея Моцарта и графа в опере «Свадьба Фигаро» того же автора. В 1811 году Мануэль Гарсиа начинает обучение у прекрасного тенора и вокального педагога Джованни Анцани (1744-1826 гг.), который в совершенстве владел итальянской школой *bel canto* и был представителем неаполитанской школы. Предположительно, именно Анцани научил его исполнять баритоновые роли и добиваться более тяжелого звучания. Несмотря на это, Гарсия мог петь фальцетом очень высоко, в опере «Расчетливый поэт» («*El poeta calculista*»), он исполнял партии тенора и сопрано дуэтом сам с собой [5, vol. II, p. 506]. Тем не менее, учитывая довольно большой диапазон в верхнем регистре, Гарсиа не может рассматриваться как тенор-альтино. Свидетельством тому является случай, когда он, разучивая партию Линдора из оперы «Итальянка в Алжире» (*"Litaliana in Algeri"*), делал переложение на малую терцию вниз в арии *"Languir per una bella"* ввиду чрезвычайно высокой для него тесситуры [4, p. 166]. Голос его, вероятно, классифицируется как крепкий драматический тенор, имеющий баритональную окраску. Подобные голоса в наше время в Италии называют *"baritenore"*. Однако в сравнении с другими баритональными тенорами, его коллегами Андреа Ноццари и Доменико Донцелли, исполнительские возможности Гарсиа были намного шире, если учесть, что он исполнял и баритоновые роли [7; 8].

Гарсиа владел как минимум тремя языками: испанским, французским, итальянским, на которых он свободно исполнял роли и мог перевести оперные либретто. Доказательство этого факта находим в его творческой биографии. Во время работы Гарсиа в Мексике с 1827 г. по 1829 г., в связи со сложившейся политической ситуацией, начались протесты против представления итальянских опер, и поэтому Гарсиа перевел оперы Россини («Севильский цирюльник», «Отелло», «Турок в Италии») и Моцарта («Дон Жуан») на испанский язык, а также занялся написанием либретто на испанском языке для своих опер «Лукавый любовник» (*"El Amante Astuto"*), «Ксайра» (*"Xaira"*) и «Цыганская любовь» (*"El gitano por amor"*). Как видим, Мануэль Гарсиа владел в совершенстве несколькими языками, исполнял на них оперные роли и переводил либретто опер [8].

В репертуаре Гарсиа было множество оперных ролей. В россиниевских спектаклях он исполнял как лирических героев, таких как молодого влюбленного героя Линдоро в опере «Итальянка в Алжире», поэта Джокондо в «Пробном камне», принца Рамиро в «Золушке», так и драматических: Торвальдо в опере «Торвальдо и Дорлиска», ревнивца Отелло в одноименной опере, злобного и лицемерного Норфолка в «Елизавете, королеве английской». В репертуаре Гарсиа было множество партий в операх собственного сочинения, среди которых «Багдадский калиф» (*"Il Callifo di Bagdad"*), «Дочь воздуха» (*"La figlia del aria"*), «Добрая семья» (*"La buona famiglia"*), «Телла и Даллатон» (*"Tella e Dallaton"*), «Флорестан, или Совет десяти» (*"Florestan ou Le Conseil des dix"*), «Лукавый любовник» (*"L'amante astuto"*), «Цыганская любовь» (*"El gitano por amor"*), «Смерть Тассо» (*"La mort du Tasse"*), «Случайный принц» (*"Le prince d'occasion"*). Согласно проведенному исследованию, за свою певческую карьеру Гарсиа исполнил более 130 ролей в произведениях театрального жанра таких композиторов как Джованни Паизиэлло, Жозеф Франческони Суффо, Николо Антонио Дзингарелли, Симон Майр, Микеле Карафа, Никола Конфорто, Маркуш Антонио Португал, Пьетро Дженерали, Никола Изуар, Никола Далейрак, Доменико Чимароза, Кристоф Виллибальд Глюк, Луиджи Керубини, Фердинан Герольд, Фердинандо Орланди, Вольфганг Амадей Моцарт, Джоаккино Россини и др. [7; 8].

