

Кому приходится жить с людьми, тот не имеет права отворачиваться от той или иной индивидуальности, раз она определена и дана природой, какой бы жалкой, дурной или смешной она ни была.

*Артур Шопенгауэр*

## КРАТКИЙ ЭКСКУРС В ИСТОРИЮ

Сейчас трудно себе представить, что четыреста лет тому назад в Европе и в помине не было публичных театров, не существовало не только оперного жанра, но не было даже и красивого широкого сольного пения, которое прославило оперу на весь мир. Правда, к этому времени в католической церкви уже много веков использовалась вокальная музыка, которую создавали высокоодаренные музыканты. Однако она была рассчитана на специфическую технику пения, в принципе лишенную индивидуальности. И в церковных службах, и в светской жизни Европы вплоть до XVII столетия безраздельно господствовала вокальная полифония, то есть многоголосные хоры и ансамбли. Но вот на переломе XVI и XVII столетий появились люди, пожелавшие перемен.

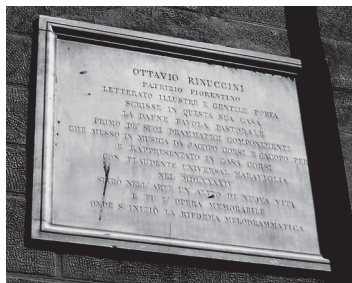
\* \* \*

Классическое пение и опера родились в головах нескольких деятелей итальянского Возрождения. Произошло это на севере Италии. Именитый флорентинец, музыкант — граф Джованни Барди дель Вериио — собирал в своем доме любителей поэзии и музыки, мечтавших возродить греческую трагедию, то есть древние театральные спектакли, в которых, как известно, большое место занимало *унисонное* хоровое пение. Желание возродить трагедию, построенную на диалогах действующих лиц, натолкнулось на неразрешимое противоречие. С одной стороны, изысканный музыкальный вкус этого времени

был воспитан на сложных полифонических звучаниях. С другой стороны, непрерывные наложения текста в разных голосах полифонической музыки делали непонятным смысл слов. Естественно, такой музыкальный стиль никак не мог соединиться с драматическими диалогами, монологами, с театральным действием. Однако и примитивный хоровой унисон древнегреческой трагедии тоже не мог уже удовлетворить требованиям музыкального вкуса. Нужно было найти выход, изобрести такой музыкальный стиль, который не затемнял бы смысл словесного текста. Когда поэт Оттавио Ринуччини сочинил поэтическую пастораль «Дафна» («Dafne»), граф Джованни Барди в качестве эксперимента положил на музыку небольшой фрагмент этой драмы. Наверное, все и ограничилось бы этим опытом, если бы другой участник этих собраний — тоже знатный флорентинец, певец и композитор Якопо Пери — не рискнул положить на музыку весь текст «Дафны». Для этого нужно было применить совершенно новый стиль музыки. На место полифонического многоголосия Пери и поставил один голос, поющий стихотворный текст под аккордовый аккомпанемент. При всей простоте идеи это была настоящая революция в области музыкального творчества. Теперь можно было без опасения использовать музыку для диалогов, монологов, то есть для театральных целей.

Что же определило развитие вокального искусства: композиторское или исполнительское творчество? Простодушно пытаться разрешить такую дилемму. Это примерно то же самое, что искать первопричину в паре: «курица или яйцо». Оба искусства развивались одновременно. Подтверждением тому служит история возникновения оперы. Слово *opera* — итальянского происхождения, в буквальном переводе означает «труд», «произведение». Техническое итальянское название оперы: «*dramma per musica*». Специальные названия оперы в итальянском языке осуществляются через обозначение жанра: «*seria*» («серьезная»), «*semiseria*» («полусерьезная»), «*buffa*» («комическая»). Как мы

