

# Посвящается моим учителям

## От составителя

Идея сборника, который уважаемый читатель держит в руках, родилась около десяти лет назад. Как оперного певца, меня привлекало творчество Россини своим ярким, блестящим стилем с разнообразием характеров и комических образов. Его вокальные партии техничны, виртуозны, имеют широкий диапазон, богаты фиоритурами, которые полезны для развития голоса. Нотный материал для сборника я собирал во время путешествий по Европе и Италии. В 2018 году мне удалось посетить место упокоения Россини — базилику «Санта-Кроче» во Флоренции. В январе 2020 года во время поездки в Венецию мне посчастливилось найти место, где ранее находился театр «Сан-Моизе», в котором состоялись премьеры пяти ранних опер Россини.

В биографической части сборника приведены данные из зарубежных источников, которые ещё не были опубликованы в русскоязычной музыковедческой литературе. Мною также были подобраны редкие иллюстрации, относящиеся к раннему периоду творчества Россини. В сборник включены биографии и портреты первых исполнителей россиниевских опер, арии из которых представлены в этом издании. Издание одновременно содержит и статьи для исследователей творчества композитора, и нотный материал для оперных певцов. В сборник также добавлены научные изыскания в области стилистики. Руководствуясь критическими изданиями и прижизненными копиями партитур, были исправлены различные ошибки в нотном тексте существующих клавиров. Для арий Слука, Бураликкьо и Батоне мною сделаны переложения для пения с фортепиано. В ариях, предназначенных к исполнению с ансамблями, выполнена соответствующая редакция, а важнейшие реплики сопутствующих персонажей вписаны «петитом» в фортепианную партию.

Для понимания точного смысла каждой арии мы с коллегами сделали дословный перевод итальянского текста. Чтобы глубже проникнуть в специфику россиниевского *bel canto* мною расшифрованы украшения и каденции выдающихся исполнителей его музыки.

Идея сборника была поддержана выдающимся россиниевским басом-баритоном Бруно Пратикó, что явилось для нас большой честью. Его вступительное эссе предваряет сборник.

Алексей Чувашов  
Санкт-Петербург, май 2020

## Rossini Rossini! Vivat vivat semper vivat.

“O si parli o si canti la voce dev’essere sonora, mai stridente; al mondo tutto deve essere melodico”: così si esprimeva questo immenso colosso della musica, della cultura mondiale. Ed è a ciò che ho teso per tutto l’arco della mia vita musicale. Tutt’ora, quando studio o canto, il mio pensiero si rivolge sempre a Lui, a ciò che ci ha lasciato della sua poetica, della sua filosofia, del suo pensiero. Lo Zanolini, il biografo coevo di Rossini, ci riporta il pensiero rossiniano: la musica è una sublime arte perché, non riuscendo ad imitare il vero, s’innalza al di là della natura comune in un mondo ideale.

Non solo, anche il mio ideale sull’arte del canto coincide affatto a quella di Rossini: la leggerezza dell’emissione è la condizione secondo cui si realizza una corretta esecuzione; una fonazione leggera, senza ostacoli è fondamentale per dare espressione al canto. Com’è possibile eseguire giustamente la messa di voce, com’è possibile legare e portare i suoni o fraseggiare ricorrendo a tensioni e pesantezze muscolari, com’è possibile sfumare i suoni e produrre tutte le varie intensità di esso, com’è possibile eseguire le ornamentazioni, les roulades con voci pesanti e morchiose come direbbe uno dei miei insegnanti, Rodolfo Celletti. La spontaneità e la leggerezza di fonazione era il traguardo degli esecutori delle musiche di Rossini e che lui stesso, nelle sue opere, agevolava con la sua geniale scrittura. Il canto in Rossini era diretta emanazione del belcanto: suono pastoso, fluido e duttile perché l’interpretazione non sarebbe compiuta e quindi ecco la sua ostilità per tutto ciò che era fastidioso, pesante, stridulo, forte o brutale. Lo stesso Rossini quando percepiva suoni con vibrazioni metalliche o troppo robuste e taglienti riconosceva in esse urla di cappone sgozzato<sup>1</sup>.

Rossini, titano della musica, magnifico compositore sia di opere buffe che serie, stabili nuovi schemi e nuove formule che governarono l’opera almeno per mezzo secolo dell’ottocento italiano. Fino al 1850 l’opera italiana fu rinnovata: dalla gaiezza ritmata della musica alla funzione stessa della composizione, nell’indirizzare l’opera. Rossini fu un grande innovatore e rese possibile anche la nascita del baritono: vuoi, da una parte, rimodulando l’uso del c.d. tenore baritonale, vuoi, dall’altra parte, ridefinendo il ruolo e la vocalità del basso.

L’epoca del “belcanto” non ha mai avuto la necessità di definire con precisione le voci intermedie femminili tra il contralto ed il soprano e quelle maschili intermedie tra il basso ed il tenore in quanto il soprano ed il contraltista naturali davano già sufficientemente ampiezza e varietà allo schieramento vocale. La loro eliminazione e l’avvento del tenore chiaro o contraltino alterò l’equilibrio delle voci maschili. Rossini aveva inizialmente trovato la soluzione di usare due differenti tenori, Giovanni David<sup>2</sup>, tenore contraltino e Andrea Nozzari<sup>3</sup>, tenore baritonale, contrapposti quali antagonisti ma i futuri Compositori, a partire da Donizetti e Bellini elevarono talmente le tessiture tenorili, stilizzandone quindi il timbro, rendendo così impossibile al tenore di vecchio stampo (baritonale) di continuare a sostenere le parti di amoroso. Cosicché il tenore baritonale mutò in vero e proprio baritono. Peraltro, questo passaggio non fu immediato, difatti anche Mercadante dovette usufruire del tenore baritonale, ed avvenne così, che in un primo tempo, il ruolo di antagonista fu sostituito da bassi, soluzione questa che non tardò a rivelarsi inadeguata.

