

КРУГЛОВА
Елена Валентиновна

ТРАДИЦИИ БАРОЧНОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА
И СОВРЕМЕННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО
(НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ)

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения



A handwritten signature in black ink, consisting of stylized, cursive letters that appear to be 'E.K.' or similar, written over a light background.

Ростов-на-Дону – 2007

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, доцент

Тихонова Александра Иосифовна

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор

Яковенко Сергей Борисович

кандидат искусствоведения, доцент

Мещерякова Наталья Алексеевна

Ведущая организация:

Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке

Защита состоится «24» мая 2007 года в 16 часов на заседании диссертационного совета К 210 016 01 в Ростовской государственной консерватории (академии) имени С. В. Рахманинова, по адресу 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской государственной консерватории (академии) имени С. В. Рахманинова

Автореферат разослан «21» апреля 2007 года

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения



И. П. Дабаева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. В современной музыкальной культуре художественное наследие эпохи барокко занимает одно из важных мест. В программах конкурсов и фестивалей барочные произведения нередко фигурируют в качестве обязательных. Ведется активный поиск незаслуженно забытых сочинений мотетов, сольных кантат, арий и опер композиторов конца XVII – середины XVIII столетий. Тем самым возрождаются к жизни огромные пласты музыкального наследия.

Значительное место музыка барокко занимает в репертуаре вокалистов. И это не случайно. Певческое искусство эпохи барокко озаменовано расцветом итальянской школы *bel canto*, ставшей эталоном профессионального исполнительства, а в дальнейшем – его фундаментом. Пение, «трогающее душу» («*che nell'anima si sente*»), – так охарактеризовал стиль *bel canto* Дж. Россини¹.

Обращение в данном диссертационном исследовании к музыке Г.Ф. Генделя, одной из ярких вершин эпохи барокко, представляется закономерным. В творчестве композитора в полной мере претворилась эстетика звука данного периода.

В настоящее время музыка старых мастеров входит обязательной составной частью в образовательные программы профессионального обучения вокалистов. Однако лишь немногие владеют соответствующим стилем звукоизвлечения, орнаментику практически не применяет никто. В певческой практике нередко обнаруживается неточное в стилистическом отношении исполнение барочной музыки современными, главным образом, отечественными певцами. Это объясняется, прежде всего, стремлением педагогов на материале удобных в вокальном отношении сочинений старых мастеров решать технические задачи: настраивать вокальный инструмент (голос), приводить его к полной мышечной координации, что, по их мнению, должно положительно сказаться на работе голосового аппарата и способствовать верности вокализации. Стилистические проблемы исполнения в этом нелегком процессе уходят на второй план и решаются преимущественно в опоре на интуицию педагога. В результате интерпретация музыки вокалистами нередко

¹ См. Россини Дж. Избранные письма, высказывания, воспоминания – Л., 1981 – С. 26

становится невыразительной, безликой, что полностью противоречит эстетике барокко

Для того чтобы быть компетентным исполнителем старинной музыки, необходима определенная профессиональная подготовка. Если за рубежом, в частности, в Германии, Австрии, Италии, Франции и других странах Европы выстроена целая система обучения «историческому» исполнительству – институты, академии и школы воспитывают исполнителей данного профиля, – то в России основы аутентизма осваивают, главным образом, инструменталисты. Специализации вокалистов в области старинной музыки в отечественной педагогической практике еще не существует. Вопросам аутентичного исполнения, или, по определению Дж. Батта, исполнения «музыки прошлого на основе музыкально-исторических данных о характере и способах вокальной и инструментальной артикуляции, о расшифровке мелизмов², о системе тембра и эталоне высоты, о принципах реализации динамических и агогических акцентов и т.п.²», практически не отведено места в российском вокаловедении. Этим объясняется существенное возрастание значения проблем, связанных с постижением теории и практики аутентичного вокального исполнения.

Необходимость изучения барочного исполнительства молодыми вокалистами обусловлена следующими факторами:

1 Процесс становления высокообразованного музыканта-вокалиста трудосмок. Важную роль здесь играет подбор репертуара, в котором следует учитывать весь комплекс задач, необходимых для получения прочной платформы музыкально-технического мастерства. Произведения эпохи барокко способствуют развитию чувства формы, выработке логики и ясности музыкального мышления, гибкости и чистоты интонации, точности позиции, ровности голосоведения. Исполнение арий, песен или мотетов этого времени требует от вокалиста хорошо настроенного певческого аппарата, большой эластичности голоса, разнообразия дыхания в сочетании со всеми видами атаки звука, подвижности и беглости, тембрального богатства голоса, смягчающего резкие «металлические» обертоны.

² См. Butt J. *Authenticity* /The new Grove Dictionary of Music and Musicians. Цит. по: Аутентичное исполнение /Музыкальный словарь Гроува – М, 2001 – С. 59

2 Музыка эпохи барокко требует от исполнителя огромной творческой и художественно-технической активности, поскольку особенностью сочинений является менее детализированная с точки зрения динамики, темпа, артикуляции нотная фиксация, дающая обобщенное представление о характере произведения. Эта запись является основой для индивидуального претворения сочинения, базирующегося на художественном и техническом мастерстве исполнителя. Нотный текст барочных произведений предоставляет простор для широких исполнительских инициатив, проявляющихся в возможности применения техники орнаментирования, а также варьирования повторяющихся частей.

Утрата в отечественном певческом искусстве преемственности исполнительских традиций, идущих от барокко, вызывает необходимость пристального внимания к проблемам понимания и верного воспроизведения современными вокалистами старинных музыкально-художественных текстов.

Объектом исследования выступает певческая традиция эпохи барокко как основа стиля *bel canto*. Выбор данного объекта продиктован тем обстоятельством, что изучение музыкального искусства барокко, демонстрирующего образец вокальной культуры, может стать ключом к решению проблем аутентизма.

Предметом исследования является претворение исполнительских традиций барокко на современном этапе.

Цель исследования заключена в характеристике традиций вокального исполнительства конца XVII – середины XVIII столетий и анализе основных тенденций современного исполнительства в контексте возрождения старинной музыки.