Из вышеперечисленных ролей видно, что он успешно справлялся с лирическими, комическими и драматическими партиями. Однако наиболее правдиво ему удавались роли Дон Жуана и Отелло. Его огненный испанский темперамент и прекрасная актерская игра на сцене идеально подходили для драматических ролей. Имея экстравагантные манеры, жесткий и импульсивный характер, Гарсиа воплотил отдельные его черты на сцене, делая спектакли «Отелло» и «Дон Жуан» запоминающимся [5, vol. IV, p. 1196]. Гарсиа был превосходным актером: если ему приходилось играть смерть, к примеру, то это выглядело необычайно жизненно и правдиво. Превосходное актерское мастерство певца было неким дополнением к его не слишком мощному, но красивому и подвижному голосу [2].

Гарсиа мастерски владел голосом, который отличался гибкостью, красотой тембра, его способность импровизировать и разнообразие нюансировки приводили слушателей в восторг, а выступления напоминали порой «самолюбование» на сцене [Там же]. Искусство импровизации было одной из обязательных составляющих в школе Гарсиа. Адольф Нурри, его ученик, говорил, что маэстро ругал его во время урока за то, что он не мог импровизировать более трех каденций, и постоянно твердил о том, что «настоящий певец

должен уметь импровизировать десять или даже двадцать (каденций), если он того пожелает. Истинным певцом является лишь тот, кто является хорошим музыкантом» [9].

Умение Гарсиа менять оттенки в голосе на диаметрально противоположные от *fortissimo* к *pianissimo*, удивляло слушателей, и оставляло неизгладимые впечатления о его выступлении. Им восхищались великие композиторы своего времени, такие как Россини и Паизиэлло. Искусство пения Гарсиа вдохновляло многих композиторов на создание оперных произведений для него, среди которых такие как «Гекуба» («*Ecuba*», Неаполь, *San Carlo*, 13 декабря 1812 г.) Антонио Манфроче; «Гавло и Оитона» («*Gaulo ed Oitona*», Неаполь, *San Carlo*, 9 марта 1813 г.) Пьетро Дженерали; «Партенопе» («*Partenope*», Неаполь, *San Carlo*, 15 августа 1814 г.) Джузеппе Фаринелли; «Донна Каритеа, королева Испании» («*Donna Caritea, regina di Spagna*», Неаполь, *San Carlo*, 16 сентября 1814 г.) Джузеппе Фаринелли; «Ревность права» Микеле Карафа («*La gelosia corretta*» Неаполь, *Teatro dei Fiorentini,* 1815), «Юность Генриха пятого» («*La gioventù di Enrico Quinto*», Неаполь, *San Carlo*, 5 января 1815 г.) Фердинана Герольда; «Алонсо и Кора» («*Alonso e Cora*», Неаполь, *San Carlo*, 27 марта 1815 г.) Симона Майра, а также вышеупомянутые партии Норфолка в опере «Елизавета, королева английская» и Альмавивы в «Севильском цирюльнике» Джоаккино Россини [7; 8, p. 118-119].

В начале развития оперного жанра для тенора создавались немногочисленные главные роли, которые представлены в опере «Орфей» (*"Orpheo"*) Монтеверди, а также в оперном творчестве Моцарта, как, например, Дон Оттавио, Тамино и Феррандо. В XVIII веке в опере *seria* теноров вытесняют кастраты, и теноровые партии можно встретить только в опере *buffa*. Это явление можно проследить и по биографии Мануэля Гарсиа. Благодаря появлению виртуозных певцов, в частности, теноров, многие композиторы начинают создавать оперные партии для них. К композиторам, создавшим теноровые роли, среди которых были Глюк и Моцарт, позднее присоединяется и Беллини, также отказавшийся от участия кастратов в своих операх, считая это явление абсурдным как с вокальной, так и с физиологической точки зрения [1]. Несмотря на этот факт, Россини продолжает писать для кастратов, создает для одного из последних сопранистов Веллути в 1813 году заглавную роль в опере «Аврелиан в Пальмире» (*"Aureliano in Palmira"*), однако продолжительного сотрудничества не получается, и Россини отказывается от идеи написания партий для кастратов в пользу тенора Мануэля Гарсиа, для которого создает первые теноровые роли в операх «Елизавета, королева английская» и «Севильский цирюльник». Гарсиа оказал большое влияние на творчество Россини, даже лишь потому, что следующие теноровые партии композитор создает, рассчитывая на такие же вокально-технические возможности певцов и вокальный диапазон, не превышающий «ля» I октавы [3]. Заслугой Мануэля Гарсиа-отца является то, что его считали «родоначальником династии знаменитых теноров, главой вокальной школы, заложившим основы великой итальянской традиции в пении» [2]. Коллеги-тенора часто учились у него, перенимая манеру пения и формируя музыкальный вкус, среди них Джованни Батиста Рубини, Марио ди Кандиа, Адольф Нурри и др.

