

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART



УДК 78.03: 784

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13011>

Д. А. АСТАШЕВ

Арктический государственный институт культуры и искусств

ВОКАЛИЗЫ М. БОРДОНЬИ В СИСТЕМЕ ЦЕННОСТЕЙ КОНЦЕПЦИИ БЕЛЬКАНТО

В статье рассматриваются вокализы Марко Бордоньи в контексте сложных процессов взаимодействий и взаимовлияний концепции бельканто с общеевропейской «певческой школой». В исторической реальности переходной эпохи 20–40-х годов XIX века, которая характеризуется потерей художественного равновесия, профессиональные навыки ведущего тенора Итальянского театра в Париже (Théâtre Italien) помогли Марко Бордоньи-педагогу, профессору Парижской консерватории, сформировать собственную методику обучения. Приверженность маэстро традициям старых итальянских мастеров, гибко соотносимая с художественной практикой его времени, а также участие в парижских постановках опер Дж. Россини позволили Бордоньи обрести ценнейший профессиональный опыт, позволяющий гарантировать молодым певцам достойный уровень овладения вокальным мастерством и навыками работы над техникой вокализации. Они же, в известном смысле, ограждали обучающихся от неоправданных «экспериментов» наступившей романтической эпохи с ее отрицанием старого и превознесением нового. Типологическое сходство дидактических «формул», представленных в упражнениях «Метода пения...» Парижской консерватории (1803)

и выявляемых в мелодической ткани вокализов Бордоньи, свидетельствует о факторе преемственности в реализуемой концепции бельканто. Принятые и культивируемые в ней способы и приемы обучения требовали умения обращаться с различными «нюансами» данной системы. Будь то работа над техникой портамента либо работа над элементами колорирования с применением «горловых трелей» (*gorghéggio*), – везде в «Вокализах» М. Бордоньи можно увидеть следы этой школы.

Специальное изучение дидактических опусов М. Бордоньи в системе ценностей бельканто дает повод для более емкого осмысления логики художественных процессов в контексте продолжительных периодов, обусловленных сменой эстетических векторов. Внутри них, освобождаясь от эволюционирующего ритма исторического времени, концепция бельканто, истоки которой связаны с литургическим *cantus planus*, в эпоху перемен оказалась носителем претензии на детерминизм.

Ключевые слова: М. Бордоньи, концепция бельканто, приемы технической работы, вокализы М. Бордоньи, «Метод пения...» Парижской консерватории, Б. Менгоцци.

Для цитирования: Асташев Д. А. Вокализы М. Бордоньи в системе ценностей концепции бельканто // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 77–84.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13011>

D. ASTASHEV

Arctic State Institute Culture and Arts

VOCALISES BY M. BORDOGNI IN THE VALUE SYSTEM OF BEL CANTO

The article considers Bordogni's vocalizes in the context of the complicated process of interaction and mutual influence of bel canto and European singing school. In the historical conditions of the transition period of 20-40th of the XIX century, which is characterized as artistically off-balance time, professional skills of Bordogni, the principal tenor of Théâtre Italien and a professor of Paris conservatory, helped him develop his original teaching method. His commitment to the tradition of old Italian singers, whose methods were perfectly adopted in practice of his time, as well as his participation in many premieres of Rossini's operas, let Bordogni gain his own professional background, which guaranteed his students a high level of singing mastery and an ability to work on vocalization. Both mentioned factors, in a way, protected his students from some awkward experiments of the upcoming romantic era, seeking to get rid of the old methods and to discover some new ones. Certain typological similarities in the elements of teaching methods, revealed in the exercises of "Méthode de chant du Parisien Conservatoire ..."

(1803) and in the tunes of the Bordogni's vocalizes, prove some succession in the implementation of bel canto principles. Laws and techniques of teaching, used in Bel canto, required the ability to deal with its various specific details. The attributes of this school can be traced everywhere in Bordogni's vocalizes: from teaching principles of portamento to work on the elements of coloration involving a kind of "guttural trills" (gorghéggio).

