



ОПЕРНЫЙ СТИЛЬ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОЙ ВОКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАННЕЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ

УДК 782.1(45)

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-96-102>

В. П. Фомина

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация
e-mail: inyaz-mguki@yandex.ru

Аннотация: В статье освещаются вопросы, связанные с историческим подходом к вокальной интерпретации ранней итальянской оперы. Стилистические принципы, сформировавшиеся в вокальной музыке на рубеже Ренессанса и Барокко, рассматриваются как основа формирования оперного стиля. Центральной проблемой оперного стиля является соотношение слова и музыки, которое эволюционировало в оперных школах первой половины XVII века. Через аффект вокальной партии, оперный стиль влияет на стилистику и технологию исполнительства.

Ключевые слова: стиль, опера, Барокко, вокал, интерпретация.

Для цитирования: Фомина В. П. Оперный стиль в контексте проблем современной вокальной интерпретации ранней итальянской оперы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 96-102. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-96-102>

OPERA STYLE IN THE CONTEXT OF THE PROBLEMS OF CONTEMPORARY VOCAL INTERPRETATION OF EARLY ITALIAN OPERA

Valentina P. Fomina

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation
e-mail: inyaz-mguki@yandex.ru

Abstract: The article is devoted to the problems connected with a historical approach to a vocal interpretation of early Italian opera. Stylistic principles that had formed in vocal music by the turn of the Renaissance and Baroque are seen as the basis of forming an opera style. The central problem of the opera style is a balance between word and music, which was gradually developing within opera schools of the first part of seventeenth century. Through an affect of a vocal party the opera style influences the stylistics and performance technology.

Keywords: style, opera, Baroque, vocal, interpretation.

ФОМИНА ВАЛЕНТИНА ПАВЛОВНА – кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой литературы и лингвистики, Московский государственный институт культуры

FOMINA VALENTINA PAVLOVNA – CSc in Arts, Head of the Department of Literature and Linguistics, Moscow State Institute of Culture

© Фомина В. П., 2023



For citation: Fomina V. P. Opera Style in the Context of the Problems of Contemporary Vocal Interpretation of Early Italian Opera. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 96–102. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-96-102>

В целях стилистически сбалансированной интерпретации старинной музыки необходимо изучение набора аутентичных характеристик, существовавших в определенную эпоху и период. Системная реконструкция исполнительских традиций оперы раннего Барокко предполагает знание комплекса стилевых характеристик поэтического и музыкального текста, определяющего аффект вокальной партии. Они также влияют на аутентичные типологические характеристики компонентов исполнительской системы [10, с. 11–12].

В целом «музыкальный стиль – это отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность ..., которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» [6, с. 20]. Каждая оперная школа, в рамках которой формировался свой собственный стиль, непосредственно влияющий на комплекс вокально-сценических традиций, представляет собой такую систему.

К концу XVI столетия поиски композиторами новых технических способов экспрессивного выражения смыслового слова в одноголосном мадригале привели к рождению и формированию целостной стилевой системы – одноголосия в сопровождении музыкального инструмента (*Monodia con basso continuo*). Внутри нее развивались различные стилевые направления, включая оперное. По классификации М. Скакки (трактат «Краткий разговор о современной музыке», 1649 г.) к стилям «второй практики», исходившей из преобладания слова над музыкой, относились, в первую очередь, камерный стиль и театральный. В рамках камерного стиля Дж. Каччини разрабатывал

ариозный стиль (*stile arioso*), закладывая в реформируемые им мадригалы глубокие личные переживания, а Я. Пери занимался театральным стилем (стиль простого речитатива) и драматическим речитативом с жестами, оформившимся в стиль речитативный (*stile recitativo*).

Опера, появившаяся на рубеже XVI–XVII веков, за половину столетия претерпела стремительное развитие, сформировав три основные школы: Флорентинско-Мантуанскую, Римскую и Венецианскую, отличающиеся соотношением текста и музыки, типами интонирования, инструментальными и вокально-сценическими средствами и приемами.

Исполнение первой полноценной оперы – пасторальной сказки «Дафна» композитора Я. Пери на либретто О. Ринуччини (1598 г.) – в новом монодическом и речитативном стилях во Флоренции привело к появлению Флорентийско-Мантуанской оперной традиции. В последующих произведениях, таких как опера «Эвридика» (1600 г.), Я. Пери совершенствует стиль, основанный на экспрессивности сценической речи больше, чем на музыке, определяя эмоционально-психологическую интерпретацию драматического действия [9, с. 62].

