

ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО ДОБИ БАРОКО В СВІТЛІ ТЕОРІЇ АФЕКТІВ

Єрошенко О. В., канд. мистецтвознавства,
ст. викладач кафедри естрадного співу
Харківська державна академія культури

Анотація. Розглядається музично-афективна специфіка західноєвропейського вокального мистецтва XVII – першої половини XVIII ст. в дзеркалі філософсько-естетичної думки доби бароко, насамперед вчення про афекти.

Ключові слова: вокальне виконавство, опера, бароко, теорія афектів.

Аннотация. Рассматривается музыкально-аффективная специфика западно-европейского вокального искусства XVII – первой половины XVIII вв. в зеркале философско-эстетической мысли периода барокко, прежде всего, учения об аффектах.

Ключевые слова: вокальное исполнительство, опера, барокко, теория аффектов.

Annotation. Yeroshenko O. V. The vocal performance of baroque epoch in the mirror of the affect theory. The article deals with the musical and affective specific of Western European vocal art of XVII – first half of XVIII c. in the mirror of philosophic and aesthetic idea of baroque epoch, first of all, of the affect doctrine.

Key words: vocal performance, opera, baroque, affect theory.

Постановка проблеми та актуальність теми. Вокально-виконавська творчість є одним з найдавніших видів музичного мистецтва. У мистецтві як такому найглибшим чином розкриваються унікальність і неповторність людської особистості; значною мірою завдяки мистецтву досягається розуміння людиною самої себе та інших. Загальновизнаною тут є особлива роль емоційної складової, яка представлена й у самому художньому творі (насамперед, у його образному змісті), й у психологічному впливі на реципієнта.

Однією з надзвичайних ознак мистецтва вважається його унікальна здатність до складного перетворення почуттів. Найкраще, на нашу думку, сказав про це Л. Виготський: «Чудо мистецтва скоріше нагадує інше євангельське чудо – перетворення води у вино, й справжня природа мистецтва завжди несе в собі щось перетворююче, переборююче звичайне почуття, й той самий страх, і той же самий біль, і те ж саме хвилювання, коли вони викликані мистецтвом, утримують в собі ще щось крім того, що в них міститься. І це щось переборює ці почуття, просвітлює їх, перетворює їх воду в вино, і таким чином здійснюється найважливіше призначення мистецтва. Мистецтво відноситься до життя, як вино до винограду, – сказав один з мислителів, і він був цілком правий, вказуючи цим на те, що мистецтво бере свій матеріал з життя, але дає понад цього матеріалу щось таке, що у властивостях самого матеріалу ще не міститься» [1, с. 306]. Таїна художності мистецьких творів криється у їх зверненні до людських почуттів. Слухач (глядач, читач) емоційно залучається до світу художнього вимислу, що забезпечує інтерес до мистецького твору та разом з цим надає насолоди.

Спроби осмислити та усвідомити якісні характерні ознаки вокального мистецтва відбувалися з перших кроків філософсько-естетичних розвідок людства. У загальних працях давніх філософів вони мали спочатку фрагментарний характер. Те основне коло емоцій, що пробуджує в людині музика, вважалося змістовним центром музичного мистецтва і основою його морально-етичного впливу на людську особистість. Згідно з позиціями сучасної наукової думки, яка базується на результатах глибоких археологічних і етнографічних штудій, тривалий процес поступового «визрівання» музики йшов у межах прамистецтва як первісного синкретичного комплексу, що нероздільно поєднував музику, танець і поезію. Однією з головних цілей такого прамистецтва був саме емоційний вплив на зовнішній світ і внутрішній стан людини, при цьому найважливішим засобом цього впливу був саме спів.

Провідні напрямки становлення і розвитку емоційно-змістовної специфіки вокально-виконавської сфери ясно визначаються через історико-культурологічний підхід. У музичній естетиці при дослідженні закономірностей