Studies of didactic works by Marco Bordogni in terms of the values of Bel canto encourage general research of artistic processes in the context of extensive transitions between the esthetic trends. Within these processes, Bel canto, which origins are traced back to *cantus planus*, is moving apart from the rhythm of historical evolution thus proving to be a carrier of the constant rules.

Key words: Marco Bordogni, Bel canto concept, techniques of singing, vocalizes by M. Bordogni, "Méthode de chant du Conservatoire...", B. Mengozzi.

For citation: Astashev D. *Vocalizes by M. Bordogni in the system of values of Bel canto* // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 3. Pp. 77–84.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13011>



Многовековая история развития европейского вокального искусства насыщена непрерывными поисками совершенного звучания певческого голоса, тончайших нюансов его отделки. История хранит богатый фактический материал, простирающийся от сакральной глорификации Средневековья, которая послужила основой вокальной орнаментики в литургическом *cantus planus*¹, к

¹ Именно опыт литургической вокализации из практики *cantus planus* нашел отражение во многих работах итальянских мастеров (Сильвестро ди Ганасси даль Фонтего, Джованни Маффеи, Джованни Бассано, Джироламо Далла Каза, Риккардо Роньоно, Джованни Баттиста Бовичелли), раскрывающих порядок колорирования и применения орнаментальных структур. Любопытно, что к концу XVI века принципы колорирования стали общими для вокалистов и инструменталистов. В датируемом 1593 годом руководстве итальянского фальцетиста и композитора Джованни Луки Конфорто (1560–1608) «Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro...» («Быстрый и

опыту барочно-классицистских певческих практик *canto figurato/bel canto*, и вплоть до отдельных попыток отрицания или преобразования концептуальных основ «прекрасного пения» в XIX–XX столетиях.

Сегодня, когда в репертуарной палитре вокалиста нередко сосуществуют различные художественные практики, представляется особенно важным изучать их контекстно, в исторически достоверных описаниях, чтобы, не искажая реальной ситуации в певческом искусстве той или

легкий способ научить каждого ученика колорировать все ноты, которые он хочет спеть <...>, тем, кто играет на виоле или разных духовых инструментах, развивать пальцы и язык...») уже титульная часть сообщает об универсальной направленности данного пособия, адресованного в равной степени всем музыкантам-исполнителям, которые стремятся освоить искусство украшения. В преддверии рождения оперы данный трактат считался главным источником по вокальной орнаментике.

иной конкретной эпохи, интерпретировать его с точки зрения соответствующих ценностных устремлений, принципов смыслообразования, художественных предпочтений, методов развития вокальной техники. В подобном аспекте постижение концепции бельканто², с учетом исторических фаз ее развития и определением жизнеспособных и действенных основ, до сих пор не утративших своей актуальности, приобретает ключевое значение. Ведь музыковедение наших дней, декларирующее необходимость «...выявления истинных ценностей школы *bel canto*» [3, с. 6], актуальных во все времена, пока лишь нащупывает пути решения указанной задачи.

Многовековая практика *bel canto*, запечатленная в певческих трактатах и нотных памятниках, позволяет сегодня в мельчайших подробностях изучать сложный процесс становления, взаимодействия и взаимовлияния этой концепции с общеевропейской «певческой школой», осмысливая глубинные причины появления в ней новых черт, связанных с трансформацией художественных идеалов и технических норм. Специальное изучение дошедшего до нас фактического материала, хранящего первичную информацию о творческой практике различных эпох, представляется исключительно важным. Оно открывает возможность фиксации значимых фаз исторического развития и магистральных тенденций в становлении образа «прекрасного пения», оно же маркирует преемственность традиции, ее постоянную открытость навстречу прошлому и грядущему, весьма существенно дополняя и конкретизируя воссоздаваемую музыковедением общую картину.

