

УДК 784

Составитель Н.А. Синянская

Рецензент

Заслуженная артистка РФ, профессор *И.Ф. Стародубцева*

Вокальное искусство в контексте мировой художественной культуры : методические указания для самостоятельной работы студентов / Юго-Зап. гос. ун-т; сост. Н.А. Синянская. Курск, 2021. 76 с. Библиогр.: с.76.

Методические указания содержат цели и задачи дисциплины, перечень компетенций с этапами их формирования, материал для подготовки к занятиям с вопросами для самоконтроля, перечень музыкальных произведений для самостоятельного ознакомления, примерный перечень вопросов зачёта, библиографию.

Методические указания соответствуют требованиям программы, утверждённой учебно-методическим объединением по направлению подготовки 53.04.02 Вокальное искусство.

Предназначены для студентов направления подготовки 53.04.02 очной и заочной форм обучения.

Текст печатается в авторской редакции

Подписано в печать .Формат 60x84 1/16.

Усл. печ.л. 4,36. Уч.-изд. 3,95. Тираж 100 экз. Заказ. *1805* Бесплатно.

Юго-Западный государственный университет.

305040, г. Курск, ул. 50 лет Октября, 94.

Введение

Методические указания по дисциплине «Вокальное искусство в контексте мировой художественной культуры» составлены для самостоятельной работы студентов направления подготовки 53.04.02 Вокальное искусство факультета лингвистики и межкультурной коммуникации. Указания ставят своей задачей помочь студентам в подготовке к занятиям по дисциплине «Вокальное искусство в контексте мировой художественной культуры» в соответствии с ФГОС ВО по направлению подготовки 53.04.02 Вокальное искусство.

1.1 Цель дисциплин

Целью учебной дисциплины «Вокальное искусство в мировой художественной культуре» является: знакомство студентов-вокалистов с историей возникновения и особенностями развития жанров вокальной музыки в Европе, России и Америке в творчестве её ведущих композиторов, а также историей вокального исполнительства с момента возникновения звукозаписи.

1.2 Задачи и дисциплины

- знание истории возникновения основных вокальных жанров
- знание основных этапов развития жанров вокальной музыки, включая вокально-театральные жанры
- понимание специфики камерно-вокального исполнительства
- оценка возможностей вокального исполнительства в современной художественной и музыкальной культуре

Процесс изучения дисциплины «Вокальное искусство в системе мировой художественной культуры» направлен на формирование следующих компетенций:

- совершенствовать и развивать свой интеллектуальный и общекультурный уровень (ОК-1)

Знания, умения и навыки, которые являются конкретизацией установленных компетенций:

знать:

- основные исторические периоды развития художественной , в том числе вокальной культуры изучаемого периода;

- основные этапы эволюции художественных стилей рассматриваемого периода, включая стили вокального искусства;
- композиторское вокальное творчество в культурно-эстетическом и национально- историческом контекст

уметь:

- применять теоретические знания при анализе художественных и музыкальных (вокальных) произведений или других художественных (музыкальных) артефактов
- рассматривать музыкальное (вокальное) произведение или музыкально-историческое событие в динамике исторического, художественного и социально-культурного процесса;
- пользоваться научной, учебной и справочной литературой;

владеть навыками:

- использования профессиональной терминологии в области искусствоведения, в том числе в области музыки и других видов искусств;
- методологии музыковедческого анализа вокальных произведений изучаемого периода.
- сравнительно-исторической и аксиологической исследовательской аналитики в области искусствоведения, в том числе музыковедения и смежных областей искусств.

2 Рекомендации студентам для самостоятельной работы

№1. Введение. Роль жанров вокальной музыки в мировой художественной культуре. Камерно-вокальные и вокально-театральные жанры в европейской музыке XIX – XX вв.

В истории развития мировой художественной культуры происходит постепенное формирование современной вокальной культуры, в рамках которой складываются наиболее значимые образцы академического пения. В настоящее время вокальное искусство как самостоятельная область музыкального творчества и культура вокального исполнительства в самых разнообразных её проявлениях представляет собой огромный самостоятельный пласт художественно-эстетической музыкальной культуры, занимающий большое место как в истории музыкального искусства, так и в художественной культуре современности.

Представляется чрезвычайно интересным и важным выявить и проанализировать механизм самовыражения исполнителя в процессе вокальной деятельности и определить характер его воздействия на слушателя, а также исследовать художественно-эстетические особенности голосового образа в вокальном искусстве, вскрыть их связь с онтологическими изобразительно-выразительными характеристиками, равно как и обосновать синтетический характер голосового образа, выделив его основные элементы и показать его зависимость от особенностей создания и восприятия вокального образа в различных социокультурных условиях, и на этой основе противопоставить академическую и неакадемическую традиции пения.

Современные исследования показали физиологическую и психологическую обусловленность формирования и восприятия голосового образа, её зависимость от культуры восприятия музыки, формируемой в обществе на современном этапе его развития, а также показали взаимосвязь эталона певческого тона и эталона эстетической традиции в контексте академического вокального искусства.

В современной отечественной культуре протекают сложные и противоречивые процессы, в той или иной степени захватывающие все виды искусства. Демократизация общества,

общекультурные постмодернистские настроения приводят к смешению жанров, видов, форм и стилей искусства, а также размыванию границ массового и элитарного искусства и отмене строгости форм и выразительных средств. Развитие и распространение информационных технологий приводит к резкому увеличению неструктурируемого и неконтролируемого потока разнородной информации. Подобная ситуация наблюдается и в современной вокальной культуре: в короткий промежуток времени слушателем может быть воспринята и оперная ария, и популярные шлягеры рок-, поп-, фолк-направлений.

Внутри вокальной культуры как единого целого, объединяющего манеры, стили и жанры голосового музицирования, возникает ряд субкультур. Популярность в такой ситуации оказывается самым значимым критерием ценности. Слушатель сам определяет эталон звучания, а также интерпретирует содержание вокальных произведений. Ориентация на аудиторию каждой из субкультур приводит к формированию своего критерия оценки исполнительства. Это обостряет проблему отличия искусства от любого творчества, востребованность которого формируется путём удачного PR-а, и подчёркивает необходимость создания эталонов, которые могли бы выступить в качестве ориентиров на пути духовного, интеллектуального, а для исполнителя и профессионального совершенствования.

В академической пении жёсткость и чёткость критериев (требований) позиционируется как условие соответствия стилю, жанру и форме произведения. И исполнителю, и слушателю необходимо знание основ языка музыки и эстетической традиции. Эталон вокального искусства должен стать критерием отбора выразительных средств как необходимого условия подлинности переживаний исполнителя и адекватности восприятия слушателем.

При отсутствии общезначимого эталона академическое вокальное искусство может не производить должного впечатления на аудиторию, не обладающую музыкальной культурой, стремящуюся воспринимать произведения искусства преимущественно рационально, а не посредством вчувствования. Восприятие академической музыки требует предварительной

подготовки в отличие от популярной песенно-танцевальной музыки.

Неопределённость в отношении современной социальной роли академического вокального искусства объясняется тем, что в эпоху своего становления и развития главным был этический компонент содержания искусства. Музыка, непосредственно воздействуя на эмоциональную сферу (бессознательное), способствовала воспитанию высоких моральных качеств. Поэтому, вопрос об этической составляющей ставился достаточно остро: музыка, потакающая сластолюбию, агрессивности, изнеженности, лени души, не поощрялась. И напротив, музыка, ориентирующая человека на духовность (в разном её понимании), мужественность, самоотверженность, считалась правильной. На этом, в частности, основываются каноны церковной музыки. Об этом говорил и Платон, выделяя критерии мусического искусства для своего «Государства».

В эпоху относительно автономного сосуществования академической и народной традиций музицирования и их ориентации на разные аудитории академическое вокальное искусство соответствовало этическому критерию. Современная вокальная культура, ориентированная на массовую аудиторию и популярность, этический критерий в расчёт не принимает и апеллирует к эмоциям человека усреднённого. Академическое вокальное искусство продолжает противостоять этой тенденции, но возникает целый ряд вопросов о том, каково место этого искусства в современном мире.

Венский музыкальный классицизм второй половины XVIII столетия - явление уникальное. Во многом перекликаясь с веймарским классицизмом И Гете и Ф Шиллера в литературе, с взглядами французских энциклопедистов, а также с трудами Г Лессинга, Ж Руссо, Д Дидро, И Матгезоиа, И Кванца и других выдающихся мыслителей эпохи, он впитал в себя наиболее прогрессивные идеи своего времени. Великие мастера Венской классической школы, обобщив достижения различных стилей и художественных течений - барокко, рококо, сентиментализма, а также народной культуры разных стран, явили своим искусством не только качественно новую ступень в эволюции музыкального

классицизма, но и один из самых значительных этапов всемирной истории музыкального искусства

С творчеством великих венских классиков Гайдна, Моцарта и Бетховена, как известно, связан блестящий расцвет ведущих инструментальных жанров - симфонии, сонаты, струнного квартета, оперы Существенной составляющей их обширного творческого наследия была также камерно-вокальная музыка, весомо отразившая разнообразные художественные тенденции эпохи, эстетические принципы и стилевые ориентации. О значимости этой страницы творчества венских классиков, занимающих свое достойное место в сокровищнице мирового вокального искусства, свидетельствует особое внимание, которое композиторы уделяли своей камерно-вокальной музыке, и интенсивность их творчества в данном жанре.

Так, например, Й. Гайдну - старшему из плеяды, принадлежат 47 песен для голоса с сопровождением и более 400 обработок шотландских, ирландских и валлийских песен, В. А. Моцарту - около 30 песен для голоса с сопровождением, а также большое число ариетт и концертных арий, Л. Бетховену - около 90 сольных песен с сопровождением клавира и около 170 обработок песен разных народов в сопровождении фортепианного трио.

Несмотря на художественную ценность, удивительную образную многогранность и подлинно мировое значение, камерно-вокальные сочинения венских классиков, в своей полной совокупности, никогда не подвергались системному рассмотрению в единстве философско-мировоззренческой и композиционно-технической сторон. В XXI столетии этот замечательный пласт музыкального творчества композиторов-классиков как целостный и уникальный феномен, определивший дальнейшие пути развития вокальной лирики в эпоху романтизма и ее высокий расцвет, более того - сформировавший понятие камерного вокального стиля, все еще остается непознанным.

В то же время, на настоящем этапе развития музыковедческой науки становится ясным, что без учета роли песни в творчестве выдающихся мастеров эпохи классицизма выводы в отношении их музыкального наследия в целом могут оказаться не только суженными, но и в некотором роде односторонними. Об этом

свидетельствует усиление интереса со стороны современных исследователей к этому пласту творческого наследия венцев, в частности в работе Ю Хохлова «Песенный цикл Бетховена "К далекой возлюбленной"», где камерно-вокальная музыка выдающегося композитора подверглась глубокому анализу, засверкав новыми гранями и богатейшей палитрой оттенков

Таким образом, камерно-вокальное творчество венских классиков, несомненно, обладает секретом научной актуальности, который кроется как в неувядающей силе художественного воздействия их музыки, так и в уникальном мастерстве. Песенная сфера творчества великих венцев с точки зрения ее удельного веса и роли в развитии австро-немецкой Lied XIX столетия открывает существенные перспективы для исследовательской деятельности. Являясь традиционно периферийным в творчестве маститых гениев, камерно-вокальный жанр все же завоевал свои устойчивые позиции. А активное его включение в мировой музыкальный процесс значительно раздвинуло рамки камерно-вокального искусства столетия, обогатило сферу его содержания и вызвало глубокий интерес к новым языковым средствам, предвосхитивших новый тип вокальной лирики эпохи романтизма

Поэзия песен Шуберта характеризует вокальную лирику композитора вполне определенно. Иными словами, внимание в данном случае сосредоточено на некоем "до-музыкальном" этапе формирования его замыслов. Показательно, что приоритетными для композитора стали те темы и образы, которые в целом были ключевыми и для романтизма. Раздвоенность мира, томление, любовь, странствие, смерть, романтический идеал - все эти темы и образы представлены в поэзии его песен чрезвычайно широко и разнообразно. Их роднит обилие родственных, пересекающихся поэтических мотивов, выстраивающихся в смысловые ряды. Такие пересечения придают всему миру поэзии шубертовских песен, как и романтической поэзии в целом, емкость и одновременно зыбкость, неуловимость смысловых переходов и нюансов.

В необъятном музыкально-поэтическом мире шубертовского песенного наследия содержатся все важнейшие для романтического искусства темы и образные мотивы. Шуберт не ограничивает свой выбор творчеством только романтических авторов, он обращается

и к поэзии XVIII века; в его поле зрения попадают не только также гении, как Гете и Шиллер, но и никому неизвестные поэты второго и третьего ряда. Соответственно в текстах шубертовских песен мы находим не только романтические сюжеты, но и галантные пасторали рококо, и образы античной мифологии, решенные в классицистическом духе. Однако выбор Шуберта никогда не бывает случайным, и стихотворения, разнородные по своему происхождению и художественной ценности, вместе составляют целостную картину, типичную для романтизма первой половины XIX в.

Первостепенную роль в процессе "романтизации" стихотворений неромантических поэтов играет музыка. В песнях Шуберта возникает целая система музыкальных приемов и средств с закрепленной семантикой, корреспондирующая с системой романтических образов в поэтических текстах. Музыка проявляет себя по отношению к тексту по-разному, то почти зримо изображая его отдельные детали, то расшифровывая его подтекст, то внося новые оттенки смысла. Значение многих музыкальных фигур восходит к более ранним временам, в том числе к музыкальной риторике эпохи барокко. Однако, несмотря на преемственность общего смысла, каждая из этих фигур-топосов получает в музыке Шуберта новые, типично романтические смысловые оттенки.

Роль шубертовского песенного творчества как одного из ключевых проявлений романтического искусства очевидна. При этом ее аргументация не ограничена констатацией многочисленных точек соприкосновения с литературой и поэзией эпохи романтизма. В песнях Шуберта обнаруживаются также некие более тонкие и не всегда легко уловимые связи с романтической эстетикой и философией. Речь идет о параллелях, возникающих между ними и так называемой "новой романтической мифологией".

Ряд важных особенностей, лежащих в основании образного мира песен Шуберта, восходит к одной из коренных систем мышления в искусстве - мифологической (оппозиционность категорий; мотивы пути, двойничества, близкие по своему воплощению к одноименным мифологемам; структура пространства в циклах). Естественно, что речь может идти именно о мифологических принципах: никакая конкретная мифология (за

редким исключением) не служила для него источником мотивов и образов.

Философия и эстетика романтизма также испытывали к мифологии огромный интерес, открыв в ней то иррациональное зерно, которое было чуждо предшествующей эпохе. Интерес не ограничивался изучением мифологического наследия античности, художественным диалогом с ним³ и обращением к средневековым легендам. Поэты и философы раннего романтизма остро ощущали потребность в создании некой собственной мифологии - аналогичной древней по ее роли в искусстве, но состоящей из совершенно новых компонентов. Эта потребность могла быть вызвана, с одной стороны, далеко не всегда осознанным желанием вписать нарождающееся романтическое искусство в единую линию европейской культуры. Говоря, что "новой поэзии недостает средоточия, каковым для поэзии древних была мифология" теоретики литературного романтизма, по существу, пытались заполнить тот вакуум, который образовался после двойного краха - сначала остатков средневекового мифологизма (в широком смысле слова) под давлением идей Просвещения, а потом и самих этих идей, которые тоже оказались ничем иным, как попыткой создать новую мифологию всемирного братства и разума.

Но, с другой стороны, даже определение "романтического", как "предчувствия бесконечного в видимом и воображаемом" уже само по себе мифологично, поскольку подразумевает не что иное, как типичное для мифологического мышления отождествление идеального и реального. Стремление найти универсальный смысл в каждом индивидуальном моменте, ситуации, образе позволило Новалису назвать свою возлюбленную "аббревиатурой вселенной", а вселенную - "элонгатурой возлюбленной".

В романтической системе ценностей "предчувствие бесконечного" равнозначно "предчувствию Бога", которое может дать только природа. Отсюда особое внимание к "богатой символике природы", которая, согласно Ф.Шлегелю, и есть мифология. Миф становится своего рода инструментом, переводящим природные явления в художественные образы. Второй излюбленный источник для мифотворчества — бессознательная народная мудрость мифов и сказок, пришедшая

"из древнейших времен" . В ней романтики ищут "праязык", "инвариант", "язык языков", "бледными следами" которого являются "реальные языки". И только через создание "новой мифологии" поэзия возвращает языку его изначальную образность.

В этом контексте романтический мир песен Шуберта оказывается тем "индивидуальным", которое "становится высшим выразителем универсального. Скрытые в нем логические связи и принципы дают ключ к пониманию того влияния, которое творчество Шуберта оказало на весь музыкальный романтизм, их осознание позволяет глубже постигнуть философию и эстетику этого стиля. Особая роль в этом плане принадлежит циклам "Прекрасная мельничиха" и "Зимний путь".