---

1 (Celletti, G. Rossini, storia dell’opera, UTET).

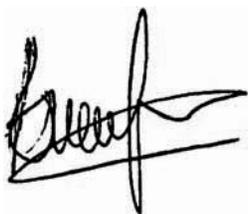
2 (Napoli, 15 settembre 1790 – San Pietroburgo, 1864), tenore contraltino.

3 (Vertova, 27 febbraio 1776[1] – Napoli, 12 dicembre 1832), baritenore.

Il melodramma romantico si basava, inoltre, sia sul rapporto ruolo-timbro sia sulla scrittura dei testi dei libretti rendendo evidente, quale antagonista al tenore, una figura d'uomo anch'esso giovane ed in grado di opporre al tenore i suoi stessi sentimenti di odio o amore e sapere contrapporre, anche se in una tessitura lievemente più bassa, acuti vibranti e squillanti insieme all'uso di un canto a fior di labbro, soave con melismi fluidi e languidi. La voce di basso non possedeva questi requisiti, anche perché la qualifica di basso era contraddistinta da grande genericità ed indeterminatezza che fino all'inizio del romanticismo musicale aveva impedito una reale distinzione tra basso e baritono (oltre che tra contralto e mezzosoprano); fino al 1840 circa sotto la vocalità di basso si nascondevano sia voci realmente profonde quanto voci tendenti al baritono (bassi cantanti). Fu quest'ultimo, nella primissima fase di cambiamento, ad affrontare tessiture intermedie fra quelle del basso vero e proprio e quelle del tenore baritonale<sup>4</sup>. All'epoca chi incarnò questa tipologia vocale fu Antonio Tamburini<sup>5</sup>.

Tutto quanto detto lo possiamo cogliere nelle opere Rossiniane, soprattutto nelle farse, nei drammi e melodrammi giocosi e buffi dove si possono notare che sotto la dicitura di basso-buffo o basso-cantante o tenore-baritonale si nascondono bassi, bassi-baritoni e baritoni veri e propri. La mia particolarissima vocalità è talmente rossiniana che nella mia carriera di belcantista ho indifferentemente interpretato ruoli compresi nell'area compresa dal basso buffo al baritono con estensione fino al si acuto.

Bruno Praticò



Бруно Пратикó — барон Тромбонок  
в опере Дж. Россини «Путешествие в Реймс».



Бруно Пратикó

<sup>4</sup> (Celletti, G. Rossini, storia dell'opera, UTET).

<sup>5</sup> (Faenza, 28 marzo 1800 – Nizza, 8 novembre 1876).

## Россини Россини! *Vivat vivat semper vivat*<sup>6</sup>.

«Говоришь ли ты или поёшь, голос всегда должен оставаться звучным и никогда не быть крикливым; всё в мире должно быть мелодичным». Эти слова принадлежат музыкальному колоссу всей мировой культуры. И это именно то, к чему я стремился на протяжении всей своей музыкальной карьеры. До сих пор, когда я учу или исполняю какую-либо партию, моя мысль всегда обращается к Нему, к тому, что он оставил нам из своей поэтики, философии и мысли. Антонио Дзаноллини — биограф Россини и его современник доносит до нас следующую россиниевскую мысль: музыка — высшее из искусств, поскольку, не имея возможности имитировать действительность, поднимается над пределами природы к идеальному миру.

И дело не только в этом, мой идеал искусства пения сопрягается с россиниевским: лёгкость звукоизвлечения — это то единственное условие, при котором мы можем считать исполнение правильным; лёгкость фонации, осуществляемой беспрепятственно, необходима для того, чтобы сделать пение выразительным. Как возможно добиться правильной постановки голоса, как возможны красивые легато и портаменто, равно как и фразировка, если мы прибегаем к напряжению или мускульной тяжести; как мы можем говорить о филировке звука или обо всех его возможных динамических оттенках, как возможно исполнить все украшения и рулады тяжелым и «жирным» голосом, как сказал бы один из моих педагогов Родольфо Челлетти. Спонтанность и лёгкость фонации были целью всех исполнителей музыки Россини, которым он сам содействовал в своих сочинениях своей гениальной манерой письма. Пение Россини есть ничто иное как прямая эманация бельканто: звук сочный, текучий и пластичный, без которого интерпретация не была бы совершенной, и отсюда проистекает его неприязнь ко всему назойливому, тяжелому, скрипучему, громкому или грубому. Сам Россини, слыша звуки с чрезмерной металлической вибрацией, или слишком плотные и резкие, называл их воплями каплуна, которого режут<sup>7</sup>.

Россини — титан музыки, великолепный создатель как опер буффа, так и опер сериа, он установил новые схемы и новые формулы, которые царили в итальянской опере по меньшей мере на протяжении половины XIX века. К 1850 году итальянская опера полностью изменилась: от ритмизованной весёлости музыки к непосредственному сочинению оперы. Россини был великим новатором и именно он вызвал к жизни появление такого типа голоса, как баритон: с одной стороны, изменив использование так называемого баритонального тенора, а с другой, — пересмотрев роль и вокальные особенности баса.

Эпоха бельканто не выдвигала требований к точному определению промежуточного женского голоса между контральто и сопрано, а также и мужского голоса, промежуточного между басом и тенором, поскольку природные сопранисты и контральтисты придавали достаточную широту и разнообразие вокальной расстановке сил.

Их исчезновение и появление тенора со светлым тембром или контральтино изменило баланс среди мужских голосов. Первоначально Россини нашёл решение вопроса в том, чтобы использовать двух различных теноров — Джованни

---

<sup>6</sup> Выражение на латыни, которое используется с древности для пожелания счастья и долгой жизни — прим. пер.

