

4. Розенберг А. К истории обучения игре на духовых инструментах в России XVIII в. [Текст] / А. Розенберг // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 24. — С. 266–286.
5. Розенберг А. А. Труба [Текст] / А. А. Розенберг // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1974. — Т. 5. — Стб. 619–621.
6. Сапонов М. Менестрели [Текст] / М. Сапонов // О музыке средневековой Европы : монография. — М. : Классика ХХ, 2004. — 405 с.
7. Соловьева А. И. Основы психологии слуха [Текст] / А. И. Соловьева ; [под. ред. проф. Б. Г. Ананьева]. — Л. : Изд-во ЛГУ, 1972. — 187 с.
8. Хейзинга Й. *Homo ludens*. Человек играющий [Текст] / Й. Хейзинга ; [сост., предисл., пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова ; коммент., указ. Д. Э. Харитоновича]. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.
9. Шуман Р. О музыке и музыкантах [Текст] : собр. ст. : в 2 т. / Р. Шуман ; сост., ред., вступ. ст., коммент. Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1975. — Т. 1. — 406 с.
10. «Metoda» Chopina [Текст] // *Ruch muzyczny*. — 1968. — № 12. — S. 5–7.

УДК 78.01

Яна Каушняя

## ИСКУССТВО СОЛЬНОГО ПЕНИЯ В СВЕТЕ ЕДИНСТВА И РАЗЛИЧИЙ КАТЕГОРИЙ «МУЗЫКА» И «ИГРА»

**Целью** данной статьи является рассмотрение искусства сольного пения в аспекте взаимодействия категорий «музыка» и «игра». Эти фундаментальные понятия восходят к временам античности, о чем идёт речь в исследовании Й. Хейзинги об игровых формах искусства [6].

Рассмотрение музыки как игры прямо связано с *исполнительством*, поскольку именно исполнительское искусство реализует звуковой образ произведения, созданного композитором. Категория «игры» сохраняется как исходная для характеристики любой разновидности исполнительского искусства. Однако если категория «игры» относи-

тельно музыки как сферы её реализации в инструментальных стилях в достаточной мере исследована, то *по отношению к вокальному искусству такая постановка вопроса присутствует лишь в эпизодическом виде*, когда речь идёт о стилях конкретных певцов и трактовках ими оперных или концертно-камерных произведений. *Систематизация сведений о вокальном искусстве, которое в процессе эволюции не утратило качества «игры», но стало автономной, собственно музыкальной сферой её проявления, с точки зрения его игровой природы до настоящего времени не осуществлялась.*

Между тем, искусство сольного пения в условиях становления европейской музыкальной культуры было *первичной* формой воплощения *игровых свойств музыки*, что отразилось, в первую очередь, в *опере* как музыкально-сценическом произведении. В данной связи особое исследовательское внимание уделено *вопросу технологии сольного пения*, отражённой в понятии «*постановка голоса*» певца. В имеющихся подходах к содержанию этого понятия преобладает аспект методики, характерный для вокально-педагогических школ, сложившихся в Европе под прямым влиянием итальянской школы *bel canto*. Однако, говоря о специфике и методах обучения профессиональному сольному пению, не следует забывать и об *эстетике и поэтике феномена певческого голоса*, постоянно *возвращающегося к породившим его истокам*. Такое комплексное понимание природы сольного вокального искусства даёт возможность *по-новому подойти* и к спектру вокально-методических проблем, связанных, в частности, со спецификой «пения без слов» – *вокализа*.

Таким образом, **объектом** настоящего исследования предстаёт феномен синкретизиса явлений и понятий «музыка» и «игра», **предметом** – его отражение в искусстве сольного пения. Данный исследовательский подход **актуален** для современного научного дискурса, рассматривающего музыкально-художественные явления в контексте онтологии искусства в целом, его философских и эстетических основ.

