

УДК 782.1

Тулинова У. Ю.

магистрант 2 курса направления подготовки
«Вокальное искусство»

Гуманитарно-педагогической академии (филиал)

«КФУ им. В.И. Вернадского» в г. Ялте

Научный руководитель: Куровская И. Р.,

кандидат искусствоведения, доцент

кафедры музыкальной педагогики и исполнительства

Гуманитарно-педагогической академии (филиал)

ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского» в г. Ялте

ЖЕНСКАЯ АРИЯ КАК ОБЪЕКТ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Аннотация: В статье освещается развитие женской оперной арии в XVIII–XIX вв.; дается определение арии как жанра; показана специфика исполнительства в данный период

Ключевые слова: жанр, ария, опера, оперная школа, вокальный стиль.

Актуальность исследования. Для современного музыковедения, при всей разработанности жанровой теории, незаменимым является определение жанра, данное Л. А. Мазелем, понимавшим под этим понятием «... роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившийся в связи с различными социальными (в частности, социально-бытовыми, социально-прикладными) функциями музыки, в связи с определёнными типами её содержания, её жизненным назначением, условиями исполнения и восприятия» [5, с. 18].

Несомненно, что к числу обозначенных исследователем «условий исполнения» принадлежит и сам исполнитель, будь то инструменталист или вокалист. Поэтому, предполагаемый интерпретатор часто указывается в «заглавии» жанра. О том, что это не терминологическая ошибка, возникающая в результате смешения двух категорий, ясно говорят названия многочисленных диссертационных работ («Фортепианные этюды Клода Дебюсси в контексте развития жанра» И. В. Портной; «Сонаты для клавира и скрипки В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации» В. В. Есакова; частично «Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века» С. И. Нестерова и др.). Выделение скрипки особенно показательно, так как жанр в данном случае определяет не группа инструментов (струнная), а конкретный инструмент. Из вышеперечисленных наблюдений можно сделать вывод, что исполнитель (то есть, тот, для кого написано произведение) является одной из важнейших характеристик жанра.

Вследствие этого, перспективным оказывается разделение оперной арии на жанровые подвиды не только исходя из обозначенного Л. А. Мазелем содержания музыки (традиционные типы арий *lamento*, мести, героической арии и т.д.), но ещё основываясь на предполагаемом исполнителе: мужчине или женщине. Такая дифференциация, вместе с тем, затруднена особенностями исполнительской практики, сложившейся в оперном театре. Были возможны разные варианты соотношения пола исполнителя и оперного героя:

Партию мужского героя исполняет певец-мужчина с выраженным мужским голосом (тенор, баритон, бас);

Партию женской героини исполняет женщина (обе схемы являются вполне стандартными и логичными);

Партию мужского героя исполняет женщина:

- роли-трагедии (молодых юношей, для ролей которых тембр взрослого мужчины не подходит);

- оперы, написанные для постановки воспитанницами женских учебных заведений (например, «Дидона и Эней» Г. Пёрселла или оратория А. Вивальди «Торжествующая Юдифь»);

Исполнение женских партий мужчинами было вызвано непродолжительно действовавшим запретом на участие женщин в театральных постановках;

Партию мужского образа поёт мужчина с голосом, по диапазону традиционно понимаемым как женский: певцы-кастраты и контратеноры.

Более того, в современной практике не является исключением исполнение женщиной партий, написанных для кастратов, – к тому же, не только в учебном процессе, но и уже состоявшимися артистами. К числу подобных принадлежат арии Ксеркса из одноимённой оперы Г. Ф. Генделя и Роланда из оперы А. Вивальди «Неистовый Роланд».

Исполнение первой арии Роланда, «*Nelprofondociesomondo*» Ф. Ярусски и М. Н. Лемьёв версии дуэта для контратенора и контральто при явной юмористическо-зрелищной направленности, противоречащей отважно-героическому содержанию данной арии («Пусть в мрачные глубины низвергнется судьба, беспощадная некогда к моему сердцу», всё же демонстрирует возможность арии быть исполненной вокалистами обоих полов.