<sup>7</sup> (Celletti, G. Rossini, storia dell'opera, UTET) — прим. автора.

Давида<sup>8</sup>, тенора-контральтино, и Андреа Нодзари<sup>9</sup>, баритонального тенора, которые противопоставлялись как антагонисты, но в дальнейшем композиторы, начиная с Доницетти и Беллини, настолько подняли теноровую тесситуру, изменив ее тембральную окраску, что сделали невозможным исполнение партий героев-любовников тенорам старого (баритонального) образца. Именно так баритональный тенор перевоплотился в настоящего баритона. Однако этот переход не был мгновенным, и, действительно, даже Меркаданте использовал баритонального тенора: случилось так, что в первое время роль антагониста была доверена басу — решение, которое в скором времени было признано ошибочным.

Кроме того, романтическая опера базировалась как на соотношении роли и тембра, так и, собственно, на тексте либретто, и вскоре стало очевидно, что роль антагониста-тенора должна быть доверена также молодому мужчине, который может противопоставить свои чувства любви или ненависти главному герою, а также противопоставить ему, пусть и в чуть более низкой тесситуре, звонкие верхние ноты с вибрато, равно как и нежное пение *pianissimo* с текучими и мягкими мелизмами. Басы не соответствовали этим требованиям, поскольку определение баса как типа голоса носило слишком обобщенный характер, а потому было не слишком определённым вплоть до начала музыкального романтизма и препятствовало различению в реальности баса и баритона (равно как и контральто и меццо-сопрано); вплоть примерно до 1840 года под басом понимали как действительно низкий голос, так и голос скорее близкий к баритону (бас-кантанте). Именно этот тип голоса в начале описанных выше перемен исполнял партии, написанные в промежуточной тесситуре между истинным басом и баритональным тенором<sup>10</sup>. В своё время именно Антонио Тамбурини смог заполнить эту вокальную нишу<sup>11</sup>.

Всю эту историю мы можем проследить на примере опер Россини, особенно в фарсах, операх сериа и буффа, в которых под личиной баса-буффо, баса-кантанте и баритонального тенора скрываются басы, басы-баритоны и собственно баритоны. Особенности моего голоса настолько хорошо легли на музыку Россини, что за всю свою долгую карьеру на ниве бельканто мне довелось исполнять все возможные виды партий, начиная от партий буфонного баса до партий чистого баритона с диапазоном до верхнего Си.

Бруно Праतिकó

Перевод: Дарья Митрофанова

---

<sup>8</sup> Неаполь, 15 сентября 1790 – Санкт-Петербург, 1864, тенор-контральтино — прим. автора.

<sup>9</sup> Вертова, 27 февраля 1776[1] – Неаполь, 12 декабря 1832), баритенор — прим. автора.

<sup>10</sup> (Celletti, G. Rossini, storia dell'opera, UTET) — прим. автора.

<sup>11</sup> Фаэнца, 28 марта 1800 – Ницца, 8 ноября 1876 — прим. автора.

# Джоаккино Россини

(1792–1868)

Джоаккино Антонио Россини родился 29 февраля 1792 года в итальянском городе Пезаро в семье бедного трубача и провинциальной оперной певицы. В раннем возрасте Россини переселился из родного города в Болонью, где в 1805 году приступил к систематическим занятиям музыкой у падре Анджело Тезеи. В апреле 1806 года Россини поступил в Болонский музыкальный лицей, где обучался игре на скрипке, виолончели и фортепиано, а также изучал контрапункт под руководством известного церковного композитора Станислао Маттеи. В этом же году Болонская музыкальная филармоническая академия — один из крупных старинных музыкальных центров Италии — единогласно избрала его своим членом. Тогда будущей славе Италии было всего 14 лет. Россини мечтал о карьере певца, но после ломки голоса оставил мысли о вокальном поприще.



Портрет юного Джоаккино Россини.  
Италия. Новара. Городской музей.  
Театральная коллекция  
графа Марко Качча ди Роментино.

В Музыкальном лицее Россини проучился около четырех лет, пробуя свои композиторские силы в разных жанрах. В это время написаны две симфонии, пять струнных квартетов, вариации для солирующих инструментов с оркестром, кантата, вокальные произведения<sup>12</sup>. Ко дню ежегодного вручения премий лицея, 25 августа 1809 года, Россини создал «Симфонию для облигатных инструментов». Она была использована композитором в качестве увертюры к его первой профессиональной опере «Брачный вексель»<sup>13</sup>.

В 1810 году Россини покинул лицей, не завершив обучение, так как надеялся найти оплачиваемую работу. Джоаккино ждал возможности дебютировать в публичном театре в качестве композитора. Такая возможность представилась ему в скором времени — композитору был предложен контракт в венецианском театре «Сан-Моизе» — идеальное начало для юного гения.

<sup>12</sup> Для тенора Доменико Момбелли и его двух дочерей Россини написал несколько арий и ансамблей, объединённых позднее в двухактную оперу-серия «Деметрио и Полибио» (1806) на либретто жены Доменико — Винченнины. Премьера оперы состоялась 18 мая 1812 года в римском театре «Валле».

<sup>13</sup> В будущем эта же музыка стала увертюрой и к опере «Аделаида Бургундская» (1817).

## «САН-МОИЗЕ»

В конце восемнадцатого века в Венеции было восемь театров, но указ наполеоновского правительства от 8 июня 1806 года сократил это число до четырёх, оставив театры «Ла Фениче», «Сан-Бенедетто», «Сан-Джованни-Кризостомо» и «Сан-Моизе».