В "Прекрасной мельничихе" возникает особый внутренний сюжет, отличный от его внешнесобытийной фабулы. Его смысловой доминантой становится специфическое осмысление образа главного героя. Превращение наивного, слитого с миром юноши в глубоко чувствующего человека, который размышляет, страдает, оценивает действительность со своей чисто индивидуальной позиции, актуализирует центральную проблему романтического искусства - проблему взаимоотношений поэта с окружающим миром. Образ Мельника генетически связан с романтическими персонажами, трагедия которых - в конфликте с обыденной реальностью. Но в отличие от историй Йозефа Берглингера или капельмейстера Крейсера, основой глубинного сюжета "Прекрасной мельничихи" оказывается не просто столкновение героя и мира, а процесс рождения поэта, инспирирующий это столкновение.

Именно рождение поэта нарушает изначальную гармоничность мироздания и только его смерть - своеобразная "искупительная жертва" - восстанавливает естественный порядок. Способ подачи внутренней коллизии в цикле позволяет говорить о претворении вечных идей искусства, корни которых уходят в миф. Типично мифологический мотив обретения героем через ряд испытаний нового качества приобретает в "Прекрасной мельничихе" особое звучание. Если в мифе смерть осмысливается как средство и причина нового рождения, то здесь она является не подлежащим пересмотру результатом этого рождения.

"Оптимистическая" природосообразная циклическая схема жизнь-смерть-жизнь, свойственная мифологическому сознанию, заменяется на трагически векторную жизнь-смерть, что составляет одну их существенных граней новой романтической мифологии.

Внутренний сюжет "Зимнего пути" также таит в себе много неожиданного. Хотя внешняя направленность действия представлена как бегство от возлюбленной (и тем самым от любви) на поиски покоя и смерти, любовь и смерть в ряде мотивов сближаются вплоть до полной идентичности. Своеобразное "двойничество" этих глобальных категорий подчеркивается общим для них качеством - принципиальной недостижимостью, которая восходит к романтической идее недостижимости идеала и вечного томления по нему. Именно последнее чувство и становится истинной причиной страданий для героя цикла.

Одновременно идея романтического томления, воплощенная в теме странствия, трансформируется для скитальца в "дурную бесконечность", вечное бессмысленное "круговое" движение, в конце которого герой в образе Шарманщика, фактически, встречает самого себя. Идеи вечного странствия, бессмертия, "дурной бесконечности" сближают "Зимний путь" с героем новеллы В.Вакенродера "Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иозефа Берглингера (см.: Вакенродер В. Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иозефа Берглингера /в Избранная проза немецких романтиков: В 2х томах, т. 1.М., 1979.) с легендой об Агасфере, одной из любимейших романтических мифологем. Одной из составляющих этой легенды является мотив проклятия. Герой "Зимнего пути" тоже как будто проклят, но кем и за что?

В этом цикле, на наш взгляд, реализуется основная трагедия романтизма - проклятие осознавшей себя личности. Романтический индивидуализм, самопознание осознается как грехопадение, потеря райского блаженства первоначальной неразличимости добра и зла, потеря изначальной целостности личности - в сущности тот же мотив, что и в "Прекрасной мельничихе". В обоих циклах это "грехопадение" совершается через возникновение любовного чувства. Однако если в первом цикле восстановление изначальной гармонии оказывается возможным - пусть и через смерть главного

героя, то в "Зимнем пути" "трещину мира" уже невозможно "склеить" никакими средствами. Внешний, природный мир, в котором ранние романтики прозревали другой, божественный, для героя "Зимнего пути" как бы закрывается; дорога в трансцендентный, блаженный Парадиз йенской школы утеряна вместе с образом верной возлюбленной. На смену им приходит отрицание Бога и, как следствие потери ценностных ориентиров, близость к сумасшествию.

Именно с коллизией потери собственной гармоничности и изначальных связей с природой и Богом связана обостренная трагичность музыкально-поэтических образов "Зимнего пути". Многократно повторяясь и варьируясь в различных произведениях позднеромантических авторов (от лирических стихотворений до романов), эта коллизия приобретает в искусстве позднего романтизма значение устойчивой мифопоэтической модели.

Песенное наследие Франца Шуберта осознается как одна из "вершин-источников" музыкального романтизма - и не только благодаря сюжетным и образным точкам соприкосновения с поэзией начала XIX века или из-за глубинных связей, которые роднят шубертовские песни с "новой мифологией" романтиков. В песнях Шуберта романтическая музыка обрела свой язык, а мир романтических идей и образов - не только словесное и пластическое выражение, но и звук. Более того, этот "звук" во многом можно считать внутренней сутью романтического художественного мироощущения, о чем неоднократно писали сами романтики. Именно Шуберту первому довелось разгадать тихий и таинственный "тон", найти "волшебное слово", пробуждающее песню, которая таится в любой вещи и тем самым осуществить мечту поэтов-романтиков, наделявших музыку почти мистическими свойствами.

По мнению Брамса, истинные поэтические шедевры не нуждаются в музыке. в стихотворении его привлекали только те мысли, которые он сам хотел бы высказать (за исключением немногочисленных песен-сценок или описаний). Его удовлетворяли варианты, близкие к фольклорным (Даумер), дававшие возможность "спрятаться" за подчас цветистые метафоры и сравнения (подражания Хафизу) или просто традиционные,

"вечные" типы любовной лирики. Его метод сочинения песен был связан с "вживанием" в текст, вызывавшим (через некоторое время) своего рода переплавление целостного образа стихотворения в музыкальную тему. Отметим, что подход Брамса к тексту соприкасается с идеей Вагнера о композиторе - драматическом поэте. Однако Брамс поэтом, не был. Его поэзией была музыка, а поэтическим образом - музыкальная тема. Но первая музыкальная мысль в первом сочинении, которое он счел достойным опубликования (соната до мажор op.1), была тема народной песни с подтекстовкой. Так главным корнем его музыки оказывается музыкально-поэтический жанр в значении, приближающемся к синкретическому праистоку. Неоднократные обращения к гердеровскому собранию песен подтверждают устойчивость подобного принципа. Он возвращает нас к проблеме брамсовского эстетического - и этического идеала, каковым и являлась для него народная песня. Он же выводит и на проблему словесной "расшифровки" инструментальной музыки.

Творчество многих композиторов XIX века, начиная с Бетховена, можно представить себе как своего рода музыкально-словесные системы, в которых собственно музыкальные произведения оказываются окруженными словесными высказываниями их авторов, а тексты вокально-инструментальных или программных сочинений (вместе с их звуковыми воплощениями) могут быть спроецированы на "чистую" инструментальную музыку. В эту систему войдут и авторские ремарки с дифференцированными обозначениями темпа и характера музыки. Именно на этом пути возникает возможность конкретизации художественной темы или мотива в творчестве композитора ("тема радости" у Бетховена, выступающая в двойном значении - музыкальной и художественной).

В брамсовской системе особую роль играют тексты крупных вокально-инструментальных сочинений (особенно - из Библии, а также из Гете, Гельдерлина, Шиллера), всегда тщательно отбирившиеся композитором, и некоторые тексты хоралов, использованных в органных прелюдиях. Постоянство обращения к Библии можно объяснить не только глубокой "вжитостью" отдельных ее фрагментов внутрь брамсовского сознания, но и

возможностью их свободной компоновки (проблема возможности произвола композитора по отношению к "почтенным поэтам" всегда волновала Брамса), явно необходимой ему для выстраивания собственной музыкально-словесной концепции. Именно так организуются Немецкий реквием и Четыре строгих напева, которые (вместе с мотетами ор.74 Л I и ор.ПО № I) можно рассматривать как выражение брамсовского символа веры. В них звучат мотивы утешения и радости, утешения в трудах и суетности земного бытия - многие из них повторяются и в брамсовских письмах*. К концу пути усиливаются мотивы усталости и страдания, обиды на мир, призыва смерти как утешения от земных страданий, однако над всем всплывает гениальный текст "Послания к коринфянам" - гимн любви, подводящий итог брамсовскому высказыванию.

*Интересно, как Брамс внимателен к автобиографическому для него мотиву "бездомного блуждания" - см. "Песню, судьбы", начало шестой части Реквиема, песню "Ни дома,, ни родины. Сквозные словесные мотивы с определенными интонациями, характерными для брамсовской музыки, усиливают значимость упомянутых мотивов во всей системе всего творчества.

Перейдём от Й. Брамса к вокальному творчеству Гуго Вольфа Какова интонационная основа вокальных сочинений Гуго Вольфа?

Исходя из соотношения музыкальной и речевой интонаций и принципов обобщения и детализации, исследователи определяют типы вокальной мелодики (песенный, романсный, декламационный), которые исследуются как с точки зрения самостоятельного функционирования, так и в рамках интонационного синтеза.

Песенность. Песенное начало, подразумевающее кантиленную мелодику обобщённого типа, простоту и ясность музыкального изложения, тесную связь ритмики со стихотворной стопой и строфой, тенденцию к ритмической равномерности и пропорциональности тактовых групп, облечённых в строфическую (куплетную) форму, активно используется композитором.

Спектр песенных и танцевальных (но органично связанных с песенной основой) жанров, представленных в камерно-вокальном творчестве Вольфа, достаточно широк. Композитор обращается к различным видам общественной («компанейской») песни, тесно

связанной с социальным функционированием и профессиональной деятельностью человека (охотничья, солдатская, студенческая, застольная - «Jägerlied», «DerGlücksritter»), к разновидностям бытовой песни (песни профессий, колыбельная, серенада, баркарола - «DasWiegenlied (imSommer)», «DerMusikant»), к жанровым образцам, прочно закрепившимся в бытовом песенно-танцевальном творчестве (мазурка, полька, тарантелла, болеро, лендлер, вальс - «EinStändchenEuchzubringen», «DerRattenfänger»).

Активно использует Вольф и маршевые формулы, затрагивает интонационную сферу церковных песнопений и менее разработанную в жанре Lied сферу детской песенной культуры («DerTambour», «ZumneuenJahr», «Mausfallen-Sprüchlein»). Композитор также мастерски оперирует жанровыми особенностями оперетты, обретавшей в то время широкое признание и популярность в музыкальной жизни Вены («Auftrag», «Abschied»),

Опираясь на принцип обобщения, являющийся базовым для кантиленной мелодии, Вольф создаёт образцы, стилистически близкие их жанровым прототипам. Не стремясь, однако, к буквальному следованию фольклорной традиции, композитор одновременно с этим обобщает жанровые признаки, поднимая их на уровень общезначимых символов.

Романсность. При обращении к понятию романсной интонации принимается во внимание тот факт, что в немецком языке все вокальные сочинения, написанные для голоса с сопровождением, объединяются единым понятием «Lied» (песня), тогда как в русском языке жанр песни и жанр романса разведены и понятийно, и терминологически. Однако отсутствие в языке конкретизирующего термина вовсе не означает отсутствия в австро-немецкой вокальной музыке сочинений с характерными признаками романса в его традиционном понимании. Обращенное «от сердца к сердцу» проникновенное лирическое высказывание, богатейший мир чувствований и душевных порывов, предусматривающие более сложные, чем в песне, формы выражения и более детальную прорисовку музыкального образа, являются характерными признаками романного стиля, ярко представленного в песенном наследии Хуго Вольфа.

Свойственный романсному стилю паритет методов обобщённого и детализированного воплощения музыкального содержания наглядно проявляет себя в песнях композитора как на уровне соотношения музыки и слова, так и в рамках интонационного развития и взаимодействия вокальной и фортепианной партий.

Представленная в вокальных сочинениях Вольфа сфера лирической образности отличается содержательной многослойностью. Лежащий в её основе широкий спектр любовных настроений - от благоговейного воспевания объекта поклонения, бурных восторгов и драматических коллизий до юмористического контекста и иронических оценок - обогащается вдохновенными образцами пейзажной лирики, интимными философскими и религиозными откровениями («Erist's», «NimmersatteLiebe», «VerschwiegeneLiebe», «Nachtzauber», «AnakreonsGrab», «dieSpröde», «dieBekehrte»).

Объединяющий все сферы лирики задушевный тон высказывания предполагает проникновение в обобщённую кантиленную канву ярких индивидуализированных мелодических оборотов, в основе которых лежат речевые интонационные формулы, отражающие многочисленные нюансы эмоционального тонуса. Коммуникативная направленность содержания позволяет выделить в группы различные романсные типы, черты которых в большей или меньшей степени проступают в сочинениях Вольфа. К ним можно отнести романсы-повествования (рассказ, зарисовка - «UmMitternacht», «Erist's»), романсы-высказывания (монолог, исповедь, размышление - «DerGeneseneandieHoffnung»), романсы-обращения (молитва, признание, призыв - «Gebet», «Heb ' aufdeinblondesHauptundschlafenicht»), романсы-сценки («Geselle, woll'nwirunsinKutenhüllen»).

Отдельное внимание уделяется сфере ариозности, как специфическому проявлению романсного интонирования. Являясь образцом ярко выраженного лирического изъяснения чувств, ариозное начало, с одной стороны, тяготеет к мелодически гибкому, выразительному и пластичному кантиленному тематизму камерного склада («GesangWeyla's», «Sterbich, sohülltinBlumenmeineGlieder»), с другой же - будучи частью

оперной драматургии, насыщает вокальную партию более крупными, масштабными, предусматривающими сценическую подачу интонационными формулами, а партию фортепианного сопровождения - оркестровыми тембрами и симфоническими приёмами развития («Wofind' ich Trost», «Trunkenmüssen wir alle sein», «Lebewohl»),

Декламационность. В декламационном интонировании ярче всего проявляется тенденция к детализации музыкального языка и преобладание речевого начала над мелосом. В камерно-вокальном творчестве Хуго Вольфа, проповедующего главенствующее положение поэзии, как отправной точки для образно-интонационного и драматургического развёртывания вокального сочинения, принципы речевого интонирования играют весьма существенную роль.

Однако музыкальное воплощение речевой интонации предполагает определённую степень взаимодействия мелодического и речевого начал. Обобщённая музыкальная трактовка интонационного рисунка синтагм и более крупных речевых построений, стремление к максимальному пропеванию слов и слогов на уровне мелких речевых структур приводит к мелодизации декламационной ткани. Детализированный подход к выразительной передаче интонационных особенностей каждой отдельно взятой речевой единицы, её индивидуального интонационного контура определяет предельную степень речитации.

Преобладание одного из принципов музыкального претворения речевой интонации позволяет выделить в камерно-вокальных сочинениях Хуго Вольфа два основных типа декламационности, которые условно можно обозначить как мелодизированный и речитативный. При этом содержательный контекст поэтического первоисточника определяет ббльшую или меньшую степень интонационной насыщенности музыкальной ткани в мелодизированной декламации («Anden Schlaf», «Lebewohl») либо выбор между лирико-патетической приподнятостью интонации и бытовой разговорной окраской стихотворного слога в речитативном типе декламационности («Prometheus», «Ganymed», «Grenzen der Menschheit», «Abschied»).

Синтезы. Опора на поэтическую первооснову, стремление к предельно точному соответствию всех компонентов музыкальной формы интонационным, ритмическим, синтаксическим закономерностям поэтического текста определяют характерный для творческой манеры Вольфа метод индивидуализации музыкально-выразительных средств. Это прежде всего проявляется в обращении к нескольким интонационным типам, которые композитор использует в рамках одной вокальной миниатюры, создавая уникальный в каждом конкретном случае песенно-ариозный («DieduGottgebarst, duReine», «DerFreund»), песенно-декламационный («Schweig' einmalstill», «Storchenbotschaft»), ариозно-декламационный («AndieGeliebte», «Wiesollichfröhlichsein») интонационный синтез, а порой формируя единый тематический комплекс одновременно на основе всех трёх типов интонирования («DerFeuerreiter», «IchessenunmeinBrotnichttrockenmehr»).

Взаимодействие песенного, ариозного и декламационного типов интонирования в рамках вокальной партии осуществляется либо по принципу еди-новременности - когда в результате объединения нескольких интонационных сфер образуется синкретический тематический сплав, либо в рамках поступательности - когда каждый из интонационных типов последовательно сменяет друг друга, не смешиваясь, в нерасторжимое единство.

Вопросы для самоконтроля

1. Вокальное исполнительство в современной музыкальной жизни
2. Типы вокальной интонации в песнях Г.Вольфа.
3. Идеи романтической поэзии в вокальных циклах Ф.Шуберта
4. Камерно-вокальное творчество Й.Гайдна
5. Камерно-вокальное творчество В.А.Моцарта
6. Вокальный цикл Л.ван Бетховена «К далёкой возлюбленной»
7. О стиле исполнения камерно-вокальных произведений Моцарта
8. Темы и образы вокальной музыки Шуберта

9. Круг поэтов в вокальном творчестве Й.Брамса

10. Социальная роль современного академического вокального исполнительства.

№2. Национальные вокальные школы Западной Европы XIX в. Вокальный компонент в европейской музыкально-театральной культуре XVII – XXI вв. – опере, оперетте, ревю, мюзикле и т.д.