В контексте подобного целенаправленного изучения особенно ярко выделяются фигуры певцов – выдающихся исполнителей и педагогов, которые не только были провозглашены «эталонными образцами виртуозности», «оли-

² Хронологические границы указанной концепции до сих пор не определены и оцениваются по-разному. В настоящей статье отдано предпочтение хронологии, приводимой итальянским исследователем А. Юваррой [1]. По его мнению, истоки концепции *bel canto* восходят к певческим руководствам Ф. Този (1723) и Ж.-А. Берара (1755); развитие последней осуществляется в многочисленных дидактических материалах, описывающих вокальные техники и приемы, которые разрабатываются итальянскими мастерами «прекрасного пения» вплоть до настоящего времени. Стендаль предлагает иные хронологические ориентиры: «Начало “бельканто” положил в 1680 году Пистокки; его ученик Бернакки значительно продвинул это искусство вперед (1720 год). Усовершенствовалось оно в 1778 году при Пакьяротти» [2, с. 246]. Между тем, названные Стендалем певцы-педагоги не оставили дидактических руководств.

цетворением *bel canto*» в ту или иную эпоху, но и смогли передать своим ученикам, равно как и описать в своих дидактических пособиях, накопленный богатейший эмпирический опыт.

Именно таким представляется в наши дни прославленный итальянский тенор Джулио Марко Бордоньи (1788–1856). В кризисную эпоху стилевого разлома, когда, по справедливому замечанию И. Драч, «...под воздействием романтизма бельканто впервые дает заметную трещину» [4, с. 119], приверженность маэстро Бордоньи певческой традиции XVII–XVIII веков позволила ему гарантировать обучающимся не только достойный уровень овладения профессиональным мастерством и качеством вокала, но и, в известном смысле, оградить обучающихся от неоправданных новаций, порожденных эпохой отрицания старого и поиска нового.

Современники М. Бордоньи, известные деятели культуры и искусства первой половины XIX столетия, весьма противоречиво оценивали художественный климат своей эпохи, состояние ее певческой практики. Джузеппе Маццини³, к примеру, писал в 1835 году: «Романтизм <...> умел разрушать, но не строить: это было, в сущности, переходное мировоззрение, оно не имело и не могло иметь органической идеи» [5, с. 232]. Освободив дух искусства от «тирании теорий и школ», романтизм, по мнению Маццини, оказался в опасности из-за «беспомощных сторонников нового и неопытности преобразователей» [там же]. Естественно, цитируемый автор, погруженный в историческую реальность переходной эпохи, вряд ли мог сформулировать достоверные критерии оценки происходящих деструктивных процессов. Однако глубинную суть того, что предстояло сформулировать и постигнуть, Маццини обозначил весьма точно.

Освещая конфликт между традициями художественной культуры минувших эпох и современным «экспериментальным» искусством, Маццини акцентировал особую роль Джоаккино Россини, декларировавшего преемственность новейших исканий с великими достижениями итальянских мастеров прошлого, которые внесли большой вклад в музыкальное развитие Европы. Не поддаваясь соблазнам переменчивых новаций, именно Россини утверждал фундаментальную ценность итальянской певческой культуры XVII–XVIII веков. Философ писал: «Россини – титан по мощи и дерзновению»; «он не изме-

³ Джузеппе Маццини (1805–1872) – известный итальянский публицист, философ, политик, один из ярких представителей Рисорджименто, сыгравших важную роль в национально-освободительном движении XIX века.

нил, не разрушил старого характера итальянской школы; он его утвердил» [5, с. 243, 244].