Тот факт, что Россини отказался от идеи создавать оперные роли для кастратов, в пользу теноров, в частности для Мануэля Гарсиа, явился важным аспектом в дальнейшем развитии оперного искусства. Со стороны молодого композитора нововведения выражались в использовании теноров в своих операх, а со стороны певца это проявлялось в смещении кастратов с привычных для них партий. Исследуя творческую биографию Гарсиа, отмечаем, что тенор, начиная со своего премьерного спектакля в опере Паэра «Гризельда» («*Griselda*») старался постепенно заменить кастратов, владея не меньшим вокальным мастерством и техникой исполнения. Кастраты, как и Гарсиа исполняли оперные роли в произведениях Фердинанда Паэра, Микеле Карафа, Фердинана Герольда, Симона Майра, Николо Антонио Манфроче, Пьетро Дженерали [8]. Несмотря на то, что Гарсиа являлся учеником Анцани и был продолжателем неаполитанской школы, особенностью его творчества было выдвижение на первый план драматической игры певца-актера, в отличие от кастратов, которым были свойственны манерность и шаблонность в выражении чувств и эмоций персонажа.

Подробным образом изучив биографию Мануэля дель Популо Висенте Гарсиа, мы можем резюмировать следующее: феномен его творчества заключался в уникальных певческих возможностях, расширенном вокальном диапазоне, свободном владении несколькими языками, на которых он исполнял оперные роли. Его вокально-техническое совершенство, использование богатой нюансировки, владение разнообразными стилями исполнения произведений и необычайно реалистичная актерская игра явились импульсом в создании оперных ролей для тенора-виртуоза. Немалую роль играло его композиторское наследие, в частности, произведения испанской музыки, оказавшие влияние на творчество композиторов и писателей эпохи Романтизма.

Список литературы

1. **Барбье П.** История кастратов / пер. с фр. Е. Рабинович. СПб.: Издательский дом Ивана Лимбаха, 2006. 304 с.
2. **Лаури-Вольпи Дж.** Вокальные параллели [Электронный ресурс]. URL: http://belcanto-2004.narod.ru/12.htm (дата обращения: 09.03.2016).
3. **Рубаха Е.** Тенор у Россини // Музыкальная академия. М.: Композитор, 2008. № 2. С. 50-57.
4. **Celletti R.** Storia del belcanto. Discanto Edizioni. Fiesole, 1983. 221 p.
5. **Grande enciclopedia della musica lirica**: IV volume / ed. by C. Salvatore. Rome, 1980.
6. **Potter J.** Tenor: History of a Voice. New Haven – L.: Yale University Press, 2009. 305 p.
7. **Radomski J.** Manuel García (1775-1832): Chronicle of the Life of a "Bel Canto" Tenor at the Dawn of Romanticism. Oxford: Oxford University Press, 2000. 367 p.
8. **Radomski J.** Manuel Garcia (1775-1832): Maestro del bel canto y compositor. Madrid: Instituto complutense de ciencias musicales, 2003. 361 p.
9. **Radomski T.** Manuel García (1805-1906): A Bicentenary Reflection [Электронный ресурс] // Australian Voice. 2005. Vol. 11. P. 25-41. URL: http://www.harmonicorde.com/Radomski%20Australian%20Voice.pdf (дата обращения: 09.03.2016).

