

## АРИЯ КАК ЖАНР И КАК СИТЬ ПЕНИЯ

*В статті узагальнені матеріали з історії жанру арії у її позаоперному формуванні та її трансформації в опері; подані характеристики її якості та виразних елементів.*

**Ключові слова:** жанр арії, стиль співу.

Актуальность темы исследования определяется необходимостью репертуарных установок современных певцов на сочинения оперных авторов и предшествовавших им в данном жанре создателей церковных и светских сочинений.

Методологической основой исследования послужил интонационный принцип понимания музыки как искусства, неразрывно связанного с речевой деятельностью, основанный на традициях школы Б. Асафьева [2] и китайского музыковедения [см. работы Ма Вэй и др., 10].

Ария в качестве жанра выделяется в музыкальной терминологии с XV в. Тогда она характеризовалась в трех направлениях: 1) «придворная» ария, 2) «серьезная» и 3) церковная [16, с. 204]. Первая из названных, «придворная ария» или *airs de cour*, до последнего времени комментировалась как музыка «куртуазного», «более чем светского» характера, хотя публикации последних лет обнаружили вопиющую историческую неточность таких представлений.

В работе украинского музыковеда А. Стахевича приводятся материалы о византийско-римских истоках понятий “пение”, “голос”. Так, указывая на трактат Исидора Севильского VII в., автор выделяет связь этих слов-терминов. Первое (пение) он называет «отклонением голоса» [см. А. Стахевич, “Искусство *bel canto* в итальянской опере XVII-XVIII веков», [13, с. 19]. Учитывая то обстоятельство, что все голоса Исидор из Севильи разделял на “густые” и “тонкие”, то тем самым “пение” как “отклонение” представлялось умением приносить “густоту” в “тонкое” и “тонкость” – в “густое”. Тем самым названный автор фиксировал “искусственную” сторону певческого умения, отличную от “естественного голоса”, осуществляющего вербально-речевую коммуникацию. Религиозное пение, церковная декламация-псалмодия содержат принципиальные над-обыденные, избегающие “речевого уподобления” приемы, на которые новации оперного жанра “накладывались”, создавая не просто “запечатление радости или горя”, “криков боли, угрозы” и т.д., но в единстве с пением (см. выше), устраняли “речевую естественность” выражения.

Возвращаясь к истокам ариозного пения уточняем, что под «куртуазным» стилем понимали светскую, с признаками эротической открытости выражения, обходительность в поведении и общении, совершенно игнорируя тот очевидный факт, что придворный быт французских королей IV-VI вв. хранил традиции строгой религиозности. О них писал Серафим Роуз в связи с публикацией в 1988 биографий святых старохристианской традиции в том числе Григория Турского: «В этом писателе Галлии VI века дышит сам дух православного Востока...» [см. 17, с. 26]. В этой атмосфере «куртуазности», «дворцового стиля», в которой король был главой и государства, и церкви, формировался «светский» стиль французской аристократии [9, с. 399].

Создав к началу XVII в. «прециозную» литературу и «светский» стиль скромного и достойного поведения [1, с. 193], французская «дворцовая-куртуазная» культура не порывала с религиозной возвышенностью идей-образов. К этому выводу приходят и другие авторы, поскольку музыкальный тип *airs* они соотносят с *air*, то есть «полет», «парение», «песня» [12, с. 1-5]. Последнее понятие употреблялось в смысле «учености-возвышенности», с характерными риторическими приемами, которые выражались в «риторических акцентах» полифонической фактуры, в том числе когда один голос пели, а остальные играли на лютне.

Соответственно, в XVII ст. термины «ария» и «кантата» были синонимами [8, с. 698]. Их многоголосная фактура определяла преэминентность по отношению к церковному многоголосию как знаку нравственной возвышенности-серьезности. Риторическая

изысканность образа арии определялась ее инструментализмом, поскольку писались арии для голосов, то есть совершенных «инструментов» выражения, пению обучали под скрипку или флейту, представлявших совершенную модель сопрано как основного голоса, которым исполнялись главные героические партии. Арией стали называть также инструментальную пьесу для одного или нескольких голосов, представлявших в композиции лирический тонус высказывания. Таковы «арии» средних частей концертного цикла А. Вивальди. «Арии без слов» впоследствии «упростил» Ф. Мендельсон соответственно демократизированным нравам XIX ст. противопоставив этому риторически-аристократически изысканному пению – «песню без слов».

