

УДК 13.07.25+18.01

Т. Ю. Гордеева

К ИСТОКАМ ПЕВЧЕСКИХ ШКОЛ. ВАРИАНТ КЛАССИФИКАЦИИ

Данная статья продолжает и углубляет исследования, связанные с певческим звуком. Она посвящена вопросу происхождения вокальных школ и проблеме их классификации. Появление певческих школ объясняется энтелехийными процессами творческого мышления. Предлагается вариант классификации вокальных школ, обусловленный доминирующим полем хронотопических состояний, которое определяет смысл их существования.

Ключевые слова: певческий звук, певческий голос, вокальное искусство, вокальная школа, энтелехия, хронотоп, мышление, орнаментально-мыслительные структуры, классификация.

T. Yu. Gordeeva

TO THE ORIGIN OF SINGING SCHOOLS. A VARIANT OF CLASSIFICATION

In this article we have presented and deepened the studies of a vocal sound. The article is devoted to the origin of signing schools and the problem of classification thereof. Signing schools are shown to occur as a result of entelechetic processes of creative thinking. A variant of classification of vocal schools is proposed based on prevailing field of chronotopic moduses which determines their reason for existence.

Keywords: Vocal sound, Signing voice, Vocal art, Vocal school, Entelechy, Chronotopos, Mental movement, Decorative mental structures, Classification.

На генезис певческого звука оказывают свое воздействие многие факторы. Среди них: вид пространственно-временных матриц, тип мыслежеста, заложенный в психонидном бессознательном, и закрепившийся в архетипах коллективного бессознательного данной культуры, музыкальный инструментарий рассматриваемой эпохи, разговорный язык, эстетические представления. В данной работе мы обратимся к анализу истоков певческих школ, сосредоточив внимание на энтелехийных процессах звукообразования, взаимосвязи их с пространственно-временными представлениями, и в соответствии с результатами анализа наметим первую классификацию мировых вокальных школ и традиций пения.

По словам Дж. Михайлова, «в некотором смысле музыку можно назвать искусством ориентирования во времени и пространстве. Там, где музыка более естественно и прямо связана с органикой человека, она безошибочно “координирует” его в параметрах этих констант... Ощущение времени и пространства, чему музыка служит весьма надежным показателем, во многом определяет своеобразие той или иной культуры» (цит. по: [6, с. 23]). Поскольку пение явилось первым музыкальным проявлением человека, то все вышесказанное, в первую очередь, относится к этому виду искусства. Элементарной составляющей певческого процесса является певческий звук.

В философско-культурологическом исследовании «Музыкальный звук как феномен культуры», посвященном, в частности, певческому звуку, он был определен и обоснован как явление двойственной природы: телесно-мыслительной. С одной стороны, его можно представить в виде многовариантной расположенности во времени и в пространстве, а с другой стороны, его возникновение связано с жесто-мыслительной активностью человека. В результате постоянной игры за полное тождество внутренних представлений о певческом звуке и их внешних воплощений формируются инварианты, определяющие лицо той или иной певческой культуры.

В той же работе было показано, что певческий звук как звук музыкальный, как художественное явление рождается на границе слияния – отталкивания двух потоков: недостижимого идеального многоликого внутреннего образа, очертания которого сами постоянно ускользают из предощущаемых границ, а также пространства возможностей его реального воплощения. Постоянно возобновляющиеся попытки достигнуть идеального совпадения приводят то к сближению внешней формы с мысленным образом, то к отдалению от него. Этот процесс притяжений-отталкиваний вызывает постоянную перемену, корректировку, уточнение внутренней формы и насыщает звук *энтелехийей*. Термин «энтелехия» был введен в философию Аристотелем с целью выразить *единство неоднородных усилий мысли, на-*

правленных на осуществление переходов потенциального в реальное. Осуществляя такие переходы, энтелехия обладает не только собственной субстанцией, но и имеет причину и цель своего движения в самой себе. Этот термин встречается также у Лейбница и Гуссерля. В трактовке Г. Кнабе энтелехия – сложнейшее понятие, одно из тех предельных, которые не поддаются полной рационализации и требуют «вживания».

