

А. Н. ГУСЕВА

*Магнитогорская государственная консерватория (академия)  
им. М. И. Глинки*

## К ПРОБЛЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЖАНРА ВОКАЛИЗА

УДК 784.94

В современном вокальном исполнительстве жанр вокализа занимает важное место. Вместе с тем, достаточно долгое время научное представление о нём было связано преимущественно с его практическим предназначением, то есть он рассматривался в ключе обыденно-практических значений – жанр вокализа как инструктивное произведение. До сих пор не раскрыто содержание понятия «вокализ» как жанровой категории, не исследованы структура и семантика жанра и инструктивного вокализа, и вокализа – художественного феномена, в процессе его концертного функционирования. Кроме того, к настоящему времени не изучены история возникновения и развития жанра, а также функции жанра, имеющего гораздо более широкое применение в теории и практике: «концертный вокализ», «эстрадный вокализ», «вокализ в инструментальной музыке», «вокализ в хоровой музыке» и т. п. В этой связи на сегодняшний день сформировалась потребность к завершению в музыковедении периода накопления и описания внешних примет жанра, осуществляемых в справочной литературе, и переходу к его систематизации, классификации и научному изучению.

Как известно, этимология слова «вокализ»<sup>1</sup> (французский – *vocalize*) восходит к латинскому «*vocalis*», что означает «гласный звук; звучащий поющий» [9, стб. 828] или «издающий звук, говорящий» [5, с. 128]. Его основа производна от латинского «*vox*» – голос. Кроме того, в лингвистике существует термин, близкий названным. Так «вокализмом» называют «состав гласных фонем того или иного языка» [6, с. 242]. Вместе с тем, и в справочной литературе есть разночтения в определении жанра вокализа. В одних изданиях он именуется «упражнением», «пьесой». К примеру, вокализом обозначается «упражнение для голоса или вокальная пьеса, исполняемая без текста на одну гласную», а пение на гласных – вокализацией [там же]. В «Музыкальной энциклопедии» он именуется «произведением»: «произведение для пения без слов на гласный звук» [9, стб. 829]. Очевидно, что в одном случае принимается во внимание только инструктивная функция вокализа, в другом, – концертная. Обе функции обозначены в «Музыкальном словаре Гроува», где отмечается, что вокализ – «во-

кальное упражнение без словесного текста или вокальная концертная пьеса, исполняемая на один или несколько гласных звуков» [3, с. 203]. В отдельных источниках акцентируется специфика исполнения вокализа, например, возможность его импровизации: «... исполняющегося на гласном звуке упражнения для развития вокальной техники, специально сочинённого или импровизируемого певцом» [4, с. 114]. Так или иначе, значение понятия «вокализ», на наш взгляд, формируется на пересечении музыкального и внемзыкального с соответствующим кругом семантических значений.

Такая же непростая задача для исследователя – выявить типологические признаки жанра вокализа как иерархически организованного феномена, включающего целый комплекс взаимосвязанных компонентов. К числу главных отнесём: 1) социальные функции и место бытования в практике музицирования как «первичный признак» жанра; 2) тип коммуникации и исполнения; 3) признаки, устойчивые для определённого исторического периода бытования жанра («средства музыкальной выразительности»); 4) тип композиционного строения; 5) тип «обобщения содержания» (В. А. Цукерман).

В отечественном музыковедении далеко не исчерпана проблема соотношения жанра вокализа с иными родами и видами музыкальных произведений, и шире, – с явлениями искусства и культуры в целом. Отталкиваясь от мысли М. М. Бахтина о жанре как о форме видения и осмысления действительности, исследователи (М. С. Старчеус) акцентируют необходимость рассмотрения жанра в его непосредственной зависимости от культуры, которая по отношению к нему является родовым понятием. В процессе функционирования жанра, в том числе и интересующего нас жанра вокализа, складывается определённый жанровый архетип, связанный с его двумя жанровыми модусами – прикладным и концертным. Так, вокализ возник в период формирования нового, по отношению к предшествующему периоду, гомотипно-гармонического типа мышления, где мелодия, по выражению Л. А. Мазеля, «царствует, но не управляет» гармонией [10, с. 75]. Развитое к тому времени вокальное искусство расцвело и утвердилось, прежде

всего, в опере. Рождённый в её лоне стиль бельканто оказал огромное влияние на большинство европейских вокальных школ. Именно середину XVII – начало XVIII вв. можно считать временем зарождения жанра вокализа<sup>2</sup>, поскольку возникла необходимость в подготовке высокопрофессиональных певцов, владеющих подобной техникой вокального интонирования. В этой связи направленность вокализа на «конкретную техническую задачу называется в культивации определённого приёма – вокализации, то есть мелодического распева гласных звуков без слов» [11, с. 33].