Основные оперные жанры сложились преимущественно к концу XVIII столетия. Параллельно серьезной опере (опере-серия) существовали и развивались незатейливые, весьма демократичные жанры оперы-буффа (в Италии), комической оперы или комедии с ариеттами (во Франции), зингшпиля (в Германии). Со временем они начали ощутимо влиять на оперу-серия, ее более свободное строение и гибкую трактовку сюжетов. В итоге уже в конце эпохи классицизма черты итальянской и французской опер во многом слились, образовали новое стилистическое единство, которое способствовало более органичному слиянию слова и музыки, естественному разворачиванию драматургии с живыми человеческими характерами и эмоциями.

В переходную пору начала XIX века, когда в оперных театрах Италии звучат произведения не представляющие большой художественной ценности, появляется Джоаккино Россини, который выводит итальянскую оперу из тяжелейшего кризиса, вдохнув новую жизнь в умирающее искусство. Воспитанный в семье артистов, Россини рано приобщился к театру, в особенности - оперному искусству. Композитор обучался пению с раннего детского возраста и в восемь лет выступал в качестве сопрано в церквях Болоньи. Став опытным певчим, он исполнял труднейшие разделы католической мессы. Известно, что Россини много пел под собственный аккомпанемент. Россини не только в совершенстве владел своим голосом (баритоном), но и с увлечением занимался вокальной педагогикой, оставив несколько сочинений, посвященных пению. Его высказывания представляют интерес и для современной вокальной педагогики.

По совету маэстро, заниматься надо на среднем участке голоса, не злоупотребляя крайними верхними звуками, ибо форсировка крайнего участка диапазона приводит к фальшивой интонации и напряжению. Для учеников Болонской консерватории Россини составил сборник упражнений, подготовил педагогический труд "Двенадцать камерных ариетт для обучения итальянскому бель канто". Оперное творчество Россини многогранно: оно составляет 38 различных по жанру опер. Мировую известность получили оперы: "Отелло", "Танкред", "Магомет", "Моисей в Египте", "Зельмира", "Золушка", "Севильский цирюльник". Глубокое знание вокального искусства позволили Россини создать удобные для голоса и способствующие его развитию вокальные партии. Они не всегда легки и требуют соответствующей подготовки, что особенно характерно для партий, сочетающих кантилену и технику беглости.

Россини впервые в истории оперы создал вокальные партии, в мелодическом построении которых уже заложен характер героя. Так, в "Севильском цирюльнике" (либретто Ц.Стребини по известной пьесе П.О.Бомарше) особенности мелодии партии Розины (партия написана для колоратурного меццо-сопрано) свидетельствуют о её лукавстве, обаянии, озорстве; динамичность, стремительность характерны для партии Фигаро; ползущая, как змея, мелодия Базилио дает ключ к решению этого образа; в лирической каватине Альмавивы господствует кантилена. Создавая оперы, в которых колоратурные ходы занимают значительное место ("Итальянка в Алжире", "Золушка", "Семирамида", "Сорокаворовка"), Россини категорически протестует против импровизационных узоров, создаваемых исполнителями.

Написанная в Париже и поставленная в 1829 году опера "Вильгельм Телль" ярко театральна. Основой музыкальной драматургии оперы служат большие сцены, в которых значительное место занимают хоры и ансамбли. Герой оперы Вильгельм Телль не имеет ни одной арии. Его единственный сольный номер - небольшое ариозо в конце оперы. Основное мелодическое богатство заложено в любовно-лирических партиях, в образах Матильды и Арнольда. И именно эти вокальные партии поставили перед певцами достаточно сложные задачи. В арии

Матильды необходимо широкое дыхание, льющийся характер звука, богатство художественного интонирования. Особенности связаны с партией Арнольда. В последнем акте, в кабалетте Арнольда с хором, певец сталкивается с большой проблемой в формировании верхнего участка диапазона голоса. Здесь не только тесситурные трудности связанные с общей эмоциональной напряженностью (герой призывает вооруженных повстанцев к действию), но и необходимость использовать новый прием в повторении десяти раз на протяжении номера до 3.-й октавы. Традиционная вокальная школа допускала фальцетное звучание на крайних верхних звуках тенорового голоса. Однако в данной кабалетте, носящей героический характер, фальцет эстетически не приемлем, и певец вынужден приспособливаться к новой, получившей определение "прикрытой" манере голосообразования.

Пионером такой "прикрытой" манеры стал французский певец Жильбер Луи Дюпре. Интересно, что сам композитор, воспитанный на принципах старой итальянской школы пения, не одобрил нововведение, назвав голос певца на верхнем теноровом до "криком каплуна, которого режут". Однако именно с этого времени тенора стали использовать новый прием голосообразования на крайнем участке диапазона голоса.

Расцвет итальянского оперного искусства первой половины XIX века связан также с именами двух ярких композиторов - Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти. Проникновенные, певучие, нежные мелодии Беллини - наиболее сильная и высоко ценящаяся исполнителями сторона его творчества. Яркий театральный темперамент, динамичность и вместе с тем эффектная виртуозность характерны для стиля Доницетти, оставившего 70 опер. Композитор знал все секреты belcanto, он знаток льющегося голоса, поклонник искрометных пассажей. Также появилась плеяда блестящих певцов. Это Изабелла Анджела Кольбран (колоратурное сопрано, трагическая актриса большого темперамента); Тереза Джоржи-Беллок (сопрано, героические партии); Джузеппе Бенъис и Клаудио де Ронци (обладатели яркого комедийного дарования); Луиджи Дзамбони - первый Фигаро в "Севильском цирюльнике", сочетающий красоту голоса с эмоциональностью, сценичностью и

актерским обаянием; Мариетта Альбони - ученица Россини; сестры Гризи - меццо-сопрано Джудитта и сопрано Джулия - первые Ромео и Джульетта в опере Беллини "Капулетти и Монтечки".

Яркими представителями нового исполнительского стиля явились Джудитта Паста и Джованни Баттиста Рубини. Эти вокалисты по-разному решали поставленную перед ними задачу: Паста, используя средства актерской выразительности, Рубини - голосовыми возможностями - изменением тембра, динамики. Дж. Паста окончила Миланскую консерваторию в пятнадцать лет. Современники отмечали страстность и трепетность голоса, его силу, умение певицы использовать контрастную динамику и разнообразие тембров. Ее исключительные вокальные данные сочетались с ярким талантом драматической актрисы. Диапазон голоса Дж. Пасты простирался от ля малой октавы до ре3. К сожалению, злоупотребление силой голоса, рвущийся через край темперамент привели к достаточно ранней потере лучших качеств голоса, уже в 38 лет появилась качка голоса, фальшивая интонация. Джованни Рубини начал свою вокальную карьеру в церкви. Рубини был первым итальянским тенором, приехавшим в 1843 году в Россию. Русская публика слушала его в операх "Отелло" Россини, "Сомнамбула" и "Пуритане" Беллини, "Лючия ди Ламмермур" Доницетти. В период своей славы он обладал голосом необычайно красивого тембра и широкого диапазона: от ми малой октавы до соль второй. Творчество Беллини и Доницетти полностью раскрыло мастерство певца, его способность создавать чарующую безукоризненную кантилену, покорять блеском фиоритур, тонкостью нюансировки. В отличие от Пасты, Рубини не использовал в полной мере актерские средства, хотя мимика певца передавала тончайшие оттенки настроения. Вся выразительность, способствующая созданию образа была заложена в его вокальных данных: легкость эмиссии, гибкость и подвижность голоса, тонкая фразировка и, в особенности, умение певца использовать контрастное звучание *forte* и *piano*. Умение пользоваться *pianissimo* особенно покоряло слушателей. Рубини впервые применил прием, получивший название "рыдания", в дальнейшем широко используемый в исполнительской практике итальянскими певцами. С его именем связано и понятие вибрато - колебание голоса (5-7

колебаний в секунду), делающее голос трепетным и эмоциональным. Выдающийся певец увлеченно занимался вокальной педагогикой и оставил труд "Двенадцать уроков пения", предназначенный для обучения тенора и сопрано.

Немецкая национальная вокальная школа сформировалась и окончательно определилась только в середине XIX века. Её становление связано с именем Рихарда Вагнера (1813-1883).

Третий из великих немецких композиторов В. Моцарт начал свою музыкальную карьеру тоже с произведений в итальянском стиле. Это уже позднее он создал ряд произведений, которые не только принадлежат немецкой вокальной школе, но и стали достижением мирового оперного искусства. Вокально-сценическое искусство «театра Моцарта» формировалось и развивалось во второй половине XVIII века в эпоху европейского Просвещения. В Германии этот период характеризуется движением Sturm und Drang («Буря и натиск»). Приверженцы Ж.-Ж. Руссо — немецкие «руховцы» — выступали за традиции национального искусства, боролись против канонов классицизма. «Бурные гении» обращались к творчеству В. Шекспира, трагедии которого привлекали их глубокой жизненной правдой, вселяли желание создать свой народный театр.

Эстетика В. Моцарта неразрывно связана с передовыми направлениями европейской культуры, с национальными традициями комедийного народного театра зингшпиля (сформировался в 30-х годах XVIII века). Этот театр появился на основе любительского музицирования, школьной театральной самодеятельности, университетских театров, странствующих трупп. Неоднократные попытки создать национальный немецкий музыкальный театр оставались нереализованными. Одной из основных причин тому было недостаточное количество исполнительских национальных кадров. После долгой борьбы, усилий и работы в ряде городов Германии появились немецкие оперные театры.

Основоположником немецкой национальной школы пения был Фридрих Шмитт (1812—1884).

Его основная работа — «Вокальная школа Германии» — была издана ещё в 1854 году, то есть задолго до призыва Р. Вагнера

(1865) о создании немецкой национальной школы пения, и переиздана в 1868 году. В этом же году Ф. Шмитт издал ещё одну свою работу — «Поиски смешанного голоса».

Критикуя, как и Р. Вагнер, итальянский метод обучения как непригодный для обучения немецких певцов (учитывая фонетику немецкого языка), Ф. Шмитт полностью изымает упражнения и методы, которые характерны для итальянской методики, и предлагает собственные, как он считал, правильные взгляды на преподавание сольного пения.

Метод Ф. Шмитта получил название «школа примарного тона». Главная идея автора — поиски правильного тона («примарного», от итальянского слова "prima", что означает «первый», «первичный», то есть наилучший тон голоса), механизм образования которого должен быть использован на всем диапазоне.

Во «Введении в Большую школу пения» (1853) Ф. Шмитт писал, что избрал новые принципы воспитания вокального голоса, а «для механизма голоса — новые вспомогательные средства». Он был против использования высокого уровня регистрового перехода: «Есть ... учителя, которые, главным образом, гонят голос вверх и заставляют выкрикивать насильно высокие грудные звуки, совершенно не заботясь о правильной постановке: они думают, что от такого форсирования голос выиграет в силе и объёме. Я утверждаю, что такой способ является радикальнейшим средством для разрушения голоса». Именно в этом кроются причины быстрого утомления голоса вокалиста, форсированного звука, дыхания, нарушения правильного положения рта, зажима мышц шеи. Вокалист теряет правильный «анзац» — правильное звукообразование и резонанс звука в надставной трубке. Он не может направить выдох в нужном направлении. Понятия «звукообразование» и «резонанс» для Ф. Шмитта синкретические. Ф. Шмитт понимал «анзац» и как «звукообразование», и как «резонанс», не различая их сущности в едином тембральном качестве вокального звука. Лишь через десять лет, когда Г. Гельмгольц (1821—1894) в работе «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (1863) изложил обертоновый состав звука, состоялось разделение этих понятий. У следующих авторов немецкой вокальной школы, отмечает В.

Багадуров в споре с К. Мазуриным, «анзац» означает резонанс звука в надставной трубке и направление звука в любую точку; Einsatz — атака звука, а Tonbildung — звукообразование.

В своей критике Ф. Шмитт сформулировал новые правила оценки вокального процесса, которые противоречили принципам стиля *Belle canto*, пригодные, по его мнению, лишь для Италии. Свою концепцию вокального обучения Ф. Шмитт изложил в «Большой школе пения для Германии» (1854). Позднее вышли из печати его труд «Отыскание *voixmixte*» (1868) и брошюра о недостатках методов воспитания певцов.

Ф. Шмитт первым высказал идею о тесной взаимосвязи принципов вокального обучения и вокально-исполнительского оперного стиля. Он считал, что в Германии надо давать «основательное вокальное образование» [9, с. 797], основываясь на принципах нового оперно-исполнительского стиля, который возник под влиянием музыкальной драмы Р. Вагнера. С ним Ф. Шмитт продолжительное время состоял в переписке по вопросам вокального искусства. Этот стиль нуждался в крепком звучании вокальных голосов, отстраняя технику скорости на второй план. По Ф. Шмитту, гаммы, портаменто, украшения, трели, вокализы, арии, песни нельзя применять в начале обучения пению. Основой обучения должны быть принципы формирования «правильного тона», так как «раз уже достигнут один правильный тон, то искусный учитель имеет в руках все, ибо самообразование тона является, от самого низкого звука до самого высокого, совершенно одинаковым по своему механизму и не должно изменяться ни на йоту».

Последователем Ф. Шмитта стал его ученик Ю. Гей, который, в отличие от Ф. Шмитта, соединил достижение итальянской науки *Bellcanto* со спецификой немецкого языка.

Ф. Зибер (1822—1895), немецкий вокальный педагог, ученик Микша и Ронкони-сына, являлся сторонником стиля *Bellcanto*. Тем не менее, ему, как пишет К. Мазурин, не удалось преодолеть влияние Р. Вагнера. Анализируя в «Полном учебнике по искусству пения для учителей и учеников» (1858) классификацию вокальных голосов, Ф. Зибер пришёл к выводу, что их разделение на мужские и женские, высокие (тенор и сопрано) и низкие (бас и альт) типы

было осуществлено лишь после оставления сцены певцами-кастратами. В связи с дальнейшим развитием сольного пения новая классификация оказалась неполной. Были введены ещё средние типы — баритон и меццо-сопрано.

Важный вывод Ф. Зибера — микстовое звучание регистров и тембральные изменения не являются самостоятельным регистром, будучи производными и сформированными искусственно. Наследуя традиции Bellcanto, он точно определил значение и роль нововведений, которые неизбежно возникают в процессе эволюции системы принципов стиля и его теоретической основы, назвав это учением о вокальном голосе. Ф. Зибер, наверное, единственный из авторов середины XIX века, сопоставил вокальные установки XVIII века (эпохи классического Bellcanto) с современными ему. Не возражая, а исходя из существующей концепции двухрегистровой природы вокального голоса, он определил путь дальнейшего усовершенствования учения как теоретической основы новых оперно-исполнительских стилей эпохи романтизма. По его мнению, читатель «Катехизиса» не должен ожидать от автора открытий в теории обучения, так как все законы «утончённого звукообразования» давно известны.

Об изменении стиля Bellcanto говорил в 1861 году и другой немецкий вокальный педагог Е. Зейлер, сравнивая уровень регистрового перехода у современных ему певцов: «Если же естественные границы грудного регистра в мужском голосе лежат действительно выше, чем в женском, то этим подтверждается изречение Дж. Россини, который приписывает упадок искусства пения вымиранию певцов — сопрано и альты». Очевидно, что для Е. Зейлера регистровый переход у мужчин и женщин должен быть единым и высоким. Его снижение влияет отрицательно на стиль Bellcanto. Эта точка зрения, как и указания на существование высокого регистрового перехода в работах немецких педагогов-вокалистов (Зеринг Ф. «Элементы певческого обучения», 1868) объясняются значительной стойкостью традиций Bellcanto в Германии, где певцы-кастраты в XVIII веке были наиболее чтимыми исполнителями. В то же время авторы использовали достижения итальянской и французской школ, обобщая определённый период эволюции оперного исполнительства.

Подобным является труд Г. Карлберга «О вокальном искусстве» (1870), который обобщил вокально-методичную литературу Л. Лаблаша, Бажиоли, М. Бордони, Г. Гарсиа. Он пишет: «Первая задача выработки голоса — это установление различных регистров». Без фальцета поют только басы и баритоны, хотя в партии Дзампи в одноимённой опере Герольда французские баритоны применяют фальцет в диапазоне двух с половиной октав. Г. Карлберг отмечает огромное влияние Р. Вагнера на становление немецкой вокальной школы. В связи с вагнеровскими операми в Германии к баритонам стали предъявлять высокие требования.

Ведя речь о вокальной педагогике Германии XIX века, не можем обойти фигуру Юлиуса Штокгаузена (1826—1906), который является представителем «школы примарного тона». Его метод — синтез итальянской и французской школ пения с учётом фонетики немецкого языка. Ю. Штокгаузен воспитывался в аристократической артистической семье (отец — виртуоз игры на арфе, мать — певица М. Шмук). Ю. Штокгаузен издал работу «Метод пения» (1886), посвятив её матери. В этой работе автор придерживается основных методических положений своих учителей М. Гарсиа и Г. Форе, а также высказывает собственные взгляды на подготовку певца, среди которых, в частности, такие: сила голоса зависит от функционирования дыхательной системы; высота звука — от функции гортани; модификация (изменение) тембра — от изменения надставной трубки.