уже отметили, колыбелью оперы стала Флоренция, точнее — музыкальный салон графа Джованни Барди дель Верियो, а позднее эти собрания подхватил другой флорентинец Якопо Корси. В этот кружок интеллектуалов, кроме поэта Оттавио Ринуччини, входило несколько выдающихся музыкантов — Винченцо Га-



Памятная доска на доме семьи Барди (фотография)

лилео, Якопо Пери, Джулио Каччини, Пьетро Строцци, Джироламо Меи и др. Философские идеи графа Барди и композиторские усилия Якопо Пери и Джулио Каччини, собственно, и создали оперу. Пери и Каччини были не только композиторами, но и признанными исполнителями — певцами. История музыки в наибольшей степени исследовала их композиторское творчество, при этом вокальная сторона, тесно связанная с созданием оперных произведений, остается несколько на втором плане. Как же все-таки были взаимосвязаны эти в достаточной степени разнородные искусства на начальной стадии их развития?

Разумеется, пение в качестве профессиональной деятельности существовало задолго до возникновения оперы. Так, католическая церковь с самого начала Средневековья заботилась об образовании хороших певцов, и, по преданию, уже в V веке папа Гиларий основал в Риме певческую школу. В конце VIII века в Меце и Сен-Галлене были созданы певческие школы по образцу римской. Число таких школ впоследствии необычайно разросло. Школы эти поставляли певчих для хорового исполнения церковных песнопений. При всем пышном расцвете полифонического письма в последующие века положение с сольным пением не сдвинулось с первоначальной точки. Хоровая или ансамблевая полифония в европейской церковной музыке эпохи Возрождения не ставила перед



Якопо Пери в лавровом венке  
(гравюра)

вокальным исполнительством задачи, без разрешения которых невозможно было бы осуществить самую примитивную оперную постановку. А ведь эти полифонические произведения представляли огромную музыкальную ценность! Или другой пример из той же эпохи

Возрождения. Поэтическое искусство трубадуров, труверов, миннезингеров (XII, XIII столетия) требовало обязательного участия сольного пения с простым аккомпанементом (лютня, теорба, арфа), однако оно не привело к развитию вокальной техники. Почему? Причина все та же: в этом искусстве не возникали задачи развития собственно вокального начала. Пение было средством, способом подачи поэзии, но не целью этого синкретического искусства.



Пролог «Эвридики» Пери

Пение в качестве придворного развлечения было распространено в культурных центрах северной Италии в XVI–XVII веках, в частности в Венеции, Ферраре, Флоренции и Мантуе. Это было любительское пение женщин-аристократок, которые исполняли написанные придворными композиторами и поэтами светские песни в основном любовного содержания — *мадригалы* в форме соло, дуэтов и трио с сопровождением арфы, лютни или

клавесина. По вполне понятным причинам рядом с этими любительскими ансамблями постепенно стали возникать и профессиональные ансамбли певиц. Italianские мужчины-певцы в основном были профессионалами-одиночками, которые оказывали свои вокальные услуги дворам правителей. Иметь при своем дворе искусного певца считалось престижным, поэтому итальянские князья и герцоги переманивали хороших исполнителей друг у друга. Проведенные итальянскими исследователями с конца XIX века и до настоящего времени архивные розыскания различных исторических материалов этой эпохи обнаружили немалое число панегирических отзывов о вокальной музыке при североитальянских дворах, поскольку это была приятная новинка. В целом же ситуация с пением в светском обществе Италии держалась на уровне любительства, и только возникновение и пышный расцвет оперного жанра дали колоссальный толчок для развития техники и многообразных ресурсов пения, которое получило название *bel canto*. Но вернемся к родоначальникам оперного жанра.