При определении отношения жанра вокализа к видам «практики общественного музицирования» (А. Н. Сохор) и исполнительским средствам, которые учитываются во многих концепциях музыкального жанра, также возникают вопросы. Так, являясь а priori вокальным жанром, инструктивный вокализ в процессе эволюции преобразуется в концертный (при сохранении самого инварианта – инструктивного вокализа), который при исполнении на эстраде приближается к инструментальной музыке. Этот аспект требует обстоятельного изучения, поскольку учёными не определено место вокализа в отношении с другими жанрами инструментальной музыки. Так, О. В. Соколов убеждён, что концертный вокализ «принципиально не отличается» от инструментальных жанров [11, с. 6]. На этой же позиции стоит и А. Н. Сохор, поскольку подходит к вокализу (вокальной музыке без текста) как «редкому исключению» из вокальной музыки, поющей с музыкально интонируемым словом [13, с. 237]. На основании включения и взаимодействия с немusical компонентом А. Н. Сохор относит жанры вокальной музыки к синтетическим жанрам. В результате вопрос о принадлежности жанра вокализа к синтетическим или жанрам «чистой музыки» остаётся открытым, поскольку он, по мнению учёного, «воспринимается как проявление инструментального подхода к голосу» [там же]. Кроме того, этот вопрос связан с изучением выразительных особенностей звука, реализующихся «в том или ином жанре» [7, с. 116]. В этой связи звук вокализа балансирует на грани тончайшей нюансировки и концертного виртуозного блеска.

Обращаясь к сравнению вокальных и инструментальных жанров, невозможно не учитывать, что художественный результат вокализа во многом зависит от условий его формирования, исполнения и предназначения<sup>3</sup>. При этом условия формирования жанра на основе «естественного источника звучания» (М. Г. Арановский)<sup>4</sup> радикально отличны от инструментальных жанров с их «искусственным» способом становления звука, но, как известно, с условиями возникновения жанра достаточно тесно связаны и средства музыкальной выразительности, и типизация содержания. Кроме того, немаловажно

учитывать условия, в которых протекают исполнительские творческие процессы. Так, в отличие от музыканта-инструменталиста, у вокалиста наблюдается природное (акустическое) единство аппарата воспроизведения звука и его восприятия. В этой связи Ю. А. Барсов считает, что «малейшее изменение полости рта отображается на тембре звука» певца [цит. по: 18, с. 214]. В силу названных объективных причин, вероятно, вокализ, занимает промежуточное место и функционирует на грани вокального и инструментального искусства.

Однако даже в тех случаях, когда исследователи дают весьма определённую классификационную характеристику вокализу, возникают сложности. Так, О. В. Соколов относит вокализ так же, как и родственный ему жанр инструментального этюда<sup>5</sup>, к моторно-пластическим жанрам, образующим единую группу простых жанров чистой музыки. При этом для чистой музыки исследователь в качестве главного «основания» выдвигает «однородность материала в реально звучащем художественном тексте», где отсутствуют специфические элементы других видов искусства [11, с. 33].

Действительно, на первый взгляд, содержательный пласт вокализа формируется преимущественно посредством имманентно музыкальной интонационной формы. Вместе с тем, здесь этот принцип не всегда выдержан. Среди подобных образцов, к примеру, можно назвать вокализы, имеющие заголовок<sup>6</sup>: «Искусство пения» Г. Зейдлера, «Ежедневные упражнения» В. Лютгена, «Практическая школа пения» Ф. Абта и Н. Ваккаи, «Вокализ в форме хабанеры» М. Равеля, «Бразильская бахиана № 5» для голоса и 8 виолончелей Э. Вилла-Лобоса, «Пастораль» И. Стравинского и мн. др. В них заголовок проясняет музыкальное содержание. Однако важно другое – здесь к принципу «чистой» музыки подключается вербальный компонент, а контакт композитора со слушателем налаживается посредством программы «разными способами связи немusical компонента с музыкальным содержанием» [7, с. 274]. При этом программа моделирует такое музыкальное содержание, «которое недостижимо средствами сугубо музыкальными» [там же, с. 260]. Кроме того, в вокализе и этот механизм не столь очевиден, поскольку сущность природы жанра двойственна – он, вероятно, балансирует на грани «чистой» и «синтетической» музыки.