Таким образом, немецкая национальная вокальная школа сформировалась и чётко определилась в середине XIX века. Её становление связано с именем композитора-новатора Р. Вагнера. Истоки немецкой школы пения берут своё начало в народном и церковном пении, а также в творчестве композиторов-предшественников Г. Генделя, В. Моцарта, К. Вебера, Л. Бетховена, И. Баха. Основоположником «школы примарного тона» в немецкой педагогике является Ф. Шмитт. Его ученик Ю. Гей воспитал целую плеяду выдающихся немецких певцов-интерпретаторов вагнеровских опер.

Французская вокальная школа начинается с развития французской оперы. Борьба направлений во французской опере (между «большой» оперой, так называемой «лирической

трагедией», и комической бытовой оперой) отличалась большой остротой. Это объясняется предреволюционной ситуацией во Франции XVIII века, ожесточенной борьбой буржуазии против феодально-абсолютистской сословной монархии Людовиков. Классовая борьба, завершившаяся великой французской буржуазной революцией 1789-1794 годов, наложила отпечаток не только на общественно-политическую жизнь страны, но и на французское искусство.

Воинствующие идеологи третьего сословия – просветители-энциклопедисты (Дидро, Руссо, Даламбер, Гримм, Гольбах, Гельвеций и др.) в философских, социально-экономических, публицистических и эстетических работах, как и в издаваемой ими «Энциклопедии», выступили против «старого порядка», господствующего в дворянской Франции. За новое, более справедливое общественное устройство. В котором не было бы сословным и религиозных предрассудков и все было бы основано на господстве Разума. Они вели борьбу с искусством, отражавшим требования придворной аристократической эстетики, и в том числе с Королевской академией музыки – цитаделью французской лирической трагедии. Декоративная холодная пышность и условности этого театра вызывали резкую критику с их стороны.

Французская лирическая трагедия, создателем которой был Люлли, в конце XVII века уже вступила в полосу кризиса. После смерти Люлли французская лирическая трагедия утратила драматическое единство; распалась и измельчала ее драматургия, засилие балета превратила ее почти в сплошной дивертисмент.

Лишь великому французскому композитору Рамо (в операх «Кастор и Поллукс», «Дарданус» и др.) удалось вернуть «большой» опере ее целостность, продолжить и развить в новых исторических условиях традиции Люлли. Еще с конца XVII века на парижских окраинах, на площадях Сен-Лоррен и Сен-Жермен, было принято во время ярмарочных дней устраивать балаганные, шутовские представления с музыкой, пользовавшиеся большим успехом в народе. Социальная сатира в ярмарочных комедиях являлась причиной препятствий со стороны королевской и церковной цензуры к их постановке. Ярмарочные театры, лишённые привилегий, не получали никакой материальной поддержки от

государства и были крайне ограничены в своих возможностях. Им не разрешалось, чтобы в спектаклях участвовало более двух-трех говорящих действующих лиц; запрещались некоторые тексты и т.д. Но актеры прибегали ко всяческим уловкам для того, чтобы театры продолжали жить и действовать.

Между парижскими ярмарочными театрами и французской комической оперой существуют преемственные связи: они заключаются в бытовых сюжетах с жизни простых людей (представителей третьего сословия или крестьянства); в наличии разговорной речи, чередующейся с музыкальными номерами. Сами музыкальные номера представляли собой песни или романсы, близкие к популярным народно-бытовым жанрам типа водевиля.

В отличие от итальянской *operabuffa*, в которой между музыкальными номерами помещались речитативы *secco*, во французской комической опере (как и в английской «опере нищих», и в немецком, австрийском зингшпиле) музыкальные номера всегда соединялись разговорными диалогами.

Французская опера первой половины 19 века представлена двумя основными жанрами. В первую очередь, это комическая опера, связанная с именами А.Буальдьё, Ф.Обера, Ф.Герольда, Ф.Галеви, А.Адана (последний позже утвердил также романтическое направление в балете). Комическая опера, возникнув ещё в 18 веке, не стала ярким отражением новых, романтических тенденций. Как влияние романтизма в ней можно отметить лишь усиление лирического начала (показательный пример – опера «Белая дама» Буальдьё).

Ярким отражением французского музыкального романтизма стал новый жанр, сложившийся во Франции к 30-м годам: большая французская опера (*Grand Opera*). Большая опера – опера монументального, декоративного стиля, связанная с историческими (преимущественно) сюжетами, отличающаяся необычной пышностью постановок и эффектным использованием массовых (хоровых) сцен. Среди первых образцов жанра – опера «Немая из Портичи» Обера (1828 год). А в 30-ые годы данный жанр утверждается на французской сцене как ведущий и представлен своими классическими образцами (оперы Мейербера «Гугеноты», «Пророк», опера Галеви «Жидовка»).

Стилистика большой французской оперы во многом определялась требованиями театра Grand Opera (отсюда и название жанра), сохранившего статус королевской оперы и ориентированного на вкусы аристократической аудитории.

Эталоном для большой французской оперы, безусловно, была классицистская трагедия и её музыкальный эквивалент, лирическая трагедия (Люлли, Рамо). К театру классицизма восходит и композиционный каркас большой оперы из 5-и действий, и постановочная помпезность спектакля. Вслед за классицистской трагедией, сюжет большой оперы базировался, как правило, на исторических событиях прошлого с обязательным участием реальных исторических персонажей (в "Гугенотах" – королева Марго). Ещё одним "фирменным знаком" большой оперы стало регламентированное ещё Люлли привлечение балетной сюиты и монументальных хоровых эпизодов.

Большая французская опера во многом восприняла и эстетику романтической драмы, разработанную В.Гюго. Прежде всего это то же, что и в драме, сложное сплетение личной судьбы героев и исторических событий, большая роль исторической буафории, стремление к эффектному приукрашиванию событий. В 20-ые годы исторические романы в Европе переживают пик популярности (В.Скотт, П.Мериме, В.Гюго). Исторический роман воспринимался современниками как "высокий" жанр, равный по статусу научным изысканиям. И именно исторические сюжеты становятся самыми типичными для большой французской оперы. Тематика большой оперы - это тематика больших народных движений.

Огромную роль в становлении нового оперного жанра сыграл французский либреттист Эжен Скриб. Именно ему принадлежат либретто лучших образцов этого жанра. Он был постоянным соавтором Мейербера. Ф.Лист видел в Скрибе крупнейшего представителя оперной драматургии. Его называли "мастером хорошо сделанной пьесы". Скриб, безусловно, блестяще освоил поэтику романтического исторического романа и использовал её в своих либретто, порой опираясь на конкретный литературный прототип ("Гугеноты", к примеру, созданы по мотивам "Хроники времён Карла 1X" П.Мериме). Основу фабулы большой оперы обычно составляла любовная интрига – вымышленный эпизод

частной жизни – на фоне знаменитого фрагмента истории. Стандартный мелодраматический ход – любовь между представителями двух враждующих коалиций – предопределяет фатальный исход и мотивирует введение в оперу эффектных батальных сцен. В либретто Скриба много схематичного. Можно выделить наиболее устойчивые сюжетные мотивы, которыми он пользуется:

- трагическое недоразумение или безосновательное обвинение
- месть
- тайное благодеяние
- принуждение к браку
- заговор, покушение
- самопожертвование

По сути, Скриб стал создателем нового типа оперного либретто. До него эталоном являлись либретто итальянских опер-серии (тоже, кстати, связанные с историческими или легендарными сюжетами), классические образцы которых принадлежали итальянскому драматургу Метастазиио. При этом в итальянской опере всегда на первом плане – чувства героев. Итальянская опера – это опера состояний, и показ их осуществляется преимущественно в ариях, составляющих основу драматургии итальянской оперы. Для Скриба, хорошо почувствовавшего новые веяния, главным в историческом сюжете становится показ ситуаций, порой ошеломляющих своей неожиданностью. Он придал значение главного тому, что до сих пор было второстепенным. Полное неожиданностей действие – от ситуации к ситуации – оказало большое влияние на музыкально-драматическое развитие и на музыкальную драматургию. Выявление ситуаций в музыкальном действии повлекло за собой повышение значения ансамблей, хоров – противопоставление сталкивающихся групп и даже масс в музыке. Именно монументальные массовые сцены определяли эффектный стиль большой оперы и поражали воображение публики. Слабой же стороной этого жанра стала недостаточная яркость и оригинальность характеров. Большая опера поражала не своим психологизмом, а чисто внешними эффектами.

Подлинной сенсацией большой оперы стал переворот, произведенный их создателями в сценографии, где условные

классические интерьеры сменились натуралистическими ландшафтами. В опере применялись и последние достижения техники. К примеру, поразившая публику картина извержения Везувия в "Немой из Портичи". "Электрическое солнце" в "Пророке" (1849 год) вошло в историю сценографии как первый случай использования электричества в театре. В "Жидовке" Галеви в торжественной процессии участвовало 250 лошадей. Ещё один атрибут большой оперы – потрясающие сцены ужасов и катастроф (сцена Варфоломеевской ночи в "Гугенотах").

Композиция большой оперы учитывала психологию аудитории (быстро утомляемое внимание). Опера была масштабной, но складывалась из коротких, ярко-контрастных по музыке и декорациям действий (стандартная композиция – из 5 действий).

Первым законченным образцом жанра принято считать оперу Обера "Немая из Портичи". В 1829 году написан "Вильгельм Телль" Россини, произведение итальянского художника, многими сторонами соприкасающееся с эстетикой и стилистикой большой французской оперы (вспомним, что Россини в эти годы жил именно в Париже). Дальнейшее развитие жанра неразрывно связано с именем Мейербера ("Роберт-Дьявол", 1831 год, "Гугеноты", 1838 год, "Пророк", 1849 год, "Африканка", 1838-1865 годы). Рядом с Мейербером в данном жанре работали Обер и Галеви (в 30-ые годы созданы оперы "Густав 111, или Бал-маскарад" Обера и "Королева Кипра", "Карл VI", "Жидовка, или Дочь кардинала" Галеви).

В современном понимании оперетта — один из видов музыкального театра, музыкально-сценическое представление, в котором музыкально-вокальные и музыкально-хореографические номера перемежаются разговорными сценами, а основу музыкальной драматургии составляют формы массово-бытовой и эстрадной музыки (главным образом куплетная песня и танец). В оперетте используются и специфические оперные формы — арии, ансамбли, хоры, но они обычно более просты и тоже выдержаны в песенно-танцевальном характере. Вокальные и хореографические номера служат в оперетте развитию действия, утверждению идеи произведения и составляют драматургически взаимосвязанное

целое. Это отличает оперетту от водевиля, обозрения, др. разновидностей муз. комедии и муз. драмы, где музыка играет вспомогательную, дивертисментно-декоративную роль. Родственная опере с разговорными диалогами, оперетта отличается от неё общедоступностью музыки, тесно связанной с музыкальным бытом соответствующей страны и эпохи.

В системе видов искусства оперетта занимает среднее положение между оперным и драматическим театром. Словесно-драматические и музыкальные элементы её структуры находятся в сложном взаимодействии. Их соотношение подвижно, изменчиво, во многом определяется нац. традициями и эпохой: так, в венской оперетте кон. 19 в. роль музыкального начала в целом выше, чем в английской оперетте того же периода или венской оперетте XX века. В современной оперетте часто повышаются роль и самостоятельность хореографических средств выразительности.

Родство оперетты с др. видами искусства и отсутствие жёстких границ между опереттой и оперой с разговорными диалогами, а с др. стороны, между опереттой и пьесой с пением и танцами (водевиль) позволяют относить к оперетте некоторые смежные по характеру явления. Самой же оперетте это позволяло и позволяет выступать под названием комической оперы (мн. соч. Ж. Оффенбаха, Ш. Лекока, И. Штрауса, А. Салливена и др.), музыкальной комедии («Свадьба в Малиновке» Б. А. Александрова), мюзикла («Свадьба Кречинского» А. Н. Колкера).

Оперетта разнообразна как по содержанию, так и по форме. Существуют пародийные и пародийно-сатирич. оперетты, лирико-комедийные и лирико-романтич., героико-романтич. и т. н. мелодрамы-буфф. Вместе с тем в истории муз. т-ра принято говорить о «парижской», «венской» (19 в.) и «неовенской» (20 в.) оперетте как об определенных национально-исторических разновидностях оперетты, обладающих устойчивыми жанрово-стилевыми особенностями.

Синтез вокально –хореографических и словесно-драматических форм в оперетте привёл к возникновению специфической разновидности актёрского искусства и формированию особого типа певца-актёра, для которого пение, танец, разговорная речь равно органичны и служат созданию

целостного образа. Синтетическая природа оперетты, тесная связь с музыкой современного быта и эстрады определяют популярность этого вида искусства, его доступность для широкой аудитории.

Корни оперетты уходят в традицию музыкально-комедийных спектаклей, распространённых у многих народов. Соединение слова с музыкой, пением, танцами и клоунадой характерно для итальянской импровизационной комедии масок 16-18 вв. (комедия дель арте), испанского нар. фарсового театра (в таких его жанрах, как сайнета, хакара, байле), франц. ярмарочного театра, на подмостках которого в начале 18 в. родилась т. н. комическая опера (другое название «комедия-водевиль», позже «комедия с ариеттами»).

В ранней комической опере, а также в английской балладной опере, австро-немецком зингшпиле, испанской тонадиле и поздней сарсуэле, русской комической опере уже предвосхищаются характерные для классической оперетты демократизм содержания, синтетическая структура, в основе которой — чередование пения с разговором, связь с городским музыкальным фольклором и бытовой музыкой, пародийная и сатирическая направленность (особенно во Франции и Великобритании).

Несмотря на внутреннюю общность и взаимные влияния, каждый из названных жанров имел свои национальные музыкальные формы, меру соотношения слова и музыки. Став традиционными, эти особенности во многом повлияли на характер соответствующих национальных разновидностей опереточного искусства. Музыкально-драматической формой классическая оперетта более всего обязана франц. романтической «комической опере» 19 в. (Ф. А. Буальдьё, Ф. Герольд, А. Адан, Ф. Обер), немецкой (А. Лорцинг, О. Николаи), а также итальянской опере-буффа (от Дж. Перголези до Дж. Россини и Г. Доницетти).

Как самостоятельная разновидность музыкального театра, отличающаяся от комической оперы, оперетта сложилась во Франции в 50-60-е гг. 19 в., в эпоху Второй империи. Истоки оперетты лежат в спектаклях парижских театров бульваров, где издавна процветало лёгкое развлекательное искусство и были живы традиции ярмарочного театра. В 1854 композитор Ф. Эрве, а

год спустя Оффенбах открыли на бульварах два театра музыкально-сценической пародии и миниатюр («Фоли нувель» и «Буфф-Паризьен»), положив начало «парижской оперетте». Ими были созданы десятки одноактных оперетт («мюзикетты», «муз. буффонады», «комические оперы» для 2-4 актёров).

Оффенбах, обладая ярким дарованием и несравненно более широким творческим кругозором, чем Эрве, вскоре затмил соперника и стал первым классиком оперетты. С 1858 он получил возможность ставить большие, многоактные спектакли. Ему удалось расширить идейно-художественный диапазон этого искусства. От непритязательного пародирования театр. штампов оперетта пришла к осмеянию нравов буржуазно-аристократического общества Второй империи. Благодаря творчеству Оффенбаха и его драматургов (либреттистов) А. Мельяка, Л. Галеви, Э. Кремье оперетта стала острозлободневным, социально направленным искусством, сатирическим и публицистическим зеркалом эпохи. Далёкая от назидательности, она отличалась остроумием, заражительной весёлостью, некоторой фривольностью.

Мюзикл – это отдельный сценический жанр искусства, который сочетает в себе музыкальную, вокальную, хореографическую и пластическую составляющие. Это один из наиболее сложных театральных жанров, который совместил в себе несколько сценических направлений. История мюзикла началась в начале 1920-х годов XX века в Соединенных Штатах Америки. Интересно, что как жанр он был признан только в 1940-х. На жанр повлияли несколько направлений – опера, водевиль (музыкальные, танцевальные и цирковые номера с единой тематической линией).

Первая постановка была в 1943 году – пьеса под названием «Оклахома», билеты на постановки пользовались невероятным спросом. Мюзикл не сходил с бродвейских сцен около пяти лет и в 1944 году получил Пулитцеровскую премию. После чего впервые вышла пластинка с записью целого спектакля. На основе мюзикла «Оклахома» в 1955 году был снят художественный фильм, который получил два Оскара. Кстати, в 2002 этот мюзикл снова вернулся на бродвейскую сцену и Лига Драмы Нью-Йорка назвала его лучшим мюзиклом века.