В соответствии с целью в работе поставлены и решаются следующие *задачи*:

- обобщение художественных принципов барочного вокального исполнительства, рассмотрение певческой традиции эпохи барокко, выявление специфики музыкально-выразительных средств (динамики, темпоритма, вокально-речевой артикуляции, орнаментики) и вокальной техники (голосообразования, эмиссии звука, дыхания)³,

³ Обособленное рассмотрение классификации и специфики голосов эпохи барокко не входит в цели и задачи настоящего исследования, поскольку а) есть работы, детально рассматривающие данные проблемы, б) классификация вокальных голосов сложилась в современном виде лишь в XIX веке (старые мастера пения выделяют обычно «высокие» и «низкие» голоса вообще,

- определение места и значения барочного вокального исполнительства в современной музыкальной культуре,
- характеристика современной ситуации в отношении интерпретации барочной вокальной музыки в соответствии с художественными принципами рассматриваемой эпохи, определение основных тенденций в исполнительстве,
- выявление и описание ключевых элементов выразительности барочного пения на основе анализа исполнительских версий арий Генделя, обобщение современных принципов в подходе к интерпретации этих произведений

Научная новизна Данная работа является одним из первых опытов комплексного исследования певческой традиции эпохи барокко во взаимодействии составляющих ее элементов Орнаментика, динамика, темпоритм рассматриваются в тесной связи с выражением тех или иных аффектов как некие комплексы художественно-технических средств Вводится ряд новых понятий, определяющих особенности барочного пения

Феномен певческой традиции эпохи барокко рассматривается внутри целой системы контекстов – от культуры конца XVII – первой половины XVIII века вплоть до отдельных элементов музыкального языка.

В исследовании впервые дан анализ сложного и противоречивого процесса адаптации певческой традиции эпохи барокко в современной музыкальной культуре, обусловленного различными причинами исторического, социокультурного, личностно-творческого характера. Представлена панорама состояния «исторического» исполнительства, что позволило по-новому поставить и осветить проблему интерпретации барочной музыки Впервые описана практика современного исполнения произведений эпохи барокко рядом зарубежных певцов

В данной работе представлены нотные варианты «произвольной» орнаментики частей da capo, каденций различных исполнительских версий

Материалом изучения послужили: важнейшие музыкально-педагогические и музыкально-теоретические трактаты XVII–XIX столетий с опорой на труды зарубежных и отечественных авторов, посвященные вокальному и инструментальному искусству эпохи барокко, оригинальные образцы импровизации певцов XVIII века, зафиксированные их современниками, сочинения Генделя

предлагая одинаковый подход к высоким женским и мужским и также к низким женским и мужским)

«Ринальдо», «Тамерлан», «Юлий Цезарь», «Роделинда», «Амадис», «Орlando», «Александр», «Ариодант», «Ксеркс», «Мессия»⁴, аудио- и видеозаписи современных зарубежных вокалистов-интерпретаторов старинной музыки, нотные расшифровки их версий орнаментирования (Были выбраны произведения, зафиксированные в аутентичном исполнении, а не в классической манере с буквальным воспроизведением нотного текста)

Методологический подход исследования Цель и задачи данной работы предопределили комплексный подход, который базируется на историко-культурном методе, способствующем многомерному осмыслению певческой традиции *bel canto* в контексте музыкальной культуры эпохи барокко, теоретико-аналитическом методе, применяемом для выявления сущности певческой традиции путем скрупулезного рассмотрения средств музыкальной выразительности, составляющих ее основу, методе сравнительного анализа, обусловленного характеристикой важнейших параметров исполнительских интерпретаций музыки Г Ф Генделя в рассматриваемый период и следующих за барокко эпох.

Степень изученности проблемы Вплоть до настоящего времени проблема возрождения певческих традиций эпохи барокко не получила специального глубокого исследования в научной музыковедческой литературе Существуют труды, посвященные отдельным аспектам «исторического» вокального и инструментального исполнительства, истории театра, оперы, работе голосового аппарата в пении, вопросам вокальной педагогики, методике исполнения

Степень изученности проблемы в отечественном и зарубежном музыкознании резко различается С конца XIX века интерес исследователей к воссозданию традиций барочного пения значительно возрос Отечественные музыковеды обратились к этой проблеме гораздо позже зарубежных Однако существует ряд работ на русском языке, посвященных отдельным аспектам данной проблемы

Особую ценность для истории вокального исполнительства представляют труды В. Багадурова, М Львова, К Мазурина, И Назаренко, А. Стахевича, Л. Ярославцевой, демонстрирующие панораму методических взглядов учителей пения

⁴ Мы исходили из практики современного вокального исполнительства и выбрали те образцы, которые имеются в разных исполнительских интерпретациях

прошлых времен, а также труды, отражающие направление вокально-педагогических воззрений певцов и вокальных педагогов прошлого и настоящего Среди авторов Д Аспелунд, П Бронников, А Иванов, К Кржижановский, В Левко, С Яковенко и др

Большое значение для формирования научной позиции автора диссертации имели труды, исследующие историю развития итальянской оперы и вопросы ее исполнения Прежде всего, это работы П Луцкера, И Сусидко, А Стахевича, Э Симоновой, Е Лучиной, О Емцовой, где итальянская опера XVII-XVIII столетия становится объектом специального рассмотрения

Важными стали работы, посвященные отдельным аспектам аутентичного исполнительства В последнее время эта проблема получила активную разработку в трудах Н Диденко, М Сапонова, Г Тараевой и других ученых В отечественной литературе проблемы орнаментики (чаще применительно к инструментальному, нежели к вокальному аутентичному исполнению) затрагивают А. Алексеев, Л Булатов, Н Голубовская, Н Деличиева, А Кройц, Т Оганова, Л. Ройзман, М Сапонов, Е Шлыкова, А. Юровский Более подробно проблемы орнаментики рассматриваются в трудах зарубежных ученых, среди них – Е Данрейтер, А Бейшлаг, Ф-Х Нойман, У Эмери Особую ценность представили исследования Г Гольдшмидта⁵, К и Е Отт⁶ и Х Вольфа⁷, где авторы приводят версии украшений частей *da capo*