К тому же, история исполнительской практики размывает разделительную линию между ариями женскими и мужскими, так как иногда (в том числе под влиянием внешних причин) партии, создававшиеся в расчёте на женщин, исполняли мужчины-кастраты: «... Доменико Мадзокки (1592-1665) осуществил постановку оперы “Цепь Адониса” (1626) с целью разрешения спора двух певиц: Чекки даль Падуле и Маргариты Коста. Запрещение властями данного соревнования привело к тому, что их партии с успехом исполнялись кастратами» [6, с. 38]. Данный прецедент показывает отсутствие в оперных ариях XVII века (по меньшей мере,

Римской школы) специфических «женских» черт, которые бы помешали осуществлению упомянутой замены исполнителей. Однако в XVIII–XIX вв. подобного рода мобильности соотношения оперного образа и пола исполнителя наблюдается меньше, что делает возможным дать рабочее определение женской арии. Возможность исполнения вокального произведения представителем противоположного пола становилась объектом музыковедческого рассмотрения на музыкальном материале принципиально различных исторических стилей и направлений – вплоть до рок-музыки [1].

В данной статье под женской арией будет пониматься ария женской оперной героини, исполнение которой изначально предполагалось женщиной.

В определении арии автор работы опирается на Музыкальную энциклопедию, согласно которому ария есть «... жанр вокальной музыки; законченный по построению эпизод (номер) в опере, оратории или кантате, с мелодикой преимущественно песенного склада, исполняющийся певцом-солистом в сопровождении оркестра. В отличие от речитатива и ариозо, непосредственно связанных со сценическим действием, А. как бы обобщает в эмоциональном плане определённый его этап» [1, с. 204]. По мнению В. Дж. Конен, ария как важнейший элемент оперной драматургии была впервые ясно намечена в творчестве К. Монтеверди. Т. Ливанова конкретизирует возникновение данного жанра: музыковед указывает на «Жалобу Ариадны» из оперы «Ариадна» (1608) как на первое оперное *lamento*, и применительно к этому номеру употребляет слово «ария» (заметим, что это была именно женская ария).

Таким образом, арию можно считать исконной составляющей оперы, чьё появление хронологически совпало со стабилизацией жанра. Вместе с тем, окончательное становление арии как жанра связывают с деятельностью крупнейшего представителя Неаполитанской оперной школы А. Скарлатти, автора около 125 опер. У него окончательно кристаллизуется и пара «речитатив-ария», и различные типы арий: *lamento*, пасторальная, бравурно-героическая и т.д. Хотя, по мнению некоторых исследователей, становлению традиционных разновидностей оперной арии музыкальное искусство обязано именно К. Монтеверди: «Именно Монтеверди дает основные генотипы арий (*aria di risata* – комическая ария, *aria serenata* – ария-серенада, *aria di sonno* – ария сна, колыбельная, *aria di sdegno, furia* – ария гнева, *aria di vendetta* – ария мести), активно используемые композиторами в последующие эпохи»

[4, с. 388].

Осмысление специфических особенностей женского пения (в том числе высоких голосов) происходило постепенно. Уже в работах Дж. Царлино (1571–1590) в разделе, посвящённом строению хоровой партитуры, указывается на необходимость записывать голос, «некоторыми называемый сопрано» на наивысшей строчке [цит. по: Стахевич/6, с. 21]. Вместе с тем, А. Стахевич в сносках к данному фрагменту текста устанавливает предельную ясность для

читателя, подходящего к данному выражению с позиций современной вокальной терминологии: указывая на то, что само слово «сопрано» происходит от латинского *superius*, означающего «более высокий» (что совершенно не связано с образом женщины-вокалистки), и на то, что в церковном хоре пели только мужчины и мальчики. В тексте работы можно встретить совершенно непривычное для современности словосочетание «мужское сопрано». Дж. Каччини (1550-1618) в вокально-методологических работах описывает предпочитаемые им принципы звукоизвлечения у женщин сходным образом с мужским: «... грудной регистр был признан Дж. Каччини как основной регистр певческого голоса и у мужчин, и у женщин» [6, с. 24]. У него же (хотя и в противоречии с требованиями флорентийской Камераты) формируется виртуозный вокальный стиль. Пассажи, трели и прочие украшения становятся репрезентантами душевного подъёма и яркости воплощения характера с одной стороны – и мерилем профессионального мастерства певца с другой. Кажется весьма закономерным, что оба примера новой «манеры пения» Дж. Каччини, приводимых А. Стахевичем, связаны именно с женщиной: мадригал «Амариллис», написанный для Виктории Аркилеи, и опера «Эвридика», в предисловии к которой композитор «пишет об “изяществе и новизне пассажей, доставляющих наслаждение слуху”, и положительно оценивает мастерство певицы, которая многие годы пела его произведения» [цит. по: Стахевич/6, с. 30]. Однако не была «новая манера» и исключительно женской, так как среди непосредственных учеников Дж. Каччини был и кастрат Дж. Дж. Мальи. Более того, завоевание признания женщин наряду с кастратами относят только к концу XVII века [6, с. 38].