В «Словаре иностранных слов» энтелехия определяется как «телеологическое понятие достижения цели, осуществляемое нематериальным деятельным началом, которое ...определяет развитие материи» [10, с. 814]. В «Словаре философских терминов» читаем, что «...в ряде значений энтелехия совпадает с термином “энергия”, и они употребляются как синонимы, а в ряде – они различаются, и энергия обозначает сам процесс перехода вещи из состояния потенциального в актуальное, а энтелехия – конечный результат, цель этого процесса» [11, с. 731].

Синцов Е. полагает, что если под энтелехией понимать одно из ее проявлений – переход потенций мышления в формы их реализаций, то для обладания источником самодвижения, энтелехия должна осуществляться как процесс, цель которого – создать эффект «неравновесного тождества» (в толковании этого явления Ф. Гегелем) [9]. Ограниченность средств материального мира воплотить неукротимую фантазию творческого духа всегда приводит только к частичной реализации внутренней формы и, в этом случае действительно возникает ситуация «неравновесного тождества» между мыслимым и реализованным. Каждый акт такой частичной реализации потенциального становится залогом самовозбуждения новых мыслительных возможностей и источником энтелехии. Как и любое действие, данный процесс сопровождается энергетическим посылом.

Любая певческая школа осуществляет усиление энтелехийных процессов, выраба-

тывает энергию энтелехии, возникающей при переходе внутренних форм звука во внешнее воплощение. Она возбуждает энтелехийные процессы в сознании певца, запускает творческий процесс игры в совпадение представляемого и реального звучания голоса, благодаря чему осуществляется работа по совершенствованию певческой школы. В ходе овладения профессиональным мастерством образы внутренней формы певческого звука уточняются, все более насыщаются энергией, и соответственно растет значение их энергетической напряженности. Поля высокого напряжения инициируют движение энергетического потока от источника с большим энергетическим потенциалом к источнику с меньшим, поэтому накапливающаяся энергия «недовоплощенных» в реальном звучании внутренних образов звука, обладающая огромным энергетическим потенциалом, стремится явить себя в реальном пространстве, а энергия недопроявленной внутренней формы вновь становится источником энтелехийных процессов. Необходимо заметить, что мыслдвижение может определяться различными внутренними образами, формирующими множественную внутреннюю форму. Например, не только эстетическими представлениями о качестве звучания голоса, как в школе бельканто, но и представлением об особом, отрешенном от мира состоянии души, как при пении древнерусского знаменного распева, или переживанием божественного слова в древнегреческих мистериях. Главное для нас то, что при этом возникает энтелехийный процесс, сопровождающийся посылом энергии внутренней мыслеформы в реальное пространство и увеличением энергетического заряда окружающей звучание тишины.

Синцов Е. пишет, что в культурной составляющей музыкального звука лежат «принципы соотнесенности звучащего “тела” с окружающим его “недопроявленным пространством” звука. Это его потенциальные

возможности явить себя как множество иных проектов звука, заложенных в “пространстве тишины”... Это те его нереализованные возможности, что перешли в „минус-звучание”, активность которого по отношению к звучащей “ткани звука” необычайно высока. И формы этой активности, способы обнаружить Присутствие (расположение) минус-звучания в “теле звука”, по всей видимости, по-разному закреплены в музыкальной культуре. Например, в вокальных школах» [9, с. 169]. Повышенная напряженность недопроявленного образа внутренней формы требует более совершенного техне, а, следовательно, возникает настоятельная необходимость в разнообразных певческих школах, шлифующих тот или иной вид мастерства.

Таким образом, первый вывод, к которому мы приходим, это то, что вокальная школа представляет собой способ обнаружить то или иное расположение минус-звучания, проявить те или иные формы мыслительной активности на фоне происходящих при этом процессов энтелехии.

Исследуя проблему певческих школ, стремясь вникнуть в смысл их генезиса и выбрать ориентиры их классификации, необходимо иметь в виду тезис М. Бахтина о том, что мы вступаем в сферу смыслов через ворота хронотопов». М. Старчеус, исследуя хронотопы музыкального мышления, отмечает, что «сами того не замечая, мы пребываем в мире речевых, двигательных, психо-эмоциональных, мыслительных, коммуникативных, социокультурных (обрядовых), космогонических, мифологических и других хронотопов. Человеческое познание, переживание и действие осуществляются в конкретном и едином пространстве-времени, которое определяет их смысл. Легко и незаметно для самих себя мы настраиваемся на хронотопические отношения вербальных языков и ситуаций общения, двигательных действий и эмоциональных состояний»