Вот краткие справки, взятые из авторитетного «Музыкального словаря» Гуго Римана, изданного в Берлине в 1899 году (дополненный русский перевод издан в Москве в 1904 году). «Пери Якопо, творец *stile rappresentativo*, прозванный флорентинцами “*il zazzerrino*” (от *zazza* — длинные волосы). Родился 20 августа 1561 года в Риме в флорентийской семье. Умер 12 августа 1663 года там же. По окончании музыкального образования у Кристофера Мальвацци в Лукке сделался капельмейстером



Афиша свадебного торжества  
с исполнением «Эвридики» Пери

или интендантом (Principale direttore della musica e dei musici) при флорентийском дворе. Здесь Пери пользовался большим уважением и ему не раз поручались почетные миссии. Путем теоретико-эстетических умозаключений Пери дошел до изобретения *монодического стиля* (сольное пение с аккордовым сопровождением). В 1594 году Пери написал музыку на текст “Dafne” поэта Ринуччини. Пери, таким образом, создал произведение с диалогами в речитативном стиле. Опера настолько понравилась, что исполнялась ежегодно, и Пери написал другую оперу на текст того же поэта — “Euridice”, поставленную в 1600 году на праздновании бракосочетания Маргариты (дочери королевы Франции Марии, рожденной Медичи) с Генрихом Наваррским (будущим королем Франции Генрихом IV). Партитура оперы была напечатана в том же 1600 году. Для этой оперы Каччини позднее написал свои ариозо. Пери был склонен к выразительной, полной жизненной правды акцентуации, а Каччини — склонялся к колоратурному ариозному стилю, что, собственно, и открыло новые пути в уже возникшем оперном жанре. Пери было написано несколько произведений в разных жанрах. Среди дошедших до нас: “Разнообразные музыкальные сочинения для одного, двух и трех голосов в сопровождении гитары, клавира и органа” (1610); речитативы на текст Ринуччини “Ariadne” (1608); опера “Tetide” на текст Чини (1608); опера “Adone” на текст Чиконьини для мантуанского двора (1625); турнирное представление (barriera) “La precedenza delle dame” для флорентийского двора и др. ».

«Каччини (Caccini) Джулио, родился около 1550 года в Риме (вследствие чего назывался также Джулио Романо). Ученик Шипионе дела Палла (пение и игра на лютне). Около 1565 года отправился во Флоренцию, где получил при дворе должность певца. Умер домовладельцем в декабре 1618 года. Каччини не принадлежит первое место в ряду основателей *stile recitativo*; зато он, несомненно, один из первых композиторов в ариозном стиле, один из подготовителей *bel canto*. Его предисловие к собственному

сочинению “Nuove musiche” (1612) есть настоящая и самая старинная школа пения. Тем не менее это не мешало Каччини выдавать себя за изобретателя речитативного стиля; вообще личность его была отнюдь не безупречна. Он сыграл роль предателя в любовной трагедии, которая стоила жизни Элеоноре Толедо, супруге Педро Медичи. Имя Каччини прославилось благодаря упомянутому сборнику мадригалов “Nuove musiche” для сольного голоса



Портрет Джулио Каччини  
(масло)

в сопровождении *basso continuo* (басовые звуки с цифровым обозначением соответствующих аккордов). Заглавие этого сочинение сделалось девизом новой манеры письма. Узурпированная слава Каччини в качестве одного из основателей оперы зиждится на предпринятой им после Якопо Пери композиции “Euridice” на текст поэта Ринуччини, из которой его ученики должны были спеть несколько номеров вместо написанных Пери. Им были написаны также сборники “Nuove arie” и “Fuggiloto musicale”».