музично-історичного процесу до загальнопсихологічних аспектів музичної проблематики зверталось багато відомих учених (А. Лосєв, А. Сохор, Р. Грубер, В. Шестаков, ін.). Особливості емоційних аспектів музичного мистецтва досліджувалися в працях деяких філософів, літературознавців, естетиків (С. Раппопорт, В. Дніпров, М. Каган, ін.). Проблема історичної кристалізації етико-естетичного змісту музики присвячені фундаментальні роботи визначного фахівця з музичної естетики В. Шестакова. Так, серед загальних питань естетики, до яких звертається вчений, є й питання про природу впливу музики на емоції та психіку людини [9, с. 6]. Втім, під час розгляду ролі та значення психологічної воздії музики в контексті історичного становлення музичної естетики, не виокремлювалося значення емоцій у вокальному мистецтві. Разом з тим питання еволюції змістовних аспектів емоційності у вокальному мистецтві, насамперед крізь призму історичного розвитку західноєвропейської музично-естетичної думки, потребує власного вивчення, що й зумовлює актуальність тематики даної статті. З вищезазначеного походить **мета** статті – виявлення координаційного зв'язку між емоційною сферою вокального виконавства періоду XVII – першої половини XVIII ст. та музично-естетичною думкою доби бароко, насамперед, вченням про афекти. *Об'єкт* дослідження – вокальне мистецтво доби бароко, *предмет* – музично-афективна специфіка вокального виконавства в світлі естетичної думки доби бароко.

Стаття виконана за планом НДР Харківської державної академії культури.

Результати дослідження. Початок нового періоду художнього розвитку європейської музики музикознавці датують порубіжжям XVI – XVII ст., коли народжуються опера, ораторія та інші нові вокальні й інструментальні жанри. Драматичне світосприйняття епохи Нового часу людиною XVII ст. з найбільшим емоційним напруженням і гостротою відображено мистецтвом бароко. У цей час спів, і музика загалом, підіймаються на нову, в порівнянні з епохою Ренесансу, висоту; головні їх досягнення – у театральній царині, де найбільш яскраво розкриваються психологічні конфлікти людського життя.

Саме в цей період в італійській культурі інтенсивно розвивається абсолютно новий жанр, який скоро стає провідним музичним жанром епохи, – опера, формуються різні школи оперної музики, вдосконалюється італійський вокальний стиль *bel canto*. Італійське вокальне мистецтво стає взірцем для інших країн Європи. Виникнення опери було пов'язане з реформою монодічної музики, з появою нового гомофонно-гармонічного стилю наприкінці XVI ст.

Одними з перших виступили проти поліфонічної нідерландської школи В. Галілеї та його однодумці – П. делла Валле, Дж. Б. Доні, П. Барді та ін. Поставивши собі за мету відродити античну музику, музиканти того часу звернулися до музичної декламації і, таким чином, відкрили для себе виразні можливості монодічного, одноголосного співу у супроводі декількох інструментів. Це привело до створення на межі XVI – XVII ст. в Італії нового

музично-драматичного жанру – опери, що, в свою чергу, зумовило значний подальший розвиток усєї європейської музики.

Відомо, що народження нового жанру сталося в гуртку флорентійських гуманістів, які збиралися в домі музиканта і мецената графа Дж. Барді. Сформувалася «Флорентійська камерата» у 1580 р., до складу її входили поети, музиканти та вчені того часу: В. Галілеї, Я. Пері, Дж. Каччіні, О. Рінуччіні, Дж. Меї та ін. У центрі музичних дискусій гуртка Барді було питання про створення речитативного стилю в музиці. Відомо, що саме тут на одному з вечорів В. Галілеї виконав написаний ним у декламаційному стилі музичний твір на текст Данте. У 1594 р. видатний співак і композитор Я. Пері створює засновану на декламації музику до віршів О. Рінуччіні «Дафна» (цей твір не зберігся), і роком народження опери вважається 1600, коли на честь святкування одруження французького короля Генріха IV та Марії Медичі була показана *dramma per musica* Я. Пері на вірші О. Рінуччіні «Євридика». Декламаційна музика твору виконувалася співаками в новому монодичному стилі, так званому *Stile rappresentativo* («виразний стиль»), який дозволяв передавати зміст та емоційну виразність мови. Вистава мала величезний успіх, що викликало появу ще ряду музичних творів, написаних у новому стилі.

Дуже скоро новий жанр розповсюджується по всій Італії, і на середину XVII ст. існувало вже декілька значних національних оперних шкіл: флорентійська, римська, венеціанська, неаполітанська. Кожна з них мала свої стилістичні принципи. Саме в італійській опері сформувався стиль співу *bel canto* («прекрасний спів»), який став взірцем для інших вокальних шкіл. Протягом XVII ст. новий жанр впевнено входить у культурне життя різних європейських країн. Подальший розвиток опери йшов не шляхом відродження античної музики, а інакше, що було обумовлено різними чинниками, один з яких був пов'язаний з виникненням гомофонно-гармонічного стилю. Як відзначала відомий музикознавець В. Конен у дослідженні «Театр і симфонія», «народження опери і народження тонально-гармонічної епохи відбулося не тільки одночасно, але й у глибокому взаємозв'язку» [5, с. 43].