В исследовании Й. Хейзинги об игровых формах искусства музыка прямо связывается с игрой через факторы ритма и гармонии [6, с. 222]. Автор останавливается на истоках музыки как игры, отмечая не только связь музыкального выражения с поэзией и танцем на первоначальном этапе формирования искусства музыки,

но и многогранность самого понятия игры, которое в архаических культурах имело целый ряд значений: «детская игра», «состяжание», «времяпрепровождение» и др. [6, с. 223–224]. При этом музыка, возникшая из форм выражения игры, выполняет и ещё одну функцию – подражания (*мимесис*), воспроизводя (миметируя) широкий круг явлений в терминах своего языка. А если понимать музыку как язык, то его предназначение, в отличие от вербальных языков, – воспроизведение «чистой» игры.

Формулируя свою мысль, Й. Хейзинга не случайно употребляет в связи с «игрой» термин «музицирование» [6]. Это понятие достаточно часто встречается в музыковедческой литературе и обычно обозначается как «практика общественного музицирования», но чёткого определения этого феномена, насколько известно, нет. По-видимому, оно отсутствует потому, что «практика» воспринимается как само собой разумеющееся явление, а между тем, именно она становится источником любой музыкальной теории.

Господствовавшее в течение долгого времени представление о музыке как о композиторском творении благодаря изучению истоков музыки как игры преодолевается за счёт повышенного внимания к исполнительству, к различным аспектам интерпретации музыкального произведения, отражённым в достаточно молодой науке (разделе музыковедческой теории) под названием «музыкальная интерпретология».

В основе интерпретационных подходов к музыкальному искусству лежит изначальное представление о сущности музыки, соединяющей знание и духовное наслаждение. Если понимать музыку в её синкретическом начальном состоянии, то есть как игру, пение и танец, то «каждый напев, лад, танцевальная поза что-то представляют, что-то показывают, что-то изображают, и в зависимости от того, хорошо это или дурно, прекрасно или же безобразно, на самое музыку переходит качество хорошего или дурного» [6, с. 225].

Музыкальное исполнительство содержит в себе все функции музыки как игры, но способы выявления этих функций в конкретных исполнительских сферах различны. Исполнительское искусство, выделяемое М. Каганом [3] в отдельную область морфологии искусств, относится к музыке и театру, где исполнитель (музыкант или актёр)

*необходим* для воплощения замысла и формы произведения, созданного композитором или драматургом.

Вместе с тем, точка зрения на исполнительское искусство, в том числе и вокальное, исторически менялась, что отражено в самом термине «исполнитель». Со времён господства авторского текста (так называемая «опусная» музыка) оно считалось вторичным, второстепенным, в целом лишённым самостоятельности в процессе музыкально-художественной коммуникации.

Вопрос об исполнительском искусстве стал решаться на подлинно научном уровне лишь в последнее время. Рассуждая о месте исполнителя в музыкальной культуре, Г. Орджоникидзе отмечает, что «среди музыкальных терминов нет более неудачного, чем исполнитель» [5, с. 64]. «Интерпретация» – более удачное слово, но и она предполагает обращение к чему-то уже имеющемуся, которое «толкуется», а, следовательно, является вторичным.

В то же время, музыка с древних времён была наделена функцией «благородной и возвышающей социальной игры, наивысшей ступенью которой часто считали изумляющие достижения при демонстрации технических навыков» [6, с. 228]. Долгое время сама музыка воспринималась как дивертисмент, а «восхищение, во всяком случае, выражаемое вслух, касалось, прежде всего, виртуозности исполнителей» [там же].

Высокие запросы искусства музыки, его глубина и серьёзность осознавались постепенно. Вплоть до XVIII в. музыка воспринималась как исполнительский феномен; что же касается искусства сольного пения, то в нём ценилось прежде всего мастерство исполнителей, бравших на себя отчасти и функции создателей музыкального текста. В опере этого времени «свободными каденциями пользовались настолько нескромно, что приходилось ставить этому препятствия. Так, Фридрих II, король Пруссии, запретил певцам изменять композицию собственными украшениями» [там же, с. 228–229].

Исполнительство в сфере вокального искусства как в генезисе (пение как игра), так и последующем эволюционном развитии оставалось приоритетной областью. Для его совершенствования применялись самые различные способы, в числе которых исторически первым был фактор состязания певцов и музыкантов других профилей.