Каччини был удачливым вокальным педагогом и обучил несколько десятков профессиональных певцов, виртуозов самого высокого класса. Среди них: тенор Франческо Рази (Francesco Rasi), тенор Ниджель Мелькиор Палентротти (Nigel Melchior Palentrotti), бас Альдобрандо Трабокки (Aldobrando Trabocchi), Джованни Гуальберто (Giovanni Gualberto), сопрано Катерина Мартинелли (Caterina Martinelli), Адриана Базиле (Adriana Basile) и многие другие, в том числе обе жены Каччини — Люция и Маргарита, а также его дочери Франческа и Сеттима и сын Помпео. Наличие целой плеяды последователей вокальных идеалов Джулио Каччини повлияло на быстрое





Титульный лист «Эвридики»  
Каччини

распространение и укоренение «флорентийского вокального стиля» во всей Италии. Римский композитор этого времени, автор церковной музыки Эмилио Кавальери, называл этот стиль «школой выразительного пения». Постепенно появились у этого направления и свои критики. Так, Пьетро делла Валле (Pietro della Valle), бывший в молодости поклонником пения Джулио Каччини, в 1640 году высказывался о певцах «флорентийской школы» весьма критически. Он писал: «Все эти певцы, кроме хорошо поставленных голосо-

слов и умения исполнять трели и пассажи, не владели *piano* или *forte*, не делали *crescendo* или *diminuendo*». Это чрезвычайно интересное замечание, поскольку оно показывает, что в староитальянской школе пения наметились черты творческого кризиса, застоя, который начал ощущаться чуткими людьми менее чем через полстолетия после революционного призыва «Nuove musiche». Критика Пьетро делла Валле фактически есть прозрение будущего, ощущение необходимости того искусного владения голо-совой эмиссией, которое впоследствии получило название  *messa di voce* и которое составило славу мастеров настоящего *bel canto*.

Итак, Пери задумывает и осуществляет идею соединения стихотворной драмы с соответствующей музыкальной формой в *stile recitativo*. Для этого он изобретает *монодический* (одноголосный) стиль пения, то есть меняет структуру вокальной музыки с ансамблевой или хоровой на сольную (с аккордовым аккомпанементом).



Это важнейший момент — собственно эскизный проект грандиозного будущего оперного жанра. Кратко это можно сформулировать так: «В драматическом театральном произведении будем петь вместо того, чтобы говорить». Каччини принадлежит иная роль. Этот композитор формирует мелодические принципы единоличного вокального высказывания, создает первоначальные образцы того, что позднее превратилось в оперную арию. Разумеется, во время исполнения мелодических ариозо драматическое действие приостанавливается, но зато возникает интерес совершенно другого плана — музыкальный, более того — вокальный, и здесь очень существенно, как удовлетворяется этот интерес. Исполнение вокальной мелодии становится основным средством выразительности в опере, и даже можно сказать, что оно становится и целью искусства пения. Именно для исполнения музыкально выразительных мелодических последовательностей требуется владение связностью переходов от звука к звуку, а также умение объединять несколько звуков в эмоционально экспрессивные вокальные фразы, которые должны быть соотнесены друг с другом. Только владение этим искусством придает исполнению мелодии индивидуальность, сольную интерпретацию. Выдвижение на первый план вокальной мелодии не могло состояться без утверждения идеи интонационно выразительного речитатива, по сути, породившего оперный жанр. Вероятно, осознавая первичность идеи речитатива, не слишком щепетильный Каччини пытался присвоить себе это открытие, но оно осталось за Пери. Это несколько не уменьшает значение фигуративного мелодического начала (ария), которое в конечном итоге и определяет грандиозное развитие собственно вокальной техники в пении *bel canto*, а развитие пения в свою очередь влияет на дальнейшие композиторские разработки вокальных партий и в целом на многообразные формы оперного жанра.

Новый сольный стиль пения проник и на церковную территорию в творчестве римских музыкантов Лодовико Виадана и Эмилио Кавальери (1602 год), а затем стал

повсеместным. Как только в конце XVI столетия в Италии начала свое существование опера, этот новый театральный жанр вызвал широкий общественный интерес, что, естественно, придало его дальнейшему развитию грандиозный стимул. Можно сказать, что в композиторском (и либреттистском) смысле опера есть театрально-музыкальная драматургия. Однако исполнительская, вокальная сторона оперы не может осуществляться средствами, скажем, взятыми напрокат из хорового пения, ибо в отличие от нивелирующего коллективистского принципа, господствующего в хоре, в опере требуется создание индивидуального образа каждого из участвующих в спектакле персонажей, и, прежде всего, индивидуального вокального образа. Так возникает необходимость всевозможного совершенствования вокальной техники, направленность ее на достижение индивидуальной неповторимой выразительности в искусстве каждого певца.