В процессе систематизации вокализа возникает ещё один важный вопрос. Так, вряд ли возможно однозначно утверждать об абсолютной «бессодержательности» гласных или названия слогов, которые составляют основу вокализации в жанре. С одной стороны, в вокализе акцентируется имманентно музыкальное содержание, поскольку словесный текст отсутствует и «трактовка словесных частиц, при которой понятность словесного сведена “на нет” и

оставлен лишь фонизм, приближает вокализы к инструментальной музыке» [17, с. 52]. С другой, – при определённых условиях они могут выступать как аналоги «внемusыкальных» компонентов музыкального текста, так как относятся к иному виду художественной деятельности. Здесь возникает проблема и более общего плана – правомерно ли говорить о художественной ценности инструктивного вокализа, поскольку акцентирование фонизма фонем и морфем свидетельствует о внимании к темброво-колористическим свойствам и музыкальной, и «вербальной» материи?

Неоднородность жанра проявляется и на уровне плана выражения. Так, распевы свидетельствуют о важной роли вокального аппарата в формировании интонационных закономерностей вокализов. Следовательно, если включить вокализы в моторно-пластическую группу жанров (О. В. Соколов), необходимо внести дополнение о том, что моторные факторы здесь детерминированы не инструментальными, но вокальными возможностями певческого голоса.

Размышления о месте жанра инструктивного вокализа в ряду других жанров приводят к необходимости определить тип коммуникативной ситуации, в которую он включён. Возникновение жанра по причине практической необходимости и специфика его исполнения (инструктивный вокализ не поётся на эстраде и не предназначен для большой аудитории) как «самовыражение» исполнителей-слушателей, «воспроизводящих музыку для самих себя и от себя», приближают к мысли о том, что эти критерии удовлетворяют требованиям массово-бытовых или культово-обрядовых жанров (по классификации А. Н. Сохора [13, с. 254]). Вместе с тем, вокализ интонируется вокалистом-профессионалом в классе не только для себя, но и для педагога, который осуществляет работу над вокально-технической подготовкой певца. Тем более этот критерий не применим по отношению к концертному вокализу – произведению, имеющему несомненную художественную ценность и поющемуся на эстраде («Вокализ» С. В. Рахманинова, посвящённый А. В. Неждановой, или «Концерт для голоса» Р. М. Глиэра). Кроме того, у вокализов, предназначенных для инструктивного использования (к примеру: Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио. М., 1951; Гречанинов А. Т. Школа пения. М., 1937 и др.) и для концертного исполнения различны типы коммуникации. Так, в одном случае автор, исполнитель и слушатель часто сливаются в одном лице, в другом, – они дистанцированы друг от друга. Двойственность вокализа, при включении в коммуникативную цепь «композитор – исполнитель – слушатель» свидетельствует, с одной стороны, о процессе эволюции вокализа от прикладного жанра к концертно-

виртуозному. С другой, – о различии «жанрового содержания»<sup>7</sup> (А. Н. Сохор [12]) этих разновидностей вокализа.

Неоднородность жанра особенно отчётливо проявляет себя при определении интонационно-лексических оборотов, которые составляют «интонационный словарь» (Б. В. Асафьев) жанра. Здесь исследователя подстерегает далеко непростой вопрос о том, какие из наиболее распространённых интонационных оборотов, принадлежащих различным историческим периодам и национальным традициям (итальянской, чешской, немецкой, русской и др.) образуют жанровое содержание вокализа. И ещё, конкретнее: какие «интонационно-речевые модели»<sup>8</sup>, запечатлены в вокальной и инструментальной партиях вокализа? Вероятнее всего, эта проблема должна решаться в русле общей проблемы взаимодействия традиции и новаторства, которая коррелируется степенью и мерой востребованности жанра, с одной стороны, и общим уровнем методологических оснований, школ, течений, сформировавшихся в процессе функционирования вокализа, – с другой. Здесь предстоит определить систему взаимодействия инвариантного и вариативного, общего и индивидуального. В процессе изменения социально обусловленных и исторически конкретных условий бытования музыкальных жанров происходит преобразование «форм музицирования» (Б. В. Асафьев). Ярким примером жанровой эволюции является жанр вокализа, который прошёл значительный путь своего развития. В этой связи отдельную проблему представляет изучение механизмов преобразования вокализа в процессе его взаимодействия с другими жанрами. Так, в XX веке жанр концертного вокализа значительно обновляется, поскольку сближается с жанрами инструментальной музыки: скрипичной (5 мелодий для голоса или скрипки и фортепиано ор. 35 С. Прокофьева; «Вокализ-этюд» К. Шимановского), в том числе с крупными жанрами фортепианной музыки («Соната-вокализ» и «Сюита-вокализ» для голоса и фортепиано Н. Метнера). Хоровые вокализы включаются в различные жанры для достижения специфических эффектов («Дафнис и Хлоя» М. Равеля, «Сирены» К. Дебюсси, «Чудесный мандарин» Б. Бартока). Название «вокализ» применяется и по отношению к небольшим инструментальным сочинениям кантиленного характера («Вокализ» для фортепиано А. Хачатуряна).

