

# Metodologii didactic-educative

## ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ КАК ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ В КЛАССЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

## MUZICA VOCALĂ DIN EPOCA RENAȘTERII CA OBIECT DE STUDIU ÎN CLASA MĂIESTRIE DE CONCERT

## RENAISSANCE'S VOCAL MUSIC AS OBJECT OF STUDY IN THE CLASS OF ACCOMPANIMENT MASTERY

**TAMARA SAVELIEVA,**

conferențiar universitar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**TATIANA BEREZOVICOVA,**

profesor universitar interimar, doctor în studiul artelor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 784.034:37.016

*В статье рассматриваются некоторые вопросы изучения вокальной музыки эпохи Возрождения в учебном курсе концертмейстерского мастерства. Авторы уделяют основное внимание двум взаимосвязанным аспектам дидактического процесса: информированности студентов о стиле исполняемой музыки и технологической стороне работы над произведениями. Соединение этих составляющих является необходимым условием создания полноценного художественный образа.*

**Ключевые слова:** Возрождение, Джулио Каччини, Якопо Пери, Клаудио Монтеверди, мадригал, ария, лютия, клавинорд, верджинел, клавесин, фортепиано

*În cadrul articolului sunt examinate unele probleme de studiere a muzicii vocale din epoca Renașterii în cursul didactic de măiestrie de concert. În atenția autoarelor se află două aspecte legate reciproc, cum ar fi competența informațională a studenților în domeniul particularităților stilistice ale muzicii interpretate și aspectul tehnologic al studierii operei muzicale. Îmbinarea acestor două componente este o condiție necesară pentru crearea imaginii artistice desăvârșite.*

**Cuvinte-cheie:** arie, Claudio Monteverdi, clavecin, clavicord, Giulio Caccini, Jacopo Peri, lăută, madrigal, pian, Renaștere, virginal

*The article examines some problems of studying vocal music from the Renaissance era during the concert mastery course. The authors give special attention to two mutually related aspects of the teaching process, such as the students' informational knowledge of the style of the performed music and the technological aspect of studying the musical work. The combination of these two components is a prerequisite for creating a perfect artistic image.*

**Keywords:** aria, Claudio Monteverdi, clavichord, Giulio Caccini, harpsichord, Jacopo Peri, lute, madrigal, piano, Renaissance, virginal

Музыкальное искусство эпохи Возрождения представляет собой обширный художественный пласт, имеющий непреходящее культурное значение. Его освоение особенно интенсивно происходило в XX веке, для которого было характерно чрезвычайное расширение музыкально-стилевых горизонтов. Устойчивый интерес к музыке Возрождения сохраняется и в наши дни,

проявляясь как в музыковедческом изучении художественного наследия, исполнительстве, композиторском творчестве, так и в музыкальной педагогике.

Музыка эпохи Возрождения изучается студентами-пианистами в классе концертмейстерского мастерства. Необходимость ее включения в учебные программы диктуется характером будущей профессиональной деятельности выпускников, которые чаще всего находят себе применение в качестве концертмейстеров, работающих, в том числе, и с певцами. В данной статье будут рассмотрены некоторые вопросы изучения вокальной музыки Возрождения, которая входит в репертуар академических вокалистов и, соответственно, пианистов в концертмейстерском классе.

Выделим два основных, тесно связанных друг с другом, аспекта данной проблемы: информативный и технологический.

Информативная сторона изучения репертуара предполагает наличие знаний, связанных с историей создания исполняемых сочинений. Приступая к разбору нотного текста, концертмейстер должен не только располагать информацией о жизни и творчестве автора произведения, но и иметь представление об историческом периоде, в который оно было написано, а также об особенностях стилевого направления, к которому оно относится. В случае с музыкой Ренессанса это особенно важно, так как она не изучается в классах по специальности и камерному ансамблю, где студенты могли бы приобрести практические навыки исполнения, помогающие проникнуть в ее стилевую сущность.

Как известно, музыкальное Возрождение, охватывающее период XV–XVI вв. (в Италии его начало определяется XIV веком), делится на раннее, высокое и позднее. Если раннее и высокое Возрождение характеризуется в основном развитием полифонического многоголосия, то в поздний период, смыкающийся с ранним Барокко, все большее значение начинает приобретать сольное пение под аккомпанемент. В Италии эта традиция (*canto accompagnato*, *canto sulla lira*), идущая от средневековых трубадуров, труверов и миннезингеров, развивается в XIV–XV вв. (Луцаско Луцаски, Франческо Рази и др.) и достигает своего расцвета в конце XVI — начале XVII вв. в творчестве таких композиторов переходного периода как Джулио Каччини, Якопо Пери, Клаудио Монтеверди. Практика аккомпанемента солисту, связанная с утверждением в музыке гомофонно-гармонического склада, мажорно-минорной ладовой системы, тонального развития, находит свое дальнейшее выражение сначала в мадригальной комедии, а затем в опере, которая зарождается на стыке Возрождения и Барокко.