Венецианский театр семейства Джустиниани «Сан-Моизе» располагался в престижном районе города, недалеко от дворца Джустиниани и одноимённой церкви у входа в Большой канал. «Сан-Моизе» вмещал до восьмисот зрителей, что считалось небольшим количеством по сравнению с другими театрами Венеции, но, несмотря на это, он был одним из ведущих венецианских театров. Театр был открыт в 1640 году оперой «Ариадна» К. Монтеверди. В «Сан-Моизе» ставили спектакли, в которых участвовало всего несколько певцов, обычно без хора и смены декораций. В театре шли оперы Ф. Кавалли, А. Вивальди, Л. Гассмана, Т. Траэтта, Б. Галуппи, П. Анфосси, Дж. Паизиелло, И. С. Майра (учитель Г. Доницетти), Г. Спонтини и других композиторов. Для «Сан-Моизе» Россини написал пять фарсов. 3 февраля 1818 года театр закрылся оперой Россини «Золушка». Около 1820 года здание было продано, там расположились столярные мастерские. В 1871 году помещение было адаптировано под кукольный театр, который в 1880 году получил имя «Минерва». 9 июля 1896 года там состоялся первый публичный венецианский показ фильма братьев Люмьер. В 1906 году он превращен в кинотеатр, а затем перестроен в магазин и жилой дом.



Вид на пристань у театра «Сан-Моизе» со стороны Гранд-канала.

Гравюра Д. Моретти. Фрагмент. 1827.

К началу 1810-х годов сочинение и постановка фарсов<sup>14</sup> были своеобразной оперной традицией Венеции и «визитной карточкой» театра «Сан-Моизе» с его импресарио Антонио Чера. Серьезные (*seria*) и полусерьезные (*semiseria*) оперные спектакли шли здесь гораздо реже. Каждый вечер показывалась комбинация из двух фарсов или из одного фарса и двух балетов. Венецианские фарсы представляли собой двухактную оперу-буффа в миниатюре.

<sup>14</sup> Фарс — тип оперы в одном действии (реже в двух), широко распространённый в конце XVIII—начале XIX века в Венеции и Неаполе. Вечернее представление состояло из двух фарсов и двух балетов (один из них иногда заменялся инструментальным произведением). В фарсах практически не бывает хоров, количество музыкальных номеров по сравнению с традиционной комической оперой меньше, также используется минимум сценических эффектов.



Карло Нейман Рицци.  
Проект реконструкции  
театра «Сан-Моизе»,  
представленный в 1793 году.  
Деталь потолка.  
(Венеция, частный архив  
Джустиниани).

Структурное сходство с оперой-буффа достигалось помещением в середину действия ансамбля, являющегося аналогом финала I акта традиционной оперы-буффа. Не все фарсы были комическими, довольно часто тематика была трагикомической. Сочинение фарсов являлось своеобразной площадкой для композиторов, только начинающих свою карьеру: здесь ими «в миниатюре» осваивались традиционные оперные стили, формы и структуры. В состав певцов обычно входили сопрано и тенор в качестве романтических героев, вторая дама (женский персонаж второго плана), трио комических басов или два баса и тенор без участия хора. Работая в рамках строго ограниченного бюджета, труппа могла представить две или три новые одноактные оперы в сезон. Работая в рамках строго ограниченного бюджета, труппа могла представить две или три новые одноактные оперы в сезон.

Оркестр театра не был большим, но для того времени его состав считался внушительным и состоял из двух флейт, двух гобоев, двух валторн, двенадцати скрипок (шесть первых и шесть вторых), двух альтов и двух контрабасов. В дополнение к этому оркестр имел виолончель с чембало для сопровождения речитативов. В театре «Сан-Моизе» был гобоист, который прекрасно владел английским рожком. Воспользовавшись этим, Россини написал в фарсах «Шёлковая лестница» и «Синьор Брускино» арии с облигатным сопровождением данного инструмента.

# Комические оперы Дж. Россини раннего периода творчества

## «*La cambiale di matrimonio*»

«Брачный вексель», комический фарс в одном действии.

Первой профессиональной оперой Дж. Россини стал фарс «Брачный вексель». Опера была написана по заказу импресарио Антонио Черра для осеннего сезона в венецианском театре «Сан-Моизе».

Певец и композитор Джованни Моранди и его супруга, актриса и певица Роза Моранди<sup>15</sup>, поддерживавшие с семьей Россини дружеские отношения, должны были выступить в «Сан-Моизе» в пяти «фарсах», сочиненных четверью итальянскими и одним немецким композитором, однако последний для сочинения музыки в Венецию не явился. Моранди предложил написать пятый фарс Россини. Композитор немедленно приехал в Венецию. Моранди представил Россини театральному импресарио маркизу Кавалли и импресарио театра Антонио Черре, который сделал предложение восемнадцатилетнему композитору написать оперу «Брачный вексель». Россини сочинил музыку оперы буквально за несколько дней, добавив в качестве увертюры симфонию, написанную в Болонье. Либретто создал молодой, но уже опытный либреттист Гаэтано Росси<sup>16</sup>, адаптировав для этого одноименную популярную пьесу Камилло Федеричи (1791)<sup>17</sup>. Героями пьесы являются канадский бизнесмен, английский торговец и пара разочарованных любовников. Это был один из десятков подобных сюжетов, существовавших в то время. Опера шла без смены декораций с участием шести солистов (без хора) с небольшим оркестром.

«На первой репетиции „Брачного векселя“ некоторые из исполнителей жаловались на тяжеловесную оркестровку и неудобные вокальные реплики. Чувствуя себя слишком молодым и остро нуждаясь для себя и своей семьи в обещанных 200 лирах (примерно 100 долларов в сегодняшнем эквиваленте), Россини, несомненно, понимал, насколько его ближайшее будущее зависит от постановки этого фарса, и, придя домой, расплакался. Моранди утешил его, убедив внести в партитуру необходимые изменения»<sup>18</sup>, — рассказывает нам биограф Россини Г. Вейнсток.