В начале XX века были опубликованы значительные труды А Шеринга, Г Кречмара, А Долметча, В Менке, М Букофцера Среди фундаментальных исследований второй половины XX столетия – работы П Донингтона «Интерпретация ранней музыки», К. Палиски «Барочная музыка» В этих важных для изучения музыкальной жизни эпохи трудах авторами представлена расшифровка и редактирование музыкальных трактатов XVII-XVIII столетий, в них освещаются вопросы стиля и исполнительства Кроме вышеперечисленных, имеются труды, частично затрагивающие проблему барочного вокального исполнительства Среди авторов Р Райдемайстер, И Шерр, Т Зидорф, Г Гебхард

⁵ *Goldschmidt H* Die Lehre von der vokalen Ornamentik – Charlottenburg, 1907

⁶ *Ott K., Ott E* Handbuch der Verzierungskunst in der Musik Band 2 Die Vokalmusik von den Anfängen bis 1750 – München, 1997

⁷ *Wolff H* Ch. Originale Gesangs improvisationen des 16 bis 18 Jahrhunderts – Köln, 1972

Таким образом, позиции аутентичного направления нашли освещение в зарубежной литературе. Тематика исследований, посвященных «историческому» исполнительству, разнопланова. Большинство авторов рассматривают отдельные исторические, эстетические, общемузыкальные проблемы. Комплексное исследование принципов барочного вокального искусства в отечественной науке отсутствует.

На защиту выносятся следующие положения:

- 1 Традиции барочного исполнительства в контексте современной культуры сохраняют свои типологические характеристики, выявляемые в сопоставлении с другими певческими стилями и школами.
- 2 Исполнение барочной музыки должно базироваться на глубоком знании традиции школы *bel canto*. Оно становится возможным лишь в опоре на комплекс художественно-технических приемов, составляющих основу традиции.
- 3 Для адекватного воспроизведения барочной музыки большое значение имеет верное определение аффекта, диктующего а) выбор определенных тембральных характеристик голоса, б) распределение динамики звучания, основанного на принципах треугольной динамики звучания (термин мой – Е К), ритмической динамики, эффекта эха, в) установление определенного темпоритма, г) взаимосвязь артикуляции и характера движения, динамики, акустики помещения. Для воссоздания барочной исполнительской традиции необходимо владение приемами варьирования и орнаментирования мелодии.

Теоретическая значимость исследования заключена в возможности использования его результатов для дальнейшей разработки проблем аутентичного, т. е. исторически достоверного исполнения, для изучения традиций других вокальных стилей, выработки подхода к анализу современной ситуации в области певческой культуры.

Практическая значимость. Диссертация в определенной мере восполняет отмеченный пробел в научно-практической деятельности, посвященной вокальному аутентичному исполнению в условиях современной концертной ситуации. Прямое назначение данной работы – способствовать стилистически грамотной интерпретации

вокальных сочинений мастеров конца XVII – середины XVIII веков

В рамках исторического и теоретического музыковедения материалы и выводы исследования могут быть применены в учебных курсах истории вокального искусства, зарубежной музыки как на историко-теоретических, так и на исполнительских отделениях музыкальных училищ и факультетах вузов, и отчасти в курсах музыкальной формы

Апробация работы. Диссертация неоднократно обсуждалась на заседаниях кафедры истории музыки РАМ им Гнесиных. Отдельные положения настоящего исследования были апробированы на заседаниях кафедры академического пения ГМПИ им М М Ипполитова-Иванова, на межрегиональной научно-практической конференции «Проблемы сохранения и развития национальных традиций в сфере музыкальной культуры и образования» (апрель 2004, Тула), на региональной научно-практической конференции «Дополнительное художественное образование детей: опыт и проблемы» (март 2004, Ульяновск), на научно-практической конференции «Музыкальное училище XXI» (апрель 2005, Тула)

Возможности использования теоретических положений данной работы в методике преподавания вокала демонстрировались автором на мастер-классах, открытых уроках, проводимых с учащимися музыкальных училищ г Москвы, Ульяновска, Тулы, а также в текущей преподавательской деятельности в классе сольного пения (вокальный факультет РАМ им Гнесиных, ГМПИ им Ипполитова-Иванова), в курсах сценической речи, истории вокального искусства

Основные положения диссертации отражены в опубликованных материалах

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, двух основных глав, Заключения, библиографии и приложения, в котором представлены расшифрованные (нотированные) автором диссертации около сорока нотных вариантов орнаментики частей *da saro* различных исполнительских версий вокальных произведений Генделя, оригинальные образцы импровизации певцов XVIII века – Газзано Гвадани и Изабеллы Жирардо, сводная таблица формул диминуций и «произвольных» украшений, нотные примеры «значительных» украшений, таблица тональных характеристик в соотношении с аффектом согласно учению И Маттезона, М - А Шарпантье, таблица основных танцев XVIII века, таблица трактовки терминов темповых обозначений XVIII века

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *Введении* обоснована актуальность темы диссертации, сформулированы цель, задачи и методы исследования, дан обзор основной научной литературы, включающей работы отечественных и зарубежных авторов

Первая глава – «Вокальное исполнительство эпохи барокко: сущность традиции» – посвящена решению музыкально-эстетических проблем барочной музыки и практических вопросов, связанных с ее исполнением. В ней рассматривается стилистика исполнения, поднимается проблема научно-обоснованного прочтения текста, возникшая в связи с особенностями нотации эпохи барокко и отсутствием подробных исполнительских указаний

В первом разделе первой главы рассматриваются вопросы эстетики данного стиля, а именно *аффекты и их интонационная реализация*. Центральной проблемой исполнительского характера является поиск и выбор адекватных художественных средств выразительности, способствующих верному воплощению аффекта.

Как известно, эпоха конца XVII – середины XVIII столетий проходит под полным и безраздельным господством учения об аффектах⁸, которое выкристаллизовалось из античной теории музыкального этоса. О Шушкова отмечает «Преимущественная ориентация музыки на человека неизменно приводила к постановке вопроса о ее содержании. Теория аффектов – один из путей к всеобщей понятности музыки < >, поскольку аффект был и ее целью, и ее содержанием»⁹

Через Р. Декарта, М. Мерсенна, А. Кирхера и других учение об аффектах передается в наследие музыкальной науки XVIII века. Однако уже в начале столетия оно подвергается критике ряда ученых-практиков. Важным пунктом такого переосмысления явилась не только систематизация и классификация аффектов, но и рассмотрение трактовки способов их передачи через музыку.