[12, с. 157]. Е. Синцов описал и подробно исследовал в своих работах орнаментально-пластический процесс мышления как метаязык хронотопических представлений культуры. Он определил орнамент как некий «начальный символ» психологической связи пространства-времени (хронотопа). Хотя Дж. Михайлов и не употребляет термин «хронотоп», но, по сути дела, говорит о нем и замечает, что «временная характеристика модели и ее структурность в конечном счете определяются тем импульсивным энергетическим зарядом, который ее порождает» (цит. по: [6, с. 20]). М. Старчеус отмечает, что каждая музыкальная культура обладает своими характерными особенностями музыкальных хронотопов [12], или же, следуя за мыслью Синцова, можно говорить о том, что музыкальные культуры различаются типами мыслительных орнаментов [9]. Попробуем на основе вышесказанного связывать хронотопы, орнаментальные структуры, энергетический потенциал и типы певческих культур.

Размышляя над тем, что неизменность и текучесть процесса перерождения орнаментально-мыслительных структур сознания сопровождается появлением аттракторов, вокруг которых формируются некие ризомные «разрастания» из орнаментально-жестовых структур, можно отметить процесс концентрации в них огромного потенциала энергии, так как любая шарообразная форма по закону сохранения энергии аккумулирует наибольший запас энергии. Сплетаясь в ризомный клубок, соединившиеся заряды в многократном размере усиливают энергетический потенциал внутренних форм мысленных образов. Вероятно, поэтому Э. Курт писал, что психическая энергия уже трепещет в нас, прежде чем зазвучать [3]. Трепещущая в нас энергия, энергия «сгустков» орнаментально-жестовых мыслительных структур, источник энтелехии, «нематериального деятельного

начала», наполняет собой различные поля хронотопов, связанных с музыкой: хронотопов эмоциональных состояний, психологических настроев, двигательных, мыслительных и прочих других видов. Учитывая положение Дж. Михайлова о том, что систему слушательского восприятия можно в схематизированном виде представить как совокупность четырех моментов [6]: интеллектуального, эмоционального, психологического, физиологического, ограничим взятое во внимание количество полей хронотопов в соответствии с этой схемой слушательского восприятия. Как показывает исторический анализ певческих культур, интенционально настроенное сознание неким образом выстраивает иерархию хронотопических полей, ориентирует энтелехийные процессы на игру с определенными типами хронотипических представлений. В результате мы приходим еще к одному выводу. Различие вокальных школ определяется доминирующим полем хронотопических представлений. Опираясь на сделанные выводы, попытаемся наметить следующую классификацию мировых вокальных школ и традиций пения.

Во-первых, обозначим вокальные школы, определяемые хронотопами интеллектуальных состояний. К ним относятся итальянская школа бельканто, все западноевропейские школы академического, оперного пения. В данном направлении выделяется интонационный хронотоп, насыщенный энтелехией верной интонации. «Переплавив в себе эмоциональные, моторные, коммуникативные и иные хронотопические отношения, сам интонационный хронотоп музыки становится “воротами” в различные смысловые поля одновременно» [12, с. 128]. Важное значение играет также в данных вокальных школах музыкально-акустический хронотоп, систематизирующий обертоновую палитру музыкального тона, и влияющий в конечном итоге на расширение певческого диапа-

зона. Лаури-Вольпи отмечал как основную особенность школ академического направления – воспитание высокого и сверхвысокого регистров и обладание певцом однотономного двухоктавного диапазона.

Далее выделим школы, определяемые хронотопами психологического состояния, то есть культивирующие способность вживания в духовный мир, переживать божественное. К этому направлению относятся мистериальные центры Древней Индии и Древней Греции, школы древнерусского православного пения. М. Старчеус пишет: «У каждого сакрального обряда или сценического действия имеются свои устойчивые хронотопы, которые вводят людей в требуемые психологические состояния, повышают их чувствительность к определенным воздействиям» [12, с. 157]. Н. Андгуладзе приводит пример следующего рассуждения индийской музыкальной философии: «Творчество музыканта духовного характера. Он должен найти внутренний источник, центр своего «Я» – Бинду. Бинду-символ вечности. Здесь создается истинное звучание при помощи праны (жизненной энергии – *Т. Г.*). Музыкант своим дыханием выносит наружу это звучание и выражает его звуками. <...> Прекрасным считается звук, указывающий на высочайший смысл. Музыка – это взгляд вовнутрь, постижение духовных глубин человека» (см.: [1, с. 106–107]). Этому рассуждению вторит следующее, которое относится к толкованию одного из древнерусских знаков знаменного распева – статьи. Звук, обозначаемый статьей, должен был быть продолжителен по звучанию и оканчиваться паузой, во время которой поющий имел бы возможность отрелексировать пропетое.