Первое представление оперы прошло в субботу 3 ноября 1810 года в один вечер с фарсом Джузеппе Фаринелли «*Non precipitare i giudizi ossia La vera gratitudine*» («Не торопись с осуждением или Истинная благодарность») на либретто Джузеппе Мариа Фоппа. Повторы прошли 6, 14 (с оперой «*Adelina*» Пьетро Дженерали, написанной также на либретто Г. Росси), 15, 17, 19, 22, 24, 28, 29 ноября и 1 декабря.

<sup>15</sup> Моранди Джованни (1777–1856). Моранди Роза, урожденная Моролли (1782–1824). Исполнила роль Фанни в опере «Брачный вексель», позже — роль Кристины в опере «Эдуардо и Кристина».

<sup>16</sup> Росси Гаэтано (1774–1855), итальянский либреттист. Родился в Вероне. Начал писать стихи религиозного содержания в 13 лет. С 1797 года им создано более 120 оперных либретто, в том числе к операм Россини «Брачный вексель» (1810), «Танкред» (1813), «Семирамида» (1823); опере Доницетти «Линда ди Шамуни» (1842), операм С. Меркаданте и Дж. Мейербера и многим другим.

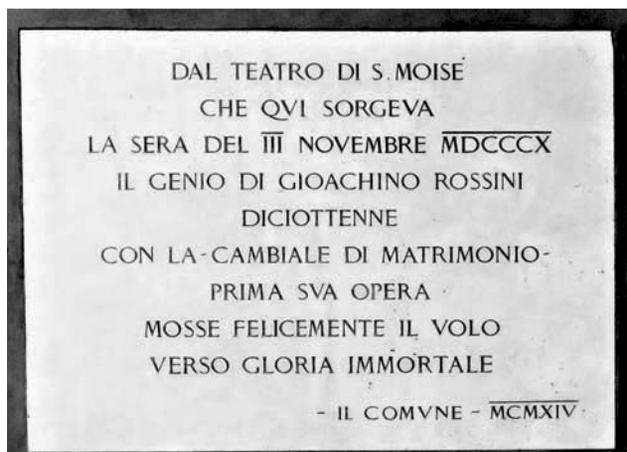
<sup>17</sup> Пятиактную пьесу К. Федеричи ранее использовал Джузеппе Кеккерини, переработав её в либретто для оперы Карло Кочча «*Il matrimonio per lettera di cambio*» («Брак по векселю»), поставленную в 1808 году в Риме.

<sup>18</sup> Вейнсток Г. Джоаккино Россини. Принц музыки. Москва. Центрполиграф. 2003. С. 35.

Действующие лица и исполнители премьерного показа оперы «Брачный вексель»:  
*Тобиас Милл*, английский коммерсант — Луиджи Раффанелли, бас-буффо;  
*Фанни*, его дочь — Роза Моранди, сопрано;  
*Эдоардо Милфорт*, бедный юноша — Томмазо Риччи, тенор;  
*Слук*, американский торговец — Никола Де Гречис, бас-буффо;  
*Нортон*, управляющий Милла — Доменико Ремолини, бас-буффо;  
*Кларина*, горничная Фанни — Клементина Ланари, меццо-сопрано.

Подкреплённая превосходным составом солистов, опера имела успех и менее чем за месяц была исполнена тринадцать (по другой версии 19) раз! После нескольких представлений в Венеции «Брачный вексель» был поставлен в Падуе и Виченце в 1811 году, в Барселоне в 1816 году, в Генуе в 1821 году, в Триесте в 1822 году, а в 1834 и 1837 годах — в Вене (сначала на немецком, а потом на итальянском языках).

Из шести действующих лиц оперы трое составляют любовный треугольник: Фанни — дочь Тобиаса Милла, её возлюбленный Эдоардо Милфорт и прибывший из Канады американский негодник Слук.



Мемориальная доска, посвящённая дебюту Россини в Венеции на месте, где когда-то находился театр «Сан-Моизе».  
*Фото А. Чувашова. январь 2020.*

#### *Перевод текста:*

Из театра «Сан-Моизе», который находился здесь, вечером 3 ноября 1810 года гений восемнадцатилетнего Джоаккино Россини с «Брачным векселем», его первой оперой, счастливо двинулся в полёт к бессмертной славе.

Муниципалитет — 1914

## СЮЖЕТ ОПЕРЫ

Действие разворачивается в гостиной дома богатого английского купца Тобиаса Милла. Его дочь, молодая Фанни, была обещана в невесты богатому канадскому купцу по имени Слук. Между Миллом и Слуком подписано обязательство приобрести «товар», если тот будет отвечать требованиям «заказчика». Это и есть тот самый брачный вексель, вокруг которого закручивается интрига оперы. Однако же Фанни влюблена в Эдоардо Милфорта, молодого человека без состояния, любовь которых держалась в секрете от Милла.

Из Америки прибывает Слук, чтобы «забрать невесту». Он очарован Фанни, но как только они оказываются наедине, та обещает выцарапать ему глаза. Появившийся Эдоардо присоединяется к угрозам. Испуганный Слук отказывается от брака. Оскорблённый Милл вызывает канадца на дуэль. Фанни и Эдоардо открывают Слuku правду, и растроганный канадец решает устроить счастье влюблённых. Пришедшему требовать сатисфакции трусливому Миллу он сообщает, что делает Эдоардо своим наследником. На «брачном векселе» Слук ставит соответствующую надпись, подтверждающую права Эдоардо. Милл даёт молодым согласие на брак, и всё завершается ко всеобщему удовлетворению.