В данной статье ставилась задача обозначить наиболее важные и взаимосвязанные исследовательские задачи, встающие при обращении к одному из уникальных в своём роде жанров. Многие, бесспорно интересные и перспективные для музыкальной науки и педагогики проблемы, сформированные в процессе наблюдений, требуют обстоятельного исследования и научного обобщения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Термин «сольфеджио» также может указывать на вокальные упражнения для развития голоса [3, с. 806]. Здесь сольфеджирование со слоговыми названиями нот становится инструктивным компонентом. При этом «все музыкальные высоты возникают с соответствующими слоговыми обозначениями, вследствие чего воспринимаются как абсолютная незыблемая константа» [6, с. 45]. Концертные сольфеджио наблюдаем у Ф.-Э. Баха, В.-А. Моцарта, а также в музыке композиторов XX–XXI вв.

<sup>2</sup> Отметим, что к одним из первых по времени возникновения относят вокализы Ж.-Б. Люлли и Ж.-Ф. Рамо.

<sup>3</sup> Не случайно «генос» жанра (а именно, от понятия «генос», то есть, от латинского *genus*, по мнению А. Г. Коробовой происходит термин «жанр» [8, с. 35]) связан с вокальным голо-сом, его спецификой звуковедения и произнесения (орфоэпии).

<sup>4</sup> М. Г. Арановский в статье «Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке» выделяет внешнюю и внутреннюю структуру жанра. К последней он относит способы типизации содержания, обусловленные аристотелевскими родами искусства: эпос, лирика, драма; противоположными источниками звучания – естественным и искусственным

(вокальным и инструментальным); целью исполнения музыкального произведения [1, с. 11].

<sup>5</sup> Родство социальных функций и общность коммуникативной ситуации жанров, «предназначенных для демонстрации перед публикой блестящего, виртуозного владения профессиональным мастерством», – отмечает Л. П. Казанцева [7, с. 121].

<sup>6</sup> В большей степени это относится к концертным вокализам.

<sup>7</sup> «Жанровое содержание», по А. Н. Сохору, представляет собой обобщённо типические черты содержания произведений, относящихся к одному жанру [12, с. 132].

<sup>8</sup> «Интонационные модели речи», по мнению Г. Р. Тараевой, опираются на речевой этикет социальных, возрастных, профессиональных групп людей, изучение которых «могло бы немалое прояснить и с языком музыкальных стилей, и с исполнительскими традициями» [15, с. 171]. При этом в основе организации музыкального текста лежит национальная специфика различных школ, обусловленная регламентами музицирования, системой поэтического языка, спецификой музыкальной культуры с «разветвлённым кодексом общения».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.

2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971.

3. Вокализ // Музыкальный словарь Гроува / пер. и ред. Л. О. Акопяна. – М.: Практика, 2001. – С. 203.

4. Вокализ // Музыкальный энциклопедический словарь / ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 114.

5. Вокализ // Словарь иностранных музыкальных терминов / Т. Крунтяева, Н. Молокова, А. Ступель. – Л.: Музыка, 1974. – С. 128.

6. Вокализм // Советский энциклопедический словарь / науч.-ред. совет: А. И. Прохоров и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. – С. 242.

7. Казанцева Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры: учеб. пособие. – Астрахань, 2009.

8. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007.

9. Лицвенко И. Г. Вокализ // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – Т. 1. – Стб. 828–829.

10. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. – М.: Музыка, 1972.

11. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. – Нижний Новгород, 1994.

12. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л.: Сов. композитор, 1983. – Вып. 3. – С. 129–143.

13. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л.: Сов. композитор, 1981. – Вып. 2. – С. 231–294.

14. Старчеус М. С. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник. – М.: Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 45–68.

15. Тараева Г. Р. «Интонационные словари» как проблема музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 2 (5). – С. 169–175.

16. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М., 1964.

17. Шепшелёва О. В. Музыкально-звуковое воплощение микроэлементов слова // Художественный текст. Автор и исполнитель: матер. Всерос. науч.-практ. конф. молодых учёных 10 февраля 2006. – Уфа, 2007. – Т. 1. – С. 43–53.

18. Шутьяков О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика: монография. – СПб.: Композитор, 2006.

## Гусева Ариадна Николаевна

аспирантка кафедры истории, теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики  
Магнитогорской государственной консерватории им. М. И. Глинки