В то время, когда взаимно уважительный диалог «старого» и «нового» сменился многообразными стилевыми смещениями и конфликтами, когда в сознании эпохи на правильный тон звучания претендовали несколько вокальных школ («новая» итальянская, немецкая и французская), М. Бордоньи, воспитанный на певческих традициях старых мастеров Италии, как и его великий соотечественник Дж. Россини, не желал пассивно следовать в русле модных тенденций, но оставался верен себе и художественным установкам близкого ему классического направления. Напомним, что кульминацией вокальной карьеры маэстро – первого тенора парижского Théâtre Italien⁴ (1818–1833) – явилось творческое сотрудничество с Россини, который был назначен директором упомянутого театра в 1824 году.

Практически на глазах Бордоньи в практику входили новые художественные нормы, формировалась новая вокальная эстетика, которая требовала, в том числе, перестройки тенорового голоса от привычного *tenore contraltino* к *tenore di forza*. Эта перестройка трагически сказалась на судьбах многих певцов, в том числе крупнейших теноров Королевской академии музыки в Париже (столичной Оперы) Адольфа Нурри⁵ и Жильбера-Луи Дюпре⁶. Оба они, в отличие от Марко

⁴ Le Théâtre Italien (Итальянская опера) – один из трех казенных театров Парижа, финансируемых государством.

⁵ Адольф Нурри (1802–1839) – французский оперный певец (тенор), ученик М. Гарсиа-старшего, Дж. Россини. Нурри – первый исполнитель партий Роберта в «Роберте-Дьяволе» и Рауля в «Гугенотах» Мейербера, Арнольда в «Вильгельме Телле» и Аменофиса в «Моисее в Египте» Россини, Элезара в «Жидовке» Галеви. В марте 1838 года Нурри под руководством Г. Доницетти в течение семи месяцев пытался освоить новый способ звукоизвлечения, основанный на ярком, насыщенном тембре грудного регистра и на технике *voix sombre*. Однако «...» Нурри не обрел уверенности в новом методе пения, но утратил способность петь в головном регистре» [6, с. 49]. Трагически погиб в ночь с 7 на 8 марта 1839 года, выбросившись с крыши своей виллы в Неаполе. Траурная церемония прошла в Марселе 24 апреля 1839 года. На органе играл Фридерик Шопен.

⁶ Жильбер-Луи Дюпре (1806–1896) – французский оперный певец (тенор). Он «...начал свой путь в музыке в 1817 году в Королевском институте религиозной и классической музыки. Это учреждение было основано Александром Этьеном Шороном и по качеству обучения конкурировало с Парижской консерваторией» [6, с. 49–50]. В 1828–1831 годах «...Дюпре постепенно перестроил свой голос с квази-рубиниевского типа на тип Донцелли» и «...опробовал свое высокое “грудное до”, свое “*ut de poitrine*”, которое

Бордоньи, были открыты новациям, но в процессе их освоения испытали серьезные проблемы с голосом. Возможно, поэтому известный французский музыкальный писатель и критик Поль Скюдо (1806–1864) в своей книге «Музыкальная критика и литература» назвал Бордоньи «одним из самых славных и полезных виртуозов, которыми обладал Le Théâtre-Italien в Париже» [7, р. 258]⁷, добавив при этом, что маэстро «...оказал большую услугу Парижской консерватории, где хорошие традиции в этом деликатном вопросе так трудно было привить» [там же, р. 261].

Из биографических источников известно, что в 1820 году директор Парижской консерватории Луиджи Керубини предложил Бордоньи вести вокальный класс. Маэстро согласился и преподавал в консерватории более тридцати лет, совмещая педагогическую работу с оперно-сценической карьерой в Le Théâtre-Italien. При этом следует напомнить, что в 1803 году ведущими профессорами Парижской консерватории был издан коллективный труд⁸ «Метод пения...» («*Méthode de chant du Conservatoire de musique...*»), который стал «...официально утвержденным пособием для преподавателей и учеников на занятиях по вокалу в Парижской консерватории <...> и считался обязательным <...> на протяжении более чем 60 лет» [8, с. 76]. Общеизвестные принципы итальянской вокальной школы, проверенные собственным опытом ведущего тенора крупного оперного театра и закрепленные в «Метод пения...» Парижской консерватории, стали для Бордоньи тем безусловным основанием, на котором он выстроил свою методику работы с певцами.