PERFORMING ART OF MANUEL DEL PÓPULO VICENTE GARCÍA

Reshetnikova Svetlana Vladimirovna
Music School № 13 in Kazan
lana-budilova@mail.ru

This article deals with the multi-faceted activity of Manuel del Pópulo Vicente García, who is a founder of the famous school of Garcia, a vocal teacher, a composer, an outstanding tenor, and a favorite of Gioachino Rossini. Garcia's creativity takes a central place in the history of vocal art; however, it has been little-studied so far. The author considers the features of the singer's performing style on the basis of works by Rossini, Mozart and Garcia and substantiates his role in the formation of the specialization of the tenor-virtuoso in the opera at the end of the XVIII – the beginning of the XIX century.

Key words and phrases: Garcia's school; tenor; part; opera; era of romanticism; bel canto.

УДК 94(47).084.6
Исторические науки и археология

В данной статье рассматриваются мало известные аспекты процесса формирования системы государственных сельских хозяйств России в условиях нэпа и сталинской модернизации. Основное внимание уделяется анализу проблем и противоречий данного процесса с современных методологических позиций. Автор показывает влияние экономических, социальных и политических факторов на становление системы, дает сравнительный анализ процессов в системе госхозов с теми, которые происходили в коллективных хозяйствах.

Ключевые слова и фразы: государственные сельские хозяйства; крупные общественные хозяйства; совхозы; работники госхозов; система госхозов; землепользование; советская власть; материально-техническое обеспечение; социальное положение; сельскохозяйственное производство; политика государства.

Романченко Валерий Яковлевич, д.и.н., профессор
Саратовский государственный аграрный университет имени Н. И. Вавилова
romanvja@yandex.ru

ГОСУДАРСТВЕННЫЕ СЕЛЬСКИЕ ХОЗЯЙСТВА РОССИИ В УСЛОВИЯХ НЭПА И СТАЛИНСКОЙ МОДЕРНИЗАЦИИ

Как известно, еще до прихода к власти большевики на этапе формирования собственной аграрной платформы продемонстрировали заинтересованность в организации в деревне крупных общественных хозяйств на государственных землях [6, с. 552-553]. Уже в первые годы советской власти были созданы и функционировали при их поддержке такие аграрные формирования на базе государственной собственности на землю, как совхозы, плодо- и лесопитомники, подсобные хозяйства при государственных предприятиях и учреждениях, племенные заводы, опытные и учебно-производственные хозяйства учебных заведений и научно-исследовательских учреждений и проч. Около 90% общей численности госхозов России (к началу 1921 г. – 5 907) с момента формирования и на всех этапах развития составляли совхозы. Планы по их созданию в качестве крупных образцовых сельскохозяйственных предприятий органически вписывались в канву доктринальных установок советской власти на вовлечение крестьянства в социализм и организацию социалистического сельского хозяйства, основанного на широком использовании сельскохозяйственной техники и передовых технологий. Однако, несмотря на стремление большевистского руководства как можно быстрее создать сеть передовых сельскохозяйственных предприятий социалистического типа, в период 1918-1921 годов говорить о создании системы госхозов еще не приходилось. Кроме того, Гражданская война существенно подорвала экономику только что образованных, пока еще малочисленных государственных хозяйств. Несмотря на это, они оказывали посильную помощь крестьянам-единоличникам в их хозяйственных нуждах, а в тяжелые, особенно для Поволжья, 1921-1925 годы обеспечивали голодающих крестьян продовольствием из собственных запасов.

С переходом к нэпу государство сняло с себя обязательства по финансированию государственных хозяйств. И все они, за исключением семеноводческих, племенных и опытных, переводились на самоокупаемость. Так же, как и в отношении крестьянских хозяйств, для госхозов продразвёрстка была заменена натуральным, а впоследствии – денежным налогом. Наиболее крупные хозяйства были объединены в тресты, а остальные были переданы в ведение местных Советов. Но эти меры не способствовали их укреплению. Большинство из них оказались не способны существовать без государственной поддержки. Это стало поводом для упразднения части хозяйств местными органами власти. В течение 1921-1927 гг. общая численность государственных хозяйств России сократилась почти на 50%, а их земельная площадь – на 24%.

Тяжелое экономическое положение государственных хозяйств дискредитировало партийную установку на превращение их в образцовые хозяйства социалистического типа. Этого партийное руководство допустить не могло. В феврале 1925 г. по результатам деятельности специальной комиссии, изучавшей положение