

УДК 78.01.87

Н. Каданцева

ЖАНР АРИИ В КОРРЕГИРОВАНИИ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ИЗМЕРЕНИЙ ПРЕПОДАВАНИЯ ВОКАЛА В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ

Тема исследования определена вокальной практикой профессионального певческого искусства, в котором апробация идей, техники, тематики творчества осуществлялась на базе классики вокальных жанров, охватывающих через типологию арии и камерное, и оперное пение, которые исторически сосуществуют в неразрывной связи на оперной сцене. И этот генетический фактор вокальной подготовки корректирует методологию преподавания в музыкальной высшей школе.

***Ключевые слова:** ария, вокал, методология преподавания в высшей школе, опера, belcanto.*

Актуальность избранной темы определена вокальной практикой профессионального певческого искусства, в котором апробация новых идей, новой техники, тематики творчества осуществляется на базе классики вокального творчества, охватывающего через жанр арии и камерное, и оперное пение, которые исторически сосуществуют в неразрывной связи на оперной сцене. И этот генетический фактор вокальной подготовки корректирует методологию преподавания в музыкальной высшей школе, статус которой определяется наличием соответствующего курса (наряду с философией, историей музыки и композицией) в совокупности занятий в музыкальном вузе.

В настоящее время чрезвычайно актуализировались представления о начале оперы, когда камерно-салонные пробы просвещенных любителей воспроизвели в кругу гуманистического содружества мистериальные действия византийской традиции, воспринятые ими в качестве моделей античного театра. Вновь затребованными становятся оперы-мистерии С. Ланди, мадригальные оперы Г. Перселла, камерный смысл которых в свое время защищал их от вмешательства церкви с запретом мистериальных композиций, заявленным Контрреформацией в XVI столетии.

Цель работы — выявление поэтико-интонационного качества арии как генезиса оперного вокала в единстве камерного и театрально-публичного пения и определяющего методологические установки обучения этому роду искусства: опыт коллективного субъекта фор-

мирует индивидуальный путь постижения высоких профессиональных умений.

Задачи работы: 1) исследование исторических данных возникновения арии и ее внедрения в оперу в качестве системообразующего смысла-структуры; 2) обоснование единства камерного и театрально-публичного бытия вокала в направлении методологии постижения высокого певческого искусства.

Методологической базой исследования является интонационная концепция в ракурсе интонационно-стилистического, этимологического анализа, преемственных от Б. Асафьева и его последователей. Общие эстетико-теоретические и исторические аспекты исследования почерпнуты в работах Г. Кречмара, А. Сокола, А. Стахевича, Е. Марковой и др. [8; 12; 14; 9].

Объект работы — система преподавания вокала в единстве камерного и театрально-публичного творчества по их мистериально-литургическому генезису.

Предмет работы — камерный и большой вокал в их обусловленности выразительно-структурными установками пения арий, направляющего вокальную дидактику в условиях современного музыкального вуза. Научная новизна работы определена тем, что: 1) оригинальна теоретическая идея обоснования вокальных умений посредством постижения смысла и технологии пения арий с их сакральным истоком и средоточием свободы от слова в выражении; 2) новационным является подход от генезиса арии в осознании единства камерного и театрально-публично преподносимого вокала.

Практическая ценность работы заключается в возможности использования ее материалов в учебных курсах истории музыки, сольного пения, камерного вокала высшей и средней музыкальной школы.

Ария как жанр достигла наибольшего своего расцвета в опере — но родилась помимо оперы. Пение *арий* как песен-гимнов, *высокой* песни, требующей для своего исполнения вокальной выучки и мастерства, однажды сопряглось с актерски-пластическим воплощением, органично переведшим арию-песню в театральное представление.

Европейская достояние *ариозного кантиленного пения* *обязано, по месту рождения, Франции и исторически связанными с ней Италией, Англией, а по культурному «фрейму» — византийской традиции*, к которой исторически непосредственно принадлежали Православная Галлия, греки Юга Италии и Британия первых веков христианства [15]. И в

этом религиозном качестве названные народы существовали до XI–XIII веков, впоследствии Франция, вплоть до конца XVIII столетия, исповедовала галликанизм [14].