В сравнении с первыми опытами флорентийцев первый большой шаг в развитии оперы сделал композитор Клаудио Монтеверди (1567–1643), но собственно расцвет *bel canto* связан с именем неаполитанца Алессандро Скарлатти (1660–1725), положившего начало неаполитанской композиторской оперной школе. Отметим,



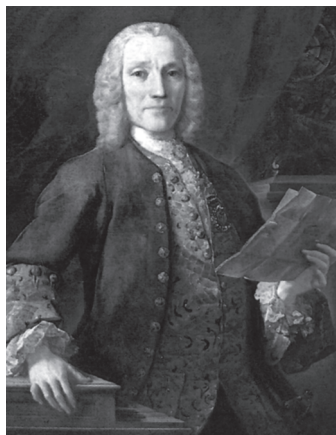
Портрет Клаудио Монтеверди  
(масло)

что арии и речитативы Скарлатти до сих пор успешно используются в процессе обучения певцов. Возникновение большого композиторского сообщества, нацеленного на сочинение опер, ускорило эволюцию сольного пения, которая менее чем за сто лет достигла своего зенита. Во многих столицах Европы стали работать постоянные итальянские оперные труппы, и потребность в певцах,

владевших *bel canto*, возросла. В России первая постоянная итальянская оперная труппа появилась в середине XVIII столетия.

Вокальное искусство, в качестве наиважнейшего элемента в опере, постепенно приобрело свою автономию, так как в реализации спектаклей оно занимало центральное положение и позволяло без особого труда сравнивать разных исполнителей, их голоса, силу и красоту звучания, особенности тембра, манеру подачи звука, владение дыханием и пр. В конце концов, успех или неуспех оперной постановки напрямую зависел от исполнителей-певцов, более того — часто от единственного исполнителя заглавной роли, протагониста. Между певцами, так же как и между композиторами, возникла естественная конкуренция, желание первенствовать. Все это подталкивало музыкальных деятелей к тому, чтобы совершенствовать свое мастерство. Композиторы старались создавать музыкальные тексты, позволявшие наиболее выгодно демонстрировать природные данные и выучку певцов. В этих условиях на путях развития вокального искусства неизбежно должна была выработаться наиболее эстетически благоприятная система владения голосовыми средствами, то есть «школа». И она возникла усилиями самих певцов и, разумеется, их вокальных преподавателей.

Вот, самые выдающиеся итальянские школы пения XVII века, в которых разрабатывалась теория и эстетика вокального искусства, а также совершенствовалась практика его преподавания. Пьер Франческо Този (1647–1727), знаменитый певец-кастрат и учитель пения, занялся преподаванием пения в Лондоне, написал



Портрет Алессандро Скарлатти  
(масло)

сочинение об украшениях, которое не потеряло своего значения и до сих пор: «Opinioni de' cantori antichi e moderni». Знаменитая болонская школа пения была основана композитором Франческо Антонио *Пистокки* (1659–1717), который в 20-летнем возрасте попытал счастья в качестве оперного певца-контральтиста, но отказался от этой карьеры и вступил в орден ораторийцев,



Портрет Антонио Бернакки  
(гравюра)

затем начал ставить свои оперы Венеции и в Вене. В 1700 году в Болонье *Пистокки* основал самую знаменитую в то время школу пения, в которой преподавание велось по строгой методике в разных классах, что вызвало множество подражаний в других центрах вокального образования. Школа *Пистокки* перешла затем к его ученику Антонио *Бернакки* (1690–1756). Принципы итальянской школы пения продолжал развивать

Никола *Порпора*, композитор и преподаватель пения в Дрездене, Венеции, Вене, Лондоне и Неаполе. Крупными вокальными педагогами славилась неаполитанская школа пения. Главные ее представители в XVII веке — композиторы и учителя пения Леонардо *Лео* (1694–1756) и Франческо *Фео* (1689–1752) — ученик Джицци и его преемник в преподавании.

