

УДК 78.03

*Т. Бояренко***ФОРТЕПИАНО В ЗВУЧАНИИ АРИИ  
КАК ЖАНРЕ И СТИЛЕ ПЕНИЯ**

*Статья посвящена характеристике «стиля жанра» арии, исходя из обусловленности данной типологии духовным генезисом, а также риторической значимостью инструментального участия в звучании этого рода музыки.*

**Ключевые слова:** ария, инструментализм, жанр, стиль, пение, кантилена.

Актуальность темы исследования определяется востребованностью современной певческой практики, осуществляемой в концертных выступлениях в значительной мере в сопровождении фортепиано, универсально «заменяющего» оркестр оперы самого разного типа, в том числе в классике «романтического *bel canto*» эпохи Дж. Россини и *semiseria* В. Беллини, Г. Доницетти и их современников. Универсализация фортепиано определена современным креном к клавириности «легких» фортепиано, тембральность которых совмещала клавесинно-чембальные и собственно фортепианные возможности, что в настоящее время небезуспешно моделируется техникой электрофортепиано. Соответственно, исследования клавирного типа фортепианных звучностей стали предметом диссертационных исследований концертмейстеров, заинтересованных в продвижении теории этого рода исполнительства (см. работы Л. Повзун [11], Ю. Кантарович [5], Е. Басалаевой [4] и др.).

Цель работы — выход на методические позиции пения под аккомпанемент фортепиано, обусловленные «стилем жанра» арии. Конкретные задачи работы: 1) обобщение материалов по истории жанра арии в ее вне оперном происхождении и преломлении в опере; 2) характеристика качества «стиля жанра» арии и приемов, выразительных элементов этого рода типологического качества в выходах на звучание вокала под аккомпанемент фортепиано.

Ария как жанр выделяется в музыкальной терминологии с XV в., когда приняты были три направления характеристики арии: 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 светско-

го» характера, хотя публикации последних лет обнаружили вопиющую историческую неточность таких представлений.

В работе украинского музыковеда А. Стахевича приводятся материалы о византийски-римских истоках концепции «пения», «голоса». Так, указывая на трактат Исидора Севильского (VII в.), выделяется им связь этих слов-терминов, поскольку первое (пение) называет «отклонением голоса» (см. А. Стахевич, «Искусство *bel canto* в итальянской опере XVII–XVIII веков»: [13, с. 19]). А учитывая то обстоятельство, что все голоса Исидор из Севильи разделял на «густые» и «тонкие», то, тем самым, «пение» как «отклонение» представлялось умением приносить «густоту» в «тонкое» и «тонкость» — в «густое». Тем самым названный автор фиксировал «искусственную» сторону певческого умения, отличную от «естественного голоса», осуществляющего вербально-речевую коммуникацию. Религиозное пение, церковная декламация-псалмодия содержат принципиальные надобывденные, 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), отстранявшим «речевую естественность» выражения.

Возвращаясь к истокам ариозного пения, выделившегося во Франции и Британии в развитие старинного религиозного искусства, уточняем, что под «куртуазным» стилем понимали светскую, с признаками эротической открытости выражения, обходительность в поведении и общении, совершенно игнорируя тот факт, что придворный быт французских королей хранил традиции строгой религиозности Франции IV–VI вв., о которых писал Серафим Роуз в связи с публикацией в 1988 биографий святых старохристианской традиции, в том числе Григория Турского: «В этом писателе Галлии VI века дышит сам дух православного Востока...» (см. [17, с. 26]). Именно от этой атмосферы «куртуазности» — как «дворцового стиля», в котором король был главой и государства, и церкви, что наследует старохристианские заветы Византии, сохранявшиеся вплоть до 1792 года, когда с казнью Людовика XVI была уничтожена Галликанская церковь (см. материалы в энциклопедии — статью «Христианство»: [9, с. 399]), — происходит «светский» стиль французской аристократии.

Создав к началу XVII в. «прециозную» литературу и «светский» стиль скромного и достойного поведения (см. в книге Б. Артамо-

нова: [1, с. 193]), французская «дворцовая-куртуазная» культура не порывала с религиозной возвышенностью идей-образов. Собственно, к этому приходят и другие авторы в своем обобщении, поскольку музыкальный тип *airs* они соотносят с *air* [12, с. 1–5] как «полет», «парение», «песня» — последнее в специальном смысле «учености-возвышенности», выделяемых риторическими приемами. Музыкальная риторика от XV в. выражалась в «риторических акцентах» полифонической фактуры — «ария» и полифонический «шансон» синонимизировались, в том числе, когда один голос пели, а остальные играли на лютне.