Термин «ария» выделяется в музыкальном словоупотреблении с XV века, — и сразу в нем были приняты три направления ее характеристики: 1) «придворная» ария, 2) «серьезная» и 3) церковная [3, с. 204]. Первая из названных, «придворная ария» или *airsdecour*, до последнего времени комментировалась как музыка «куртуазного», «более чем светского» характера, хотя публикации последних лет обнаружили вопиющую историческую неточность таких представлений: французский король в православном государстве, каковой была Галлия Меровингов, и это стало моделью галликанизма Людовика XIV (см. ниже), был главой церкви своего государства и выполнял соответствующие духовные обязанности.

В работе украинского музыковеда А. Стахевича приводятся материалы о византийски-римских истоках концепции «пения», «голоса». Так, указывая на трактат Исидора Севильского (VII в.), выделяется им связь этих слов-терминов, поскольку первое (пение) называет «отклонением голоса» (см.: [14, с. 19]). А учитывая то обстоятельство, что все голоса Исидор из Севильи разделял на «густые» и «тонкие», то тем самым, «пение» как «отклонение» представлялось умением приносить «густоту» в «тонкое» и «тонкость» — в «густое». В результате названный автор фиксировал «искусственную» сторону певческого умения, отличную от «естественного голоса», осуществляющего вербально-речевую коммуникацию. Религиозное пение, церковная декламация-псалмодия содержат принципиальные над-обыденные, избегающие «речевого уподобления» приемы, на которые выразительные компоненты оперного представления «накладывались», создавая не просто «запечатление радости или горя», «криков боли, угрозы» и т. д., но в единстве с *пением* (см. выше), отстранявшим «речевую естественность» выражения.

Г. Кречмар обращает внимание на начало оперы в литургической драме [8, с. 27], византийском наследии мистерии, практиковавшейся в раннем государственно принятом христианстве. Более того, современные исследователи указывают на мистериальные черты ранневизантийского Богослужения, в котором пение-танец были естественным компонентом религиозной христианской акции: «... сюжеты танцев Ангелов и святых в изображениях Страшного Суда эпохи Средневековья и Возрождения ведут свое происхождение от

праздничных литургических танцев и процессий эпохи раннего христианства» [2, с. 216].

Создав к началу XVII в. «прециозную» литературу и «светский» стиль скромного и достойного поведения [4, с. 193], французская «дворцовая-куртуазная» культура определялась религиозной возвышенностью идей-образов. Собственно, к этому приходят и другие авторы в своем обобщении, поскольку музыкальный тип *airs* он соотносят с *air* как «полет», «парение», «песня» — последнее в специальном смысле «учености-возвышенности», выделяемых риторическими приемами. Музыкальная риторика от XV в. выражалась в «риторических акцентах» полифонической фактуры — «ария» и полифонический «шансон» синонимизировались, в том числе, когда один голос пели, а остальные играли на лютне.

Соответственно, в XVII ст. термин «ария» был синонимом к «кантате» [7, с. 699], многоголосная фактура которых определяла преемственность по отношению к церковному многоголосию как знаку нравственной возвышенности-серьезности. Риторическая изысканность образа арии определялась ее *инструментализмом*, поскольку писались арии для голосов, бывших «совершенным инструментом» выражения, — обучали пению под скрипку или флейту, представлявшие совершенную модель сопрано как основного голоса, которым исполнялись главные героические партии. Арией стали называть также инструментальную пьесу для одного или нескольких голосов, сосредоточивавших в композиции лирический тонус высказывания. Таковы «арии» средних частей концертного цикла А. Вивальди — «арии без слов» впоследствии «опростил» Ф. Мендельсон, противопоставив, соответственно демократизировавшимся нравам XIX ст., этому риторически-аристократически изысканному пению — «песню без слов».