Художественный текст был в приоритете по сравнению с музыкальной составляющей в вокальной партии, драматическое действие концентрировалось в речитативах. Главными вокально-эстетическими установками флорентийцев были донесение художественно-эмоционального образа, заложенного авторами в аффекте арии, и повышение выразительности исполнения через использование мелких мелизмов и деминуций в каденциях, формирующих оперный стиль [2, с. 25].

Новый жанр требовал и других исполнительских решений, «благородной манеры исполнения». Опираясь на принцип «подра-



жания речи (*imitazione delle parole*)¹, Дж. Каччини в сборнике «Новая музыка» дал характеристику этого типа пения, которое нужно использовать и в ариозном, и в речитативном стилях. Вокал самого композитора в указанной стилистике описывался как «... *dolcezza* («мягкость», «нежность»), *grazia* («грация»), *belezza* («красота»), *venusta* («обольстительность»), *facilità* («легкость»), но не *profondità* («глубина»), *forza* («сила»), *potenza* («мощь»)» [9, с. 167].

Творцы первых оперных произведений часто сами принимали участие в спектаклях. Например, Якобо Пери, будучи отличным тенором, с чувством исполнял роль главного героя на премьере «Эвридики». Первыми оперными дивами были флорентийские певицы Виттория Аркилеи, исполнявшая ведущие партии в первых операх, сестры Сеттимия и Франческа Каччини, Катерина Мартинелли из Рима и другие.

Женское пение на профессиональной сцене начала сеиченто, однако, было скорее эпизодическим, поскольку не приветствовалось церковью, а в 1644 году было вообще запрещено: в оперное искусство прямо из соборов массово пришли певцы-кастраты, исполнявшие женские партии. Начинает формироваться вокально-тембровое оперное пространство. В этой связи можно упомянуть флорентийца Джованни Гуальберто Мальи, участвовавшего в постановке «Орфея» К. Монтеверди в партиях Музыки, Надежды и Прозерпины, и мантуанца Джироламо Бакино, исполнявшего роль Эвридики [9, с. 150–151].

Однако в поисках средств выразительности тосканские композиторы пренебрегали таким мощным средством выражения художественного образа, как музыка. Исправил этот пробел К. Монтеверди, создав собственный стиль для детализации лирического текста

в музыке, хотя его средства выразительности для передачи всего накала человеческих страстей также исходили из приоритета текста в соотношении слово – музыка [4, с. 63]. При работе над оперой «Орфей» (1607 г.) композитор обобщил все сложившиеся стили, включая более мелодичный ариозный стиль Дж. Каччини, создав законченный оперный стиль «*parlar cantando*» (говорение через пение), отличающийся небывалой драматической и лирической выразительностью. Речитативные партии композитора приобретают ариозный характер, превращаясь в напевную декламацию.

Дальнейшее развитие оперного искусства до 30-х годов связано со значительным отходом от подражания Античности. Среди довольно редких постановок можно отметить следующие: «Бракосочетание Медоро и Анжелики» («*Lo sposalizio di Medoro e di Angelica*», 1619, не сохранилась), «Арденнские источники», («*Le fonti dell' Ardenna*», 1623, не сохранилась), «Королева святая Урсула» («*Le regina sant'Orsola*», 1624) композитора М. да Гальяно, «Освобождение Руджеро с острова Альцины» («*Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*», 1625) Ф. Каччини, «Флора» («*Flora*», 1628) – Я. Пери / М. Гальяно.

В постановках М. да Гальяно и Ф. Каччини уже заметно изменение речитативных вокальных партий в сторону мелодичности по сравнению с флорентинцами, у которых на первом месте был поэтический текст. Усиливалась роль музыкального начала в выражении чувств героев. Наиболее драматически насыщенные монологи, сохраняя декламационный стиль и естественность сценического поведения, приобретали очертания законченной музыкальной формы с яркой тематической основой в ариозо, дуэтах и вокальных ансамблях [7, с. 111].

Одновременно с Флорентийско-Мантуанской традицией до 1640-х годов развивалась Римская оперная школа, начало которой было положено 8 февраля 1600 года исполнением сочинения Э. де Кавальери «*Rappresentazione di Anima e di Corpo*» («Представление

¹ К началу оперной эпохи сложились три главных стиля в пении: *recitar cantando*, характеризующий флорентийское исполнение речитативов, *cantar recitando*, относящееся к исполнению мадригалов в речитативном стиле и *cantar cantando* – пение в ариозном стиле, перешедшее в оперу [3, 119].