В истории оперы «агон» (соревнование как синоним «игры») приводил даже к формированию особых общественных «партий»: «XVIII в. полон распри между партиями, поддерживающими то или иное направление в музыке: Бонончини против Генделя, буффоны против Гранд Опера, Глюк против Пиччини» [6, с. 229].

Лишь в романтическую эпоху был в полной мере осознан философско-эстетический потенциал музыкального искусства как сферы личностных и общественно значимых проявлений человека, что относится и к сольному пению, ставшему в опере не чем-то автономным, а важной составляющей общей концепции музыкальной драмы как единства либретто и музыки.

Существовавший и существующий до сих пор дух соревнования, творческой конкуренции между музыкантами, в частности, вокалистами, не мог не отразиться на сфере технического мастерства, исполнительской виртуозности в двух её качествах: а) высокой художественности, стильной выразительности пения, б) техники владения голосом, «игры» этим совершенным аппаратом музыкального выражения, данным человеку от природы. В принципе обе эти стороны вокального мастерства, к которым можно добавить ещё и актёрскую составляющую, всегда шли «плечом к плечу». Однако «техника» постепенно стала выделяться из общего контекста вокального искусства, становясь относительно самостоятельной областью, образуя систему вокальных школ, вокально-педагогических установок, различных методологий и методик, направленных на совершенствование голоса певца.

Профессиональное вокальное искусство Европы развивалось на первых этапах в форме коллективного (хорового) пения. Как отмечает Е. Назайкинский, «в Европе средних веков и Возрождения уже существовал хорист-профессионал. Сейчас трудно судить о деталях вокальной профессии тех времен, хотя ясно, что оно было связано с коллективным пением» [4, с. 72]. Это означает, что индивидуальные качества голоса в системе «тренинга» для отдельных певцов не принимались во внимание. От них требовалась лишь одно – неукоснительное соблюдение указаний, содержащихся в композиторском опусе: грамотность в расшифровке текстовых знаков, умение владеть дыханием, необходимым для исполнения мелодических фраз. Такие

вопросы, как тесситурный объём, филировка звука, штриховая артикуляция, динамические и агогические приёмы, в методиках того времени ещё не могли учитываться.

Все эти характеристики голоса стали отрабатываться лишь с начала XVII в., когда развитие искусства сольного пения потребовало формирования вокальной педагогики. Голос, оставаясь, как и во все предыдущие времена, естественным, природным органом музыкальной фонации, в условиях профессионализации и индивидуализации требовал особой «огранки», специальной технической «выработки», что и составляло суть вокальной методологии и методики: «Профессионализм стимулировал в нём [в голосе певца. – Я. К.] формирование качеств почти инструментальных. Наиболее явными они были в колоратурном пении, в ариях, где голос соревновался с флейтами или каким-либо другим виртуозным инструментом, в специальных упражнениях» [4, с. 72]. Чтобы соревноваться с инструментальным звучанием, вокалистам-солистам необходимы были следующие навыки: 1) выравнивание звука по всему певческому диапазону; 2) маскировка переходов из регистра в регистр; 3) развитие силы звука, обусловленное пением в больших оперных и концертных залах, что требовало «полётности» звучания», способного заполнять большие пространства.

В комплексе все эти задачи решались на основе вокально-педагогического понятия «*постановка голоса*». Сам этот термин содержит две взаимосвязанные стороны: 1) процессуальную в виде целенаправленной деятельности по формированию навыков профессионального пения, по развитию самого певческого аппарата; 2) одновременно, как отмечает Е. Назайкинский, постановка голоса – это «результат работы», представленный уже в реальном звучании голоса того или иного вокалиста [4, с. 72].

Постановочные моменты составляют основу вокально-певческой фонации, но виды и методики этих постановок в принципе могут быть различными. Первое подразделение, если не считать различий в жанрах народной, «третьепластовой» (бытовой, развлекательной) и академической вокальной музыки, касается оперного и концертно-камерного пения. Ориентируясь на профессиональную постановочную базу, современный вокалист-профессионал должен уметь исполнять музыку любых жанров и пластов.