На рубеже XVII–XVIII вв. развитие вокального искусства женщин и мужчин-кастратов происходило в известной степени параллельно. Описывая педагогические рекомендации Пьера Франческо Този (1654-1732), одного из основателей итальянской вокальной школы, А. Стахевич отмечает, что «... изложенные автором правила относились исключительно к сопрано кастратов и женщин». Педагог устанавливает общую для данных типов голосов проблему: развитие фальцетного регистра и достижение абсолютной плавности перехода между ним и грудным регистром.

Окончательное осмысление специфики женского пения происходит в XIX веке. Так, в изданном Мануэлем Гарсиа-сыном (1805–1906) «Полном трактате об искусстве пения» методические рекомендации о развитии женских и мужских голосов помещены в отдельных разделах [цит. по: Назаренко, с. 86–88]. Отдельно автор предупреждает о губительности для голоса наиболее показательного регистра женских голосов, верхнего: «... злоупотребление высокими звуками разрушило гораздо более голосов, чем старость» [цит. по: Назаренко, с. 77]. Его современнику, итальянцу Франческо Ламперти (1813–1892) принадлежат специальные

материалы по обучению высоких женских голосов, такие, как «Виртуозные упражнения для сопрано» [Назаренко, с. 110].

В целом, изучение гендерной специфики творчества в последнее время становится всё более актуальным и воплощается в научных работах самого высокого уровня: вплоть до диссертаций на соискание степеней кандидата и доктора искусствоведения. Наиболее обобщающим исследованием подобного рода можно назвать диссертацию Н. А. Коноплёвой «Гендерные основания творческой деятельности и человека творческого в культуре» [3].

Отдельные исследования посвящены даже отличительным чертам женской речи [2]. На материале классической русской литературы устанавливается, что для женской коммуникации характерны аллегоричность, эмоциональность, многословие и использование эвфемизмов [2, с. 145].

Таким образом, мы видим, что в оперной практике XVIII–XIX столетий обнаруживается множество несовпадений пола персонажа и воплощающего его на сцене актёра, возникающих по различным причинам, что ещё более осложняется активным привлечением певцов-кастратов для исполнения мужских ролей. Вследствие этого само понятие «женская ария», несмотря на кажущуюся очевидность, приобретает семантическую неоднозначность, в значительной степени затрудняющую исследование закономерностей её эволюции. Тем не менее, учитывая центральное значение женских образов во многих операх и роль арии как главной структурной единицы классического музыкального театра, можно сделать вывод о необходимости более пристального изучения феномена женской арии для более полного понимания специфики жанра оперы.

Литература

Бердникова, М. А. Гендерная инверсия исполнения рок-песен / М. А. Бердникова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2014. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/gendernaya-inversiya-ispolneniya-rok-pesen> (дата обращения: 10.11.2018).

Коваль, В. О лексических особенностях женской речи (к вопросу о лингвогендерном измерении текста) // Теоретична і дидактична філологія: Сб. науч. тр. – Выпуск 16. – Переяслав-Хмельницький : ФОП Лукашевич, 2013. – С. 145–154.

Коноплева, Н. А. Гендерные основания творческой деятельности и человека творческого в культуре : автореф. дисс.... доктора культурологических наук : 24.00.01 / Н. А. Коноплева. – ГОУВПО "Комсомольский-на-Амуре государственный технический университет. – Комсомольск-на-Амуре, 2012. – 40 с.

Куклев, А. В. «Коронация Поппеи» как образец оперного стиля К. Монтеверди» / А. В. Куклев // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. №2 (1). С 386–389. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/koronatsiya-poppei-kak-obrazets-opernogo-stilya-k-monteverdi> (дата обращения: 05.11.2018).

Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений / Л. А. Мазель : Учеб. пособие. – 2-е изд. доп. и перераб. – М. : Музыка, 1979. – 536 с.

Стахевич, А. Г. Искусство Belcanto в итальянской опере XVII-XVIII веков / А. Г. Стахевич. Саарбрюкен: Lambertacad. publ., 2012. – 200 с.