### КАВАТИНА СЛУКА

В шестой сцене оперы в причудливой одежде появляется канадский негодник Слук, которого так ждал Тобиас Милл. Слуги хлопчут вокруг него с преувеличенной обходительностью. Милл даже пытается поправить ему парик и поцеловать руку. Слук ошеломлён и смущён европейскими обычаями. Он низко кланяется, в то время как Фанни, Кларина, Эдоардо и Нортон с трудом подавляют смех. Милл впечатлён хорошими манерами Слукa. Незнакомый с местным этикетом Слук решает поприветствовать хозяина дома — поцеловать и обнять, затем проделать то же самое с дамами, но это их пугает, и они отступают. В Канаде другие люди — «открытые сердца и дружеские лица», говорит иностранец.

Россини с умом и восторгом оттеняет и формирует музыкальный портрет канадца Слукa. Характеристика иностранца подаётся композитором в достаточно нетрадиционной форме — каватине с ансамблем<sup>19</sup>, который представляет собой развернутую сцену. *Allegro grazioso*. *C-dur*. Вокальной стилистике арии присущи как типичные буффонные приемы — скороговорка, *parlando*, так и ариозное пение — *bel canto*. Образы Милла и Слукa играют одинаково важную роль в развитии интриги<sup>20</sup>, при этом формально первенство принадлежит Миллу, а Слук становится колоритной фигурой благодаря своей «экзотичности».

Партию Слукa Россини написал в расчёте на голос певца Николы Де Гречиса.

Бас-буффо **Никола Де Гречис** родился в Риме в 1773 году. Среди первых его выступлений были спектакли в карнавальном сезоне 1795–96 годов в Риме. Наиболее значительным является его участие в постановках театра «Ла Скала» в Милане в период с 1805 по 1824 годы. С 1810 года он принимал участие в сезонах театра «Сан-Моизе» в Венеции, в котором участвовал среди прочего в премьерах опер Дж. Россини. Де Гречис выступал также в Вене, Флоренции, Парме, Падуе, Брешии, в театре «Кариньяно» в Турине, в театре «Комунале» в Болонье, в театре «Валле» в Риме.

<sup>19</sup> «*Cavatina con pertichini*» — сольная ария с репликами других персонажей.

<sup>20</sup> Участие в действии двух разнохарактерных басов-буффо являлось типичной чертой комических опер того времени, композиторы стремились придать каждому из них собственную индивидуальность. Для примера см. оперу Д. Чимарозы «Тайный брак».

Никола Де Гречис.  
Гравюра Ф. Капорали. 1820.



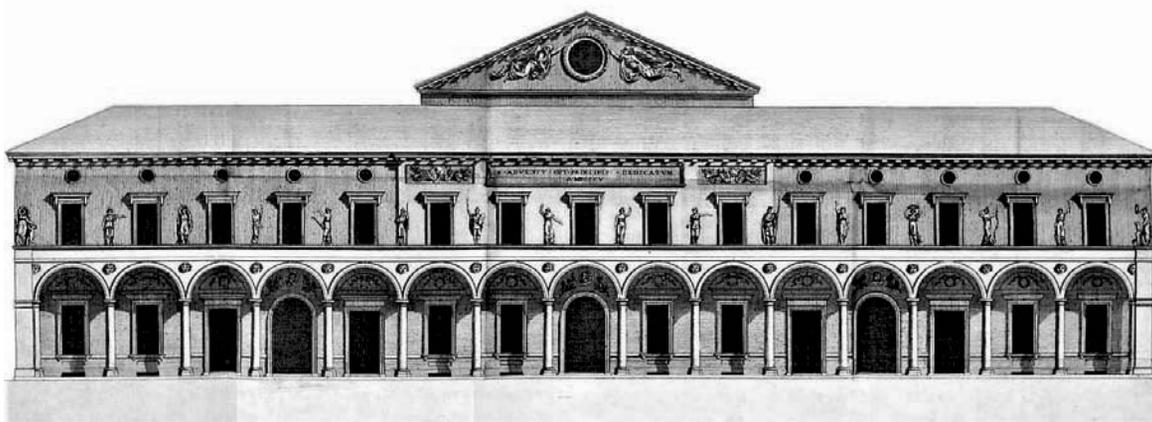
Никола Де Гречис был певцом-актёром в истинной традиции буффа, способным выразить широкую палитру чувств. Обширный репертуар Де Гречиса включал множество россиниевских партий в операх «Брачный вексель» (Слук), «Счастливый обман» (Таработто), «Шёлковая лестница» (Джермано), «Синьор Брускино» (Гауденцио), «Пробный камень» (Макробио), «Золушка», «Сорока-воровка» (Готтардо), «Севильский цирюльник» (Бартоло), «Итальянка в Алжире» (Мустафа), «Матильда ди Шабран» (Исидоро). Умер между 1827 и 1830 годами.

## «L'equivoco stravagante»

«Странный случай»<sup>21</sup>, комическая опера в двух актах.

После успеха «Брачного векселя» в Венеции девятнадцатилетний Россини возвращается в Болонью. Летом 1811 года импресарио, планировавший оперный сезон в болонском «Театро дель Корсо»<sup>22</sup>, принял Россини на работу в качестве аккомпаниатора и композитора на осенний оперный сезон. Россини получил заказ написание новой оперы, за которую должен был получить «50 пиастров (примерно 125 долларов...)»<sup>23</sup>. Либретто, написанное флорентийцем Гаэтано Газбарри<sup>24</sup> повествует о том, как один из соперников, претендующих на руку девушки, убеждает другого в том, что она переодетый кастрат. Россини положил на музыку этот неправдоподобный текст с изумляющей быстротой.