Светская музыкальная культура эпохи Ренессанса несет на себе печать философии гуманизма, возрождающей принципы античной эстетики и ставящей человека в центр мира. Вокальная музыка, в которой особое значение приобрело внимание к человеку, его внутренней жизни, как правило, писалась на тексты, раскрывающим любовные переживания героя. Вместе с тем, передаче лирических чувств в этот период не свойственна открытая эмоциональность, характерная для музыки более поздних исторических эпох. Как утверждал великий итальянский композитор и ученый XVI в. Джозеффо Царлино, «музыка — это некоторый закон и правило умеренности», полагая, что «нельзя довольствоваться чувством, хотя у иных оно и прекрасно развито, но нужно стремиться исследовать и познавать все таким образом, чтобы рассудок не расходился с чувством, ни чувство с рассудком» [цит. по: 1]. Анализируя проблему стиля музыки Ренессанса, В. Конен пишет: «Даже итальянский мадригал — высшее достижение светской линии в ренессансном искусстве — несет на себе печать созерцательности» [2, с. 37]. Задача пианиста — с особой деликатностью подойти к трактовке образного строя произведения, не стремясь к бездушному аскетизму, но, в то же время, и не форсируя передачу эмоций.

Репертуар вокалистов включает в себя два типа произведений эпохи Возрождения: миниатюры и оперные арии. Вокальные **миниатюры** — мадригалы, канцоны, арии — обычно отличаются простотой формы и лишены ярких внутренних контрастов, хотя их форма часто состоит из нескольких разделов, которые могут отличаться по темпу, размеру, фактуре изложения (примером могут служить такие пьесы как *O primavera* Л. Луцаски и *Filli mia* Ф. Рази

[3, с. 4–7; 4, с. 3–4]). Фактура партии фортепиано, основанная на последовательности достаточно простых трех-четырёхголосных аккордов, часто весьма незатейлива и не требует от исполнителя виртуозных навыков. Тем не менее, пианист сталкивается в таких случаях со специфической задачей: найти ту меру погруженности в материал, которая позволит избежать упрощенности и даст возможность обеспечить слушательский интерес. Подспорьем в этом смысле может стать внимание к деталям нотного текста: линии баса, мелодической фигурации, задержаниям в каденциях и т. д. При этом вокальная партия может значительно отличаться от фортепианной по степени сложности, как это происходит, например, в мадригале Л. Луцаски *O primavera*, содержащем множество колоратурных пассажей. В таких случаях концертмейстер должен особенно позаботиться о ритмической координации партий.

Встречаются произведения, отличающиеся достаточно развитой формой, драматургией и фактурой — к ним относятся, например, мадригалы выдающегося итальянского композитора Клаудио Монтеверди. Так, его мадригал *Con che soavità labbra adorate* [5, с. 11–15] состоит из ряда различных по размеру разделов, на протяжении которых происходит постоянная смена темпа и музыкального материала. Каждый раздел отличается своим характером, своими оттенками лирического чувства — то элегическими, то оживленно-скерцозным. В связи с этим уместно привести слова В. Конен о свободной форме мадригала, которая «всецело зависела от композиторского восприятия избранного им поэтического текста», [6, с. 86]. Изложение фортепианной партии в целом тяготеет к хорально-аккордовому, хотя некоторые фрагменты характеризуются достаточно активным включением полифонических элементов<sup>1</sup>. Частая смена эмоциональных состояний, темпов, фактурных планов и штрихов требует от пианиста внимания и оперативности.