Кстати, арией стали называть также вокальное сочинение, риторическая выстроенность которого определялась не только фиоритурами либо многоголосием, но и также цикличностью (составленное из ряда частей, дополняющих друг друга по смыслу [16, с. 204-205]. Тем самым ария обнаруживала те же принципы выражения в вокале, что и соната-концерт-«синфония» в инструментальной сфере.

Таким образом, все три типа арии («куртуазная», «серьезная» и «духовная», см. выше) во французской и британской традициях - были в широком смысле «духовными», поскольку посвящались возвышенным, а то и откровенно религиозным чувствам.

В связи со сказанным напрашивается качество выразительности, которое в специальной литературе отмечено как «стиль жанра». В данном случае оно относится к стилистике ариозного пения вообще. Так, в статье Е. Царевой отмечается: «Понятие *с т и л ь ж а н р а* (разрядка Ш.С.) возникло в музыкальной практике при становлении индивидуальных стилистических особенностей в жанрах мотета, мессы, мадригала и т.д....» [14, с. 282]. Далее автор уточняет целесообразность применения данного термина: «Использование этого понятия наиболее правомерно по отношению к тем жанрам, которые по условиям своего возникновения и бытования не несут на себе яркого отпечатка личности творца... Термин применим, например, к жанрам профессиональной музыки Средневековья и Возрождения...» [там же, с. 282]

Оперная ария в XVI-XVII вв. наследовала выразительную Одухотворенность-серьезность трех типов арии («куртуазной», «серьезной» и «духовной») во французской и британской традициях и к концу XVII – началу XVIII столетий стала основным выразительным средством оперы-*seria*, «серьезной» оперы, что указывало на связь с церковным искусством, от которого исторически закономерно образовалось оперное пение [6, 11]. Так изначально «стилем жанра» арии стала – «серьезность», то есть направленность выражения на идеальный смысл, отчего органичными оказались приемы риторически изысканные, требующие подготовки и понимания как со стороны певцов, так и слушателей.

В одноголосном изложении арии существовало множество риторических фигур, которые впоследствии именовались «украшениями». Но считать их «техническими сложностями» совершенно неправильно, потому что такие «украшения» были органической составляющей «фигуративного» стиля профессиональных певцов, которые воспитывались с детства в консерватории Неаполя [3, с. 40-52].

«Фигуративное» пение, впоследствии названное Дж. Россини *bel canto* [7, с. 45-49], потому и называлось «фигуративным», что предполагало особого рода гибкость голоса и сложнейшую мелизматiku для вокалистов, обучающихся вокалу и всем инструментальным, композиторским и теоретико-гуманитарным дисциплинам с детства на протяжении 10-12, а то и 14-15 лет. Не природная сила голоса, но исключительная подвижность и культура мышления поющего исполнителя-вокалиста вот были главными показателями мастерства и профессиональной певческой умелости.

В этой же направленности на одухотворенность смысла и риторическую изысканность выражения выстроилась ария как инструментальный жанр в двоичности многоголосного и одноголосного звучания, из которых последнее выделялось риторической разработанностью фигуративно-мелизматического наполнения мелодии (см. арии И.С. Баха на несколько голосов, в том числе с участием вокалиста). Это наблюдается в

«инструментализме» оперного пения, рожденного культурной искусственностью мужского вокала как пения кастратов или фальцетистов. Революция вокала, состоявшаяся в начале XIX века, в связи с тенденциями демократизации салонного-аристократического жанра и с расчетом на возможности естественных мужских и женских голосов, обратила на противоположное многие из имевших место установок вокального пения XVII-XVIII вв.

Вспомним о «революции россиниевских голосов», у которых «совершенное сопрано» с „двумя тембрами” в единстве певческого диапазона стало „заменителем” героического пения кастратов, и у которых не верхние резко форсированные ноты, а мощное и мягкое пение в среднем регистре составляло достоинство и смысл выражения [7; 12]. Соответственно, «россиниевские» женские голоса демонстрировали мощное наполнение нижнего и среднего регистров, тогда как верхние ноты «облегчались» и в этом плане уподобляясь голосам кастратов-фальцетистов.

Главным моментом, повлиявшим на сочинительство арий, стала замена, по преимуществу, пения лирического в опере-*seria* и во французской «лирической трагедии» драматическим вокалом. В последнем главным становится не полнота проявления восторга-пафоса одухотворенного образа, а разнообразие смены состояний, динамика эмоций и столкновений страстей. Сначала эта динамика в романтической опере определилась «антиномией сцены и пения», где высоким образцом служила стратегия сценической игры-пения М. Малибран-Гарсиа.