Мюзикл не сразу признали на международных театральных подмостках. Прошло более 2000 успешных постановок на сценах театров США, прежде чем он пришел на европейские театральные подмостки. Мюзиклы полюбились зрителю за зрелищность и легкость восприятия, и билеты на постановки разлетались огромными тиражами. Первой настоящей пьесой-прорывом в жанре стала постановка «Иисус Христос – суперзвезда», музыку к которой написал талантливый композитор Ллойд Уэббер. Постановка с регулярной периодичностью ставится различными режиссерами на разных сценах во многих уголках мира и до настоящего времени пользуется огромной популярностью у зрителя.

Билеты на такой мюзикл нужно покупать заранее, конечно. Еще одной громкой постановкой в жанре мюзикла стали «Отверженные» по мотивам романа Виктора Гюго. Именно этот спектакль раскрыл этот жанр в полной мере – здесь сочетались танцы, музыка, диалоги. Премьера «Отверженных» состоялась в Париже в 1985 году и произвела фурор – зал был полон и билеты на мюзикл были раскуплены. В Россию мюзикл пришел в 1990-х годах и первой русской постановкой стал мюзикл «Метро», который был поставлен по всем канонам американского, бродвейского мюзикла. Он имел огромный успех у российского зрителя. После «Метро», с огромным успехом прошли такие постановки, как Нотр-Дам, Чикаго, Иствикские ведьмы и другие.

Вопросы для самоконтроля

1. К вопросу исполнения вокальных ансамблей в операх Верди.
2. Преемственность и различия оперного стиля музыки Верди и Пуччини
3. «Вагнеровские» певцы в истории мировой оперной культуры
4. Певцы Мариинского театра во второй половине XIX – начале XX вв.
5. Из истории первой постановки оперы Чайковского «Евгений Онегин»
6. Творческий путь Ф.И. Шаляпина.

7. Культура вокальной орфоэпии в исполнительство русских певцов 1-й половины XX века
8. Русские оперные театры рубежа XIX – XX вв.
9. Современные зарубежные исполнители песен Шуберта.
10. Творческий портрет Элизабет Шварцкопф.
11. Исполнительский союз Дитрих Фишер-Дискау и Святослав Рихтер.
12. Русские советские исполнители камерно-вокальной музыки Г. Свиридова
13. Особенности оперетты как музыкально-сценического жанра
14. Мюзикл, его истоки и этапы исторического развития
15. Э.Л. Уэббер – мюзикл «Иисус Христос – суперзвезда»

№3. Введение. Общая характеристика камерно-вокальных жанров и вокальной исполнительской культуры в странах Западной Европы и России в XIX- XX вв. Обзор вокального творчества французских композиторов на рубеже XIX-XX вв.

XIX век ознаменован появлением новых разновидностей камерно-вокальной музыки. Один из них – камерно-вокальный цикл.

Форма частей циклов Шуберта и Шумана представлена широким спектром традиционных для камерной вокальной лирики структур, из совокупности которых образуется структурный "профиль" цикла, выделяя непосредственную зависимость формы целого от части.

Принцип развития в отдельных частях оказывает не меньшее влияние на композицию цикла, чем их форма. Сравним для примера влияние принципов развития песни и романса на образуемые ими циклы.

Многократность повтора в песне, словно исчерпывая себя внутри одной части, вызывает в песенном цикле в большей степени необходимость обновления материала, чем повтора, что приводит к необязательности рельефных интонационно-тематических связей; явно выраженная тенденция к обновлению материала в романсе, напротив, потребует в камерном вокальном цикле "остановки" для

слуха, что превращает интонационно-тематические связи в объект повышенного внимания.

Таким образом, чем сильнее выражена "тенденция к обновлению" музыкального материала в отдельных частях, тем более интонационно единой должна быть форма камерного вокального цикла в целом.

Во избежание монотонности и вялости развития Шуберт и Шуман прибегают к действенным средствам контраста: динамике, ладу, тональности. Тональный контраст, выдергиваясь на грани почти всех частей, производит обманчивое впечатление стихийности тонального развития. Это обусловлено особым типом тонального плана как совокупности тональностей, объединенных внутренней логикой, т.е. основанного на соподчинении тональностей не в последовательности, как обычно, а в одновременности.

Итак, композиция камерного вокального цикла Шуберта и Шумана представляет собой тип целостности, сущность которой не последовательность, не совокупность, а прораствание целого из форм отдельных частей, которые, в свою очередь, этому же целому и подчиняются. Так разрешается компромисс между самостоятельностью отдельной части и единством целого, являющийся главным принципом композиции камерного вокального цикла.

Учитывая, что подобный компромисс характерен и для драматургии, их принципы можно объединить и представить в виде единой композиционно-драматургической модели.

На протяжении XIX и в начале XX века раннеромантический шуберто-шумановский цикл подвергается существенному переосмыслению в творчестве И.Брамса, Г.Вольфа, Г.Малера, М.Мусоргского.

Особый тип позднеромантического цикла представляют романсы из "Магелоны" и "Четыре строгих напева". В отличие от классического цикла, их содержанием становится философская лирика, в контексте которой образ героя обретает обобщенность и утрачивает такие свойства как монологичность и единство состояния.

Поэтический текст опирается на традиционный принцип циклизации, разрозненных стихотворений, но музыкальная драматургия, сохраняя шуберто-шумановские принципы, отличается от классического образца нерельефностью и даже ослабленностью интонационно-тематических связей, компенсируемых высокой степенью единства концентрической драматургии, образованной противопоставлением внутренне контрастных первых частей остальным, в результате чего создается трехуровневый цикл: "мини-цикл" - первая часть; собственно цикл - остальные; цикл как целое.

Композиция циклов Брамса отличается от шуберто-шумановской модели укрупнением размеров частей, перерастающих в развернутые вокальные поэмы, но совпадает с ней в принципе временного выравнивания частей при усилении значения динамических контрастов.

Вокальные циклы Вольфа знаменуют рождение принципиально нового типа цикла "стихотворения с музыкой", являющихся музыкальным аналогом поэтического сборника. Их содержание - "диалектика души", но проявляющаяся не в конкретных жизненных ситуациях, как у Шуберта и Щупана, а как целостное мировоззрение, "растворенное" в поэтической мире какого-либо художника (или народа). Поэтому героем циклов Вольфа становится личность поэта, преломленная в его творчестве, в связи с чем монологичность и единство состояния предстанут в новом, качестве через образно-стилистическое единство творчества данного поэта (или народа).

Поэтический текст циклов Вольфа, как у Шуберта и Шумана, опирается на принцип циклизации, но объединяющей разрозненные стихотворения не через общность идеи или сюжета, а целостность, как бы заранее заложенную в раскрываемом поэтическом мире, что в сочетании с направленностью на возможно более полный его охват приближается к поэтическому сборнику.

Музыкальная драматургия циклов Вольфа акцентирует не последовательность, а совокупность образцов, обретая симультанный характер, что порождает случайность сопоставления частей и ведет к переосмыслению традиционных принципов драматургии: группировка и интонационно-тематические связи

утрачивают активную драматургическую функцию, вытекая из общего контекста цикла, а не формируя его; контраст с образных сфер переносится на соотношение частей и во многом имеет стихийный характер, теряя значение осознанного фактора целостности; кульминация и заключение в условиях симультанности, уравнивающей в правах все части цикла, теряют смысл и оказываются ненужными.

Композиция циклов Вольфа отличается от классической существенным увеличением количества частей (до 53), что усиливает сходство с поэтическим сборником и требует внесения соответствующих корректив в принципы организации целого.

Формообразование "стихотворений с музыкой", из которых состоят циклы Вольфа, до конца еще не изучено, но очевидным представляется в них большая, чем в обычном романсе, степень подчиненности музыкального развития тексту стихотворения, то есть принципу "следования музыки за текстом", свойственного сквозной форме, что делает эту структуру преобладающей, влияя соответственным образом на структурный "профиль" цикла.

Многочастность композиции циклов Вольфа создает впечатление бесконечности, делая ее разомкнутой. Сознательный отказ от композиционного целого как целостности приводит к необязательности временной пропорции частей.

Вокальные циклы Малера создают новое направление в развитии жанра - симфонизацию, осуществляемую через проникновение в камерный вокальный цикл принципа симфонизма ("Песни странствующего подмастерья", "Песни об умерших детях) и взаимодействие жанров камерного вокального цикла и симфонии ("Песнь о земле")-

Содержание вокально-циклических произведений Малера расширено новой для жанра темой смерти, а также вариантами ее трактовки: личностной как трагедии потери ("Песни об умерших детях") философской - как благой неизбежности, освобождающей от земных горестей и забот ("Песнь о земле").

- Герой Малера отличается от классического прообраза конфликтностью, разорванностью мировосприятия, сообщающего ему экспрессивность. В "Песне о земле", по сравнению с вокальными циклами Малера, он обретает более высокий уровень

обобщения, "растворяясь" во множественности лиц, что сопровождается отказом от монологичности и единства состояния и ведет к рождению собирательного объективно-лирического образа, вбирающего в себя наряду с личностный - общечеловеческое.

Поэтический текст, сохраняя традиционный принцип циклизации разрозненных стихотворений, содержит специально написанные для цикла тексты ("Песни странствующего подмастерья").

Музыкальная драматургия вокально-циклических произведений Малера объединяет принципы камерного вокального цикла и симфонии, что проявляется в углублении контраста, стоящего на грани перерастания в конфликт; высокой степени интонационно-тематического единства, достигаемого через интонационно-тематические и лейтмотивные комплексы; в использовании в "Песне о земле" принципа группировки для формирования образных антитез симфонического масштаба (Жизнь - Смерть); в двойственности трактовки ее заключительной части, представляющей собой не только вывод из предшествующего развития, как в камерном вокальном цикле, но и грандиозный финал симфонии, правда не по силе звучности, что свойственно монументальному жанру, а по смыслу, что отвечает специфике камерного вокального цикла.

Композиция вокально-циклических произведений Малера в целом традиционна; отступлением от классического образца становится нарушение временных пропорций частей в "Песне о земле" за счет разросшихся масштабов Шестой части, составляющей более трети общего звучания. Композиционная диспропорция порождена соединением камерной и монументальной форм и находит объяснение в жанровой двойственности произведения.

Вокальные циклы Мусоргского из-за индивидуализированного разрешения проблемы целостности единого типа не образуют.

Наиболее близок классическому образцу цикл "Без солнца": "отклонения" от него затрагивают лишь композицию, проявляясь во временной диспропорции частей, что в соответствии с содержанием подчеркивает душевную дисгармонию героя, и

темповом и метрическом единообразии, которое при минимальном использовании динамических и ладовых контрастов и тональном единстве создает предпосылку к перерастанию в цикл слитной композиции.

Противоположный "полюс" знаменует сатирический "Раек", в котором Мусоргский словно ниспровергает все принципы классического вокального цикла, помечая их знаком "наоборот". Поэтому в содержании вместо возвышенного строя души - осмеяние духовного мира, причем героя собирательного, составленного из ряда музыкальных портретов, точнее шаржей, следовательно лишённого традиционных монологичности и единства состояния; в литературной основе циклизация разрозненных стихотворений уступает место специально написанному нерифмованному тексту; в музыкальной драматургии из-за индивидуализации образов собирательного портрета утрачивает значение такой основополагающий принцип, как группировка, а контраст сохраняется между частями, а не их группами; интонационно-тематические связи носят не сквозной, а локальный характер, возникая между частями, что нарушает привычную дискретность и порождает новый тип слитной композиции, отмеченной также временной диспропорцией частей к тональной замкнутости с последовательным подчинением тональностей.

"Детская" - цикл симультанного типа драматургии, предвосхищающий циклы Вольфа, но отличающийся от них, как, впрочем, и от классического цикла, трактовкой образа героя - собирательного портрета ребенка, образ души которого воссоздан через его речь; специально написанными, причем, прозаическими текстами; подчёркнутостью плавного перехода между частями через темповое, ладовое и метро-ритмическое единство, создающее предпосылку к перерастанию в цикл слитной композиции.

"Песни и пляски смерти" - "синтетический" цикл, образованный взаимодействием камерного вокального цикла с кантатой, поэтически- музыкальные принципы драматургии и композиции традиционного цикла здесь сочетаются с содержанием и образом героя, обладающими жанровой двойственностью: философская тема смерти трактуется в лирическом ключе как

любовь Смерти к своим жертвам; собирательный образ героя вмещает в себя личностное - отдельные персонажи - и общее - смерть.

Идея синтеза жанров после Мусоргского будет блестяще реализована в вокально-циклических произведениях Малера, а позже Шостаковича и Свиридова.

В общей исторической перспективе вокальные циклы Брамса, Вольфа, Малера, Мусоргского знаменуют рождение новых, по сравнению с шуберто-шумановской моделью, композицию драматургических типов: концентрического у Брамса; цикла "стихотворении с музыкой" у Вольфа; симфонизированного у Малера; симультанного, "синтетического" и "антиклассического" у Мусоргского.

Но сдвигом в эволюции жанра, равным по значению этапу рождения камерного вокального цикла, становится творчество Д.Шостаковича и Г.Свиридова.

Затронем теперь процесс формирования французской камерно-вокальной миниатюры на рубеже XIX-XX веков.

Французская камерно-вокальная миниатюра рубежа XIX-XX была глубоко национальным явлением, в котором рельефно высветились качества национальной ментальности и ментальность эпохи. Рассмотрение французской камерно-вокальной лирики рубежа XIX-XX столетий в свете ведущих тенденций и художественных образов, особенностей речевой культуры, стилевых и жанровых явлений подтверждает тезис о системообразующем значении национального образа мира, при всём интересе к культуре других этносов. Взгляд на музыку «извне» - с ориентацией на качества, присущие национальной ментальности (динамичность, склонность к ясности, стремление к балансу и равновесию, непосредственное и чуткое реагирование, острота восприятия), совместился с имманентными качествами сочинений, выявленными их анализом. Тем самым, как в движении от черт национального мироощущения, преломлённых в художественном тексте, так в обратном направлении - от изучения музыкального (и словесного) материала к выявлению качеств, присущих национальной ментальности, - зафиксировано определённое единство.

Рассмотрение образных, речевых, стилевых и жанровых параметров камерно-вокальной музыки было обусловлено тематикой исследования, интересом к общим явлениям, отражающим национальную картину мира во французской музыке рубежа столетий. При всей значимости этих общих позиций, они не нивелируют индивидуального преломления черт национального образа мира в творчестве каждого французского композитора этой эпохи.

Так, в камерной лирике Г. Форе органично соединяются качества «мастера очарований» и «композитора-мыслителя». Эти составляющие стиля музыканта отвечают балансу рациональных и иррациональных установок французской ментальности. В вокальных миниатюрах Э. Шабрие проявилось стремление к естественной простоте и непосредственности. Опусы Э. Шоссона направлены на пробуждение непосредственных ощущений, они инициируют столь свойственный сенсуализму чувственный трепет и тонко детализируют оттенки психологических состояний. Его изысканные *mélodies* обрисовывают привлекательные образы, доставляющие эстетическое наслаждение. Эта черта стиля композитора также является составляющей национальной картины мира Франции.

К. Дебюсси отличает специфическое ощущение фактуры - качество, проявляющее себя как в инструментальных, так и вокальных произведениях композитора. Переливающаяся, пульсирующая музыкальная ткань его вокальных миниатюр пластична, поминутно изменчива, в ней ощущается некая нервность, незащищённая хрупкость красоты. Процессуальность движения сказывается повсеместно: с особым проникновением воспринимаются его «движущиеся пейзажи», метафорично отражающие оттенки чувств и ощущений.

Камерная лирика М. Равеля, представленная многими циклами, наиболее полно охватывает широкую панораму национального образа мира, что связано, прежде всего, с воплощением разных пластов французской поэзии. Композитор тонко чувствует стиль словесного текста, его форму и мастерски переводит их в область музыкального текста. Индивидуальность манеры письма композитора отличают такие черты, как выпуклая, почти зримая

подача воплощаемого, отточенная форма, концентрированность средств выражения, - качества, наглядно проявленные в его циклах («Естественные истории», «Мадагаскарские песни», «Две эпиграммы Клемана Маро»).

Столь полно и разнообразно представленная французская камерно-вокальная лирика - явление особое в западноевропейском искусстве рубежа XIX-XX веков. В период «затихания» эпохи романтизма, меньшего интереса к интимно-лирическому содержанию, чувственная и трепетная французская вокальная миниатюра оказывается востребованной. Во французской камерно-вокальной лирике рубежа XIX-XX столетий сложились благоприятные условия для развития национальной композиторской школы. Не случайно именно к камерно-вокальной музыке столь часто обращались ведущие композиторы Франции на протяжении чрезвычайно острого исторического периода (столетие с середины XIX вплоть до 2-й половины XX столетия).

Вокальная миниатюра в творчестве трёх поколений французских композиторов занимала значительное место. Музыканты старшего поколения (К. Сен-Санс, Ж. Массне, Ш. Гуно, Ж. Визе, Л. Делиб, С. Франк, Э. Лало), дебютировав ещё до 1870 года, особенно ярко раскрылись в области вокальной музыки в 80-начале 90-х годов XIX века. Их младшие современники (А. Дюпарк, Э. Шоссон, Г. Форе, Э. Шабрие, Ш. Кеклен, А. Маньяр, А. Капле, А. Брюно, Г. Шарпантье, К. Дебюсси, отчасти М. Равель) выступили как зрелые музыканты уже после 1870 года, а на рубеже веков ярко проявили себя в камерно-вокальной сфере. К вокальному творчеству обращались и музыканты нового, XX столетия (Ф. Пуленк, Д. Мийо, Э. Сати, А. Оннегер, О. Мессиан и другие).