Монасыпов Ш., исследуя деятельность древнегреческих мистериальных центров, пришел к выводу, что «для греков в их мыслительной деятельности была важна не столько память, сколько способность вживаться в ду-

ховный мир, *переживать божественное...* Поэтому в орфических мистериях совершенствование сценического вокального искусства связывалось прежде всего с необходимостью постижения космической природы человеческого существа, а также с непосредственным переживанием божественного (духовного) Слова, изливающегося в актерской речи и пении» [4, с. 186]. Актер или певец не просто произносил текст, но вживался в суть каждого слова, представлял как образ, расшифровывал их, как символ, «переживал».

Основой древнерусского православного церковного пения был знаменный распев. Существовала важная особенность в понимании знаменной системы пения как «богослужебного пения», направленного в отличие от светского пения не на усладу души, а на вхождение в особое духовное состояние, как поющих, так и слушающих. Процесс исполнения представлял собой некий процесс «духовного проживания» певчими исполняемого ими песнопения. Певцам необходимо было каждый вид песнопения насыщать тем или иным молитвенным тоном, чтобы вовлечь всех верующих в процесс «духовного проживания» службы. В отношении интонационного хронотопа школы знаменного пения Николаева пишет, что «подобный подход по отношению к православному богослужебному пению не приемлем. Он противоречит его природе, так как полностью игнорирует заложенное в нем духовное начало. Тем более он недопустим при характеристике знаменной системы пения, поскольку в Древней Руси точности звуковысотного интонирования стали придавать важное значение только тогда, когда уже отчетливо наметились первые признаки ее кризиса» [5, с. 26–27].

В качестве третьего направления обозначим школы, определяемые хронотопами эмоционального состояния. Сюда относятся средневековые цеха менестрелей, мейстерзингеров, миннезингеров, школа современ-

ного эстрадного пения. И. Силантьева пишет: «...мощным фактором модальности представляется эмоция. Переживания и чувственные ощущения, как результат воображаемой логики персонажного мышления, рождают в исполнителе неисчислимое богатство тончайших оттенков психических состояний, переливающихся в интонацию» [7, с. 80]. Говорить об искусстве эстрады возможно в связи с большими артистами этого жанра. Их заслуга состоит не столько в певческом голосе, сколько в талантливо найденном амплуа, с помощью которого передается смысл стихотворных текстов посредством музыки и пения. «Предметное содержание, выраженное в слове, формирует музыкальное полотно, выступая программой; вокальная музыка получает внутреннюю форму в виде поэтического слова, несущего концепцию, смысл, эмоциональное зерно» [7, с. 72].

И, наконец, к четвертому направлению отнесем вокальные школы, определяемые хронотопами физиологического состояния. Здесь, в первую очередь, выделяются певческие традиции Африки и, как следствие, джазовое пение. Дж. Михайлов отмечал, что певческие традиции Африки – «искусство прямого поглощения, где импульс важнее и структуры, и образа... Африканское искусство отличается от европейского тем, что сам процесс развертывания звуковой материи важнее результата, потому что ментальный, «корпускулярный», если можно так выразиться обмен информацией идет с необычайной интенсивностью. ...Сила воздействия африканской музыки как раз в этой неразрывной слитности звука с движением, где пластическое импульсивное начало объективно связано со звуковым потоком... Африканец не мыслит музыку без движения, без ее пластического переживания. Эта неделимость подчеркивается удивительным явлением мелоритма – жесткой и постоянной связи интонации с ритмом» [6, с. 19].