Согласно Полю Скюдо, маэстро «...прекрасно ориентировался во всем, что было связано с вокализацией, наложением звука, выравнива-

впоследствии сделало его знаменитым» [там же, с. 51]. Он был первым исполнителем партий Эдгара в «Лючии ди Ламмермур» Г. Доницетти и Бенвенуто Челлини в одноименной опере Г. Берлиоза. «Сделав ставку на оригинальность, непривычную звонкость высоких нот в грудном регистре, певец просчитался в своих силах. Вскоре ему стало сложно петь свое знаменитое “*ut de poitrine*”. По словам Берлиоза, проблемы с пением высоких нот начались у Дюпре уже в 1838 году, когда он отказался от заглавной роли в опере “Бенвенуто Челлини” после третьего представления <...>» [там же, с. 58].

⁷ Певцу посвящен монографический очерк из этой книги [7, р. 250–269].

⁸ Основным автором трактата является итальянский оперный певец, композитор и вокальный педагог Бернардо Менгоцци (1753–1800). Среди других авторов, согласно титульному листу издания, названы «...Керубини, Госсек, Мегюль, Паланта, Женгене, Гара, Лангле, Ришер, Гишар» (цит. по: [8, с. 76]).

нием регистров, экономией дыхания; он хорошо умел отрабатывать технические элементы прекрасного искусства (*bel art*). В соответствии с наставлениями старых школ Италии, которые не позволяли ученикам обращаться к эмоциональному выражению чувств до тех пор, пока не преодолены все технические трудности, Бордоньи долго выдерживал своих учеников, отрабатывая мельчайшие детали вокализации, прежде чем вводить их в эстетическую часть [певческого] искусства» [7, р. 260].

Педагогическое наследие М. Бордоньи составляют вокализы для всех типов певческих голосов. Историкам вокального искусства пока не удалось установить и каталогизировать общее число этих пьес. Однако в крупнейшей современной энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» упоминаются «Trente-six Vocalizes pour voix de soprano ou de ténor, première et deuxième suites» («Тридцать шесть вокализов для сопрано и тенора, сборники 1 и 2», 1835), «Méthode de chant» («Метод пения», 1840⁹) и различные сборники упражнений для певцов, выдержавшие множество переизданий в Берлине, Милане, Лейпциге, Москве, Санкт-Петербурге и т. д. (см.: [9, с. 290–291]).

В наши дни указанное наследие представляет ценность не только для вокалистов. Его активно используют в работе инструменталисты, словно актуализируя методику четырехсотлетней давности, предложенную Джованни Лукой Конфорта, в основе которой отсутствует принцип разделения по специальности, но есть акцент на безусловной пользе освоения базовых основ техники виртуозного исполнительства.

Вокализы Бордоньи востребованы, например, в практике обучения тромбонистов. Широко известны сборники Йоханнеса Рочата («Мелодические этюды для тромбона»), Бенни Слачина («Джулио Марко Бордоньи: Собрание вокализов для тромбона»), Михаэля Малкаи («Марко Бордоньи: Собрание вокализов для тромбона»), в которых упомянутые вокализы адаптированы для духового инструмента¹⁰. По мнению Р. Мит-

⁹ «Метод пения» Бордоньи, название которого символично перекликается с начальными словами названия практического руководства Б. Менгоцци «Метод пения...» Парижской консерватории, состоит из 13 тетрадей, в которых содержатся 120 вокализов. Данное издание включает также 12 дуэтов, размещенных в последней тетради.