Одна из проблем, которая возникает при исполнении старинных вокальных миниатюр, связана со звукоизвлечением. Пианисту важно осознавать, что фортепиано, на котором в основном играет современный концертмейстер, не было известно композиторам, творившим в эпоху Ренессанса. Вокальная мелодия зачастую аккомпанировалась на струнно-щипковых инструментах — лютне, архилютне, теорбе, китарроне, виуэле, а также на клавишных инструментах, предшественниках фортепиано (таких как клавикорд, верджинел, арпсихорд, мюзелар и др.). Техника исполнения на них отличалась от современной пианистической, что обязательно должно учитываться при выборе способов звукоизвлечения, построении динамического плана, использовании артикуляционных приемов, педализации. Эти инструменты отличались камерностью, интимностью звучания, поэтому при составлении динамического плана исполнения пианист должен исходить из общей облегченности звуковоспроизведения. При этом, независимо от того, для какого инструмента — щипкового или клавишного — предназначался аккомпанемент, очевидно, что передача звукоизвлечения на нем требует таких фортепианных штрихов, как пальцевое легато, нон легато или стаккато, исключающих интенсивное связывание звуков между собой. Встречающиеся в нотах лиги нужно воспринимать скорее как фразировочные обозначения, определяющие артикуляционные приемы деления фактуры на смысловые сегменты — в этом смысле типичным примером является пьеса Дж. Каччини *Amarilli, mia bella* [5, с. 3–5].

Очевидно, что в большинстве случаев не идет речь о педали, хотя ей вполне можно воспользоваться в отдельных пьесах для достижения определенных эффектов. Так, при исполнении аккордовых и гаммообразных пассажей, передаваемых из партии одной руки в партию другой, может быть полезной полупедаля: такой фактурный прием связан с техникой игры на лютне, на которой звуки арпеджированных аккордов обладают свойством длиться некоторое время, наслаиваясь друг на друга. Примером может служить пьеса Дж. Каччини. *Tu ch'hai penne Amore* [7, с. 3–5].

<sup>1</sup> В отличие от древнегреческого мифа, «Эвридика» Я. Пери, поставленная по случаю бракосочетания французского короля Генриха IV и принцессы Марии Медичи, заканчивается счастливой развязкой: Орфей и Эвридика возвращаются невредимыми из царства мертвых в мир живых.

**Арии из опер** позднего Возрождения составляют немногочисленную, но важную часть вокального репертуара. Наибольшей известностью пользуются фрагменты из опер Я. Пери и К. Монтеверди. Первое сохранившееся произведение этого жанра — «Эвридика» (1600) композитора и певца, члена флорентийской камераты Якопо Пери на сюжет мифа об Орфее (либретто поэта Оттавио Ринуччини). Опера демонстрирует главное достижение Пери — использование и развитие речитативной монодии, мелодические обороты которой были подчинены особенностям словесного текста.

В мировой исполнительской практике пользуются популярностью Пролог, Ария Орфея *Funeste piagge* и ряд других фрагментов. В педагогическом репертуаре наиболее востребованной является ария Орфея *Gioite al canto mio...*, которую герой поет в финале оперы, после воскрешения Эвридики. Музыка, в основе которой лежит кантиленная мелодия, носит радостный, гимнический характер. Изложение аккомпанемента отличается достаточной простотой, хотя следует отметить, что в разных изданиях арии встречаются разные фактурные варианты, как элементарный аккордовый [5, с. 9–10], так и более развитые [8, с. 5–6; 9, с. 14–16], с разной степенью подробности артикуляционных и динамических указаний. Вариативность аккомпанемента объясняется условным характером записи гармонии с помощью цифрованного баса (*basso continuo*), расшифровка которого может быть различной, в зависимости от целей и креативности аранжировщика.

Одним из наиболее часто включаемых в педагогический репертуар является *Lamento d'Arianna* («Плач Ариадны») из оперы Клаудио Монтеверди «Ариадна» (текст О. Ринуччини, 1608). Ариадна, оставленная на острове Наксосе ее возлюбленным Тесеем, бросается в море, но ее спасают рыбаки. К ним она обращается с мольбой о смерти, которая избавит ее от душевных мук, вызванных потерей любимого. *Lamento d'Arianna* — единственный уцелевший фрагмент «Ариадны», который, впрочем, по мнению В. Конен, «образует художественную вершину оперы. Он является той кульминацией в драме чувств, которую сам Монтеверди считал обязательным условием любого оперного произведения» [10, с. 220].

В целом *Lamento d'Arianna* представляет собой достаточно протяженное построение, которое содержит несколько разделов и в основном решено в духе типичного для флорентийской оперы речитатива, гибко следующего за поэтическим текстом. Вместе с тем, в конце его помещено небольшое трехчастное ариозо *Lasciatemi morire* (Дайте мне умереть) — наиболее распевный раздел, который чаще всего и исполняется в концертной практике под заголовком «Плач Ариадны». Воплощающий в себе состояние глубочайшего отчаяния, «Плач» считается первым в истории скорбно-лирическим *lamento*, оказавшим огромное влияние на дальнейшее развитие оперного жанра. «Даже в “Орфее”, который произвел в целом очень сильное впечатление на современников, не оказалось ни одной мелодии, которая в такой мере была бы избрана слушателями как любимейшая. Благодаря этому она и сохранилась — во многих редакциях и обработках» [8, с. 361].