Сфера лирики объединила французских композиторов, обладающих разным типом мышления, идейными позициями, взглядом на окружающий мир. Потому камерно-вокальная музыка правомерно может быть представлена объектом, позволяющим проследить тенденции развития национальной культуры Франции на протяжении XIX-XX веков. Важная (нередко определяющая) роль вокального творчества перекликается с идеей

самоидентификации, сохранения национальной самобытности в музыкальном искусстве. Безусловно, эта идея, став ключевой, оказалась озвученной во всех жанрах - в симфонической, оперной, инструментальной музыке. Но особенно рельефно она выразилась в камерно-вокальной сфере.

Еще одна общая и важная тенденция: в камерно-вокальной лирике рубежа столетий прослеживаются связи академической традиции с фольклорной и городской культурой. Музыкальное искусство каждой страны бережно относится к народной культуре - неиссякаемому источнику, дающему национально-своеобразный материал. Во Франции наблюдается тесное взаимодействие академической вокальной культуры с народной, городской и эстрадной песней. На рубеже столетий во французской академической и эстрадной музыке обнаруживается общая тенденция - стремление к простоте - более изысканной в камерно-вокальной лирике, но не менее «стильной» в музыке *café-sabaret*, *café-chantan* - явлений, популярных в рассматриваемый период.

Важно отметить, что многие качества национальной ментальности, присущие вокальной лирике рубежа XIX-XX столетий, обнаруживаются и ранее, в творчестве композиторов романтической эпохи, прежде всего - в музыке Г. Берлиоза, чьи «Летние ночи» (1841 г.), подчёркнуто камерные, изысканные, высвечивают особую грань его творчества. Музыкальные образы камерно-вокального наследия композиторов, близких «школе нервной чувствительности» (Ш. Гуно, Ж. Массне, Л. Делиба), отмечены особой хрупкостью, тонкими лирическими чертами. Вокальная лирика этих композиторов во многом соприкасается с творчеством Г. Форе, А. Дюпарка, Э. Шоссона.

Тем не менее, при всей близости композиторов 2-й половины XIX в. и музыкантов рубежа столетий, между ними ощущается различие, возможно, связанное с обращением тех же Г. Форе и Э. Шоссона не только к романтической поэзии, но и к текстам поэтов-символистов. Новый облик вокальной музыки определил близость миниатюр этих композиторов произведениям К. Дебюсси и М. Равеля.

Вокальное творчество композиторов Франции рубежа столетий - это важнейший этап развития французской камерно-

вокальной лирики, «стянувший» национальную энергию романтической песни и подготовивший новую ступень вокальной культуры в творчестве Э. Сати, О. Мессиаана и композиторов группы «Шесть» («Les Six»), прежде всего Ф. Пуленка и Д. Мийо. Если камерно-вокальная лирика рубежа веков, при всех её открытиях и достижениях, органично продолжала тенденции романтической французской песни, сформировавшиеся ранее (во всяком случае, нарочито им не противостояла), то соотнесение рубежного периода с новым искусством, несомненно, имело черты острой полемики, во многом исходящей из установок Э. Сати и Ж. Кокто. Идеологи Шестёрки выражали резкое неприятие «импрессионистических туманов» и «символистских полунамёков». Новому искусству, по мнению Ж. Кокто, следовало освободиться от всяких иллюзий: «Довольно облаков, туманов, аквариумов и ароматов ночи - нам нужна музыка земная, музыка повседневности. <.> Довольно гамаков, гирлянд, гондол; я хочу, чтобы построили такую музыку, где я мог бы жить как в доме» . Идеино-эстетическим взглядам предвоенного и военного времени были чужды чувствительность, лирическая созерцательность: «война сделала добродетелью смелость и даже дерзость, она сделала необходимостью силу, энергию и даже грубость. Всякого рода утончённость, хрупкость, скрупулёзность оказались отброшенными на задний план.

Несмотря на то, что многие художники 10-20-х годов прошлого столетия полемизировали по поводу необходимости поиска новых художественных тенденций, искали современные способы выражения, категорично отрицая явления предыдущей эпохи, тем не менее, в некоторых моментах связь поколений налицо. И опять наиболее наглядно она проявилась именно в камерно-вокальной культуре, почти не затронутой урбанистическими, нарочито шокирующими акциями. Преимущественно лирический «нерв» песенных жанров оказался неизбытен и сблизил поколения. Приведём несколько общих позиций, проявившихся в камерно-вокальной музыке композиторов рубежа веков и нового поколения музыкантов:

. Как и на рубеже веков, в новом периоде в сфере лирики оказалась нейтрализованной напряжённо-экзальтированная

тематика, ей были чужды демонстративность и вычурность. В вокальной миниатюре XX столетия предстало индивидуально-потаённое мировосприятие, в разных манерах высказано сокровенное и подлинное, связанное с национальным образом мира.

Композиторы обоих поколений находились в поиске синтеза слова и музыки - в новом веке эта проблема продолжала решаться в том же ключе.

Общее между музыкантами рубежа веков и последующего периода сказалось и в том, что они обращались к стихотворениям современников: на рубеже веков композиторы преимущественно писали на тексты поэтов-символистов, Ф. Пуленк создавал свои песни на основе творчества П. Элюара, Г. Аполлинера; Д. Мийо привлекала поэзия П. Клоделя. Тем самым, процесс тесного сотрудничества музыкантов с поэтами, оказавший влияние на музыкальное искусство рубежа столетий, был продолжен и на новом этапе развития камерно-вокальной музыки.

Общность обнаруживается и в жанровой сфере. Обозначенные в работе жанровые явления камерно-вокальной лирики рубежа столетий находят продолжение в музыке нового периода. Вокальная «роэте» фигурирует в творчестве Э. Сати («Поэмы любви»), О. Мессина («Поэмы для Ми»), Ф. Пуленка («Четыре поэмы Г. Апполинера»), Д. Мийо («Поэмы Джюс»). Циклы изысканных «*mélodies*» встречаем у О. Мессина и Ф. Пуленка, который также многократно обращался к жанру «*chanson*».

Намеченная в камерно-вокальной культуре рубежа столетий тенденция к взаимосвязи академической и эстрадной музыки в новом периоде проявилась сильнее. В высказываниях Ж. Кокто находим мысль о том, что в музыке кафе-концертов «живёт французский вкус и дух экзотики», именно там молодой музыкант может «уловить нить, утерянную в германо-славянском лабиринте» Песенному творчеству Э. Сати и Ф. Пуленка определёнno присущи некоторые черты этой эстетики.

Композиторы «*Les Six*» и их современники, аналогично предшественникам, находились в зависимости от инокультурных влияний, которые не могли не оказать воздействия на французскую

музыку. Однако, как показано в работе, эта тенденция в синтезе с идеей самосохранения, самоидентификации нации через искусство становится движущей силой, способной раскрыть сущностные качества национальной культуры.

Вопросы для самоконтроля.

1. К вопросу исполнения вокальных ансамблей в операх Верди.
2. Преемственность и различия оперного стиля музыки Дж. Верди и Дж. Пуччини
3. «Вагнеровские» певцы в истории мировой оперной культуры
4. Певцы Мариинского театра во второй половине XIX – начале XX вв.
5. Из истории первой постановки оперы Чайковского «Евгений Онегин»
6. Творческий путь Ф.И. Шаляпина.
7. Культура вокальной орфоэпии в исполнительство русских певцов 1-й половины XX века
8. Русские оперные театры рубежа XIX – XX вв.
9. Современные зарубежные исполнители песен Шуберта.
10. Творческий портрет Элизабет Шварцкопф.
11. Исполнительский союз Дитрих Фишер-Дискау и Святослав Рихтер.
12. Русские советские исполнители камерно-вокальной музыки Г. Свиридова
13. Вокально-просветительские программы современного российского телевидения.
14. Современное академическое вокальное исполнительство как социокультурный феномен

№ 4. Введение. Исторический генезис вокального и музыкально-театрального исполнительства. Социокультурные факторы в современной вокально-исполнительской практике. Обзор жизни и творчества современных оперных исполнителей.

Вокальное искусство - один из наиболее популярных видов

музыкального исполнительства - является важнейшей сферой духовного бытия человека, значимым пластом его культуры. Вплоть до начала XVII века вокальная музыка доминировала над инструментальной, а музыкальные инструменты выполняли скромную роль сопровождения голоса. Да и в современной культуре она превосходит по объему все иные жанровые сферы музыки.

Динамика развития того или иного вида искусства тесно связана с потребностями общества. Общеизвестен факт, что в воспитании гармонично развитой личности музыка занимала в Древней Греции одно из первых мест. Цицерон в «Трёх трактатах об ораторском искусстве» перечислил занятия, привычные для свободного и благородного человека, - грамоту, поэзию, гимнастику, математику и игру на лире. Афиней в «Пирующих софистах» пишет о музыкальном воспитании: «...в Аркадии закон предписывал детям с младенчества практиковаться в пении гимнов и пеанов. И в течение всей своей жизни, собираясь на обычные собрания, они развлекались не столько слушанием приведённых для них исполнителей, сколько посредством собственного исполнения, где от каждого требовалось петь поочерёдно. В других областях знаний не считалось зазорным, если кто-нибудь был в чём-нибудь несведущ. Однако, отказ петь они воспринимали как бесчестье». Эта цитата указывает как на существование профессиональных певцов, так и на широкий круг любителей пения, что свидетельствует об определённом уровне развития вокальных традиций. Другим, не менее важным доказательством значения певческого образования как наиважнейшей составляющей образования музыкального служит факт постепенного вытеснения авлоса лирой, «...игра на авлосе создаёт преграду в деле воспитания, ибо при нём исключена возможность пользоваться пением».

Таким образом, музыкально-исполнительские проблемы занимали умы ученых еще со времен Античности, заставляя задаваться вопросом о сущности исполнительства как явления. Интерес к этой теме не угас и по сей день. Он приобретает все более четкие очертания, по мере того как современная философско-исследовательская мысль отходит от привычной склонности к

рационализму и обращается к постижению иных, внерациональных способов бытия человека в мире, среди которых вокальному искусству принадлежит одно из главнейших мест. Изучение вокально-исполнительского творчества в этой связи становится актуальной проблемой современного философско-эстетического знания. Потребность в ее решении связана с необходимостью понимания и описания трудно поддающемуся непосредственному логическому анализу вокального исполнительства, специфика которого может быть сформулирована путем опосредованной реконструкции процесса зарождения и становления (генезиса) вокально-исполнительского творчества как эстетического явления, а также - выяснения перспектив развития в современных условиях.

Говоря о вокально-исполнительском творчестве, мы, в первую очередь, имеем в виду профессиональное классическое пение европейского типа, которое, в свою очередь, делится на звукообразование оперное и камерное. Все эти певческие типы подчинены общеэстетическому требованию возвышения, идеализации. Профессиональное пение - это «выражение отвлеченно-музыкальной красоты как красоты, однако, идеально-человеческой, почти всеобъемлющей, связанной с требованиями отражения широкого диапазона самых общих идей, эмоций, характеров». Вокальное искусство в высшем понимании, - это также и искусство актерского воплощения и перевоплощения, которое своих лучших проявлениях опирается на весь огромный опыт развития этого вида творчества. И тем самым являет собой гармоничное сочетание традиций и новаторства.

Исследуя вокально-исполнительское творчество, мы рассматриваем вокальное произведение в качестве художественного *текста* (в семиотической традиции, характерной для московско-тартуской эстетической школы), где текст - определенная заданная структура, изложенная на языке вокала.

Итак, вокальное искусство имеет свой особый *вокальный язык* и в этой связи для начала следует договориться о том, что мы будем называть языком. Для данного исследования наиболее подходящим нам представляется определение языка, которое дал Лотман: «Язык - упорядоченная коммуникативная (служащая для передачи информации) знаковая система...язык обеспечивает

обмен, хранение и накопление информации в коллективе, который им пользуется». Вокальный язык имеет свою звуковую и зрительную (графическую, нотную) форму.

Вокальный язык совмещает в себе музыкальный текст («чистая» музыка) и литературный текст (изложенный на естественном языке). При этом музыкальный доминирует над литературным. Таким образом, вокальное искусство, хотя и основывается на музыкальном и литературном тексте, но лишь для того, чтобы преобразовать их в свой - вторичный - язык вокального искусства. Это обстоятельство и является, по нашему мнению, основополагающим фактором в определении его специфики.

Для того, чтобы осуществлять свою коммуникативную функцию, вокальный язык располагает системой *знаков*, где знак - это минимальная языковая единица, материально выраженная и чувственно воспринимаемая, служащая целям коммуникации (фонема).

На становление вокального языка влияют как объективные, так и субъективные факторы. В качестве объективных назовем уровень художественной культуры общества, национальные традиции, характер эпохи, климат и т.д.; субъективные - эстетический вкус, индивидуальные психофизические данные, уровень профессиональной подготовки, одаренность и т.д.

Несмотря на то, что проблема вокально-исполнительского творчества издавна привлекает к себе внимание исследователей, наши знания о природе и специфике этого сложнейшего феномена творческой деятельности часто ограничены лишь описаниями исполнительского творчества выдающихся вокалистов. Но при всех неоспоримых достоинствах отражаемого в них конкретного опыта, эти описания не имеют общезначимого характера. Это обстоятельство и выдвигает необходимость исследования данной проблемы в философско-эстетическом контексте.

Вокально-исполнительское творчество тесно соприкасается с процессом эстетического воспитания и образования и становится одной из актуальных тем современной культуры, заставляющей исследователей размышлять о природе исполнительской деятельности, ее закономерностях и специфических чертах. Вокальное исполнительство, являющееся одним из видов

художественного творчества и составной частью искусства в целом, характеризуется структурно-функциональной двойственностью: подчиняясь общим законам функционирования различных видов искусств, вокальное творчество обладает относительной суверенностью (самостоятельностью), представляя собой особую специфическую разновидность художественно-творческой деятельности.

1. Сущность вокального исполнительства в художественной интерпретации композиторского текста, который совмещает в себе музыкальный и литературный тексты. Таким образом, в вокальном творчестве органично сочетаются метафизические, нечетко концептуализированные качества музыки и чувственно-образная конкретность слова. Отсюда делается вывод, что специфика вокального исполнительства в диалектическом единстве чувственно-свободной и образно-конкретной сфер.

3. В вокальном исполнительстве музыка доминирует над словом. Поэтическая основа вокального произведения, несомненно, является легитимной составной частью вокального произведения, но не обязательной. Мы считаем, что весь этот конгломерат слова выступает в тексте все-таки в качестве вспомогательных, выразительных средств и приемов.

4. Самостоятельная вокально-исполнительская деятельность сформировалась в результате разделения вокального искусства на композиторское и исполнительское творчество, что в большей степени связано с появлением нотной записи. В результате, у композиторов появилась возможность доверить исполнение своего вокального сочинения другому лицу, способному прочесть и воспроизвести в звучаниях нотные знаки, а отсюда и воссоздать более или менее точно - авторский замысел. В результате разделения вокального искусства на композиторское и исполнительское творчество, вокальное исполнительство обретает статус самостоятельного вида художественно-творческой деятельности, при этом исполнитель становится полноправным творцом.

5. Современные тенденции в вокальном искусстве во многом определяются ситуацией постмодерна, а именно:

тенденцией к новому пониманию феномена вокально-исполнительского творчества вообще и новой его интерпретации как результата распространения средств массовой коммуникации и синтеза художественных способов выражения, что дает основания прогнозировать дальнейшее развитие различных форм синтетических искусств, способствующих усилению синкретизма восприятия и отражения мира человеком; своеобразным расслоением некогда единой в своей основе классической вокальной традиции. И если главной причиной подобных процессов необходимо признать общественно—эстетические изменения, то на практике они стали возможны благодаря техническому прогрессу с его возможностями усиления и «усовершенствования» качеств певческого голоса.

6. В результате влияния научно-технического прогресса и массовой культуры на искусство классического пения возникает тип интерпретации, который отличается от интерпретации, созданной в концертных условиях. Прежде всего, данная интерпретация - результат со-творческой деятельности исполнителя и звукорежиссера. В условиях студии при монтировании записанного вокального произведения художественная целостность достигается путем анализа отдельных частей исполняемого произведения, вычленения наиболее существенных его компонентов и следующего за этим синтеза. Таким образом, в результате возникает целостная интерпретация. Этот процесс анализа и синтеза, имеющий место при монтировании, необходим, так как целостная система, которая в данном случае представляет собой художественное произведение, имеет сложную внутреннюю организацию, представляющую собой субординацию определенных уровней.