Несмотря на видимую общность профессионально-постановочных моментов (с учётом их различий в разных жанровых и культурно-исторических условиях), академическая постановка голоса остаётся в принципе одной и той же. Её основная специфика была выработана в европейской культуре бельканто, возникшей в итальянской оперной традиции. Там же сформировалась и ключевая вокально-педагогическая школа, оказавшая влияние на всё последующее развитие профессионализованного вокального искусства во всех странах и регионах мира. Поэтому остановимся на краткой характеристике стиля бельканто, в котором, по существу, и возникли первые образцы пения без текста – как художественно-импровизационного, так и инстинктивно-постановочного видов.

Техника пения бельканто, сформировавшаяся в итальянском оперном искусстве XVII в., в дальнейшем развивалась в направлении, обозначаемом общим понятием «кантиленное пение» [1, с. 400]. Virtuозность исполнителя-вокалиста заключалась не только в воспроизведении различных сложных фиоритур, но и в умении достичь особого качества связности, напевности, одухотворённости в интонациях голоса. Стиль бельканто становится интернациональным, а искусство сольного пения начинает изучаться в различных национальных школах, каждая из которых вносит в него свои черты и особенности. Это было связано, в первую очередь, с оперой, в которой сольное пение не только становится одним из главных компонентов музыкально-драматического действия, но и требует специально подготовленных вокалистов-солистов, обладающих всеми качествами, необходимыми для преподнесения оперных образов и персонажей.

Работа над развитием голоса профессиональных певцов-солистов становится дифференцированной в целом ряде аспектов. Среди них – проблема типизации, выработка голосовых типов. На это влияли, в первую очередь, «канонизированные системы образности, отражавшиеся, например, в театральных масках, в певческих и актерских амплуа, в воздействии на голоса типологии аффектов» [4, с. 73].

Жанром, «вмещающим» в себя эти системы образности, становится ария, которую Б. Асафьев не случайно называл «первейшей концертной формой» [2, с. 219]. В ариях *da capo* формируется концертный стиль вокалиста-солиста, тесно связанный со сценическим

действием, но постепенно освобождавшийся от его влияния. Далекое не метафорическим было утверждение противников итальянской оперы о том, что она становится «концертом в костюмах». Сценическая игра и подчинённость сольного пения общему процессу театрально-драматического действия через технику «бравурного стиля», пришедшего к концу XVII в. в искусстве итальянской оперы на смену раннему, «патетическому», и просуществовавшего до первой четверти XIX в., становится вторичным явлением. На первый план выступает голос певца, в котором особенно высоко ценилось такое качество, как «колоратура» (ит. *Coloratura* – окраска, украшение).

Украшения, как правило, были достаточно автономными от текста, что позволяет определить их как художественный исток *вокализа* – особого жанра сольного вокального искусства. К тому же, «украшательство» требовало и особой вокальной фонации, в связи с чем и использовались двухтесситурные диапазоны пения в высоких регистрах, доступных лишь певцам-кастратам, позднее, после того как в оперу были допущены женские голоса, – особому типу сопрано.

Одновременно в ариях *da capo*, различавшихся по характеру (арии мести, элегические, бравурные и др.), требовалось специальное импровизаторское мастерство певца, который должен был уметь, используя типовые вокализно-фиоритурные формулы, преобразовывать вторую часть исполняемой арии «на свой лад», причём при повторном исполнении эти украшения должны были меняться. Такая ситуация в итальянской оперной традиции сохранялась вплоть до XIX в., до появления опер Дж. Россини, который первым из оперных мастеров Италии стал сочинять разделы *da capo* в ариях самостоятельно.

Музыка, игра, сценическая репрезентативность в опере концентрировалась в сольном пении, что потребовало, в свою очередь, разработки системы певческих голосов, которая окончательно сложилась к середине XIX в. В операх Дж. Верди впервые стабилизируется система голосовых амплуа, связанная как с индивидуальными особенностями мужских и женских голосов, так и с присущими им типовыми функциями в оперном действии (буффонные басы, драматические и лирические баритоны и тенора, лирические и драматические сопрано с градациями на колоратурные и меццо разных типов).