Как и в других оперных номерах, партия фортепиано в «Плаче Ариадны» воспроизводит оркестр, поэтому исполнительские средства здесь гораздо богаче, чем в миниатюрах, сопровождаемых на лютне или клавикорде. Здесь можно встретить изобилие динамических и артикуляционных ремарок, которые, наряду с развертыванием мелодической линии, призваны подчеркнуть связь музыки и текста и способствовать сквозному музыкальному развитию [7, с. 6–12]. Задача концертмейстера — обеспечить яркость исполнительских красок, не выходя при этом за рамки общей эмоциональной сдержанности, свойственной эпохе Ренессанса.

В заключение выделим то главное, на что нужно обратить при изучении вокальной музыки Возрождения в классе концертмейстерского мастерства.

1. Концертмейстер, стремящийся к верному воссозданию художественного образа исполняемой музыки, должен располагать информацией не только о жизни и творчестве автора произведения, но и об историческом периоде, в который оно было написано, а также об особенностях стилистического направления, к которому оно относится.

2. Задачи, стоящие перед концертмейстером, не в последнюю очередь зависят от времени создания и жанра исполняемой музыки. Так, применяемые им художественно-технические приемы (звукоизвлечение, громкостная динамика, артикуляция, педализация и др.) могут существенно различаться в пьесах, написанных в период высокого Возрождения — и на стыке Ренессанса и барокко, в вокальной миниатюре — и оперной арии. Техника исполнения в определенной мере диктуется тем инструментарием, который использовался в оригинале.

3. Простота фактуры, отличающая фортепианное сопровождение некоторых пьес, не должна вводить пианиста в заблуждение: она ставит перед ним дополнительные технические и коммуникативные задачи, решение которых направлено как на певца, так и на слушателя.

4. Рекомендуемый вокальный репертуар Возрождения не слишком богат, будучи представленным в основном наиболее популярными пьесами итальянских мастеров (Л. Луцаски, Ф. Рази, Я. Пери, Дж. Каччини, К. Монтеверди), входящими в учебные программы вокалистов и опубликованными в нотных изданиях. За пределами находится огромный массив разнонациональной музыки, знакомство с которым может доставить истинное наслаждение любознательному и расположенному к творческому поиску музыканту.

#### **Библиографические ссылки**

1. ХАЗАНОВА, Н. *Музыка в понимании мыслителей эпохи Ренессанса* [online]. [цитировано 02.12.2017]. Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=577> ().
2. КОНЕН, В. К вопросу о стиле в музыке Ренессанса. В: КОНЕН, В. В. *Этюды о зарубежной музыке*. Москва: Музыка, 1975.
3. *Вокальная музыка итальянских композиторов XIV–XVIII вв.* Для голоса в сопровождении фортепиано. Москва: Музыка, 1978.
4. *Арии итальянских композиторов XIV–XVIII вв.* Для высокого голоса в сопровождении фортепиано. Москва: Музыка, 1988.
5. *Арии зарубежных композиторов для меццо-сопрано*. Вып. 1. Москва: Музыка, 1984.
6. КОНЕН, В. *Монтеверди*. Москва: Советский композитор, 1971.
7. *Арии композиторов XVI–XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971.
8. *Arie italiane antiche: ca 1600–1800*. I. Canto e Piano: trascrizione e selezione di Ida Isori. Wien: Universal Edition Aktiengesellschaft, UE 3630.
9. Singer's Library of Arias: 15 Vocal Masterworks from the Baroque Era. P. 12–16 [online]. [цитировано 17.12.2017]. Режим доступа: <https://books.google.md/books?id=Ut1cxmdEOO0C&pg=PA12&lpg=PA12&dq=gioite+al+canto+mio&source=bl&ots=GePtUwLZS9&sig=Do73Csmo352POakpw6-jMbmhRmQ&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwii4arn4pDYAhVhJ5oKHZ2LCkE4ChDoAQg0MAI#v=onepage&q=gioite%20al%20canto%20mio&f=false>.
10. ЛИВАНОВА, Т. *История западно-европейской музыки до 1789 года*. Том 1. Москва: Музыка, 1983.