В целом арией стали называть также вокальное сочинение, риторическая выстроенность которого определялась не только фиоритурами либо многоголосием, но также цикличностью как составленностью из ряда дополняющих смыслово друг друга частей [3, с. 204–205]. Тем самым ария обнаруживала те же принципы выражения в вокале, что и соната-концерт-«симфония» в инструментальной сфере, которые в генезисе синонимизировались, будучи «озвучиванием» (соната от *sonare* — звучать, озвучивать) высокой песни-арии [13, с. 193–194].

Таким образом, все три типа арии («куртуазная», «серьезная» и «духовная», см. выше) во французской и британской традициях — были все «духовными» в расширительном смысле, поскольку посвя-

щались чувствам надобыденным и возвышенным, а то и откровенно религиозным.

Итак, к XVII веку во Франции, Италии, Британии и церковная, и светская певческие культуры обладали богатыми традициями. Традиции первой исторически были обязаны и «каролингскому ренессансу», и первой полифонической школе Нотр Дам, и всеевропейским достижениям нидерландской полифонической школы, захватившей в свой ареал многих французских певчих, выпускаемых церковными метризами. Светская певческая культура не уступала соборной. Традиционная связь французской, бриттской поэзии с музыкой — и в случае исполнения бардовских песен-поэм, *chansons de geste*, обращенных в старинный мир кельтских героев, и пастурельных игр, и *art de trobar* провансальской школы или блестящего менестрельного искусства — не прерывалась никогда.

В работе Э. Симоновой дано такое описание роста культуры ариозного пения во Франции: «И в последующих (после XV ст. — *Н. К.*) столетиях во французской лирике культивировалось сочетание слова с музыкой, а значит музыкальная и певческая одарённость многих поющих поэтов была налицо. Имена поэтов Алена Шартъе, Карла Орлеанского, Жана Молине, вождя «Плеяды» Пьера Ронсара, её участников Жана Антуана де Баифа, Тибо де Курвиля — отличных музыкантов — говорят сами за себя. Расцвет в первой половине XVII в. придворной песни (*air de cour*), с её типично барочным сочетанием куртуазности, бурлеска, гривуазности, сопровождался появлением обилия имён как её сочинителей, так и исполнителей — чаще самих авторов сборников, одновременно певцов и лютнистов, но и многочисленных придворных дилетантов» [11, с. 25–26].

Все названные музыканты приняли участие в совершенствовании *air de cour*: вводили виртуозные «дубли» и каденции на итальянский манер, искали качественно художественные тексты у поэтов французского барокко. Популярна была и «уличная песня» (*voix de ville*), которой увлекались даже посетители галантно-изысканного «Голубого салона» маркизы де Рамбуйе. Много вокальной музыки звучало во французских балетах: *recits* в размеренном пении (*les chansons mesures*), монодические и полифонические, излагавшие сюжет спектакля и придававшие ему определённую драматургическую цельность; вставные *airs de cour* — застольные песни, галантные куплеты, серенады и пр.; песни для танцев (*pour dancier aux chansons*), носящие названия танцев: «куранта», «сарабанда», «пассакалья»,

«бранль», «вольта», «бурре». Обязательными были *airs de cour*, прославляющие короля — духовную особу как главу галликанской церкви, они носили виртуозный характер и требовали высокого вокального мастерства.

И еще факты из материалов исследования Э. Симоновой: «Стиль пения претерпевает значительные изменения, обязанные прежде всего одной из самых значительных фигур на вокальном небосклоне Франции XVII в. — Пьеру де Ниеру (1597–1682). Посещавший в юности в Риме оперный театр Барберини и салон знаменитой певицы Леоноры Барони, певший в придворных французских балетах, воспитавший европейских знаменитых певцов Анну де Ля Барр, Басийи, Мишеля Ламбера, Ниер стал основоположником французской вокальной школы Нового времени, основными чертами которой стали уважение и внимание к естественной просодии, забота о дикции и рафинированном, изящном характере пения» [11, с. 27].