¹⁰ Rochut J. *Melodious Etudes for Trombone*: In 3 vols. New York, 1928; Sluchin B. *Gulio Marco Bordogni: The Complete Book of Vocalizes for Trombone*: In 7 vols. Cologne Tezak, 1987; Mulcahy M. *Complete Vocalizes for Trombone*. Create Space Independent Publishing Platform, 2015.

челла, исследовавшего дидактические композиции Бордоньи [10], это вполне закономерно, ведь вокализы итальянского маэстро являются источником бесценного материала для обучения технике легато и для певцов, и для тромбонистов. Отмечая сходство принципов работы над техникой легато в классах вокала и тромбона с точки зрения «...фразировки, контроля дыхания, динамики и экспрессии, темпов и рубато, тональности и звуковысотных отношений, орнаментации, постановки исполнительского аппарата» [там же, р. 33], исследователь подчеркивает универсализм итальянской школы.

Сравнительный анализ приемов организации обучающего материала, его лексических единиц, представленных в вокализах Бордоньи, позволяет установить типологическое родство этих пьес и упражнений, содержащихся в «Метод пения...» Парижской консерватории. Мелодическая ткань вокализов Бордоньи буквально соткана из элементов упомянутых упражнений. Подобные заимствования по-разному влетают в мелодику определенных пьес, но совокупная опора на указанные элементы свидетельствует о приверженности маэстро определенной школе, в которой принятые и культивируемые формулы построения дидактического материала требовали умения обращаться с его деталями. Будь то работа над техникой портаменто либо работа над элементами колорирования, – в вокализах Бордоньи везде можно увидеть следы этой школы. Приемы отработки портаменто из раздела 3.3 «Метода пения...» Парижской консерватории, равно как и способы повседневной работы с разными элементами колоратурной техники: руладами, форшлагами (апподжиатурами), трелями, группетто – из раздела 3.4 «Украшения в пении» того же руководства, направлены на развитие идеального легато, беглости и легкости, умения плавно соединять регистры.

Самый мимолетный сравнительный взгляд на «Метод пения...» Парижской консерватории¹¹ и опусы маэстро Бордоньи без труда фиксирует наличие методологических параллелей. Так, первоначальный элемент Упражнения № 40 (р. 30) из упомянутого «Метода пения...» (Пример 1а) повторяется у Бордоньи в Вокализе № 2 (р. 5) из сборника «12 новых вокализов для сопрано и тенора»¹² (Пример 1б):

¹¹ *Méthode de chant du Conservatoire de musique: contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens...* Paris, 1804. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k991280n.image> (дата обращения: 02.07.2020).

¹² *Bordogni M. 12 Nouvelles Vocalises: Soprano ou Tenor: No. 1–12.* Leipzig, [б. г.].

Пример 1а



тимся к Вокализу № 1 (Пример 3а) из сборника «12 новых вокализов для сопрано и тенора» (р. 2):

Пример 3а



Пример 1б



Фрагмент Вокализа № 1 (Пример 3б) из сборника вокализов для баритона (с. 9):

Пример 3б



Обращает на себя внимание заключительная трель Упражнения № 40 (Пример 2а), расшифровка которой дана в разделе об украшениях парижского «Метода пения...» (р. 53):

Пример 2а



А вот так выглядит трель в каденции Вокализа № 1 (Пример 2б) из сборника Бордоньи «Три упражнения и двенадцать новых вокализов для баритона» (с. 9)¹³:

Пример 2б



Особое внимание, уделяемое навыку плавного соединения певческих регистров, сочетается в Упражнении № 70 (р. 39) парижского «Метода пения...» (Пример 4а) с отработкой техники вокализации арпеджио; аналогичный пример без труда обнаруживается в Вокализе № 10 для баритона (с. 35) Бордоньи (Пример 4б):