7. Вокальное исполнительство носит глубоко общественный характер. Процесс передачи сообщения исполнителем и декодирования его в сознании слушателями можно определить как составляющие целостного единого процесса коллективного мышления. Исполнитель ищет истину и выражает ее именно «вслух», то есть посредством языка, в данном случае, вокального, приобретая концептуальные формы лишь тогда, когда художественный язык обладает возможностью суггестивного

воздействия (внушения), в результате чего вокальное произведение обретает реальную, а не потенциальную художественно-эстетическую ценность. Различие в процессах восприятия любителей и профессионалов не снимает общих закономерностей принципов восприятия, в процессе которого происходит и обратное воздействие - воздействие творчества художника на эволюцию эстетических вкусов и потребностей слушателей.

Природа человеческого голоса дуалистична. С одной стороны певческий голос - это музыкальный инструмент, в котором распетое слово становится мелодией, и в то же время, - мелодическая линия, создание которой подвластно голосу и вне поэтической основы. Диалектику поэзии и, собственно, музыкального начала можно считать основополагающим фактором в определении специфики вокального искусства, которая влияет на методологию и эстетику пения.

Одним из существенных аспектов вокального искусства является его обусловленность творческим взаимодействием композиторов, исполнителей и слушателей. Но в современных научных исследованиях превалируют теории, основанные на разъятых частях этой художественно-целостной триады. Центральное место здесь в основном занимают работы технологического характера, исследующие музыкальное произведение, его элементы, связи между ними. В большей степени разработаны методы музыкально-теоретического изучения произведений, выявления логики развития звукового материала в музыкальной композиции, изучение и анализ композиторского творчества, и в меньшей степени - творчества исполнителей.

Характерной чертой современного вокального исполнительства можно назвать интеллектуализм, стремление исполнителей к насыщению интерпретаций глубоким философским содержанием. В этом русле содержательно интерпретируются музыкальные произведения, как современных композиторов, так и классиков, активное освоение наследия которых - закономерная тенденция современного исполнительства. Анализируя доминирующие тенденции развития современного вокального исполнительства, мы пытаемся соотнести их с художественной практикой.

Современные стилевые тенденции в вокальном искусстве рассматриваются с учётом влияния научно-технического прогресса и массовой культуры на искусство классического пения (в данном случае мы рассматриваем лишь одно из следствий влияния научно-технического прогресса на исполнительство - звукозапись).

История развития вокально-исполнительского искусства является частью художественной жизни в целом. История ее развития - история развития музыкального искусства. Исполнительское творчество - это самостоятельная область художественного творчества, которая имеет свою специфику. Однако, прежде чем вокальное исполнительство выделилось в самостоятельную сферу художественной деятельности, оно прошло ряд периодов, и эти периоды тесно связаны с социально-историческими процессами развития искусства вообще.

Обособление духовного производства от материального, духовной деятельности от материальной происходит в процессе исторического развития и является его результатом. Производство представлений, сознания, идей первоначально непосредственно вплетено в материальную деятельность людей, в язык реальной жизни. Со временем осуществляется специализация духовной деятельности, а непосредственное становление художественной жизни общества связывается с отделением художников от аудитории.

Для античности было характерно единство музыки, слова и танца. Ранние синтетические виды искусства имели «исполнительский» характер, таким образом, творчество художника и исполнителя долгое время не разделялось. Здесь необходимо отметить, что в мифологии Античности вокальное исполнительство представлено как магическое явление, имеющее обрядовый характер.

Постепенно из синкретного обрядового действия вычленяются речь, поэзия, музыка, танец. Вычленение речи соответствует наиболее раннему периоду его дифференциации.

Таким образом, анализ древнегреческих источников о возникновении речи и ремесел подтверждает неразрывную связанность социально-общественной и эстетической деятельности, как единого синкретного целого.

В то время деятельность певца-создателя или исполнителя словесных текстов была включена в систему ритуальных отношений, регулировавших связи между разными социальными группами. Ритуальное функционирование певцов имело место в разных традициях: древнегреческих, древнегерманских, славянских, а также и у других народов со сходной социальной организацией - индейцев новахо, полинезийцев и др.

Сила вокального искусства, магически воздействующего на людей и природу, нашло свое отражение в мифе об Орфее. Убеждение в космическом значении музыки является характерным для музыкальной эстетики древнего Запада. Вспомним в этой связи, специфически античное учение о небесной гармонии как вращении небесных тел, и понимание музыки как гармонии, как единство и взаимопроникновение противоположных космических сил.

Уже в наиболее ранних исследованиях античной музыки проводится попытка анализа эмоционального воздействия пения на человека. Исследуется, каким образом музыкальное звучание способно вызвать изменение психического процесса у слушателя. Причем, словесное и музыкальное звучание рассматриваются как различные аспекты или стадии реализации единой сущности, которая является не только чистой сознательностью, закрепляющей в себе все многообразие действительности, но и чистым блаженством. Если слово выражает осознание того или иного объекта, музыкальное произведение выражает эмоцию. Причем, оно не может выражать эмоцию иначе, как возбуждая ее.

Музыка в античной эстетике рассматривается в триединстве пения, инструментальной музыки и танца. Причем, большинством исследователей рассматривается именно вокальная музыка, которая определяется как форма чистого звучания, как первое и непосредственное проявление наполняющего мир звучания, вызывающего «отзвук» во всей природе. Этим объясняется непосредственность ее воздействия на слушателя. Звуки пения настолько заполняют сознание слушателя, что он оказывается не в силах воспринять свою отделенность от нее. В его сознании исчезает представление о себе, как субъекте, и о песне, как об объекте его восприятия. При этом субъект приобретает свободу и,

следовательно, высшее блаженство. Даже чувства страха, печали, ревности, ненависти, доставляющие в обычных формах восприятия страдания, в эстетическом переживании становятся блаженством.

Древнегреческая музыкальная культура имела в качестве первичного феномена творческой деятельности человека - вокальное искусство. Однако в ней еще в так называемый мифологический период развития выступает чрезвычайно важная особенность - антропоморфизм. Аполлон убивает легендарного певца Лина, узнав, что он сравнялся с ним в искусстве пения. Таким образом, еще в мифологический период музыкальной культуры пение осознается, как «человеческое, земное искусство»¹. Мифологические персонажи выступают в качестве непосредственных основоположников древнегреческой музыкальной культуры. К их числу необходимо отнести Пифагора, разработавшего первые принципы музыкальной эстетики Запада, «опирающейся на законы естественно научного познания»¹. Пифагором была разработана модель эстетического воспитания, учение о музыкальном катарсисе, о нравственном, воспитательном и даже терапевтическом значении вокальной музыки.

Значительный вклад в развитие античной музыкальной эстетики внесли Платон и Аристотель.

Учение Платона о музыке содержит концепции о космической гармонии, музыкальном этосе и музыкальном воспитании. Убеждение в числовой природе музыкальной гармонии Платон заимствует у пифагорейцев. Однако помимо измерений и исчислений он считает необходимым опираться на опыт и непосредственное чувство .

Современный период в развитии вокального исполнительского искусства проходит в условиях широкого распространения средств массовой коммуникации. В связи с этим перед теорией вокально-исполнительского искусства встали вопросы, являющиеся следствием осмысления того влияния, которое оказывают технико-коммуникативные средства на исполнительский процесс. «Старые» извечные проблемы исполнительства получают в этих условиях новое звучание, а подчас возникают и новые, связанные с развитием «технических» видов искусств.

Как известно, процесс интерпретации и конечный результат ее зависит с одной стороны, от субъективных факторов, с другой - от объективных. В комплексе объективных факторов определяющими являются художественно-эстетическая атмосфера, социально-исторические условия, в которых протекает творчество исполнителя и др. Каждый из этих моментов может оказаться источником вариантности исполнительских трактовок.

В настоящее время уровень научно-технического прогресса настолько высок, что его необходимо учитывать в числе объективных факторов, влияющих на развитие вокально-исполнительского искусства. В данном случае мы будем рассматривать одно из следствий научно-технической революции - звукозапись.

Появление в XX веке звукозаписи как одного из видов исполнительства, выявило новые аспекты исследования кардинальных проблем вокального исполнительства. Широкое распространение фонограмм, дисков, являющихся следствием НТР в XXI столетии, безусловно, никак не умаляет господствующей роли живого исполнения, не отменяет ни одну из главных закономерностей этой сферы творчества, тем не менее, нельзя не учитывать значение звукозаписи в процессе функционирования вокальных произведений в сфере художественной культуры, а также то влияние, которое оказывает данный вид исполнительства, с одной стороны, на творческий процесс музыканта, с другой, - на слушательское восприятие.

Влияние научно-технического прогресса в XXI веке испытывают многие виды искусства. В результате возникают так называемые «технические» виды искусства, которые призваны, с одной стороны, стать средством удовлетворения эстетической потребности общества, с другой стороны, способствуют развитию массовости искусства.

Бурный рост средств массового распространения искусства, наблюдающийся во второй половине XX и XXI веке, привел к тому, что вокальное искусство не только получает огромную аудиторию, но и испытывает влияние технико-коммуникативных средств непосредственно на практику вокального искусства. Появление технических средств массового распространения

музыки смело можно назвать революцией, сыгравшей в мировой культуре не меньшую роль, чем в свое время сыграло изобретение нотной письменности. Развитие их привело к возникновению одного из технических видов искусств - звукозаписи, которая явилась определенной вехой в истории искусства вообще и в истории вокально-исполнительского искусства в частности.

Следствием развития и распространения звукозаписи явилось изменение способа материально-коммуникативного функционирования произведений музыкального искусства в системе художественной культуры современности: появилась возможность повторного, абсолютно точного воспроизведения отзвучавшего музыкального произведения. О необходимости воспроизведения музыки писал еще Гегель: «Поскольку звуки не обладают сами по себе длительным объективным существованием, как постройки, статуи и картины, а вновь исчезают, мимолетно промелькнув, то музыкальное произведение уже в силу этого моментального существования постоянно нуждается в повторном воспроизведении». Такую возможность вокальному искусству предоставила звукозапись, с развитием которой появилась новая форма бытия музыкального произведения.

Звукозапись внесла определенные изменения в вокально-исполнительское искусство: изменились условия творческого процесса интерпретаторов, исполняющих произведение специально на запись, нельзя не учитывать влияния технико-коммуникативных средств непосредственно на процесс исполнения, а также на общие тенденции развития современного вокального исполнительства

Рассматривая исполнительское творчество выдающихся вокальных исполнителей XX века. начнем с певиц. Хотя ориентироваться в огромной просторности оперной «сцены» XX века очень и очень нелегко.

Сразу вызывает недоумение следующий факт. Между началом карьеры Обуховой (1916) и Шварцкопф (1938) пролегло 22 года! Что, в этот период не было ни одного впечатляющего дебюта? Полноте! Вот, навскидку - Биду Сайян (1924), Мафальда Фаверо (1925), Мария Канилья (1930), Мария Чеботари (1931) и т.д.

А как быть с представителями восточноевропейских школ? Где венгерки Мария Ифогюн и Ева Мартон, уроженки Румынии

Иляна Котрубаш (Котрубас), и Юлия Варади, Гена Димитрова и Райна Кабаиванска из Болгарии, чешка Эмма Дестин (Дестинова), Зинка Миланова из Югославии или Роза Раиза из Польши?

Нет несравненной турчанки Лейлы Генчер, яркой уроженки Новой Зеландии Кири Те Канава. Кстати для экспертов словно бы не существует и французской школы (Лили Понс, Дениз Дюваль, Режин Креспен и др.). Можно идти также от ролей. Тогда, скажите, пожалуйста, где одна из лучших Турандот - Ева Тёрнер, или Чио-Чио-сан - Личия Альбанезе? Тут же (в связи с "Мадам Баттерфляй") вспоминается и Соломия Крушельницкая, которой восхищались Пуччини, Р.Штраус, Тосканини, Гатти-Казацца. А как быть со славной Кармен - Кончитой Супервиа, прославившейся также и в россиниевских партиях колоратурного меццо? Нет и великолепной Эльвиры Де Идальго (среди ее учеников, кстати, Каллас, Генчер), которая гастролировала в России, часто пела с Шаляпиным (это я к тому, что она-то уж должна соотноситься с "оперными представлениями в России").

Просто необъяснимо отсутствие Тоти даль Монте, Магды Оливеро, Джульетты Симионато, Беверли Силс, Ренаты Скотто, Миреллы Френи...

Советский режим изолировал многих выдающихся певцов от мирового оперного процесса. Ряд талантливых артистов он "выдавил" в эмиграцию, их имена, практически, многие годы замалчивались. Значительно медленнее развивалась и отечественная индустрия грамзаписи. Это мешает созданию взвешенной, объективной картины. Тем не менее, надо помнить о Лидии Липковской и Марианне Черкасской, отдавать должное Ксении Держинской, Валерии Барсовой, Тамаре Милашкиной и многим другим.

Та же "песня" у нас выходит и с певцами-мужчинами. Чтобы немного сменить тактику нашей дискуссии, будем отталкиваться от голосов. Среди теноров первого ряда "обижены" (по алфавиту) Карло Бергонци, Франко Бонизолли, Джованни Дзенателло, Джузеппе Ди Стефано, Альфредо Краус, Джакомо Лаури-Вольпи, Джованни Мартинелли, Аурелиано Пертиле, Питер Пирс, Дмитрий Смирнов, Жорж Тиль; среди баритонов - Георгий Бакланов, Этторе Бастианини, Джино Беки, Ренато Брузон, Джузеппе Де Лука,

Джорджо Дзанканаро, Пьеро Каппуччилли, Джордж Лондон, Шеррилл Милнс, Роландо Панераи, Леонард Уоррен; среди басов - Николай Гяуров, Энцо Дара, Надзарено Де Анджелис, Адам Дидур, Танкреди Пазеро, Сэмюэл Рэми.

Еще несколько слов о басах. Можно было бы и дать место одному из представителей финской школы (Борг, Салминен, Тальвела)! А как быть с русскими "богатырями" Александром Пироговым или Иваном Петровым, которому сама дочь Шаляпина (Марина) подарила в Милане сделанный искусным бутафором по старинным русским образцам "перстень Годунова", с которым великий бас не расставался, исполняя партию Бориса.

Среди контратеноров не удостоен вниманием патриарх этого ампула в 20 веке Альфред Деллер, а также еще один крупнейший мастер Пол Эссвуд.

Про режиссеров и сценографов говорить долго не будем. Это дело "гиблое". Пока мы не проясним себе, вообще, их роль в оперном искусстве. В противном случае так и будут вне конкуренции гениальные Станиславский и Мейерхольд, для которых опера была, в общем-то, не главным делом жизни, а академическая фигура Бориса Покровского будет соседствовать с радикальным Патрисом Шеро. Не бесспорны достижения на оперной ниве Лукино Висконти, будь он хоть трижды гениальным теа- и кинорежиссером, как, впрочем, и не попавшего (слава Богу!) в список Питера Брука, тоже слегка "пошалившего" в этом жанре. И одиноко останутся "мерцать" в вышине те, кто действительно отдал много сил именно опере, кто понимал ее "самость" как никто другой, - Франко Дзеффирелли и Жан-Пьер Поннель. Кстати, если есть Мейерхольд, то почему нет Макса Рейнхардта, оказавшего такое влияние на Р.Штрауса? Не следовало бы забывать и роль Адольфа Аппиа. Особое место в развитии оперной сценографии занимают русские художники "серебряного века". Но в списке только А.Головин. А как же быть с А.Бенуа, И.Билибиным, М.Врубелем, К.Коровиным, Н.Рерихом, С.Судейкиным?..

Разумеется, многие скажут, что эти противоречия неизбежны, что нельзя подходить к таким затеям чересчур серьезно. Возможно. Но зачем нужны рейтинги, вызывающие больше вопросов, чем

ответов? Помогут ли они лучше "ориентироваться в огромном пространстве оперы"?

Вокруг оперы и фигуры оперного певца, начиная с эпохи Возрождения, постепенно складывается светская вокальная культура. Её важной и значимой составляющей становится публика. Вокальная культура с этого момента понимается не только как культура исполнения, но и как культура слушания; она может отличать не только талант от дилетантизма, но и представителя высшего света от неподготовленного слушателя. Современный эстрадный исполнитель, объединяющий вокруг себя целую субкультуру, - один из результатов развития этой тенденции.

Постепенно, происходит объединение национальных вокальных культур в единую общеевропейскую (а в современности в связи с процессами глобализации в общемировую) вокальную культуру. Вначале частные школы объединяются в единую национальную; далее уже можно говорить о становлении общеевропейской вокальной среды и культуры.

Вокальная культура, сложившись и обособившись, заняла своё место в общей культуре, и сегодня играет значимую социальную роль. Так, происходит объединение композиторов, исполнителей, ценителей музыки и вокального исполнения в особое музыкальное сообщество, с одной стороны, отмеченное национальным своеобразием, с другой, - соответствующее общеевропейским, и даже мировым тенденциям. Разнородность в это сообщество в XX веке вносит публика. Подобно разделению всей культуры на массовую и элитарную, вокальная делится на популярную и понятную для всех (часто называемую эстрадной, а теперь коммерческой и массовой) и элитарную (в свою очередь, обычно связываемую с академической музыкой). Следовательно, различаются, а теперь и противостоят, не только академическая и эстрадная манеры исполнения, но и академическая и эстрадная вокальные культуры, что, безусловно, отражается на разном, порой, несопоставимом отношении к традициям, к технике голосообразования, и к культуре вообще, таланту и творчеству.