В XVII столетии наступил расцвет *air de cour*, придворного балета с пением, где свои первые арии в итальянском и французском вкусе сочинял Ж.-Б. Люлли и где их пели знаменитые певицы (Анна де Ля Барр, Илэр Дюпюи, Анна Бержеротти, Мари Обри, Ля Варен и мн. др. [11, с. 28]). В 1668 году появился первый французский вокальный трактат Бенинье де Басийи о певческом искусстве, у которого *слух певца приравнивается к его интеллекту. Именно с воспитания слуха, способного «очистить грязный, скверный, фальшивый голос, исправить его тремоляцию, сделать нежным при врождённой грубости; мягким, когда он слишком громок и слишком силён»* [11, с. 28], — нужно начинать обучение пению, — говорится в вышеназванном трактате.

Продолжающаяся практика обучения с живого голоса учителя побудила Басийи нарисовать портрет идеального учителя пения, особое место в деятельности которого принадлежит овладению техникой «украшений», что соответствует термину *disposition de la gorga*. Но значительное число страниц своего трактата Басийи посвящает технике артикуляции, особенно согласных. Так французская ария изначально наполнилась речитативностью особого ровного звучания, идущего и от античной ораторской практики, и от церковной псалмодии. И, как это ни странно, эстетика этого старинного ариозного французского пения не была сохранена оперой последующих эпох. По выводам исследователей, манера пения таких шансонных певиц как Иветт Гильбер или Мирей Матье — ближе к ариозной практике XVII века [11, с. 30].

Вовращаясь к истокам ариозного пения, выделившегося во Франции и Британии в развитие старинного религиозного искусства, уточняем, что под «куртуазным» стилем понимали светскую с признаками эротической открытости выражения обходительность в поведении и общении, совершенно игнорируя тот, теперь, после публикаций трудов С. Аверинцева, очевидный факт, что *придворный быт французских королей хранил традиции строгой религиозности Франции IV–VI вв., о которых писал Серафим Роуз в связи с публикацией в 1988 биографий святых старохристианской традиции в том числе Григория Турского: «В этом писателе Галлии VI века дышит сам дух православного Востока...»* (см.: [15, с. 26]).

Именно от этой атмосферы «куртуазности» как «дворцового стиля», в котором король был главой и государства, и церкви, что наследует старохристианские заветы Византии, сохранявшиеся вплоть до 1792, когда с казнью Людовика XVI была уничтожена галликанская церковь [6, с. 399], — происходит «светский» стиль французской аристократии и искусство пения арий.

Практика итальянских камерат, с деятельностью которых связывают начало оперы как таковой, ориентировалась на возрождение древнегреческой трагедии, представление которой было широко публичным, имело всенародное значение как акция почитания Диониса, — в условиях камерности-салонности преподнесения идеи-образа представления. В кругах высокообразованных гуманистов допускалось воспроизведение мистериальных акций, запрещенных Контрреформацией в середине XVI в.: одна из первых опер — «Представление о Душе и Телe» В. Кавальери, 1600 г. сюжетно-композиционно представляла мистерию-аллегория, мистериальная христианская символика образов «Дафны», «Эвридики» Я. Пери и Дж. Каччини отмечалась в исследовании В. Осиповой [10, с. 5].

В первых операх господствовала псалмодического типа, церковная по истокам, декламация, сопрягаемая с отдельными речевыми бытовизмами (кстати, обязательными в мистерии ради запечатления *сиюминутности* осознания событий Священной истории), *ария* же выдвигалась как узловое момент музыкального выражения. Но только в искусстве неаполитанской школы итальянского юга, хранившего (и хранящего) преемственность от византийской церковно-культурной традиции, выстроилась опера — музыкальная драма, в основу драматургии которой положено чередование арий. Классический образец этого рода — в творчестве А. Скарлатти, создателя жанра *seria*;

термин *seria* переводится по смыслу как «церковная», поскольку мифологические и исторические сюжеты в либретто подавались с позиций христианской морали.

Осознание духовно-мистериальных истоков оперного генезиса предполагает в процессе обучения установку на нравственно ответственное высокое Служение как основание свершения *подвига виртуозного пения*, поскольку именно таковое лежит в основаниях вокализации арий. В ранних итальянских консерваториях, заложивших принципы европейской системы музыкального образования, музыкальное обучение считалось действенным, если ребенок, одаренный музыкальными способностями, был настроен на Веру [5, с. 37].