Пример 4а



Пример 4б



Заметим, что Бордоньи вплетает трели в звуковую ткань вокализов не только в каденциях, но и в начальных и срединных построениях. Возможно, он следует примеру своего наставника Дж. Россини, которому Стендаль не случайно приписывал слова: «Все украшения, все фиоритуры станут неотъемлемой частью арии и все будут внесены в партитуру» [2, с. 240]. Наметившаяся в певческой практике «смена вех»: переход от произвольного колорирования с демонстрацией «горловых трелей» (*gorghéggio*) к регламентированному использованию орнаментики согласно общему замыслу конкретной арии, стилю и вкусу композитора, – по всей видимости, была взята на вооружение Бордоньи. По крайней мере, в его вокализах эта установка находит безусловное подтверждение в четкой фиксации исполняемых трелей на протяжении текста. Обра-

Рулады как элемент работы над колоратурной техникой, зафиксированный в Упражнении № 71 (р. 41) из «Метода пения...» (Пример 5а), применяются Бордоньи в Вокализах для баритона (с. 19, 39) – №№ 5 (Пример 5б) и 11 (Примеры 5б и 5в):

Пример 5а



¹³ Бордоньи М. Три упражнения и двенадцать новых вокализов для баритона. М., 1925.

Пример 5б



Пример 5в



Приведенные примеры, которые можно было бы еще многократно извлекать из исследуемого материала, свидетельствуют о том, что в системе ценностей бельканто типовые приемы технической работы сохранялись и трактовались в качестве базовых. Зафиксированные в «Метод пения...» Парижской консерватории, они в совокупности явились тем сводом правил, который старые мастера воспринимали как обязательный, способный обеспечить восхождение к эталонным высотам певческого мастерства. Эти правила можно назвать вневременными и универсальными, поскольку они аккумулировали общезначимые законы обучения. В исторический период смены художественных эпох, период ярко выраженного доминирования субъективных воззрений, упомянутые ориентиры обеспечили преемственность итальянской школы пения. Любопытно, что Генрих Панофка –

ученик Бордоньи, рекомендованный последним дирекции Парижской консерватории, – придерживался той же линии. Поль Скюдо сообщает: «<...> вокальная методика г-на Панофки получила одобрение г-на Обера и Учебного комитета консерватории <...>. Бордоньи чувствовал себя в некотором роде облеченным правом представлять г-на Панофку как своего преемника по классу пения, которым он больше не мог руководить...» [7, р. 263].

Специальное изучение дидактических опусов Марко Бордоньи в свете общей системы ценностей бельканто позволяет сегодня не только выявить обусловленность вокализмов маэстро значимыми тенденциями художественного развития эпохи. Возникает повод для более емкого осмысления логики художественных процессов в контексте продолжительных периодов, связанных со сменами эстетических векторов. В границах этих периодов, освобождаясь от эволюционирующего ритма исторического времени, концепция бельканто, восходящая к средневековому искусству *cantus planus*, оказывается носителем претензии на детерминизм. И ныне, вторгаясь в современную эпоху, данная концепция и ее приверженцы демонстрируют, что настоящее может быть детерминировано прошлым. Эта взаимосвязь раскрывается в заложенных в концепции бельканто важнейших жизнестойких механизмах педагогической работы над качеством тона звучания. В академической традиции упомянутые механизмы имеют много точек соприкосновения с певческими практиками различных национальных школ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Javarra A. I segreti del Belcanto: Storia delle tecniche e dei metodi vocali dal Settecento ai nostri giorni. Milano: Edizioni Curci, 2006. 264 p.
2. Стендаль. Жизнь Россини. Киев: Музыка Украина, 1985. 348 с.
3. Симонова Э. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto: автореф. дис. ... д-ра иск. М., 2006. 42 с.
4. Драч И. Опера классического бельканто: парадоксы осмысления // *Ars inter Culturas*. 2010. № 10. С. 107–120.
5. Маццини Дж. Философия музыки // Маццини Дж. Эстетика и критика. Избранные статьи. М.: Искусство, 1975. С. 229–264.
6. Жесткова О. Вокальные новации Жильбера Дюпре // *Opera musicologica*. 2015. № 2. С. 46–61.
7. Scudo P. Bordogni // Scudo P. Critique et literature musicales... Paris: Librairie de L. Hachette et C., 1859. Pp. 250–269.
8. Хрулева И. Бернардо Менгоцци и «Метод пения...» Парижской консерватории // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 2. С. 76–80.
9. Асташев Д. Вокализмы Джулио Марко Бордоньи в истории музыкального искусства // Музыкально-теоретическое образование: традиции, новаторство, перспективы: материалы III