о душе и теле»). Оперу, написанную в речитативном стиле и вокальной манере *recitar cantando*, впервые исполнили в Ораториуме римской церкви Санта Мария делла Валличелла. В Предисловии к первому изданию мы находим следующие указания для вокалистов: «Дабы всякое произведение было исполнено в совершенстве, ...певец должен петь с чувством [*con affetto*], легко, сильно [*piano e forte*], ...особенно же стараться, как следует произносить слова. Также было бы хорошо сопровождать пение не только жестами, но и двигаясь по сцене, что также вызовет сопереживание слушателей» [1, с. 18]. Следовательно, оперный стиль будущей Римской школы был импортирован из Флоренции, в которой композитор жил и работал до возвращения в Рим.

С 1606 года в Риме был поставлен целый ряд опер, первой из которых стала маленькая пасторальная драма «*Eumelio*» («Евмелий») А. Агадзари, исполненная в римской семинарии во время карнавала 1606 года. Однако свое развитие римская оперная школа получила только после 1625 года, когда главой Римско-католической церкви стал Папа Урбан XVIII из семейства меценатов Барберини² (годы понтификата: 6 августа 1623–29 июля 1644), поощрявший развитие оперного искусства. В 1632 году постановкой оперы «Святой Алексей» С. Ланди (либретто Роспильози) с великолепными декорациями и сценическими эффектами во дворце Барберини состоялось открытие театра на три тысячи зрителей. Кардинал Роспильози был известным либреттистом, введшим в оперы комические сюжеты. Кроме того, во время римских карнавалов практиковались публичные показы опер на открытом воздухе [3, с. 25].

Римские оперы, классифицированные Г. Кречмаром как аллегорические драмы [5, с. 64], исполнялись на площадях во время

праздников для привлечения внимания горожан. Католическая церковь покровительствовала новому жанру, преследуя религиозно-пропагандистские цели: внутри сюжетов о житии святых и раскаявшихся грешниках вставлялись комические бытовые сценки из народной жизни с простыми персонажами и народной музыкой, что явилось прообразом будущих сюжетов венецианской трагикомедии. В соответствии с оперным стилем художественными задачами исполнителя было умение сочетать речевую декламацию с выразительным пением и создавать комические образы. Одной из лучших опер этой школы была опера «Галатее», написанная Л. Виттори. Среди римских композиторов также нужно отметить С. Ланди, Д. Мадзоки, Л. Росси.

Оперный стиль в Риме развивался аналогично Флорентийскому, в сторону значительного усиления музыкального начала: речитативные сцены стали разделяться ариозо и ариями, хоровые сцены объединяться одной музыкальной темой; в ариях усложнялся мелодический рисунок, появлялись вокальные ансамбли [2, с. 26]. Кроме того, в римских либретто появляется термин *mezz'aria* как форма, промежуточная между музыкальной декламацией и чистым пением, обозначивший зарождение «антиречитативных» тенденций; сочетание речитативного и ариозно-декламационного типов интонирования сопровождалось элементами кантлены. Например, в предисловии к опере Д. Мадзоки «Цепи Адониса» (1626 г.) либреттист О. Тронсарелли указывает: «Здесь вы найдете множество *mezz'aria*. Разбросанные по опере, они нарушают скуку речитатива» [цит. по: 12, с. 27].

В 1644 году главой римско-католической церкви стал Иннокентий X, отдавший приказ о закрытии римского оперного театра и запрете всех публичных музыкальных представлений: центр оперного искусства переместился в Венецию.

Эстетика Ренессанса, на которой были основаны оперные произведения первых двух десятилетий сеицента, постепенно сменялась общеэстетическими принципами Барокко,

² После смерти Урбана XVIII и избрания Иннокентия X в 1643 г. семья Барберини подверглась судебным преследованиям по обвинению в казнокрадстве и вынуждена была бежать из Рима во Францию под защиту кардинала Мазарини. Были запрещены все публичные музыкальные представления.



связанными с развивающейся системой контраста и аффектов, когда за каждым эмоциональным состоянием героя закреплялись конкретные интонационные формулы. Композиторы находились в активном поиске средств музыкальной выразительности для выработки нового понимания соотношения драмы и музыки.