В данном разделе исследования изложены основные принципы определения аффекта И. Кванцем, Дж. Риккати, а также представлены краткая классификация и расшифровка важнейших аффектов, способы их передачи в нотном тексте, особенности воспроизведения аффекта вокально-техническими приемами

⁸ *Аффект* – (лат. Affectus) – душевное волнение, страсть

⁹ Шушкова О. Раннеклассическая музыка. эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма. Автореферат дис. д-ра иск. – Новосибирск, 2002 – С. 26

Изначально влияние на формирование и развитие теории аффектов имела риторика. Передача аффекта была напрямую связана с *отношением к поэтическому тексту*. Важнейшим источником мелодической выразительности в ариях конца XVII – середины XVIII века служили эмоционально-окрашенные речевые интонации, важность значения которых неоднократно подчеркивали ученые-практики того времени (П. Този, Дж. Манчини, Ф. Альгаротти). На основе риторических принципов для воплощения разных аффектов использовались различные комплексы средств выразительности. Так, любви соответствовал нежный голос, радости – легкий, гневу – кричащий, жалобе – печальный голос. Для певцов эпохи барокко это были новые требования, важным становилось умение использовать определенный тембр голоса в зависимости от аффекта, представленного в тексте. Вместе с тем очевидным становится то, что от аффекта зависели различные динамические, темповые, артикуляционные и орнаментальные детали исполнения.

Во втором разделе первой главы исследуется проблема *мелодической орнаментики*, необходимого и главнейшего условия возрождения традиций барочного исполнительского искусства. Ведь эпоха барокко – эпоха господства колоратурной техники. Вокальные школы того времени констатируют необходимость достижения наряду с навыками кантиленного звучания подвижности голоса, которая являлась необходимым качеством для всех типов голосов. Сложность колоратур находилась в прямой зависимости от возможностей певцов, которым посвящали свои арии, сольные номера композиторы.

Орнаментика, или как ее называли в рассматриваемое время, *Verzierung, Manieren, Coloraturen, Fiorituren, Graces, Agrements* и т.д. вместе с элементами музыкальной декоративности является, прежде всего, важной составной частью сложной системы художественно-выразительных средств. Будучи главнейшим элементом стиля, в прочтении и трактовке конкретного произведения орнаментика должна была взаимодействовать с другими сторонами исполнительства так, чтобы в результате получилось определенное стилевое единство.

Благодаря И. Кванцу в XVIII веке дифференцированные украшения были разделены на две группы: «*существенные*», или французские манеры («*wesentliche Manieren*») – нотированный вид, представленный различными форшлагами, шлейфами, группетто, трелями и т.д., и «*произвольные*», или итальянские манеры

(«willkürliche Manieren») – так называемый импровизационный вид. На практике, в исполнении обе эти «манеры» чаще всего соединяются.

В диссертации рассматриваются вопросы исполнения «значительных» манер форшлагов, шлейферов, трелей, мордентов, а также характеризуется практика замены и упрощения украшений.

В современном вокальном искусстве наиболее сложной в интерпретации музыки барокко остается проблема орнаментации и импровизации на ее основе. В барочную эпоху считалось, что если певец не варьирует мелодическую линию при повторении первой части арии *da capo*, в каденциях и речитативах, то пение считается негодным, лишенным воображения.

В изучении этой проблемы необходимо решить две основополагающие задачи: обеспечить вокально-техническую сторону исполнения и создать конкретную оригинальную версию, включающую импровизацию в каденции и варьирование нотного текста при повторении.

Так, в барочном вокально-техническом характере исполнения украшений вокалисты должны различать две формы звуковоспроизведения. К первой относится маркированная форма исполнения мелизматической орнаментики, звуки которой необходимо легко подчеркивать и акцентировать. Ко второй – «парящие» пассажи, рулады или легатная форма, требующая большей координации гортани и легкого дыхания, точной интонации.

Другая задача – создание оригинальной исполнительской версии, включающей импровизацию в каденции и варьирование нотного текста при повторении. Значение такой импровизации заключается в подчеркивании главного аффекта в зоне кульминации, в ее ярком выражении смысла произведения.

В исследовании рассматриваются вопросы интонационно-образного содержания каденции, сформулированы правила расстановки произвольных украшений в произведениях.

Учитывая высокие требования к точности вокальной техники, современному певцу необходимо подготавливать орнаментальные вариации заранее. При этом важно принимать во внимание следующее: украшение теряет свой смысл, когда оно уже больше не воспринимается как таковое. Отсюда главное правило чередования украшенных и неукрашенных частей, фраз. Сама такая смена станет своего рода украшением.

Третий раздел первой главы выявляет *особенности барочной динамики*.

Динамика, согласованная с характером сочинения, его аффектом, была основой выражения страсти. Значительную сложность на пути верного прочтения динамических оттенков, присущих музыке барокко, для современного исполнителя составляет ее скупая детализация. Это обусловлено, прежде всего, жесткими требованиями к исполнителю в барочную эпоху, который должен был быть широко образован не только в сфере теории и истории музыки, но и в вопросах акустики, физиологии и т.д., а, следовательно, уметь самостоятельно распределять динамику в музыкальном произведении.

Современному вокалисту, исполняющему старинную музыку, необходимо знать основные принципы верного распределения динамических оттенков.

Во-первых, динамические указания композиторов эпохи барокко ориентируют исполнителя на так называемую *террасообразную* динамику, заключающуюся в длительном сохранении одного и того же уровня громкости, с четкими (резкими) переходами от *f* к *p* и обратно на границах разделов ввиду отсутствия *crescendo* и *diminuendo*. Однако как голос, так и инструменты, кроме клавишных, позволяли артисту относиться к динамическому рисунку своей партии достаточно гибко.

Во-вторых, необходимо помнить о принципе *ритмической динамики*, при котором медленному движению музыкального произведения чаще всего соответствует динамический нюанс *piano* и, напротив, быстрому – *forte*.

В-третьих, к характерным особенностям барочной динамики относится *эффект эха*, применяемый при повторении музыкального материала с целью динамического дифференцирования и изображения контраста звукового пространства.

В барочном вокальном искусстве существуют определенные правила технического характера, определяющие стилистику исполнения данного времени. В числе главных навыков – умение распределять голос динамически.