Анализ показал, что в основе пения лежит самовыражение певца. Самовыражение это совершается по "законам музыки", а его уникальность - в положении "инструмент в себе". Пение не

приемлет фальши, эмоцию можно выразить только прочувствовав. Таким образом, вокальное самовыражение способно приводить порой к "саморазоблачению" и "самообнажению". А иногда "вокальный гений" ("Голос") открывает такие глубинные пласты души, в которых сам исполнитель перестаёт узнаваться - происходит самоотчуждение.

Профессиональное вокальное исполнение не может совершаться только "по наитию", необходима серьёзная работа над своими вокальными данными - работа по превращению голоса как "материала" в "искусный инструмент". На этом уровне появляется и глубокое самопознание (осознание своих способностей, их специфики и возможностей, сферы применения) и самотворение (обретение собственной творческой индивидуальности, осознание и раскрытие актёрского амплуа, приближение к эталону певческого тона). Работа над собой - не только осознание и усовершенствование вокальных данных, - вокалист должен освоить, усовершенствовать механизм связи исполнения с эмоциональным состоянием, научиться контролировать выражение эмоций и даже "рационализировать" его.

Связь вокального искусства с миром эмоций, его способность влиять на них и создавать настроение получило различное применение в общем культурном развитии. Так, древние греки предпринимали серьёзные попытки использования пения в воспитательных целях: аэды и рапсоды декламируют о доблестном и славном прошлом, формируя в слушателях "дух героизма" и "жажду" славы. Если греки полагали, что "катарсический" эффект и создание нужного "пафоса" зависят от содержания песни, то в христианской вокальной традиции упор ставится на чистый акустический эффект - только он способен преобразить "эмоции", вывести человека за пределы зримого и житейского опыта. Такое вокальное "трансцендирование" выражает тоску по утраченному раю, по пребыванию в гармонии и единстве с Богом.

Светская вокальная культура, используя традиции и церковного акустического эффекта, и народной песни уже в опере Возрождения возвращает вокальному выражению земное содержание: красоту, гармонию чувственного мира, любви и ненависти, блаженства и страданий. В то же время красота

звучания обнаруживает свою самоценность. В музыкальных драмах и операх, начиная с эпохи Просвещения, певец выполняет на сцене в первую очередь художественные задачи, преображая слушателя в соответствии с общим замыслом произведения. В этой связи появляется смысл вести разговоры о художественной и эстетической специфике голосового образа (и они ведутся); появляется жанр вокально-музыкального портрета, более того А.И. Скрябин дерзает создать "не бывшее ещё музыкальное тело". Но даже здесь вокалист остаётся "медиатором", проводником в мир "художественной чувственности и пафоса". Это срединное положение позволяет уже эстраднему исполнителю со сцены популяризировать определённые "ценности", "идеи", и даже "образ жизни".

В оперном театре голосовой образ начинает развивать (и обретать) свою художественную специфику, всё больше обособляясь от образов поэтического и музыкального. Тем не менее, природа его синтетична: вокализация основана на музыкальном переживании и литературном (и в то же время, театральном) содержании. Являясь разновидностью образа музыкального, голосовой нацелен на выражение, а не изображение. Изобразительные возможности его сравнительно невелики, поскольку слушатель не столько "видит" персонажа, сколько сопереживает тому, что чувствует он. А, потому, голосовой образ имеет дело с переживаниями, эмоциями, чувствами. Музыкальная природа его также обуславливает его временную основу - делает акцент на организации художественного времени, а не пространства; вводит своего слушателя в заданное состояние, настроение, позволяет ему пережить волнение, сомнение, влюблённость.; предметно-вещная организация, декорации вокального исполнения лишь незначительным образом намекают на организацию художественного пространства.

Но вокализация может быть понята как "омузыкаленная речь": в основе всегда лежит литературно обработанный текст, что сближает эти виды искусства. Литературный текст вокальной музыки являясь самостоятельным произведением, тоже обращён к чувствам и эмоциям и нацелен уточнить их, задать "персонажную или событийную траекторию" переживаниям, внести большую

ясность и определённость уже тем, что прямо обозначает их через семантику. Таким образом, вокальное переживание и художественное время по сравнению с музыкальными гораздо чётче определены событиями, персонажами и их мыслями и чувствами.

С театральным образом голосовой сближает уже тот факт, что поющий обращает к себе не только слух, но и взор: за его эмоциями, мимикой, жестами и действиями пристально следит зал, и это приближает творчество вокалиста к актёрскому мастерству. Классическая трёхчленная модель образа обретает двучленный вид: между вокалистом и слушателем нет ничего опосредующего, вокалист и образ - одно целое в момент исполнения. Подобно тому, как актёр играет "собой" роль, вокалист выражает присущие ей смыслы "собой" и своим голосом, прежде всего. Но в вокальном исполнении игровое начало максимально "осерьёзнено", и маскаратно-карнавальная основа приобретает декоративное (а порой необязательное или ненужное) значение, являясь скорее данью культуре исполнения, нежели элементом голосового образа.

И специфика голосового образа, и особенности исполнения и восприятия оказываются различными, будучи элементами разных вокальных субкультур. И сегодня, как минимум, можно говорить о расколе публики на способных и неспособных воспринимать академическое вокальное искусство. Этот раскол своими корнями уходит в разделение пения на народное и профессиональное, что в общих чертах соответствовало историческому делению культуры на деревенскую и городскую. Следует отметить, что размежевание в начале XX века культуры на массовую и элитарную сопровождалось негласным определением носителей первой (массовой) как ценителей народного неакадемического вокального искусства, а носителей культуры элитарной - классического академического. Таким образом, принадлежность к академической вокальной культуре даже в качестве слушателя оказывается социально обусловленной.

С технической точки зрения, голосообразование в академическом пении является наиболее полным и глубоким выражением человеческой сущности (биоакустически и

психологически), так как именно в нём певец достигает максимума своих выразительных возможностей.

Академическое пение обеспечивает полноту самовыражения человека в биоакустическом смысле, так как проявленный голос является для человека выражением его телесности. Достижение биологически целесообразного и акустически эффективного звучания - важный этап самоопределения исполнителя как певца, - его можно сравнить с обретением своей профессиональной сущности. Является оно и психологическим самовыражением, так как певец выражает переживание палитры эмоций.

Академическое пение требует от человека как длительной технологической подготовки, так и психологического развития, что воспитывает и развивает его эмоциональный мир, и включённость в культуру. Происходит непрерывное самотворение исполнителя как певца, актёра и человека чувствующего.

В современной культуре складываются неблагоприятные обстоятельства для формирования музыкальной культуры и музыкального вкуса общества и, соответственно, культуры академического пения, в котором музыкальность преобладает над литературностью. Это связано с несколькими факторами: во-первых, несоответствием между рациональностью современного человека и иррациональностью музыки; во-вторых, с высоким темпом современной жизни, когда у человека просто нет времени, чтобы сформироваться в квалифицированного слушателя; в-третьих, с деградацией телесности в современной культуре; в-четвертых, с исчезновением практики совместного музицирования, как народного бытового (домашнего) и любительского (художественная самодеятельность под руководством профессионалов), так и хорового и ансамблевого пения; с отсутствием адекватного массового музыкального воспитания в средней школе; в-пятых, с пересечением сферы распространения академического и неакадемического пения, что позволяет примитивным мелодиям и смыслам популярной музыки задавать музыкальные стандарты и в значительной степени приводит к ослаблению значимости высоких стандартов.

И, тем не менее, имеет смысл говорить о существовании эталона певческого тона в академической вокальной культуре.

Причём, этот эталон представляется максимально объективным, что обусловлено единством строения голосового аппарата всех индивидуумов, универсальностью музыкального языка и универсальностью человеческих эмоций. Критериями являются широта звуковысотного диапазона, звучность и богатство тембра.

Но наличие эталона певческого тона не исчерпывает качественные требования, которые обеспечивают совершенство вокального исполнения. Вводится также эталон эстетической традиции европейской академической вокальной культуры, который описывает оптимальное использование голоса в процессе создания голосового образа. Этот эталон объективно задается онтологическими характеристиками вокальной речи (преобладание стационарных процессов над переходными). Имея под собой объективные основания, эталон эстетической традиции может быть выведен за пределы "имплицитного экспертного соглашения" и выражен в виде нормативных требований - «Системы аналитических критериев» или «Правил пения», которые могут быть использованы в процессе самосовершенствования вокалиста. В этом случае певец использует эти нормативные требования для настройки своего регулировочного образа как программы управления исполнением и приближается к эталону. Эталон певческого тона выступает суммарное слуховое представление о певческом тоне, сформированном на базе многократного прослушивания высококвалифицированных вокалистов, а эталоном эстетической традиции - сумма признаков, отличающих эстетику академического пения как вокальной речи от других видов голосового музицирования и от процесса звучной речи. Процесс работы с этими эталонами в профессиональном становлении основан на подражании. Соответствие исполнения этим эталонам, задающим направление совершенствования вокального мастерства отдельных исполнителей, позволяет сохранять и развивать вокальную культуру академического пения, а через неё - и массовую культуру. Благодаря этому, академическое вокальное искусство остаётся главным конструирующим и упорядочивающим всю певческую культуру фактором.

Вопросы для самоконтроля

1. Творческий портрет Элизабет Шварцкопф.

2. Исполнительский союз Дитрих Фишер-Дискау и Святослав Рихтер.

3. Русские советские исполнители камерно-вокальной музыки Г.Свиридова

4. Вокально-просветительские программы современного российского телевидения.

5. Современное академическое вокальное исполнительство как социокультурный феномен

6. Механизм самовыражения исполнителя в процессе вокальной деятельности

7. Необходимое условие восприятия вокальной академической музыки

8. Вокальные субкультуры внутри вокальной культуры

9. О взаимоотношениях музыкального и литературного начал в современной академической вокальной культуре

10. Критерии эталона певческого тона в академической вокальной культуре

3. Перечень музыкальных (камерно-вокальных и оперных) произведений для самостоятельного ознакомления

Чайковский - романсы «Зачем», «Флорентинская песня», «Благословляю вас, леса», «Средь шумного бала» и др.;

Даргомыжский – «Как мила её головка», «Не спрашивай, зачем», «Не скажу никому»; Глинка – «Я помню чудное мгновенье», «Ночной зефир», «Мери», «Песнь Маргариты», «Не называй её небесной»;

Танеев – «В дымке-невидимке».

Гендель – оратории «Самсон», «Иуда Макковей», «Израиль в Египте»; Гайдн – оратории «Сотворение мира», «Времена года»; Берлиоз – драматическая легенда «Осуждение Фауста»; Лист – оратории «Легенда о св. Елизавете», «Христос»; кантата «Из Гомера» Римского-Корсакова; хоральные кантаты И.С.Баха; Танеев – кантаты «Иоанн Дамаскин», «По прочтении псалма»; Рахманинов – «Колокола»; Римский-Корсаков – кантата «Свитезянка»; Чайковский – кантата «Москва»; Свиридов «Патетическая оратория», маленькие кантаты 60-х г.г.;

И.С.Бах – «Страсти по Матфею», «Высокая месса»; Бетховен – «Торжественная месса»; Моцарт – Реквием; Верди – «Реквием», Брамс – «Немецкий реквием», Бриттен – «Военный реквием»; Перголези – Стабат матер; Гендель – Деттингенский Те деум; Шапорин – «На поле Куликовом»; Прокофьев «Александр Невский»; Стравинский «Царь Эдип», Орф – сценическая кантата «Кармина бурана». Онеггер – оратории «Царь Давид», «Жанна д'Арк на костре».

Речитативы в опере Даргомыжского «Каменный гость» и Мусоргского «Женитьба»;

Речитатив и ария Сусанина «Чуют правду!»; ариозо Ленского «Я люблю вас, Ольга»; сцена Наташи и Элен из 1 д. оперы Прокофьева «Война и мир»; Шёнберг «Лунный Пьеро» вокальный цикл для голоса и инструментального ансамбля; речитативы, арии и ансамбли из оперы Моцарта «Дон-Жуан»; Моцарт – арии и ансамбли из опер «Свадьба Фигаро» и «Волшебная флейта»; Вебер – увертюра, ария Агаты и Песня Каспара из оперы «Вольный стрелок»; симфонические фрагменты из тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунгов»; Верди – речитативы, арии, ансамбли и хоры

из опер «Трубадур», «Травиата», «Риголетто»; Мусоргский – монологи Бориса из оперы «Борис Годунов»; сцена под Кромами; хоры из оперы «Борис Годунов»; Римский Корсаков – опера «Царская невеста», увертюра, ария Грязного «С ума нейдёт красавица», дуэт Любаши и грязного 1 действия; квартет-канон 2 действия; две арии Марфы; сцена Любаши и Бомелия; Шостакович – опера «Катерина Измайлова» ариозо Катерины 1-й и 8-й картины; Прокофьев – опера «Война и мир» - хоровые эпизоды 8-й картины.

Г.Пёрселл – опера «Дидона и Эней»; Гендель – опера «Юлий Цезарь в Египте»; Монтеверди – опера «Коронация Поппеи»; Дж.Перголези – опера «Служанка-госпожа»; Глюк – оперы «Орфей и Эвридика»; «Альцеста»; Моцарт – оперы «Идоменей», «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан», «Волшебная флейта», «Так поступают все»; Глинка «Руслан и Людмила»; Бородин «Князь Игорь», Чайковский «Евгений Онегин», «Пиковая дама»; Римский-Корсаков – «Псковитянка», «Царская невеста», «Садко»; Сметана – «Проданная невеста»; Дворжак – Русалка».

Вагнер – «Тангейзер», «Лоэнгрин», тетралогия «Кольцо нибелунгов», «Тристан и Изольда», «Парсифаль»; Мусоргский – «Борис Годунов», «Хованщина»; оперы русских композиторов на сюжеты «Маленьких трагедий» Пушкина; Стравинский «Мавра», Прокофьев – «Семён Котко», «Война и мир», «Игрок», «Огненный ангел», А.Шёнберг – монооперы «Ожидание», «Счастливая рука», Ф.Пуленк «Человеческий голос», А.Холминов – «Шинель», Ю.Буцко – «Записки сумасшедшего».

4. Примерный перечень вопросов зачёта

1. Типы вокальной интонации в песнях Г.Вольфа.
2. Идеи романтической поэзии в вокальных циклах Ф.Шуберта
3. Камерно-вокальное творчества Й.Гайдна
4. Камерно-вокальное творчество В.А.Моцарта
5. Вокальный цикл Л.ван Бетховена «К далёкой возлюбленной»
6. О стиле исполнения камерно-вокальных произведений Моцарта
7. Темы и образы вокальной музыки Шуберта
8. Круг поэтов в вокальном творчестве Й.Брамса
9. Современные зарубежные исполнители песен Шуберта.
10. Творческий портрет Элизабет Шварцкопф.
11. Исполнительский союз Дитрих Фишер-Дискау и Святослав Рихтер.
12. Русские советские исполнители камерно-вокальной музыки Г.Свиридова
13. Особенности оперетты как музыкально-сценического жанра
14. Мюзикл, его истоки и этапы исторического развития
15. Э.Л.Уэббер – мюзикл «Иисус Христос – суперзвезда»
16. Немецкие камерно-концертные певцы 40-50-х гг. XX в. (Гертруда Питцингер, Мария Мюллер и др.)

Библиография

1. Анализ вокальных произведений / Отв. ред. О. Коловский. - Л., 1988.
2. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1-3. - М., 1972-1978.
3. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. - М., 1978.
4. Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. О поэзии. - Л., 1962
5. Васина-Гроссман В.А. Русский классический романс XIX века. - М., 1956.
6. Левашова О.Е. Вокальная камерная музыка // История русской музыки в 10 т.; том IV: 1800-1825. - М., 1986, с. 209-235. # См. также другие разделы
7. Рабинович В. Русский романс. - М., 1987. (Вступительная статья).
8. Яковлев. Глинка и Пушкин
9. Гольдберг Л.А. Принципы строения вокальных циклов. Учебное пособие. - Л., 1972. - 17 с.
10. Зыкова Л.Ю. Структурные особенности жанра камерного вокального цикла в его исторической эволюции: XIX - XX вв. - от Ф.Шуберта до Д.Шостаковича: Автореф. - А.-А., 1994.
11. Ручьевская Е.А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. - М.; Л., 1966. - 111 с.
12. Ручьевская Е.А. Слово и музыка. - Л., 1960. - 56 с.
13. Con, Edward. Word into music: The composer`s approach to the text: Sound and poetry. - N.Y., 1957.
14. Васина-Гроссман В.А. Романтическая песня XIX века (Австрия,Германия). - М.,1960