Эпоха Россини – это господство женских голосов огромного диапазона и выучки, соотносимой с фальцетистами старой школы [12, с.3-5]. Последовавшие за Россини композиторы вплоть до Верди 1840-х годов – это создатели романтической оперы в жанре *semiseria*, само название которого напоминает о приемственности от оперы-*seria* с ее возвышенной риторикой и надличностной жанровой выстроенностью выражения, «купирующей» авторскую композиторскую позицию. Указанное качество вызвало шквал упреков критики последующих десятилетий за «приверженность штампам».

Так, высоко оценивая мелодический дар В. Беллини и оригинальность, «ренессансный новеллистический» склад образов его оперы «Монтеки и Капулетти», А. Хохловкина в монографии «Западноевропейская опера» говорит о партии Ромео как подчиненной «отвлеченной эмоции», «эмоции как таковой», подчеркивает, что в опере господствует «общая обрисовка чувства, а не индивидуализированные его особенности» [15, с. 267]. Однако и оперный старт великого Верди свершился в условиях жанра *semiseria*, который оплодотворил романтическую итальянскую оперу и дал ей возможность пойти по принципиально отличному от немецкой оперы пути с ее симфонизацией и «сквозными» формами.

Следующий этап, от середины XIX века, отмечен выходом на сцену так называемых «вердиевских» голосов, где снова господствуют естественные мужские тембры, но с выработанными верхними нотами. Соответственно, оперные композиторы создавали свои арии с учетом типов голосов, которые отвечали эстетическим критериям этой эпохи. В настоящее время наблюдается возрождение раннеоперной эстетики фальцетного пения мужчин, что соотносимо с эстетикой китайской оперы. Условия образования оперных певцов в корне изменились по сравнению XIX в., поскольку не риторически обученный певец, а исключительно композитор фиксировал ариозную «фигуративность» выражения, вне которой невозможно выразить арию как стиль пения.

Таким образом, ария, этимологически определяемая как «песня – ученая, с риторикой», была образована культурой религиозно – придворного и собственно церковного типов, риторическую технику которых привнесла в оперу. К ее специфике относим:

- 1) этимологически заложенную направленность на серьезность – нравственную возвышенность выражения;
- 2) риторическую сложность построения, выраженную мелодическими фиоритурами, многоголосием либо цикличностью композиции;

- 3) инструментализм выразительной сущности арии, рассчитанной на исполнение в высшей степени окультуренным голосом;
- 4) наличие параллелизма в развитии вокальной и инструментальной ариозности, определяемой «инструментальностью» выразительности вокализации в целом;
- 5) изменение риторической серьезности выразительного ариозного пения в соответствии с изменением эстетики вокала.

Соответственно, инвариантным показателем ариозного типа пения, выделяющим стилевую самостоятельность данного жанрового образования, оказывается риторически обусловленная «серьезность» выражения, связанная с высоким духовным нравственным строем пения. Virtuозность арии для выражения Подвига представляет сущность «стиля жанра» арии. Даже в случае комического преломления ариозности одухотворенность ариозных звучаний сообщает некоторый наджитейский ракурс выражения.

В фильме Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино» используется ария Неморино из комической оперы Г. Доницетти «Любовный напиток» как средоточие Идеального в человеческих душах. В его финале герои, запутавшиеся в житейских дрязгах взаимного непонимания, однажды прислушиваются – к «вечному зову» своих душ, устремленных к Красоте, к Подвигу... Талантливый режиссер, фильма которого всегда имели успех в Китае, фактически обозначил стиль арии вообще и арии как жанра: кантилена как основа и знак Вечного, наджитейского Воспарения. Это же значение находим и в китайской опере, в которой умение «тянуть» звуки, нарушая логику речевой жизненности выражения, приобщает к надречевой идеальности звучания.

Исходя из сказанного о признаках жанровой специфики арии, отмечаем стилевые показатели ариозного пения:

- 1) нравственная серьезность выражения как опора на строгую кантиленность звучания и особого рода «закругленность» оборотов, идущих от божественной сути фигуры rotation в церковном пении;
- 2) пение на «опертом» дыхании, позволяющем создавать иллюзию «преодоления физиологии вдох-выдох», когда специально обученный певец способен делать то, что в других условиях доступно только хору с его „цепным” дыханием;
- 3) петь „не вдыхая”, воспроизводя в звуках то „ангелоподобное” действие, которое связывает со славильным лирическим пением христианская традиция, - это цель ариозного обучения в пении, не зависимо от того, на какие типы голосов ориентированы партии.