Пение, искусственным путём удалявшееся от жанровой стилистики оперы как музыкально-сценического феномена – синтеза музыки, драмы и сольного пения с танцем, театральным антуражем и др. – становится сугубо технологическим средством, сложнейшим инструментом, подобным «невокальному» инструментарию. Точно так же, как и инструментальное искусство, вокальное творчество как мастерство владения голосом начинает интенсивно «обрастать» различными методологиями и методиками, типами техники. В этих условиях насущной необходимостью становился обратный процесс – вернуть технику пения в русло художественных задач, на что и были направлены новейшие вокальные методики, базировавшиеся на достижениях оперных школ XIX в., где ведущим жанром становилась опера-драма, то есть опера в её изначальном единстве «игры», «музыки» и «пения».

**Выводы.** Таким образом, пение, вышедшее из синкретического единства поэзии, музыки и танца, становится «высокотехнологичным» искусством владения голосом, умением не только выгодно его преподнести, но и приспособить к любым образно-художественным и техническим трудностям, содержащимся в тексте исполняемого вокального произведения. При этом в вокальном искусстве в двух его основных разновидностях – оперной и концертно-камерной – с разным удельным весом, но сохраняется изначальная игровая природа, присущая музыке как виду искусства.

При всём разнообразии вокальных жанров, которые могут быть и, преимущественно, являются связанными с вербальным текстом, но могут быть и чисто бестекстовыми, «голосовое» начало в его функциях портретирования певца и интерпретации им музыкального произведения неизбежно выступает в форме игрового действия. В опере как синтетическом жанре это связано с персонажностью и, как следствие, с оперными амплуа голосов вокалистов; в концертно-камерных жанрах акцент делается на интерпретации психологических и эмоциональных воздействий, оказываемых на вокалиста избранным им произведением.

Разное соотношение «музыки», «игры» и «пения» отражается и в подразделении музыки для вокала на «текстовую» (словесную) и «бестекстовую» (бессловесную). Именно «бессловесная» вокализация, возникшая ещё в искусстве оперного бельканто, была худо-

жественным явлением, демонстрировавшим мастерство певца-импровизатора, а «технические» формы вокализа являются производными от неё.

Вокализ отражает две стороны понятия «музыкальная игра». С одной стороны, голос певца есть инструмент, который используется им как исполнителем (игра на инструменте в прямом смысле этого слова). С другой стороны, воплощена и *категория* «игры инструментом», поскольку речь идёт о композиторских замыслах и их воплощении в вокальных произведениях «бессловесного» типа.

Широкое распространение в современном искусстве сольного пения практики «пения без слов» означает новый исторический виток «диалектической спирали», своего рода возвращение к игровым истокам музицирования, где музыка и игра прямо ассоциировались с пением как одной из важнейших и естественных форм их проявления. Современная практика показывает, что вокализация без текста представлена во всех трёх пластах музыки – академическом (художественные вокализы, концерты для голоса с оркестром – жанры, где «игра» в значении «игры на инструментах» является определяющим фактором), фольклорном (пение без слов на слоги во многих почвенных народных музыкальных культурах), «третьем пласте» (скэт-интонирование в джазе и эстрадно-массовых жанрах).

Рассмотрение этих жанров в контексте заявленной темы даст возможность выявить глубинные генетические основы их возникновения и функционирования. Изучение форм проявления триединства музыки, игры и пения в такой жанровой сфере, как пение без слов, представленной в различных музыкальных пластах и системах национальных композиторских и исполнительских школ, в творчестве отдельных мастеров составляют перспективы дальнейшего исследования проблемы, поставленной в данной статье.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском [Текст] / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 279 с.
2. Дмитриев Л. Б. Бельканто [Текст] / Л. Б. Дмитриев // Музыкальная энциклопедия : в 6 тт. — Т. 1. — М. : Сов. Энциклопедия, 1973. — Стб. 400–402.

3. Каган М. *Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства [Текст]* / М. Каган. — Л. : Искусство, 1972. — 440 с.