Премьера «Странного случая» прошла в болонском «Театро дель Корсо» 26 октября 1811 года с шумным успехом. 29 октября 1811 года болонская газета «*Il Redattore del Reno*» писала: «Музыку встретили аплодисментами, после каждого представления публика вызывала синьора Россини на сцену, в этот вечер квинтет и арию из второго акта синьоры Марколини вызывали на бис. Что же касается либретто, беру на себя смелость заметить, что оно порочно, и это подтверждается тем, что бдительная префектура запрещает дальнейшие представления»<sup>25</sup>.



Фасад Театра дель Корсо в Болонье. Гравюра Ф. Розаспина. 1805.

<sup>21</sup> Данный перевод давно утвердился в русскоязычной музыковедческой литературе. Словарь даёт различные значения слова *equivoco*, среди которых «недоразумение», «путаница», «двусмысленность». Таким образом, дословный русский перевод может звучать как: «Экстравагантное недоразумение», «Странное недоразумение» или «Экстравагантная двусмысленность».

<sup>22</sup> Болонский «Театро дель Корсо» был расположен на улице Санто-Стефано. Построен по проекту архитектора Ф. Сантини. Театр открылся 19 мая 1805 года оперой «*Sofonisba*» («Софонисба») Ф. Паэра. 20 июня того же года, театр торжественно принимал прибывшего в Болонью Наполеона I. Разрушен бомбардировкой 29 января 1944 года во время репетиции оперы Россини «Севильский цирюльник».

<sup>23</sup> Вейнсток Г. Джоаккино Россини. Принц музыки. Москва. Центрполиграф. 2003. С. 37.

<sup>24</sup> Газбарри Гаэтано (1775–1829) — итальянский оперный либреттист. Родился в Неаполе, жил во Флоренции. Основным местом работы Г. Газбарри было бюро записей актов гражданского состояния на посту канцлера четвёртого района Флоренции. В период с конца XVIII века до первой четверти XIX века им написано около десятка либретто комических опер.

<sup>25</sup> Цитируется по: Вейнсток Г. Джоаккино Россини. Принц музыки. Москва. Центрполиграф. 2003. С. 39.

Первый состав исполнителей «Странного случая» был следующим:

*Эрнестина*, дочь Гамберотто, увлекающаяся литературой — Мариетта (Мария) Марколини, контральто;

*Гамберотто*, сельский богач — Доменико Ваккани, бас;

*Бураликкьо*, богатый и глупый молодой человек, предполагаемый жених Эрнестины — Паоло Розик, бас;

*Эрманно*, бедный юноша, возлюбленный Эрнестины — Томмазо Берти, тенор;

*Розалия*, служанка Эрнестины — Анджола (Анджела) Киес, сопрано;

*Фронтино*, хитрый слуга Гамберотто и друг Эрманно — Джузеппе Спирито, тенор.

Опера была запрещена после трёх представлений. Цензура сочла сюжет оперы оскорбительным по нескольким причинам: в частности, критика неоднозначных ситуаций, издевательство над состоятельными людьми, военными и высмеивание певцов-кастратов.

При жизни Россини музыка «Странного случая» была приспособлена к другому либретто и представлена в Триесте в 1825 году под оригинальным заглавием. Позднее ставилась редко. Россини использовал значительную часть этой партитуры для своих последующих опер, и прежде всего для «Пробного камня», созданного в следующем году, а также для «Севильского цирюльника».

В опере два действия, каждое из которых открывается интродукцией и завершается финалом, количество номеров увеличено до девятнадцати, в отличие от восьми номеров фарса. Всего в опере шесть действующих лиц и хор. «Странный случай» имеет стандартную сюжетную коллизию — любовный треугольник.

## СЮЖЕТ ОПЕРЫ

*Акт первый.* Действие происходит в имении богатого фермера Гамберотто. Он выбрал для своей дочери Эрнестины будущего мужа по имени Бураликкьо, который богат, но несколько простодушен. Эрнестина, интересуется литературой, говорит сложным, вычурным языком. В неё горячо влюблён Эрманно, который устроился на работу к Гамберотто в качестве профессора философии, чтобы быть рядом со своей возлюбленной. Тем временем прибывает жених — самовлюблённый Бураликкьо, готовый своим обаянием поразить невесту. Отец приводит обоих молодых людей к Эрнестине. Девушка выражается непонятным для Бураликкьо языком и кокетничает с обоими. Жениху это не нравится и он, слегка поскандалив, исчезает. Учитель отговаривает Эрнестину от ненужного ей брака и признаётся в своих чувствах. Эрнестина, негодуя, покидает Эрманно.

Гамберотто заставляет Бураликкьо просить прощения у несправедливо обвинённой в легкомыслии невесты, предлагая целовать ей ноги. За этим процессом их застаёт Эрманно, он приходит в отчаяние и решает покончить жизнь самоубийством. От необдуманного поступка его спасают слуги — Фронтино и Розалия. Эрнестина, узнав об этом, преисполняется сочувствием к несчастному. Эрманно берёт её за руку и целует. Бураликкьо и Гамберотто застают их в этот момент. Гамберотто требует, чтобы Эрманно покинул замок.

*Акт второй.* Слуги Фронтини и Розалия находят способ соединить Эрманно с Эрнестиной. Они подбрасывают Бураликкьо письмо, в котором сообщается, что Эрнестина на самом деле является кастратом Эрнесто, переодетым в девушку, чтобы избежать военной службы. Бураликкьо сообщает военным властям о дезертире, которого арестовывают и отправляют в тюрьму. Эрманно в солдатской форме проникает в тюрьму и освобождает невинную жертву. Слуги признаются в своей проделке. Гамберотто соглашается на брак дочери с Эрманно, а Бураликкьо заявляет, что не обижен, так как невеста всё равно его не достойна.