Становление и ранний этап в развитии Венецианской оперы в 30–40-е годы все же связаны с творчеством К. Монтеверди, привнесшим в нее Флорентийские оперные традиции. Несмотря на то, что композитор переехал в Венецию в 1613 году, получив должность руководителя капеллы при соборе св. Марка, произведения, созданные в период до 1620 года, он отсылал для постановки в Мантуе.

По мере распространения оперного жанра в 20–30-х годах в домах богатых венецианцев стали проходить музыкальные спектакли. Еще в 1620 году в доме богатого венецианца Бемби регулярно исполнялась сценическая кантата К. Монтеверди «Жалоба Аполлона». Однако один из первых оперных спектаклей «*Proserpina rapita*» (Похищенная Прозерпина, 1630 г.) на либретто Б. Строчки, написанных после большого перерыва, композитор представил только десять лет спустя по случаю свадьбы молодых людей из влиятельных кланов Мочениго и Джустиниани [4, с. 226].

Начало венецианской оперной традиции было связано с открытием первого публичного оперного театра Сан-Кассьяно в 1637 году премьерой оперы «*Andromeda*» (Андромеда), авторы Б. Феррари / Ф. Манелли. Это событие имело большое историческое значение: каждый горожанин мог купить входной билет, организация оперных спектаклей переходила на коммерческие рельсы. Чтобы в театр приходило как можно больше публики, антрепренеры старались сделать оперное действие более простым, понятным и привлекательным. Соответственно, изменился круг сюжетов: на оперной сцене стали появляться исторические сюжеты, которые «изобиловали теперь бурными приключениями и хитроумно спле-

тенной интригой» [11, с. 207]. Формировался жанр трагикомедии.

Либретто для двух опер К. Монтеверди «*Il ritorno d'Ulisse in patria*» (Возвращение Улисса на Родину, 1640 г.) и «*L'incoronazione di Poppea*» (Коронация Пoppеи, 1642 г.) написали поэты Д. Бадоаро и Ф. Бузенелло, входящие в итальянское литературное движение «*саргис-сio*». Принципиальным отличием этих опер было введение образов героической страсти, неожиданных разветвлений сюжетов второго плана, затмевавших подчас основную драматическую линию [4, с. 78].

Новые принципы сценического действия соответствовали желаниям самого К. Монтеверди показать разные психологические состояния средствами музыки. Композитор требовал от авторов либретто показывать переживания не только главных героев, но и второстепенных. По сравнению с обобщенными образами страдания, печали в «Орфее», в последних операх представлен духовный мир реальных людей из разных слоев общества и разные типы персонажей «... от наивных юношей до мудрецов, от королей до слуг, от обжор и развратников до высоких духовных личностей» [там же, с. 79]. Например, для показа низменного и злобного характера толстяка Иро в опере Возвращение Улисса на Родину его партия написана однообразной примитивной мелодией с отрывистыми звуками, а кульминацией является прием долгого, усиливающегося «воя», который нужно исполнять не менее тридцати секунд [там же, с. 244].

Это был период, когда традиции флорентийской *drama per musica* вошли в противоречие с альтернативным пониманием оперного жанра, как музыкального спектакля. Зарождающийся оперный стиль базировался на изменяющемся соотношении между музыкальной и поэтической составляющими. Хотя огромное влияние идей К. Монтеверди о важности декламационного и ариозного стилей в композиции сцен-монологов все еще сохранялось. [3, с. 139].

Таким образом, эти процессы не обошли стороной и самого К. Монтеверди: занимаясь



поисками музыкальных средств выражения сильных эмоций, он изобрел «взволнованный стиль» (*stile concitato*) для струнных инструментов. Это событие «означало переход от музыкальной декламации к музыкальному воплощению эмоциональных состояний героев, к системе аффектов, понимаемой пока очень гибко. Отсюда сочетание естественной декламации с ярким мелодическим тематизмом, сквозного строения крупных сцен с элементами симметрии, лейтмотивами, замкнутыми ариями в различных формах...» [8, с. 112]. Организация сценического действия изменялась в сторону формирования типизированной оперной композиции «речитатив – ария».