Не забываем, что как бы серьезно не «подпитывался» ариозный вокальный комплекс речево-эмоциональными проявлениями, спецификой ариозного пения выступает способность «остановить мгновение» лирическим Воспеванием того, что является высшим проявлением человеческого существа.

### *Литература*

1. **Артамонов С.** История зарубежной литературы XVII-XVIII вв. – М.: Просвещение, 1978. – 608 с.
2. **Асафьев Б.** Музыкальная форма как процесс. – М.-Л.: Музыка, 1971. - С. 379.
3. **Барбье П.** История кастратов. – С.-Петербург: Издат. Ивана Лимбаха, 2006. – 303 с.
4. **Гудман Ф.** Магические символы. – М, 1995. – 289 с.
5. **Захарова О.** Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. – М., 1983. – 77 с.
6. **Кречмар Г.** История оперы. – Л.: Academia, 1925. - 406 с.
7. **Круглова Е.** Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко // Старинная музыка, № 4, 2003. – С. 45-52.
8. **Левик Б.** Кантата // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 2. – М., 1974. – С. 697 – 699.

9. *Лопухин А.* Галликанизм. // Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах. Т. 1. – М., 1993. – 398-399 с.
- 10 *Ма Вей.* Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. Автореф.канд.дис. – Одеса, 2004. - 17 с.
- 11 *Осипова В.* Христианско-мистериальный континуум оперного искусства: генезис, эволюция, перспективы. Канд. диссертация. – Одесса, 2003. – 181 с.
- 12 *Русаков Е.* Еще раз о bel canto // Музыкальная жизнь, 2006, № 1,2. – С. 1-5.
- 13 *Стахевич А.* Искусство bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков. - Харьков, 2000. - 305 с.
- 14 *Царева Е.* Стиль музыкальный // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 5. – М., 1981. – С. 281-289.
- 15 *Хохловкина А.* Западно-европейская опера. Очерки. Конец XVIII – первая половина XIX века. – М.: Гос.муз.издат., 1962. – 368 с.
- 16 *Ямпольский И.* Ария // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 1. – М, 1973. – С. 204 – 207.
- 17 *Vita partum.* Житие Отцов, составленное святителем Григорием Турским. Предисловие отца Серафима (Роуза). – М.: Издат.дом Русский Паломник. – 2005. – 370 с.

УДК 784(315)''19''

Є Лінь

### **ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ В ПЕРІОД КУЛЬТУРНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ**

*В статтє освещаютя этапя развития вокального образования в Китае на протяжении XX столетия. Раскрыты особенности оперного жанра в разные периоды его становления.*

*Ключевые слова: вокальное искусство, Пекинская опера, культурная революция.*

Десятиріччя з 1966 по 1976 рік, що увійшло в історію Китаю як „культурна революція”<sup>1</sup>, характеризувалося своєрідними тенденціями у розвитку та функціонуванні музичного, і зокрема, вокального мистецтва. Специфіку цих тенденцій визначали потужні соціокультурні чинники. Сьогодні існують деякі сумніви щодо гарного становища вокального мистецтва у країні в час великих потрясінь для китайського суспільства, тому ця проблема потребує різнобічного вивчення. Мета даної статті – окреслити ситуацію у вокальному мистецтві Китаю того часу, вказавши як на негативні, так і на позитивні її аспекти.

З середини 50-х років XX століття вокальне мистецтво у Китаї набуває розквіту. У деяких сучасних дослідження його рівень оцінюється навіть як дуже високий. Запорукою цього розквіту стала, в першу чергу, нова система освіти, що почала формуватися ще на початку XX століття. В той час значна увага приділялася урокам співу в школі, існували державні заохочення для представників з-за кордону, які могли б викладати в середніх музичних громадських школах і запроваджувати інновації в методиці навчання. Вчителі використовували іноземні мелодії, аби відобразити нові ідеї, а також навчали студентів співати китайську народну пісню, використовуючи природний звук та голос.

У 1920 році повернулася зі Сполучених Штатів Чжоу Шуан. Вона стала першою жінкою-учителем в провінції Гуандун, яка створила перший американо-китайський клас. В

---

<sup>1</sup> Велика пролетарська культурна революція – термін, що означає десятиліття 1966-76 в історії КНР. Цей період характеризувався тотальною політизацією усіх сфер життєдіяльності населення. Метою революції було знищення вікових устоїв: старої культури, традицій та звичок – для того, щоб привести освіту, мистецтво та літературу у відповідність з комуністичною ідеологією.