С вокально-исполнительской точки зрения в данном диссертационном исследовании в качестве главного принципа, определяющего барочную динамику, рассматривается принцип *треугольной динамики* (термин наш – Е.К.), основанный на постепенном ослаблении громкости по мере повышения tessitura. Такое важнейшее практическое проявление динамики позволит сформировать так называемые *динамические центры*, которые, в свою очередь, сделают мелодическую линию рельефнее и яснее.

Именно к подобной трактовке относятся правила старых учителей пения (П Този, Дж Манчини, Ф Марпурга) о динамическом распределении голоса на протяжении всего звукового диапазона. Известный немецкий ученый, теоретик музыки Ф Марпург, обращая внимание на одно из главных правил в искусстве пения, отмечал «Чем выше поешь, тем умереннее и нежнее должен быть звук, а чем ниже поешь, тем полнее и сильнее, все же без принуждения и должен быть в динамическом соответствии с высотой»¹⁰ Такое верное суждение о соразмерности в звучании голоса в разных регистрах говорит не только о стилистических особенностях, но прежде всего находится в прямой связи с регистровым построением голоса того времени. Обладая большим количеством слышимых обертонов, густой, грудной звук в сопоставлении с предельно узким, тонким головным становился ярче. Между тем современная практика исполнения показывает, что это правило не должно применяться догматически. Важно придерживаться ровности звучания на протяжении большого участка мелодической линии.

Другое требование, предъявляемое к певцам, заключалось в необходимости владения *гибкостью звука*. Для достижения эластичного гибкого голоса певцы упражнялись в *messa di voce*, трактовавшимся как искусство филировки, динамического разукрашивания длинных нот. Филировка являлась основой вокального искусства того времени.

Особую важность в барочной вокальной стилистике приобретает проблема *вibrato*, которую также надлежит анализировать в конкретно-историческом аспекте. Если в исполнительстве эпохи Возрождения эмоциональное выражение, мелодическая гибкость и т.п. не являлись решающими факторами, то с развитием гомофонного стиля выразительность мелодии приобрела большое значение. Вскоре *вibrato* стало необходимостью в оживлении звука, причем важно учитывать, что амплитуда *вibrato*, как правило, меняется в зависимости от эмоционального и тембрального характера исполняемого произведения. В сравнении с современными представлениями и нормами *вibrato* голосовая вибрация барокко была более «бедной» по отношению к тембру и рассматривалась, прежде всего, как средство

¹⁰ Цит. по *Reidemeister R. Zur Vokalpraxis // Historische Aufführungspraxis – Darmstadt, 1988 – S 89*

выразительности В исполнении музыки барокко вибрато голоса – это «контролируемое» вибрато, подвластное воле исполнителя

От величины размаха амплитуды вибрато напрямую зависит *сила певческого звука* Сила вокального голоса определяется амплитудой колебаний голосовых связок, дыханием, подскладочным давлением и состоянием резонаторных полостей, особенно ротоглоточного канала, который является своеобразным рупором, усиливающим звук

В исполнительстве эпохи барокко огромное место занимал ансамбль певца и сопровождающих оркестровых инструментов (как правило, струнных или духовых), сила звучания которых во многом определяла динамический уровень голоса. Наряду с этим надо учитывать постоянное участие в барочных ансамблях такого мощного и заполняющего пространство своим звучанием инструмента, как орган Даже принимая во внимание то, что при вступлении солирующего голоса органист использовал мягкие регистры, певцу необходимо было соблюдать общий звуковой баланс с органом за счет достаточно энергичного звукового посыла

Огромную роль в отношении силы звука играла *акустика* концертных помещений Своды больших и маленьких церквей, концертных залов не требовали сильной активизации подачи дыхания и голоса, нажим которого звучал некрасиво и фальшиво, однако требовали выработки *полетности* звука, всецело зависящей не только от силы, но и от тембра голоса Во избежание губительной для экспрессии форсировки пения, полетность звука была необходимым качеством для заполняемости первых огромных театральных зданий Таким образом, становится ясно, что методика пения сочинений барокко «тихим» голосом глубоко ошибочна. Важно научиться сохранять дыхание, ровно направляя голос Красота пения зависит от спокойного (но отнюдь не аморфного), энергичного, насыщенного и наполненного тембром звука, поддержанного хорошей дыхательной опорой

Четвертый раздел посвящен *вопросам темпоритма* В барочных произведениях существует огромный диапазон темповых границ В практике «верного» исполнения музыки эпохи барокко большое значение имеет понимание и выбор правильного темпа.

Расшифровка (трактовка) того или иного темпа становилась одним из главнейших и определяющих средств для передачи аффектов В свою очередь, существенное значение в отражении душевных внутренних переживаний имел *характер движения*, верное определение которого составляет одну из проблем для

современного певца Ключом к решению является сравнение с семантикой танцевальных жанров, занимавших особое положение в музыке барокко

Существуют определенные темповые различия между чисто танцевальными образами и их вокальным воспроизведением Связано это с варьированием и колорированием вокально-мелодической линии Вокальная специфика не допускает суеты и поспешности исполнения, требует четкого «выпевания» всех колоратур, что также контролирует темп

Одну из трудностей для современного интерпретатора старинной музыки представляет прием *rubato*, который характеризуется свободными сдвигами при неизменном основном темпе

Определенные принципы темповых изменений, присущих барочному музицированию, проявляются в замедлении в зоне *каданса* Немалую роль в этом играет взаимодействие *темпа, ритма, агогики и динамики*

Проблемой «исторического» исполнительства является и воссоздание искусства *ритмической орнаментации*, которая, как и мелодическая орнаментация, выполняла функцию усиления выразительности произведения Исполнительский принцип своеобразных ритмических украшений барочной эпохи необычайно ярко проявляется в так называемых *inegalite* - «*неравномерностях*» Суть этого принципа заключается в определенно-мелодических последовательностях, состоящих из одинаково коротких длительностей, образующих звуковые пары, в которых один звук всегда несколько удлиняется за счет другого «Неравные ноты» не имели точно установленных длительностей Воспроизведение «неравных нот» выразилось в образовании столь излюбленного приема того времени, как пунктирный ритм, в результате чего в музыкальном искусстве барокко утвердились две господствующие исполнительские манеры французская (пунктирный ритм) и итальянская, или «ломбардский ритм» (обратнопунктирный) Степень неровности исполнения определялась не только характером, жанром сочинения, но и индивидуальным вкусом исполнителя