Вплив опери на музично-історичний процес важко переоцінити. У працях багатьох відомих музикознавців (В. Конен, М. Черкашина, Е. Дент) доводиться роль опери в зламі музичного мислення епохи. Так, В. Конен відзначала, що «... всі композиторські школи другої половини XVII і XVIII століття зазнали впливу художньої будови опери» і характеризувала цей період як «століття опери» [5, с. 73]. У працях знаного вітчизняного історика музики М. Черкашиної відзначено, що та сама думка стверджується відомим мистецтвознавцем Е. Дентом, який у книзі «Походження романтичної опери» зазначає, що «зміни музичного стиля, які ми спостерігаємо в Європі, – зміни, які відокремлюють музику XIX століття від епохи Моцарта, – майже цілком обумовлені оперними впливами» [8, с. 59].

Саме в зв'язку з появою нового жанру опери на теренах професійної музичної творчості замість співака багатоголосного хору з'являється новий

тип вокаліста-виконавця – співак-актор, який стає головним виразником ідей оперної вистави. Першорядним для виявлення «героя драми» в операх того часу був світ почуттів, що розкривався у виразних мелодійних монологах. Таким чином, насичений музичною експресивністю спів стає центральним елементом структури раннього музичного театру доби Бароко і вокальне мистецтво в цілому набуває все більш виразних емоційних рис.

Основним художнім стилем музичного мистецтва XVII ст., особливо в Італії та Іспанії, був стиль бароко, хоча поряд з ним існували інші художньо-стильові напрямки. Наприклад, у Франції провідним у цей час художнім напрямком і в музиці, і в драматургії, і в живопису був класицизм.

Найбільш характерним втіленням художніх рис бароко у вокально-інструментальній музиці став створений італійським композитором К. Монтеверді (1567 – 1643) «схвильований» стиль (*stile concitato*), здатний передавати сильні людські почуття в їх драматичних колізіях. «Воістину з Монтеверді починається у сімнадцятому столітті відродження прав людського серця висловлюватися мовою музики», – зазначав Р. Ролан [7, с. 93]. За думкою відомого музичного історика Т. Ливанової, «у пошуках правдивої передачі почуттів Монтеверді не тільки підкреслює значення слова і виразної мелодії, але посилається на природу людини, на життєві спостереження, на “виявлення душі” в головних пристрастях» [3, с. 164-165]. Саме Монтеверді у своїй творчості позначив шляхи перетворення опери з *dramma per musica* на глибоко драматичне та психологічно-виразне мистецтво; його опери «Орфей», «Аріадна», «Коронація Пoppей» стали вершиною оперного мистецтва того часу [див., напр., 7, с. 87-105]. Контрасти дійсності й фантастики, героїки та буденності, піднесеного та земного, як характерні риси бароко, знайшли відображення в його творчості, яка, власне кажучи, першою показала величезні виразні музично-драматичні можливості опери.

У багатьох відношеннях XVII століття, з його кризою віри у непорушну гармонію світу, з відмовою від нормативності, пропорційності, з підвищеним інтересом до дисонансів та дисгармонії, виявляється перехідним від епохи Відродження до епохи Просвітництва. Також певною мірою XVII ст. наслідує від естетики Ренесансу концепцію музичного етоса, але своє практичне значення для музичної теорії вчення про етос поступово втрачає. Теорія музичного етоса, витоки якої коріняться в античному вченні про етос та подальшому його розвитку в наступних століттях, у XVII ст. поступово переростає у вчення про афекти, яке стає панівною естетичною доктриною того часу у західноєвропейському мистецтві.

Теоретичного обґрунтування вчення про афекти набуло в працях засновника французької раціоналістичної філософії, математика, фізика і фізіолога Р. Декарта (1596 – 1650). Це вчення стало філософською основою музичної естетики XVII ст., мало безпосередній вплив на тогочасну музичну теорію, а також на поезику французького класицизму. Учення про афекти було викладено Декартом у трактаті «Пристрасті душі» (1649), де філософ у

заключному параграфі під назвою «Тільки від пристрастей залежить все благо й все зло цього життя» відзначає: «Звичайно, у душі можуть бути свої особливі задоволення; але що стосується до тих, які в неї спільні з тілом, то вони залежать виключно від пристрастей. Тому ті люди, яких особливо хвилюють пристрасті, більш за все можуть насолодитися життям. Справді, вони переживуть і багато гірких хвилин, якщо не зуміють правильно використовувати пристрасті, й тоді доля їх буде зовсім інша» [2, с. 700]. Таким чином, Р. Декарт стверджує визначну роль емоцій та почуттів у житті кожної людини.