## ФЕНОМЕН КАСТРАТОВ

Курение вредно — никотин — яд. Жизнь тоже небезопасна — люди ядовиты. А между тем и то и другое — курение и жизнь — наслаждение.

Антон Рубинштейн

*Кастрация* (оскопление) практиковалась в течение многих веков в Италии для предотвращения перелома голоса, который наступает у мальчиков с возмужалостью, то есть для сохранения и в зрелом возрасте детского голоса, красотой своей превосходящего женский голос. Кастраты соединяли тембр и регистр детского голоса с развитыми грудью и легкими взрослого мужчины; благодаря этому они могли исполнять одним дыханием длиннейшие пассажи и достигать поразительного развития *messa di voce* (непереводимый на русский язык термин; обозначает плавное изменение голосовой эмиссии, управление голосом при выполнении нарастания звука от тихого звучания *pp* к громкому *ff* и обратно). Эпоха процветания пения кастратов относится к XVII и половине XVIII веков; впрочем, последние их представители существовали еще всю первую половину XIX века. Кастрация стала применяться для указанной выше цели, вероятно, после нескольких случайных оскоплений, явившихся результатом несчастных случаев. В конце XVII века, вследствие громадного успеха нескольких кастратов, кастрация сделалась,

по-видимому, предметом постыдной спекуляции, причем массами оскотляли мальчиков, из которых позже не выходило хотя бы мало-мальски выдающихся певцов. Не доказано, чтобы католическая церковь поощряла кастрацию; но она во всяком случае допускала ее, и еще в начале XIX века кастраты принимались в Папскую Капеллу. Особенно знамениты были кастраты: Фаринелли, Сенезино, Кузанино, Ферри, Момолетто, Джицциелло, Бернакки, Убери (Порпорино), Кафарелли, Крешентини. Пахьяротти, Манцуоли, Маркези, Салимбени, Велутти.

Несколько дополнительных сведений по этой теме. Католическая церковь со времен Средневековья и до XV века запрещала использовать в храмах женские голоса. В сложной полифонической музыке эпохи Возрождения применялась так называемая «мензуральная» нотация, овладение которой требовало длительного времени. По этой причине для исполнения альтовых и дискантовых партий не удавалось использовать пение мальчиков, так как голоса их подвергались мутации (линьке) и не хватало времени на необходимую выучку. В связи с этим в церковных хорах использовались *фальцетисты* — певцы-мужчины, исполнявшие партии кон-

траaltoвого и сопранового диапазона с помощью фальцетного звучания. Положение изменилось с момента разрешения использования женского пения и с появлением кастратов. Несмотря на то что католическая церковь не поощряла использования кастрации, все-таки в списках Папской Капеллы испанские кастраты встречаются с 1588 года, а итальянские — с 1599. В самом конце XVI века появляется оперный жанр, который, как