Соответственно, в XVII ст. термин «ария» был синонимом к «кантате» [8, с. 698], многоголосная фактура которой определяла преемственность по отношению к церковному многоголосию как знаку нравственной возвышенности-серьезности. Риторическая изысканность образа арии определялась ее инструментализмом, поскольку писались арии для голосов, бывших совершенным «инструментом» выражения — обучали пению под скрипку или флейту, представлявшие совершенную модель сопрано как основного голоса, которым исполнялись главные героические партии. Арией стали называть также инструментальную пьесу для одного или нескольких голосов, сосредоточивавших в композиции лирический тонус высказывания. Таковы «арии» средних частей концертного цикла А. Вивальди; «арии без слов» впоследствии «опростил» Ф. Мендельсон, противопоставив риторически-аристократически изысканному пению — «песню без слов».

Также арией стали называть вокальное сочинение, риторическая выстроенность которого определялась не только фиоритурами либо многоголосием, но и цикличностью, как составляющейся из ряда дополняющих смыслово друг друга частей [16, с. 204–205]. Тем самым ария обнаруживала те же принципы выражения в вокале, что и соната-концерт — «симфония» в инструментальной сфере.

Таким образом, все три типа арии («куртуазная», «серьезная» и «духовная», см. выше) во французской и британской традициях — были «духовными» в расширенном смысле, поскольку посвящались возвышенным чувствам, а то и откровенно религиозным. При этом многоголосное наполнение фактуры, в том числе за счет привлечения инструментальной поддержки голоса, в качестве дополняющего до риторической полноты выражения, свидетельствовало о высоком строе запечатляемого образа. Указанная этимология соучастия ин-

струментализма как такового в строительстве жанрового типа арии как пения определяет на дальнейшее его существенный смысл, для которого механическая функция «аккомпанемента» весьма вольно трактует указанный типологический показатель ариозности.

В связи со сказанным напрашивается качество выразительности, которое в специальной литературе отмечено как «стиль жанра» и в данном случае относится к стилистике ариозного пения вообще. В статье Е. Царевой находим: «Понятие стиль жанра возникло в музыкальной практике при становлении индивидуальных стилистических особенностей в жанрах мотета, мессы, мадригала и т. д.» [14, с. 282]. И далее вышеназванная автор уточняет целесообразность применения данного термина — стиль жанра:

«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...» [14, с. 282]

Оперная ария наследовала в XVI–XVII вв. выразительную одухотворенность-серьезность трех типов арии («куртуазной», «серьезной» и «духовной», см. выше) во французской и британской традициях — и к концу XVII — началу XVIII столетия стала основным выразительным средством оперы-*seria*, «серьезной» оперы, что указывало на связь с церковным искусством, от которого исторически закономерно образовалось оперное пение (см. материалы книги Г. Кречмара: [6], а также диссертационное исследование В. Осиповой: [10]). Так, изначально «стилем жанра» арии стала «серьезность», то есть направленность выражения к надобыденным и идеальным смыслам, отчего органичными оказались приемы риторически изысканные, требующие подготовки и понимания со стороны как употреблявших их певцов, так и слушателей.

В одноголосном изложении арии существенно наличие риторических фигур, которые впоследствии именовались «украшениями» и считались «техническими сложностями», что совершенно неправильно. Потому что такие «украшения» были органической составляющей «фигуративного» стиля профессиональных певцов, воспитывавшихся с детства и в сложнейшей системе университетского объема, концентрировавшейся в курсах консерваторий 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 органику сложнейшей мелизматике для вокалистов, обучавшихся вокалу и всем игровым-инструментальным, композиторским и теоретико-гуманитарным дисциплинам с детства и 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 главные показатели мастерства и профессиональной певческой умелости. Что касается инструментального сопровождения арии, в том числе осуществляемого в клавире в концертном исполнении, то самая скромная арпеджированная или скупая аккордовая фактура составляла риторический знак возвышающего пение многоголосия, независимо от конкретной семантики того или иного музыкального фрагмента.

В этой же направленности на одухотворенность смысла и риторическую изысканность выражения выстроилась ария как инструментальный жанр, в двоичности многоголосного (см. арии И. С. Баха для несколько голосов, в том числе с участием вокалиста) и одноголосного звучания, из которых последнее выделялось риторической разработанностью фигуративного-мелизматического наполнения мелодии. Последнее наблюдается в «инструментализме» оперного пения, рожденного в культурной искусственности мужского вокала как пения кастратов или фальцетистов. Революция вокала, состоявшаяся в начале XIX века, в связи с тенденциями демократизации потребления салонного-аристократического жанра в огромных залах новых оперных театров и с расчетом на возможности естественных голосов мужских и женских, но обладавших свойствами, соотносимыми с «фигуративными» возможностями фальцетистов, обратила на противоположные многие из имевших место установок выразительности вокала в XVII–XVIII вв.