4. Назайкинский Е. В. *Звуковой мир музыки [Текст]* / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.

5. Орджоникидзе Г. *Место исполнителя в музыкальной культуре [Текст]* / Г. Орджоникидзе // *Советская музыка*. — 1978. — № 8. — С. 63–86.

6. Хейзинга Й. *Ното ludens. Человек играющий [Текст]* / Й. Хейзинга ; сост., предисл. и пер. Д. В. Сильвестрова ; коммент., указ. Д. Э. Харитоновича. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.

УДК 783.25 : 784.9

*Игорь Сахно*

## РАЗУМНОЕ РАЗДЕЛЬНОРЕЧИЕ

Любой живой язык эволюционирует. Классическая ли это эволюция, где всё подчинено законам развития от меньшего к большему и от бедного к богатому? Или для описания языковой метаморфозы уместен какой-то другой термин, который был бы способен охарактеризовать обогащение лексики и одновременное обеднение грамматики (синтаксиса), развитие и усложнение морфологии, но и упрощение орфоэпии, интонационной палитры и т. п.? Реалии сегодняшнего дня таковы, что в бытовую речь никогда уже в нужном объёме не вернутся полугласные звуки церковнославянского произношения, и что церковный язык при этом неизбежно движется в сторону постепенной адаптации к повседневной речи. В этих условиях практика церковного пения и чтения предлагает некоторые подсказки, которые помогут чётче увидеть проблему, нащупать путь к её положительному разрешению, сохранить необходимый лексический минимум для поддержания благолепия службы, важнейшее условие которого – её внятное словесное наполнение.

**Целью данной статьи** является раскрытие возможных путей к решению проблемы внятной артикуляции словесного текста в православном богослужении при помощи синтеза принципов цер-

ковно-певческой практики с универсальными подходами орфоэпии и музыкально-исторической науки. Разумеется, статья неизбежно несёт апологетический оттенок, ибо содержит попытку показать путь к освобождению от напылений «обычая»<sup>1</sup>, обрётённых русским богослужением за последние несколько веков. История и практика богослужебного пения на поверку оказываются несколько дистанцированными друг от друга, что позволяет чётче видеть насущные исполнительские проблемы в церковно-певческом искусстве.

В контексте истории нашего богослужебного пения проблема противоречия **наонного** и **наречного**<sup>2</sup> способов артикуляции в распевной традиции пролегает хорошо заметной разграничивающей полосой. Понимание словосочетания «способ артикуляции» фокусируется на произнесении в пении и чтении смежных групп (то есть расположенных встык) двух и более согласных звуков.

Как современные практики – с церковных кафедр и в печатных изданиях, – так и древние рачители богослужебного благолепия – из глубины веков, – все они единогласно ратуют за главенство текста над мелодией. Практически это подтверждается пением, использующим силлабический и частично невматический типы мелоса<sup>3</sup>.

В церковнославянском языке нет ни одного слова, заканчивающегося на согласный звук, который бы не замыкала полугласная (или глухая) литера. Таких литер две – «Ь» (*ерь*) и «Ъ» (*ерь*). Ради внятности пения в условиях гулкой акустики каменных храмов, с некоторого исторического (достаточно размытого) рубежа<sup>4</sup>, практика **наонного** богослужебного интонирования<sup>5</sup> предлагает употребление полуглас-

<sup>1</sup> См. статью «Традиция и обычай», предпосланную автором настоящей публикации собранию песнопений богослужебного обихода византийской и русской традиций [3].

<sup>2</sup> Синонимы: Наонная традиция – *Раздельноречие*, *Хомония*. Наречная традиция – *Истинноречие*.

<sup>3</sup> Имеется в виду уставная традиция – столповой и другие распевы.

<sup>4</sup> Общепринятым в медиевистике историческим началом наонной традиции слого-раздела считается XV в. Однако её зачатки (судя по некоторым известным рукописям) наблюдались и гораздо раньше.

<sup>5</sup> Здесь и далее этим (временным) термином мы охватываем не только хоровое пение, но и специфическое чтение за богослужением церковных текстов – экфонетику (или псалмодию).