Трейси Х. описывает вокальный стиль африканского народа чопи следующим образом: «Пение тесно связано с танцевальной традицией: танцоры сами исполняют песни. Как правило, они поют в унисон, и только изредка их ведущий позволяет себе гармонические пассажи. Сочетание сильных молодых голосов с мягко звучащим аккомпанементом тимбила создает волнующую выразительную музыку» [6, с. 148]. В данном направлении вокальных школ и певческих традиций выделяется архитектурный хронотоп, тесно связанный с ритмом. «Чувство ритма опирается на способность слышать архитектурные отношения, а архитектура немислима без ритма и симметрии, которая в некотором смысле выражает ритмы целого» [12, с. 160].

Итак, исток певческих школ берет свое начало от переполненного энтелехийной

энергией стремления обнаружить то или иное «минус-звучание», звучание тишины. Классифицировав самобытные певческие школы в соответствии с доминирующим полем хронотопических состояний, которое определяет смысл их существования, мы выделили четыре направления. Вокальные школы, определяемые хронотопами: 1) интеллектуального состояния; 2) психологического состояния; 3) эмоционального состояния; 4) физиологического состояния. Таким образом, та или иная певческая культура наполняет матрицу пространственно-временных ощущений теми состояниями, которые обладают для нее некой «разрешающей способностью», приносят истинное удовлетворение ее слушателям, иначе, как отмечает Дж. Михайлов, она представляет собой не более, чем «культурный придаток» в жизни общества [6].

Литература

1. Андгуладзе Н. Homo cantor: Очерки вокального искусства. – М., 2003.
2. Гордеева Т. Ю. Музыкальный звук как феномен культуры. – М., 2007.
3. Курт Э. Основы линейного контрапункта. – М., 1931.
4. Монасыпов Ш. «...Завет из времен мистерий». Антропософские секреты голоса и речи // Музыкальная Академия. – 1999. – № 4. – С. 185–190.
5. Николаева Е. В. История музыкального образования: Древняя Русь: Конец X – середина XVII столетия. – М., 2003.
6. Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки / под ред. Л. Голден. – М., 1973.
7. Силантьева И. И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2007.
8. Синцов Е. В. Орнамент как метаязык хронотопических представлений культуры (к развитию одной идеи И. Канта) // Вестник СамГУ. – 1999. – № 3 (13). – С. 45–49.
9. Синцов Е. В. Природа невыразимого в искусстве и культуре: к проблеме жестопластических оснований художественного мышления в визуальной орнаментике и музыке. – Казань, 2003.
10. Словарь иностранных слов. – М., 1980. – С. 814.
11. Словарь философских терминов. – М., 2007. – С. 731.
12. Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления // Музыкальная академия. – 2004. – № 3. – С. 156–163.

Literatura

1. Andguladze N. Homo cantor: Ocherki vokal'nogo iskusstva. – M., 2003.
2. Gordeeva T. Ju. Muzykal'nyj zvuk kak fenomen kul'tury. – M., 2007.
3. Kurt Je. Osnovy linearnogo kontrapunkta. – M., 1931.

4. Monasypov Sh. «...Zavet iz vremen misterij». Antroposofskie sekrety golosa i rechi // Muzykal'naja Akademija. – 1999. – № 4. – S. 185–190.
5. Nikolaeva E. V. Istorija muzykal'nogo obrazovaniya: Drevnjaja Rus': Konec X – seredina XVII stoletija. – M., 2003.
6. Ocherki muzykal'noj kul'tury narodov Tropicheskoj Afriki / pod red. L. Golden. – M., 1973.
7. Silant'eva I. I. Problema perevoploshhenija ispolnitelja v vokal'no-scenicheskom iskusstve: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedenija. – M., 2007.
8. Sincov E. V. Ornament kak metajazyk hronotopicheskikh predstavlenij kul'tury (k razvitiyu odnoj idei I. Kanta) // Vestnik SamGU. – 1999. – № 3 (13). – S. 45–49.
9. Sincov E. V. Priroda nevyrazimogo v iskusstve i kul'ture: k probleme zhesto-plasticheskikh osnovanij hudozhestvennogo myshlenija v vizual'noj ornamentike i muzyke. – Kazan', 2003.
10. Slovar' inostrannyh slov. – M., 1980. – S. 814.
11. Slovar' filosofskih terminov. – M., 2007. – S. 731.
12. Starcheus M. O hronotopah muzykal'nogo myshlenija // Muzykal'naja akademija. – 2004. – № 3. – S. 156–163.