Само поддержание певческой формы для вокалиста определяет жесткое самоограничение как в физическом, так и в психологическом смысле: регулярный тренаж, сосредоточение на служении Высокому, а также — без этого невозможно все вышеперечисленное, — постоянная готовность к Радости общения с высшим выражением человеческого Духа. Ибо только искреннее переживание возвышенного чувства Приобщенности позволяет передать соответствующий посыл публики, ради принятия которого люди и общаются с представителями сферы искусства и музыки в первую очередь.

Классы сольного оперного пения и камерного вокала осуществляются в единой системе опоры на достижения *belcanto*, «прекрасного пения», как назвал Дж. Россини заветы *фигуративного* вокала, исходившего из глубин византийско-певческой традиции. *Фигуративность* как способность гибкой, осуществляемой в быстром темпе вокализации, представляющей «инструмент в голосе», образует существо Богохвалительного, *аллилуйного* пения, представляющего выражение надбытийной радости общения с Высшим. Поэтому рассуждения наблюдателей «со стороны» обучения вокалистов, констатирующих исключительный упор на *технологии* пения и не улавливающих «содержательное», идущее от жизненных бытийных впечатлений, наполнение исполняемого, — не учитывают главного: *вокальная технология — это ступени постижения аллилуйности*, то есть того смысла-Предназначения, ради которого существует искусство пения вообще.

Итак, обобщая сказанное, отмечаем:

1) ария сложилась из практики французского-бриттского, южно-итальянского храмового пения, в XV веке хранившего традиции *фи-*

гуративной вокализации православной Византии; ария определилась в риторическом качестве риторической выстроенности выражения, проявлявшейся либо в полифоническом преломлении напева, либо в богатстве орнаментированного наполнения звучания, имевшего религиозную символику Высокого;

2) классика оперного *belcanto* сложилась на базе камерного вокала салонного-камератного искусства, воспроизводившего в этих искусственных условиях заветы христианской мистерии, которые только к концу XVIII — к началу XIX веков в публичной театральности представлений в новых больших оперных театрах отразили, в определенной мере, масштабность спектаклей древнегреческого театра, на который ориентировались создатели оперы XVII ст.;

3) церковно-мистериальный генезис оперного вокала (с учетом вокально-певческого проявления *литургической драмы* как начала оперы по Г. Кречмару) определяет в методологии обучения специальную ставку на нравственно высокую поведенчески-мыслительную установку обучающихся, призванных осознавать *аллилуйные* принципы вокализации как главный смысловой комплекс музыкального звукопроизводства;

4) пение на опертом дыхании, мобилизующем совокупные телесные данные и душевный настрой поющего, выдерживание «высокой позиции» голоса в процессе звукоизвлечения обуславливают единство фигуративной способности, исходящей из церковно-камерных источников вокального «инструментализма», и ораторской мощи звукоподачи театрально-публичных выступлений;

5) методология обучения вокалу зиждется не только на физическом самоограничении и психологической готовности к достижению виртуозных показателей, но и на осознании обучающимися определенного нравственно-альтруистического устремления к Радости Служения, вне которой специфически музыкальная «полетность» певческой акции теряет главный свой смысл и предназначение.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акиндинова Т. Танец в традиции христианской культуры / Т. А. Акиндинова, А. В. Амашукели. — 2-е изд., испр. и доп.. — СПб.: Издательство РХГА, 2015. — 239 с.
2. Апостолос-Колпадона Д. Словарь христианского искусства. — Челябинск, 1996. — 420 с.