## КАВАТИНА БУРАЛИККЬО

Бураликкьо появляется в третьей сцене оперы и в каватине (№ 2: «*Occhietti miei vezzosi*» / «*Мои очаровательные глазки*») воспевает свою собственную красоту и привлекательность для женского пола. Единственная забота Бураликкьо — это то, что невеста может умереть от восхищения при виде его. Бураликкьо — спесивый и глупый жених Эрнестины, который настолько же богат, насколько пуст и тщеславен. Ему нравится воображать себя неотразимым Дон Жуаном. Когда он предстаёт перед своим будущим тестем, каждый из них старается перещегоолять другого в сентиментально-слащавом и обходительно-галантном словотворчестве.

Во вступлении и первой половине этого номера Россини использует музыку первой части<sup>26</sup> каватины Слука из музыки фарса «Брачный вексель» (музыку второй части каватины Слука композитор использует во второй арии Гамберотто). В обоих случаях это арии басов-буффо и они имеют сразу узнаваемый общий яркий мелодический тематизм, который сосредоточен в оркестровой партии, а вокальная партия в обоих случаях имеет характер сопровождения и немного различается в зависимости от текста либретто. Отметим также, что каватина Слука — это каватина с ансамблем, а каватина Бураликкьо — это сольный замкнутый номер, портретная характеристика, в которой персонаж предстаёт напыщенным и высокомерным богачом.

Партия Бураликкьо написана Россини для Паоло Розика.

**Паоло (Пабло) Розик** (1780–после 1832) — испанский оперный певец и либреттист, был известен по итальянской версии его имени. Опытный комический актер, исполнял ведущие роли баса-буффо во многих итальянских оперных театрах, а также в Лиссабоне, Лондоне, Мадриде и Нью-Йорке. П. Розик стал первым Таддео в «Итальянке в Алжире». В ноябре 1816 года во Флоренции П. Розик участвовал в «Севильском цирюльнике» Россини. В постановке было решено заменить сложнейшую россиниевскую арию «*A un dottor della mia sorte*» («Доктору моего уровня») на специально написанную для Розика композитором Пьетро Романи (1791–1877) вставную арию Бартоло «*Manca un foglio*» («Не хватает листка») на текст Г. Газбарри. Она более чем на сто лет заменила оригинальную россиниевскую арию Бартоло. П. Розик написал либретто для двух опер Мануэля Гарсиа: «*L'amante astuto*» («Коварный любовник») и «*La figlia dell'aria*» («Дочь воздуха»).

<sup>26</sup> Ещё раз она прозвучит в интродукции к опере «Турок в Италии» (1814).

## «L'inganno felice»

«Счастливым обман», фарс в одном действии.



Одно из ранних изображений  
Дж. Россини

В декабре 1811 года Россини покидает Болонью, где прожил около года. Антонио Чера, импресарио венецианского театра «Сан-Моизе», снова пригласил Россини в Венецию на карнавальный сезон 1812 года. Задача осталась прежней: написать фарс с небольшим количеством исполнителей, без хора, с маленьким оркестром.

Либретто написал Джузеппе Мария Фоппа<sup>27</sup> по мотивам либретто Джузеппе Паломба, созданного для одноименной оперы Дж. Паизиелло (Неаполь, 1798). Несмотря на то, что либретто Россини не понравилось, работал он очень быстро и закончил партитуру за две недели.

Впервые свет рампы опера «Счастливым обман» увидела в среду 8 января 1812 года в театре «Сан-Моизе» в один вечер с оперой Джузеппе Фаринелли «*Amor muto*» («Немая любовь»), написанная также на либретто Д. М. Фоппы. Опера имела успех и сразу же завоевала внимание публики. На утро после премьеры импресарио театра А. Чера написал возбуждённое письмо матери Россини, в котором предсказал, что её сын станет «украшением Италии», бесспорным наследником Чимарозы. Более того, он предложил Россини контракты ещё на три фарса.

Действующие лица и исполнители премьерного показа оперы:

*Бертрандо*, герцог — Раффаэле Монелли, тенор;

*Изабелла*, его жена — Тереза Джорджи-Беллок, сопрано;

*Ормондо*, приближенный герцога — Винченцо Вентури, бас;

*Батоне*, наперсник Ормондо — Филиппо Галли, бас;

*Таработто*, начальник шахтёров — Луиджи Раффанелли, бас.

Повторы оперы прошли 9, 10, 14 (в один вечер с оперой Джузеппе Моска «*I tre mariti*» («Три супруга»), на либретто Газтано Росси), 18, 23, 24, 25, 28, 30 января; 6, 7, 8 и 11 февраля.

В течение всего сезона спектакль прошел четырнадцать раз. Это была четвёртая опера Россини. Она снискала благосклонные отзывы венецианской прессы и большой успех у публики, который рос с каждым спектаклем. 11 февраля, на последнем спектакле успех достиг апогея. Г. Вейнсток пишет: «...в тот день портреты и стихи в честь

<sup>27</sup> Фоппа Джузеппе Мария (1760–1845) — либреттист, архивариус и правительственный чиновник. Родился и умер в Венеции. Автор более восьмидесяти либретто. Считался одним из лучших оперных поэтов того времени, работал с самыми разными и знаменитыми композиторами. Мастер одноактного фарса, популярного в Венеции с начала 1790-х годов, Фоппа черпал свой материал из французских и неаполитанских источников, комедии «дель арте» и пьес Гольдони. В основном Фоппа работал в Венеции, иногда писал для театров Милана, Генуи, Падуи, Болоньи и Флоренции. Является автором либретто опер Россини: «Счастливым обман», «Шёлковая лестница», «Синьор Брускино» и «Сигизмондо».

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

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