Работа над темпом исполнения и метроритмом неразрывно связана с общим аффектом сочинения Что же касается применения *rubato*, то, как показывает анализ практики исполнения (см разделы «Вопросы темпоритма», «Исполнительские прочтения партий в сочинениях Г Ф Генделя современными вокалистами»), варианты его употребления возможны, но отнюдь не являются обязательными Объясняется это

тем, что слушатель, воспитанный на классике XIX века, не привык к большим темповым колебаниям

Относительность темпа – стиливой признак музыки конца XVII – середины XVIII столетий

В *пятом разделе* первой главы анализируются *проблемы вокально-речевой и музыкальной артикуляции*, в задачи которой входит 1) практическое воплощение аффекта, 2) придание мелодии рельефности и выразительности через ритмическое расчленение

Огромное значение артикуляция приобретает в вокальной музыке, так как именно в ней одновременно сочетаются музыкальная и вокально-речевая ее разновидности. Несмотря на существенную помощь «слова» собственно нотные тексты барочной музыки нуждаются в «расшифровке», что связано со скупой детализацией текста.

Передавая тот или иной аффект, современный вокалист, исполнитель музыки барокко, должен владеть различными, утвердившимися в то время, способами интонирования, уметь правильно расчленять звуковую линию, и, учитывая особенности сопровождающих инструментов, акустику помещения, находить верные решения

Основной формой вокального исполнения барочной музыки было *legato* – связное, ровное, без толчков пение, являвшееся идеалом *bel canto*. Главным критерием «прекрасного» пения служил принцип, сформулированный в афоризме старых педагогов (П. Този, Дж. Манчини и др.) «Кто не умеет связывать нот, тот не умеет петь» (!)

Важно также отметить, что кантилена в барокко – это не просто предельно ровное звуковедение, а, прежде всего, состояние

На артикуляцию влияет *общий характер* музыки. В соответствии с аффектом произведения в вокальном исполнительстве применяются определенные формы музыкальной артикуляции, которые мы называли *легатной*, *маркетированной* и *смешанной* – *маркетированно-легатной*. К примеру, ариям гнева соответствует маркетированная форма артикуляции, а ариям любви, радости – смешанная

Артикуляция тесно связана с *темпом*, а также с *динамикой*. Сочетанию *f – allegro* в большей степени соответствует штрих *staccato*, напротив *p – adagio* – отвечает *legato*

Отдельно в диссертационном исследовании выделена *«акустическая» функция* артикуляции, имеющая для вокалиста огромное значение. Совершенно точно И Браудо указывает на большую роль акустической артикуляции, которая «помогает исполнителю привести звучание в соответствие с акустическими свойствами того помещения, в котором проходит исполнение»¹¹. В условиях сухой акустики певцу необходимо применять глубокий легатный штрих И, наоборот, при большой реверберации нужно петь более быстро, нонлегатным звуковедением с утрированным произношением согласных.

В вокальном искусстве работа над артикуляцией неразрывно связана с работой над произношением текста. В эпоху господства аффектов слово, произнесенное со сцены, было главным средством воздействия на людей. За словом оставалась важнейшая функция пояснения аффекта, своего рода «заголовка», «эмблемы» арии.

Аутентичность требует обязательного исполнения на языке оригинала. Вокальное произношение, необходимое для разборчивости и выразительности слова, имеет свою специфику, обусловленную произносительными традициями на разных языках, сложившимися в области интерпретации произведений барокко. Помимо освоения и осознания техники артикуляции звуков в пении, певцу необходимо обеспечить их дикционную ясность в сочетании с высоким качеством певческого тона. Певцы должны усвоить специальный *вокальный принцип* произнесения согласных звуков, особенность которого заключается в использовании, по М. Ланскому, так называемого «моста» или в небольшом раскрытии небно-глоточного замыкания¹². Этот эффект возможен в результате скоординированной работы гортани и плавной, без толчков подачи дыхания. Такое условие является важнейшим в исполнении музыки барокко, а именно в передаче аффекта. Чистое, понятное произношение, четкая декламация художественного текста — одно из основных условий в искусстве художественного пения эпохи барокко.

Вторая глава (*«Вопросы вокального исполнения музыки барокко в условиях современной концертной деятельности»*) состоит из трех разделов, в *первом* из которых исследуется *современная ситуация в области вокального «исторического» исполнительства*. В настоящее время вокруг интерпретации сочинений барокко

¹¹ Браудо И. Артикуляция. О произношении мелодии. — Л., 1973. — С. 16.

¹² См. Ланской М. Исследование взаимосвязи дикции, артикуляции и фонации в пении. дис. канд. иск. — М., 1990. — С. 99.

возникают острые споры. В результате в современном подходе к трактовке старинной музыки вокалистами различаются три довольно ясные тенденции.

Первая тенденция связана с существованием множества различных, довольно смелых переложений музыкального материала рассматриваемого нами времени (например, Swingle Singers), что является свидетельством свободного, в смысле стилистики, подхода к его исполнению.

Ко второй тенденции относятся исполнительские трактовки барочной музыки с позиции стилистики классицизма и романтизма. Это объясняется тем, что современный исполнитель воспитан преимущественно на музыкальных текстах следующих за барокко эпох, т.е. на текстах, имеющих уже фиксированную композитором ценность. В связи с этим исполнитель, досконально точно следуя за указаниями мастеров барочной эпохи, уходит все дальше от стилистической адекватности воспроизведения.

Наконец, третья тенденция — соблюдение правдивого, стилистически выдержанного исполнения, вплоть до возрождения старинных инструментов. Ее можно назвать аутентичной реставрацией. Именно в этом случае перед современным исполнителем барочного репертуара встает необычайно сложная задача, связанная с поиском нового подхода к тексту. Если для старых мастеров использование художественно-выразительных средств было делом привычным и естественным, то в современных условиях такими приемами необходимо овладевать. Таким образом, стилистически адекватная трактовка текста возможна лишь при знании традиций, принципов, приемов рассматриваемого нами времени. Вместе с тем возрождение исполнительских традиций и идеалов должно опираться на верное понимание тех принципов, которыми пользовались старые мастера, но отнюдь не на буквальном воспроизведении их манеры. Однако, даже соблюдая стилистические принципы и приемы, нормы, вероятно, ошибочно настаивать на преобладании какой-либо единственно верной интерпретации того или иного произведения.