Другой причиной таких изменений было то, что театрам, как коммерческим предприятиям, было невыгодно тратить лишние деньги на оплату хоров: хоровые сцены постепенно утрачивали значение, а сольные партии приобретали большую выразительность. Ведущие вокалисты даже стали активно требовать от авторов изменения текста и сцен и партитуры. Например, в либретто оперы «Eglist» (1643 г.) Дж. Фаустини пришлось добавить сцену сумасшествия героя. Формировалась барочная опера, в которой каждый тип голоса имел свое место в вокально-регистровой иерархии.

На основе «взволнованного» исполнительского стиля К. Монтеверди сформировался ранний «патетический стиль» (*stile patetico*), который предполагал передачу таких эмоций, как радость, ревность, ликование, гнев, воинственность и других. Для максимальной выразительности пения было необходимо сосредоточить внимание на вокальной составляющей, сведя к минимуму музыкальное сопровождение. Таким образом, основой раннего «патетического» стиля в венецианских операх композитора является эмоционально приподнятый лирический текст, реализующийся в виде речитатива или ариозо с использованием распевов в зависимости от понимания смысла отдельных слов, эмоционального содержания текста в целом и эмоционального подтекста.

Усиление эмоциональной нагрузки на музыку ставило перед исполнителями задачу поиска новых приемов вокальной техники и типа интонирования. В области вокальной техники развивалась кантилена, голосоведение становилось связным и ровным, выразительным с небольшими колоратурами в ариозных частях арий; формировалась трехрегистровая техника *bel canto*.

Композиторы 1640-х, работая в рамках «патетического стиля», продолжали использовать риторические приемы для выделения ключевых слов и работать над речевой интонацией, воплощая самые важные драматические моменты в речитативах, в которых, однако, появляются украшения и длительные пассажи. Продолжавшееся развитие оперного стиля в сторону музыкальности привело к формированию виртуозной стилистики с применением распевов вне привязки к основным смысловым словам, давая возможность вокалистам показать красоту чистого звучания музыки. Окончательно сложилась система арий: ария строфическая, двухчастная, трехчастная. К началу центрального периода существования Венецианской школы с 1650 года укреплялись тенденции освобождения музыки от диктата текста, приведя к равенству музыки со словом [3, с. 149, 165].

Таким образом, оперный стиль развивался от речитатива к более общей передаче художественного образа, закодированного в тексте. В каждой из оперных школ менялось соотношение между словом и музыкой, позволяя построить единую парадигму в области исторически информированного исполнительства и стать для него своеобразной системой координат [там же, с. 9]. Изучение оперного стиля раннего Барокко дает возможность современному вокалисту сформировать единый взгляд на процессы в музыкальном искусстве, позволяя использовать исторически обоснованные типы интонирования, способы работы с поэтическим текстом, средства музыкальной выразительности, особенности вокальной техники.



Список литературы

1. Батова М. Эмилио де Кавальери. Прогулка с остановками на исторических перекрестках // Старинная музыка. 1998. № 2. С. 15–17.
2. Дворкина М., Агикян М. Некоторые стилистические особенности итальянской вокальной музыки XVII века // Профессиональная подготовка студента. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Выпуск 115. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. С. 25–36
3. Емцова О. М. Венецианская опера 1640–1670-х гг., поэтика жанра: диссертация... кандидата искусствоведения. Москва, 2005. 266 с.
4. Конен В. Д. Клаудио Монтеверди. Москва: Советский композитор, 1971. 324 с.
5. Кречмар Г. История оперы. Ленинград: Academia, 1925. 406 с.
6. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Москва: Гуманитарный издательский Центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
7. Рубаха Е. Эпоха барокко: некоторые принципы исполнительства // Музыкальная академия. 2004. № 4. С. 61–68
8. Рубаха Е. Опера в XVII веке // Музыкальная академия. 2006. № 1. С. 109–116
9. Симонова Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от канцонетты к арии da capo): диссертация... кандидата искусствоведения. Москва, 1997. 328 с.
10. Фомина В. П. Проблемы современной вокальной интерпретации итальянской оперы первой половины XVII века: на примере опер Клаудио Монтеверди: автореферат диссертации... кандидата искусствоведения. Саратов, 2013. 26 с.
11. Черная Е. Опера // Музыкальные жанры и формы. Москва: Музыка, 1968. С. 200–219
12. Caccini G. Dedicatoria e prefazione a Le Nuove Musiche // Solerti A. L'origine del melodramma. Torino, 1903. Pp. 53–71.

*

Поступила в редакцию 27.03.2023