Перша спроба застосувати теорію афектів до царини музичної теорії міститься в одному з ранніх творів Р. Декарта «Компендіум музики» (1618), де основним змістом виявляються міркування про звук, інтервали й тони з математичної точки зору. Та окрім вивчення фізико-математичних закономірностей у музичному мистецтві, філософа цікавить музика як явище психофізіологічного роду.

Призначення музики та основна її здатність, на думку вченого, полягають у тому, щоб викликати багатоманітні почуття в душі людини. Так, Декарт пише: «Мета музики – завдавати нам насолоди й збуджувати в нас різноманітні афекти» [6, с. 342]. З'ясовуючи найкращі умови для сприйняття музики, філософ відмічає, що «для такої насолоди необхідна визначена відповідність об'єкта з самим почуттям» [6, с. 342] і що «той об'єкт сприймається легше, в якому менше диспропорцій між його частинами» [6, с. 343]. Також він відзначає, що найприємнішими музичними звуками є людський голос, «адже він найбільшою мірою відповідає нашій духовній формації» [6, с. 342]. Отже, за думкою визначного французького філософа-раціоналіста, саме спів здатен передавати людські почуття та пристрасті найкращим чином, що й є, в свою чергу, головним завданням музичного мистецтва.

Учення Декарта про музику та про афекти значно вплинуло на музичну естетику XVII і XVIII століть. Раціоналістичну теорію про музичні афекти розвиває (дещо в схематизованому вигляді) німецький вчений, математик, філолог і фізик А. Кірхер (1601 – 1680). Так, у фундаментальній праці «Musurgia universalis» (1650) він вводить поняття «музичний магнетизм» і вважає, що саме в тяжінні людської душі до афектів, які спричиняються музикою, проявляються магнетичні властивості останньої. Розрізняючи вісім таких афектів (радість, відвага, гнів, пристрасть, прощення, страх, надія, жаль), А. Кірхер зазначає, що вони «легко можуть бути зведені до трьох: радості, прощення та милосердя» [6, с. 208]. І далі вчений підкреслює: «Будь-яка людина ... знаходить найбільшу насолоду в тій гармонії, яка більше за інші схожа і пропорційна до її природного складу і в даний час відповідає її настрою» [6, с. 209].

Спираючись на теорію афектів та її застосування в музиці, видатний німецький майстер опери кінця XVII – початку XVIII ст., прекрасний мелодист Р. Кайзер (1674 – 1739), творчість якого поклала початок німецькому музичному театрові демократичного напрямку, в передмові до своїх «Componimenti musicale» (1706) відзначав надзвичайну властивість оперної

музики втілювати різноманітні почуття та пристрасті людини. Він писав: «Афекти гніву, жалю, кохання, як і властивості, які притаманні великодушності, справедливості, безневинності й самотності, опера зображує в їх неприкритій наготі, захоплюючи своєю потаємною силою всі уми до цих почуттів і немов би змушуючи серця до будь-якої пристрасті, подібно до неспалимого каменю, що займається за допомогою вправно відшліфованого дзеркала» [6, с. 36].

Вчення про афекти стало основою музично-естетичної теорії відомого німецького музичного теоретика, композитора і співака І. Маттезона (1681 – 1764), який розвиває ідею про рух та становлення пристрастей в музиці. Так, за думкою цього музиканта, «без належного афекту музика нічого не варта, нічого не значить, не чинить ніякого впливу» [6, с. 38]. У роботах Маттезона вчення про афекти, суттєво модифікуючись, стає засобом для доказу здатності музики до тонкого відображення різноманітних змін у внутрішньому житті людини, самої емоційної природи музики, в тому числі, вокальної.

Надалі концепція І. Маттезона розвивається в теоретичних працях відомого німецького композитора і знаменитого клавесиніста XVIII ст. К. Ф. Е. Баха (1714 – 1788) у напрямку застосування вчення про афекти до питань музичного виконавства. Виходячи з положення, що музика здатна виразити всі душевні переживання людини, прихильники теорії афекту пред'являли музикантові вимоги вміти самому переживати передаванні афекти для сильнішого впливу на душі слухачів. Так, наприклад, К. Ф. Е. Бах у першій частині теоретичної праці «Досвід справжнього мистецтва гри на клавирі» (1753) відзначав, що «музикант може зворушити серце слухача, тільки якщо сам він сповнений переживаннями. Він повинен сам перебувати в стані афекту, який хоче передати слухачам...» [6, с. 296].