Не забываем о «революции россиниевских голосов», в которых «совершенные сопрано» типа Дж. Паста, с «двумя тембрами» в единстве певческого диапазона, стали очевидными «заменителями» героического пения кастратов, символизировавших в опере мужскую героиню (см. материалы Е. Кругловой и Е. Русакова: [7; 12]). Соответственно, «россиниевские» женские голоса демонстрировали мощное наполнение нижнего и среднего регистров, тогда как верхние ноты «облегчались», в этом плане уподобляясь голосам кастратов-фальцетистов.

Главный момент, повлиявший на сочинительство арий — это замена лирического по преимуществу пения в опере-*seria* и во фран-

цузской «лирической трагедии» драматическим вокалом. В последнем главным становится не полнота проявления восторга-пафоса обнаружения одухотворенного образа, но разнообразие смены состояний, динамика эмоций и столкновений страстей. Сначала динамика в романтической опере определилась «антиномией сцены и пения», где высоким образцом стратегии сценической игры-пения была 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 преемственности от оперы-*seria* с ее возвышенной риторикой и надличностной жанровой выстроенностью выражения, «купирующей» авторскую композиторскую позицию. Указанное качество вызвало на итальянскую оперу-*semiseria* шквал упреков критики последующих десятилетий за «приверженность штампам».

Так, высоко оценивая мелодический дар В. Беллини и оригинальность, «ренессансный новеллистический» склад образов оперы «Монтечки и Капулетти», представившей самостоятельную версию шекспировской трагедии, А. Хохловкина в монографии «Западно-европейская опера» говорит о партии Ромео как подчиненной «отвлеченной эмоции», «эмоции как таковой», что здесь господствует «общая обрисовка чувства, а не индивидуализированные его особенности» [15, с. 267]. Но косвенно в этих словах прослушивается непонимание «установки на жанр» более, чем на индивидуальность творца. Однако и оперный старт великого Верди свершился в условиях *semiseria*, жанра, оплодотворившего великий взлет романтической итальянской оперы, прошедшей по пути, принципиально отличному от немецкой оперы с ее симфонизацией и «сквозными» формами.

Следующий этап, от середины XIX века, отмечен выходом так называемых «вердиевских» голосов, где снова господствуют мужские тембры, естественные, но с выработанными верхними нотами, берущимися *fortissimo* с «микстой», то есть тенора с «баритональной» окраской тембральности. Соответственно, оперные композиторы создавали свои арии с учетом типов голосов, которые отвечали эстетическим критериям своей эпохи. В настоящее время наблюдается возрождение раннеоперной эстетики фальцетного пения мужчин — и

это соотносимо с эстетикой китайской оперы. Условия образования оперных певцов изменились до противоположности по отношению к XVIII в., поскольку не риторически обученный певец, но исключительно композитор фиксировал ариозную «фигуративность» выражения, вне которой невозможно выражение арии как стиля пения.

Таким образом, ария как жанр, этимологически определяемый как «песня — ученая, с риторикой», образована была культурой религиозной — придворного и собственно церковного типа, риторическую технику которых привнесла в оперу, сфокусировав внимание на одноголосном преломлении риторической специфики. Специфика арии как жанра:

1) этимологически заложенная направленность на серьезность — нравственную возвышенность выражения, в которой инструментальные голоса выполняли высокую функцию риторического украшения как причастности к над-обыденному смыслу;

2) риторическая сложность построения, выражаемая мелодическими фиоритурами, многоголосием либо цикличностью композиции — первый и второй принципы построения стали базисом оперного преломления концепции арии, что охватывало всю совокупность звучащих голосов;

3) инструментализм выразительной сущности арии, рассчитанной на исполнение в высшей степени окультуренным голосом — в основу оперного ариозного пения положена искусственность пения кастратов-фальцетистов, ориентированных на малые пространства салона как концертного зала, соответственно, инструментальный ряд представлял оркестр симфонии-концерта, что соотносимо с клавириностью чембало-клавесина, но не оркестрально ориентированного фортепиано;

4) наличие параллелизма развития вокальной и инструментальной ариозности, определяемой «инструментальностью» выразительности вокализации в целом, в том числе церковного ариозного искусства, а также инструментальной арии как таковой, объемность выразительного качества которой отнюдь не исчислялась громкостными проявлениями поздней туттийностью оперного-симфонического оркестра;

5) изменение риторической серьезности выразительного ариозного пения в соответствии с изменением эстетики вокала, соответственно проявление «учености» арии, в том числе через циклизацию разнотемповых и разножанровых фрагментов, что стало путем инструментализации оперного искусства в XIX веке.