Во-первых, этому препятствуют эволюционное преобразование и замена старых инструментов новыми, смена их тембров. В современном вокальном искусстве, в сравнении с барочным временем, также произошли довольно резкие изменения в техническом и исполнительском аспектах. Выразительные возможности певческого голоса приобрели в наши дни новые качества. Изменились размеры и акустическая характеристика помещений, где исполняется старинная музыка. В этих новых

условиях сочинения предстают в несколько ином виде, поскольку изначально были ориентированы на другое восприятие. Возникает вопрос о соответствии использования современного арсенала технических приемов и художественных средств выразительности исполнения при обращении к музыке барокко. Соблюдение всех стилистических норм требует, с одной стороны, высокотехнического владения голосом, с другой – знания всех выразительных средств, свойственных барочной эпохе.

Во-вторых, возможности интерпретации барочного произведения, в сравнении с интерпретацией произведений последующих эпох, шире. Эта музыка в большей мере способствует выявлению творческого потенциала, индивидуальной яркости, что обусловлено ролью, отводимой исполнителю в системе «композитор – произведение – исполнитель». Особенности интерпретации произведений барочного периода ставили композитора и исполнителя в один ряд, делали последнего сотворцем музыкального сочинения.

В результате можно констатировать факт существования многовариантности, а, точнее, интерпретационную *нормативность* и *образцовость*. Как совершенно верно указывает Н. Корыхалова, трактовка-норма образуется в случае, когда артист использует «< >» в своей интерпретации уже реализованное прежде. Такая трактовка может отличаться совершенством, впечатляюще действовать на аудиторию, и вместе с тем она остается в какой-то степени ограниченной, поскольку не порывает со сложившейся традицией»¹³. Под последней, вероятно, подразумевается обращение к привычным исполнительским традициям. Подобную *нормативную трактовку* можно охарактеризовать как интуитивно-стилистическое воспроизведение. Напротив, образцовая трактовка создается, когда исполнители «< >» выходят за пределы нормы, туда, где открывается теоретически неисчерпаемое поле возможностей. Такая раскрывающая новые грани и стороны произведения трактовка не является уже простой реконструкцией предшествующей или, точнее, предшествующих интерпретаций. Она кристаллизует, фиксирует новую точку зрения на произведение, и, как правило, бывает более ценной, чем та, что не выходит за пределы уже реализованного»¹⁴.

¹³ Корыхалова Н. Интерпретация музыки – Л., 1979 – С. 167

¹⁴ Там же

Во *втором разделе* главы анализируется *произвольная орнаментика певцов XVIII века: Газзано Гвадальи и Изабеллы Жирардо* в сравнении с приемами варьирования, используемыми современными исполнителями

Для современной реконструкции исполнительского варьирования особую ценность имеют сохранившиеся версии произвольной орнаментики исполнителей XVIII века, изданные уже в XX столетии. Анализируя оригинальные образцы варьирования, можно представить, как именно украшали и варьировали арии великие исполнители прошлого

Исполнительские версии украшений в ариях показывают тяготение певцов к нескольким определенным направлениям произвольной орнаментики. Это *мелизматический принцип, пассажный и смешанный — мелизматическо-пассажный* (принцип украшений, содержащий всевозможные вставные трели с апподжиатурами и без них, отдельные форшлаги – короткие и длинные, со вспомогательной нотой и без нее, группетто, шлейфера, аншлаги и т.д. наряду с пассажной техникой, которая подразумевает интервальные, аккордовые, гаммообразные заполнения, различные опевания) и *вариационно-импровизируемый* (то же, что и мелизматическо-пассажный, только с явным варьированием мелодии)

В исследовании рассмотрена исполнительская версия Г. Гвадальи арии Теофана «Affanni del pensier» из оперы «Оттон» Генделя в сравнении с приемами варьирования современных нам Л. Саффер (дирижер Н. Мак Геган) и К. Мак Фадден (дирижер Р. Кинг). Далее анализируется вариант украшений И. Жирардо, восстановленный современником певицы, английским чембалистом В. Баббелем в арии Альмирепы «Laschia ch'io pianga» из «Ринальдо» Генделя. Эта версия сравнивается с трактовками Д. Ли Рейгина и Е. Маллас-Годлевской (из фильма «Фаринелли» Ж. Корбьо), Ч. Бартоли (дирижер К. Хогвуд) и Р. Флеминг (дирижер Г. Бикет).

В сравнении с орнаментикой современных нам вокалистов введение произвольных украшений певцами XVIII столетия было весьма смелым в употреблении не только мелизматического фигурирования, но и обильной пассажной техники, приемов диминуирования, активным решением варьированного как мелодического, так и ритмического рисунков, служащих усилению выразительности *ключевого слова*

В *третьем разделе* анализируются *исполнительские прочтения партий из сочинений Г.Ф.Генделя современными вокалистами*

Настоящее время отмечено стремлением к реставрации импровизированной орнаментики. Укреплению этой тенденции способствует расшифровка (нотирование) записей современных вокалистов-интерпретаторов барочной музыки.

С целью облегчения понимания сущности приемов и форм «произвольных» украшений нами расшифрованы около сорока исполнительских версий наиболее известных арий в образцовой интерпретации современных зарубежных певцов и дирижеров-аутентистов, среди которых Р. Якобс, К. Хогвуд, Н. Мак Геган, Дж. Э. Гардинер, Р. Кинг и др. Выбор исполнителей во многом определен передовыми позициями западных музыкантов в области аутентичного исполнения.

Анализ исполнительских версий вокальных партий (из сочинений Генделя «Ринальдо», «Юлий Цезарь», «Оттон», «Тамерлан», «Ксеркс», «Мессия») направлен на выявление специфики следующих сторон:

- 1) работы с музыкальным текстом (варьирование, орнаментирование, как мелодическое, так и ритмическое),
- 2) вокально-технических установок, особенностей фонации.