Так, з самого початку XVIII ст. музиканти, співаки та музичні теоретики виявляють спроби застосувати вчення про афекти до музичної практики, а також віднайти в ньому теоретичну основу для створення нових музичних форм. Саме відображення емоцій в музиці, їх переживання музикантом-виконавцем під час виступу вважається в цей історичний період необхідною умовою функціонування музичного мистецтва в цілому.

Проблеми, пов'язані з вираженням різноманітних емоцій та почуттів засобами співу, досліджувалися філософами, ученими, музикантами протягом тривалого часу самого існування музичної культури західноєвропейської традиції (напр., античне вчення про музичний етос, середньовічне вчення про моральне значення музики, ренесансні гуманістичні ідеї тощо). Така фундаментальна концепція як вчення про афекти, що було теоретичним підґрунтям музичного західноєвропейського мистецтва XVII – XVIII ст., стала яскравим віддзеркаленням роздумів про характер емоційно-психологічних властивостей музики, насамперед співу, їх етичної та естетичної ролі. Протягом двох століть раціоналістичне учення про афекти в музичному мистецтві зазнавало суттєвих змін, відводячи від традиційного, метафізичного підходу до музики та співу і прямуючи до нових естетичних і художніх вимог часу. Надалі

старе учення про афекти було переосмислене і взяте для обґрунтування нових філософсько-естетичних ідей (теорія мімезису, теорія вираження).

Висновки. Постановка проблеми емоційної складової вокального мистецтва виходить з самої його природи, пов'язаної, в першу чергу, саме з емоційною сферою людини. Роздуми та міркування видатних учених, композиторів, музикантів і співаків доби бароко з приводу проблематики емоційної складової музичного мистецтва, і раннього музичного театру зокрема, знайшли своє відбиття в різних музично-естетичних концепціях, що ґрунтувалися на центральній філософсько-естетичній доктрині XVII – першої половини XVIII ст. – теорії афектів. Отже, становлення емоційно-семантичного поля вокального мистецтва в культурі Західної Європи періоду від порубіжжя XVI – XVII ст. до середини XVIII ст. відбувалося через його кристалізацію насамперед у фундаментальному вченні про афекти та похідних від нього численних музично-естетичних теоріях того часу, а також широке розвинення виразових можливостей співу (музичних і драматичних), поступове формування загальної естетичної специфіки західноєвропейського музичного мистецтва загалом.

Проблематика музично-естетичного аспекту емоційної складової вокального виконавства виявляється досить цікавою для подальшого вивчення. Знання історичного розвитку музично-естетичної думки щодо емоцій в співі та музиці допоможуть у визначенні їх провідної ролі у вокальному мистецтві та нададуть глибокого розуміння самому феномену прекрасного співу.

Література:

1. Выготский Л. Психология искусства / Л. Выготский ; предисл. А. Н. Леонтьева ; коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. – 3-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
2. Декарт Р. Избранные произведения [к 300-летию со дня смерти (1650 – 1950)] : пер. с фр. и латин. / Р. Декарт ; ред. и вступ. ст. В. В. Соловьёва. – М. : Госполитиздат, 1950. – 712 с.
3. История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века / [отв. ред. Б. Виппер, Т. Ливанова]. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 436 с.
4. Каган М. Музыка в мире искусств: [для музыкантов-профессионалов, искусствоведов] / М. Каган. – СПб. : «Ут», 1996. – 232 с.
5. Конен В. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) / В. Конен. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1974. – 376 с.: нот.
6. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. – М.: Музыка, 1971. – 688 с. – (Памятники музыкально-эстетической мысли).
7. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8 вып. Вып. 1. Опера в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра / Р. Роллан; [пер. с фр. В. Гречаной, с итал. З. Потаповой; ред. и коммент. В. Брянцева]. – М.: Музыка, 1986. – 311 с.: нот., портр.
8. Черкашина М. Размышления о феномене оперы // Музык. акад. – 1995. – №1. – С. 53-60.
9. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. Исследование / В. Шестаков. – М.: Музыка, 1975. – 351 с.

Надійшла до редакції 4.12.2008