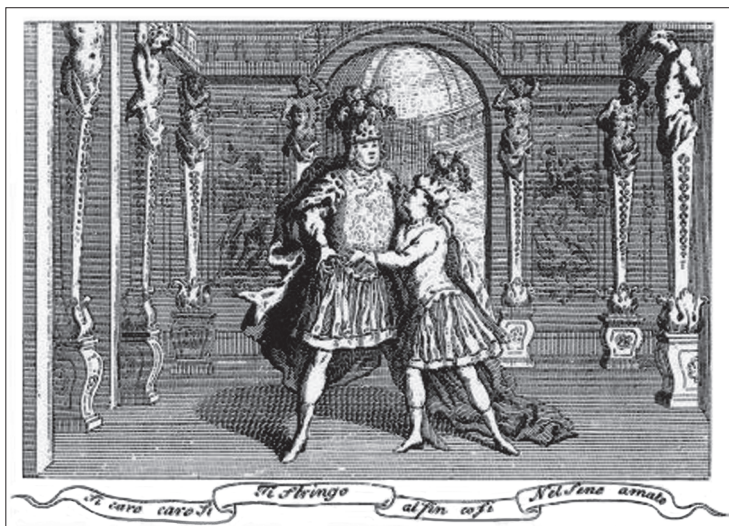
Профильный медальон Гаэтано Кафарелли в юности

уже говорилось, совершенно перестроил задачи пения. В начале XVII века в оперных театрах Мантуи и Флоренции основные партии исполнялись «взрослыми» певцами, а кастратам поручались лишь второстепенные роли. Ситуация изменилась в пользу пения кастратов после открытия в Венеции в 1637 году общедоступного оперного театра San Cassiano. Именно широкая публика поддержала искусство кастратов, и их искусство стало общепризнанным. Вместе с тем и развитие оперно-вокального письма в этот период направилось в сторону использования изоцирченной орнаментики, украшений, состоящих из коротких звуков, предшествующих основному тону мелодии (неаккордовые тоны, аччакатуры, нахшлагги, форшлагги, доппельфоршлагги, различные группетто, морденты и их комбинации). К этому следует добавить также использование убыстряющихся повторов двух рядом стоящих нот, которые в конце концов привели к использованию трелей. Эта невиданная ранее сторона вокализации потребовала соответственного чисто технического оснащения певцов. И именно в этом естественная подвижность маленькой гортани кастратов оказалась очень кстати. Многие из них были высокоодаренными музыкантами (в том числе — композиторами) и умели использовать техническую сторону пения в целях музыкально-эстетических, что, конечно, не оставило равнодушными и любителей оперы. Возникла мода на пение кастратов, которое составило главное украшение оперы. В театре кастраты исполняли самые разнообразные роли, в первую очередь — протагонистов, главных героев. Те, которые обладали юношеской миловидностью, исполняли даже женские роли и успешно соперничали в этом с женщинами-певицами. Как и во всяком другом деле, спрос порождает предложение. Вот краткие справки о выдающихся представителях пения кастратов. Количественно среди этих виртуозов преобладают *сопранисты*, что и следует из приводимых ниже справок о знаменитейших итальянских оперных певцах-кастратах.



«*Ферри*, Бальдассаре, знаменитый кастрат. Родился в 1610 году в Перуджии, умер там же в 1689 году. С 11 лет пел в капелле кардинала Крешенцио в Орвьето. В 1625 году принц (впоследствии король) Владислав IV Польский переманил его ко двору Сигизмунда III в Варшаве. Когда в 1655 году Ян Казимир V распустил двор в Варшаве, Ферри поступил на службу к австрийскому императору в Вене. В 1765 году певец вернулся к себе на родину. Ферри был одним из самых выдающихся певцов-виртуозов всех времен и соединял почти невероятную технику и неутомимость с превосходным выразительным пением».

«*Сенезино*, Франческо (настоящая фамилия *Бернарди*), знаменитый кастрат контральто, родился в 1680 году в Сиене, пел сначала в Дрездене, откуда Гендель, создавший в Лондоне грандиозную оперную антрепризу, переманил его к себе в 1720 году. В 1729 Сенезино поссорился с Генделем и перешел к его сопернику Боноччини». Несмотря на ссору, Гендель в своей переписке отдавал должное этому певцу, он писал, что «Сенезино очень умен».



Карикатура на Франческо Сенезино и Фаустина Бордони

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)