В трактовке арий Генделя современными вокалистами наиболее употребителен смешанный, мелизматическо-пассажный принцип произвольной орнаментики (интерпретации Б. Шлик, Н. Робсона, М. Чэнса, Дж. Ларморе, С. Ларсон, М. Рорхольм, Г. Крука, Дж. Сазерленд, А. Аутер, Ч. Бартоли, Р. Флеминг, А. Шолля и др.). При этом важно учитывать степень соответствия импровизируемой орнаментики техническим возможностям исполнителя.

Импровизация как важный компонент стиля барокко вовсе не должна восприниматься догматически. Первостепенную роль в исполнении музыки конца XVII – середины XVIII веков играет качество звучания. Пение рассмотренных выше исполнителей в целом отличается ясной, превосходной интонацией, динамическая соразмеренность на протяжении всего диапазона голоса, тембральная и регистровая ровность, гибкость, виртуозная беглость, звучность, яркость, легкость, полетность звука, выразительная подача слова, безупречная дикция.

Согласно рассмотренным выше основным положениям и художественным принципам современных тенденций в интерпретации барочных сочинений следует вывод, что основная задача вокалиста-интерпретатора барочного репертуара заключается в более полном раскрытии и донесении до слушателя художественного образа через передачу главного аффекта произведения, в сочетании современных

достижений в вокально-технической области с возможным соблюдением стилистических норм и традиций прошлого

В *Заключении* подводятся итоги изучения особенностей интерпретации барочной музыки в связи с эстетическими принципами рассматриваемой эпохи, обобщаются современные представления о специфике интонирования барочных произведений

Для адекватного воспроизведения барочной музыки следует, прежде всего, определить аффект произведения, исходя из его содержания. Далее необходимо подобрать соответствующие исполнительские средства для воплощения аффекта, учитывая следующие установки

- Важно уметь использовать определенный тембр голоса в зависимости от аффекта, лежащего в основе сочинения. Диапазон, из которого можно выбирать, отчасти намечен уже теоретиками барокко: «В радости, гневе и подобных бурных аффектах, - писал Х. Бернгард, - голос должен быть сильным, мужественным и смелым < > Напротив, при печальных и тому подобных словах нужно употреблять нежный голос, связывать и тянуть ноты »¹⁵

- Верно распределять динамику звучания, основываясь на принципах *треугольной динамики, ритмической динамики и эффекта эха*

- Наместить выбор верного темпоритма путем сравнения с семантикой танцевальных жанров. Применять *rubato* и принцип *inegalite*

- Установить взаимосвязь между артикуляцией, темпом, характером движения, динамикой, а также акустикой помещения

Предпочтительно исполнять произведение на языке оригинала, соблюдая дикционную четкость и артикуляционную ясность в произношении. Исполнителю старинной музыки необходимо знать способы интонирования музыки, уметь правильно расчленять звуковую линию. Музыкальная артикуляция определяется общим характером произведения, который указывает на соответствующую форму звуковедения: легатную, маркетированную и смешанную.

- Необходимо владеть приемами варьирования и орнаментирования мелодии, т. е. уметь ее расцвечивать

¹⁵ Цит. по Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии – М., 1929. Ч. 2 – С. 46 – 47

Учитывая высокие требования к точности вокальной техники, современному певцу, не имеющему большой практики импровизации, необходимо подготавливать орнаментальные вариации заранее. Постепенно, по мере того как опыт орнаментики будет накапливаться, можно будет оставлять некий «люфт» для импровизации в собственном смысле слова.

Рекомендации, которые даются в разделах «Мелодическая орнаментация», «Произвольная орнаментика певцов XVIII века Газтано Гваданы и Изабеллы Жирардо» и «Исполнительские прочтения партий в сочинениях Г.Ф. Генделя современными вокалистами», а также материал приложения помогут молодым певцам, специализирующимся в области вокальной музыки барокко, освоить приемы импровизации. Следование этим правилам будет способствовать созданию собственной версии того лаконичного «инварианта», который предложен исполнителю композитором эпохи барокко.

Все это, несомненно, поможет певцу – интерпретатору барочной музыки найти свой путь в обретении адекватной и достоверной трактовки музыки прошлого. Только знание правил и традиций предоставит исполнителю полную свободу. Важно также помнить, что музыка барокко театральна по своей сути. Ее интерпретация не должна быть бедной и однообразной, напротив, – в ней должны ощущаться энергия и движение, соответствующие выражению основного аффекта.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

- 1 Круглова Е В Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки барокко //Старинная музыка, 2003, № 4 – С 11- 16 – 0,8 п л
- 2 Круглова Е В Традиции и современные тенденции интерпретации барочных вокальных произведений /РАМ им Гнесиных – М, 2004 – 22 с – Библиогр 21 назв – Рус – Деп в НИЦ Информкультура Рос гос б-ки 13 09 04, № 3387 – 0,8 п л
- 3 Круглова Е В Вокальная музыка барокко в современной исполнительской практике //Автографы истории межрегиональный сборник статей Вып 1 – Ульяновск, 2004 – С 31–45 – 0,8 п л
- 4 Круглова Е В О специфике воспитания певца на музыкальном материале композиторов XVII – XVIII столетий //Наши традиции – наше будущее музыкальная культура и образование в свете современных научных проблем Сб материалов межрегион науч-прак конф 19 апреля 2004 г – Тула, 2004 – С 17-18 – 0,2 п л
- 5 Круглова Е В Музыка «старых мастеров» - азбука вокального мастерства (К проблеме культуры вокального звука) //Дополнительное художественное образование детей опыт и проблемы Материалы регион науч-прак конф 26 марта 2004 – Ульяновск, 2004 – С 20-25 – 0,3 п л
- 6 Круглова Е В О современном исполнении вокальной музыки барокко //Музыка и время, 2006, № 10 – С 22-27 – 0,9 п л
- 7 Круглова Е В О роли вокальной музыки барокко в процессе воспитания певца //Российское образование в XXI веке проблемы и перспективы Материалы Всероссийской науч-прак конф 9-10 ноября 2006 – Томск, 2006 – С 33-35 – 0,2 п л

Отпечатано в ООО «Компания Спутник+»
ПД № 1-00007 от 25 09 2000 г
Подписано в печать 13 04 07
Тираж 100 экз Усл пл 1,56
Печать авторефератов (095) 730-47-74, 778-45-60