Соответственно, инвариантным показателем ариозного типа пения, выделяющим стилевую самостоятельность данного жанрового образования, предшествовавшего индивидуально-авторской композиторской позиции в генезисе жанра, оказывается риторически обусловленная «серьезность» выражения, как связанная с высоким нравственным строем пения, духовного в своих основаниях. Виртуозность арии в выражении лирики восславления Подвига есть сущность «стиля жанра» арии. И даже в случае комического преломления ариозности одухотворенность ариозных звучаний сообщает музыке некоторый наджитейский ракурс выражения, не смешиваемый с мелочно-жизненной суетой.

Отмечаем такие 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 хор с его «цепным» дыханием;

3) петь «не вдыхая», воспроизводя в звуках то «ангелоподобное» действие, которое связывает со славильным лирическим пением христианская традиция, — это стиль-цель ариозного обучения в пении, независимо от того, на какие типы голосов ориентированы партии, оперный или вне-оперный смысл имеет пение арии как таковой;

4) осознавать высокую риторическую нагруженность инструментального участия в певческом запасе арии, что в концертном переложении для голоса и фортепиано ориентирует на клавирную гибкость передачи соотношения голосовой фигуративности и богатства в пальцевой и аккордовой технике пианистов.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. / С. Артамонов. — М. : Просвещение, 1978. — 608 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — М. ; Л. : Музыка, 1971. — 379 с.
3. Барбье П. История кастратов / П. Барбье. — СПб. : Изд. Ив. Лимбаха, 2006. — 303 с.
4. Басалаева Е. О. Стилістично-тембральний плюралізм фортепіано в камерно-інструментальній творчості українських композиторів покоління



1960-х років : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 — музичне мистецтво / Є. О. Басалаева. — Одеса, 2012. — 19 с.

5. Кантарович Ю. Символика клавира в исполнении камерно-вокальных сочинений В. Моцарта : дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 — музичне мистецтво / Ю. Кантарович. — Одесса, 2007. — 156 с.

6. Кречмар Г. История оперы / Г. Кречмар. — Л. : Academia, 1925. — 406 с.

7. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко / Е. Круглова // Старинная музыка. — 2003. — № 4. — С. 45–52.

8. Левик Б. Кантата / Б. Левик // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. — М., 1974. — Т. 2. — С. 697–699.

9. Лопухин А. Галликанизм / А. Лопухин // Христианство. Энциклопедический словарь : в 3 т. — М., 1993. — Т. 1. — С. 398–399.

10. Осипова В. Христианско-мистериальный континуум оперного искусства: генезис, эволюция, перспективы : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 — музичне мистецтво / В. Осипова. — Одесса, 2003. — 181 с.

11. Повзун Л. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 — музичне мистецтво / Л. Повзун. — Київ, 2005. — 16 с.

12. Русаков Е. Еще раз о bel canto / Е. Русаков // Муз. жизнь. — 2006. — № 1–2. — С. 1–5.

13. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков / А. Стахевич. — Харьков, 2000. — 305 с.

14. Царева Е. Стиль музыкальный / Е. Царева // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. — М., 1981. — Т. 5. — С. 281–289.

15. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Очерки. Конец XVIII — первая половина XIX века / А. Хохловкина. — М. : Гос. муз. издат., 1962. — 368 с.

16. Ямпольский И. Ария / И. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. — М., 1973. — Т. 1. — С. 204–207.

17. Vita partum. Житие Отцов, составленное святителем Григорием Турским / [Предисловие отца Серафима (Роуза)]. — М. : Издат. дом Русский Паломник, 2005. — 370 с.

**Бояренко Т. Фортепіано в звучанні арії як жанрі і стилі спііву.** Стаття присвячена характеристиці «стилю жанру» арії, виходячи з обумовленості даної типології духовною генезою, а також риторичною значущістю інструментальної участі в звучанні цього роду музики.

Ключові слова: арія, інструменталізм, жанр, стиль, спів, кантилена.

**Boyarenko T. A piano in sounding of aria as genre and style of singing.** The article is devoted to the characterization of the aria's «style of genre», based on the conditionality of given typology by spiritual genesis, also rhetorical significance of instrumental participation in sounding of this kind of music.

Keywords: aria, instrumental music, genre, style, chant, cantilena.