Междунар. науч.-практ. конф. М.: МГИК, 2018. С. 289–296.

10. *Mitchell R.* The use of selected vocalizes of Marco Bordogni in the development of musicianship for the trombonist: Dissertation presented to

the Graduate Council of the University of North Texas in partial fulfillment of the Requirements for the degree of Doctor of musical arts. Denton, Texas, 1989. 76 p.

REFERENCES

1. *Juvarra A.* I segreti del Belcanto: Storia delle tecniche e dei metodi vocali dal Settecento ai nostri giorni. Milano: Edizioni Curci, 2006. 264 p.

2. *Stendal'.* Zhizn' Rossini [Rossini's life]. Kiev: Muzichna Ukraina, 1985. 348 p.

3. *Simonova E.* Pevcheskii golos v zapadnoi kul'ture: ot rannego liturgicheskogo peniia k bel canto [Singing voice in Western culture: from the early liturgical chant to bel canto]: thesis of dissertation for the degree of doctor of arts. Moscow, 2006. 42 p.

4. *Drach I.* Opera klassicheskogo bel'kanto: paradoksy osmysleniia [Opera of the classic Bel canto: paradoxes of understanding]. *Ars inter Culturas*. 2010. No. 10. Pp. 107–120.

5. *Matstsin Dzh.* Filosofii muzyki [Philosophy of Music]. *Matstsin Dzh. Estetika i kritika* [Aesthetics and criticism]: Izbrannye stat'i. Moscow: Iskusstvo, 1975. Pp. 229–264.

6. *Zhestkova O.* Vokal'nye novatsii Zhil'bera Diupre [Singing innovations by Gilbert Duprez]. *Opera musicologica*. 2015. No. 2. Pp. 46–61.

7. *Scudo P.* Bordogni. Scudo P. Critique et littérature musicales... Paris: Librairie de L. Hachette et C., 1859. Pp. 250–269.

8. *Khruleva I.* Bernardo Mengotstsi i «Metod peniia...» Parizhskoi konservatorii [Bernardo Mengozzi and «La Methode de chant...» of Paris Conservatoire]. *Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2016. No. 2. Pp. 76–80.

9. *Astashev D.* Vokalizy Dzhulio Marko Bordon'i v istorii muzykal'nogo iskusstva [Vocalizes by Julio Marco Bordogni in the history of music]. *Muzykal'no-teoreticheskoe obrazovanie: traditsii, novatorstvo, perspektivy* [Music-theoretical education: traditions, innovation, perspectives]: materialy III Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. Moscow: MGIK, 2018. Pp. 289–296.

10. *Mitchell R.* The use of selected vocalises of Marco Bordogni in the development of musicianship for the trombonist: Dissertation presented to the Graduate Council of the University of North Texas in partial fulfillment of the Requirements for the degree of Doctor of musical arts. Denton, Texas, 1989. 76 p.

Асташев Дмитрий Анатольевич

кандидат педагогических наук, профессор кафедры музыкального искусства

Арктический государственный институт культуры и искусств

677000, Республика Саха (Якутия), Якутск

agiki@mail.ru

ORCID: 0000-0002-6910-9675

Dmitry A. Astashev

PhD in Pedagogy, Associate Professor at the Department of musical art

Arctic State Institute Culture and Arts

677000, Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk

agiki@mail.ru

ORCID: 0000-0002-6910-9675