3. Ария // Музыкальная энциклопедия: в 6 томах / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 1: А–ГОНГ. — М., 1973. — С. 204–207.
4. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. / С. Артамонов. — Москва: Просвещение, 1978. — 608 с.
5. Барбье П. История кастратов / П. Барбье. — С.-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 303 с.
6. Галликанизм // Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах. Т. 1. — Москва, 1993. — С. 398–399.
7. Кантата // Музыкальная энциклопедия: в 6 томах. Т. 2. — Москва, 1974. — С. 696–700.
8. Кречмар Г. История оперы / Г. Кречмар. — Ленинград: Academia, 1925. — 406 с.
9. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века // В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже столетий. Книга 1. — Одесса: Астропринт, 2006. — С. 76–128.
10. Осипова В. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / В. Осипова. — Одеса 2003. — 17 с.
11. Симонова Э. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к belcanto. автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.02 .2 — муз. искусство / Э. Симонова. — Москва, 2007. — 35 с.
12. Сокол А. В. Теория музыкальной артикуляции / ред. Семенов Ю. Е. — Одесса: ОКФА, 1996. — 206 с.
13. Соната // Музыкальная энциклопедия: в 6 томах / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 5: СИМОН–ХЕЙЛЕР. — М.: Сов.энциклопедия, 1981. — С. 193–200.
14. Стахевич А. Искусство belcanto в итальянской опере XVII–XVIII веков / А. Стахевич. — Харьков, 2000. — 305 с.
15. Vitapatrum. Житие Отцов, составленное святителем Григорием Турским / предисловие отца Серафима (Роуза). — М.: Издат. дом «Русский Паломник», 2005. — 370 с.

Каданцева Н. Жанр арії в корегуванні методологічних вимірів викладання вокалу у вищій школі. Тема дослідження визначена вокальною практикою професійного співочого мистецтва, в якому апробація ідей, техніки, тематики творчості здійснювалася на базі класики вокальних жанрів, що охоплюють через типологію арії і камерний, і оперний спів, які історично співіснують в нерозривному зв'язку на оперній сцені. І цей генетичний фактор вокальної підготовки коригує методологію викладання в музичній вищій школі.

Ключові слова: арія, вокал, методологія викладання у вищій школі, опера, belcanto.

Kadantseva N. Aria genre in correction of methodological studies of vocal teaching in a high school. The relevance of the theme selected is determined by vocal practice

of professional art of singing in which approbation of new ideas, new technology, creative theme is carried out on the basis of classical vocal art covering through aria genre chamber as well as opera singing, which historically co-exist in close connection on the opera stage. And this genetic factor of vocal training corrects teaching methods in a music high school the status of which is determined by the existence of a relevant course (along with philosophy, history of music and composition) in total number of disciplines of a music high school.

Keywords: the aria, a vocal, teaching methodology at the higher school, the opera, belcanto.

Стаття надійшла до редакції 04.05.2016



УДК 78.03+786.2

Чжу Сяоле

ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ Ф. ЛІСТА «РІЗДВЯНА ЯЛИНКА»: НОВА КОНЦЕПЦІЯ ДИТЯЧОЇ МУЗИКИ

У статті виявляються смислові пласти фортепіанного циклу Ф. Ліста «Різдвяна ялинка» в аспектах «відкриття дитинства», музичної Різдвяни, мовно-композиторських, композиційних та духовно-філософських засад, що дозволяє виявити низку особливих властивостей форми-змісту циклу, а також спонукає до аналізу музичного матеріалу з позицій амбівалентності сакрального/театрально-ігрового. Останнє відтворює цілісність дитячого світосприйняття, яке вдалося зберегти умудреному митцю — Ф. Лісту — до кінця життя.

Ключові слова: фортепіанний цикл для дітей, «відкриття дитинства», романтизм, Ф. Ліст, різдвяна тема в музиці.

До моменту написання циклу з дванадцяти п'єс «Різдвяна ялинка» (1874—1876) великий композитор і піаніст (а також — диригент, публіцист, музикознавець, викладач, громадський діяч, культовий персонаж та... особа священного сану, що також не можна обійти увагою) Ференц Ліст — вже автор більшості своїх найвідоміших, перш за все, віртуозно-концертних творів. Звернення зрілого, визнаного композитора, «композитора-мислителя», «композитора-філософа», як обгрунтовано його називають дослідники, однієї з найосвіченіших й універсальних фігур на горизонті художньої історії Європи, митця-монаха — до дитячого музичного формату у фортепіанному циклі «Різдвяна ялинка» вказує на цілісність творчої та людської особистос-