

На правах рукописи



Решетникова Светлана Владимировна

**АРТИСТИЧЕСКАЯ И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
МАНУЭЛЯ ГАРСИИ-СТАРШЕГО
В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ТЕНОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Казань – 2020

Работа выполнена в ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения
Сокольская Анна Александровна

Официальные оппоненты: **Денисов Андрей Владимирович**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская
государственная консерватория имени
Н. А. Римского-Корсакова»,
профессор кафедры истории зарубежной
музыки

Нагина Дана Александровна
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки
имени Гнесиных»,
доцент кафедры аналитического
музыкознания

Ведущая организация: ФГБНИУ «Государственный институт
искусствознания»

Защита состоится 10 декабря 2020 года в 14 часов на заседании диссертационного
совета Д 210.027.01 при Казанской государственной консерватории имени
Н. Г. Жиганова по адресу: 420015, г. Казань, ул. Б. Красная, д. 38, ауд. 120.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Казанской
государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова, адрес сайта:
<https://kazancons.ru>.

Автореферат разослан

2020 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения, доцент

М. Е. Гирфанова

Введение

Актуальность темы. Семья Гарсия и её вокально-исполнительские традиции занимают особое место в истории музыки. Представители династии Мануэль дель Популо Висенте Гарсия (1775–1832) и его дети Мария Фелисита Малибран-Гарсия (1808–1836), Полина Мишель Фердинанд Виардо-Гарсия (1821–1910), Мануэль Патрисио Родригес Гарсия (1805–1906) оказали большое влияние на развитие вокального искусства европейской оперы.

Диссертация посвящена исследованию творчества главы династии – Мануэля дель Популо Висенте Гарсии (Гарсии-старшего) – певца, вокального педагога, композитора, импресарио, главы *Школы Гарсии* (когорты певцов, обученных по методу Мануэля Гарсии-старшего, Гарсии-младшего и Полины Виардо). На протяжении почти сорока лет своей сценической карьеры Гарсия-старший исполнил главные партии в более чем ста тридцати оперных произведениях итальянских, французских, испанских и английских композиторов. Среди них немало партий, созданных специально для его голоса, в том числе партии в его собственных операх и тонадиллях. Гарсии довелось петь на самых крупных оперных сценах Испании, Италии, Франции, Англии, США и Мексики. Его имя на афишах привлекало в театры толпы зрителей, вдохновляло антрепренёров на новые ангажементы, а театральные критиков – на искромётные рецензии. Не меньшая слава сопровождала сценическую судьбу его дочерей Марии Малибран и Полины Виардо, которым Гарсия передал по наследству не только выдающийся талант, но и все свое мастерство, знания, опыт. Еще при жизни маэстро его имя ассоциировалось с высочайшим уровнем вокальной виртуозности, а после смерти его авторитет укрепился в артистических и педагогических успехах детей и учеников.

Причина популярности Гарсии заключалась в самой личности певца, его неотразимой харизме, редком певческом даровании и артистическом темпераменте. Как звучал голос великого певца, сложно представить в точности: он с трудом поддается классификации как с точки зрения вокально-регистровой диспозиции начала XIX века, так и в рамках современных представлений о голосовых типах. Гарсия исполнял партии, созданные для баритонального тенора (*baritenore*), высокого тенора (*tenore contraltino*) и высокого баса (*basso cantante*).

Несмотря на масштаб личности Гарсии-старшего, в музыкальной науке по сей день оставались не изучены важнейшие аспекты его творчества: как менялся голос

певца в тот или иной творческий период; какие вокально-технические элементы, приемы орнаментики, типы дыхания он использовал; какую роль сыграл в развитии академического тенорового пения. Кроме того, не выявлена взаимосвязь различных направлений его деятельности: вокально-исполнительской, композиторской, педагогической.

Между тем, исполнительское искусство Гарсии-старшего вызывает неподдельный интерес у музыкантов начала XXI века. Выдающиеся современные певцы (Хуан Диего Флорес, Хавьер Камарена, Дмитрий Корчак, Максим Миронов и многие другие), специализирующиеся на исполнении опер Россини и его современников, стараются постичь уникальность голоса и манеры пения Гарсии-старшего, включая в свои выступления и записи арии из репертуара великого предшественника, а порой и созданные им самим вокальные композиции.

Однако, вокальные сочинения Гарсии-старшего и оперные партии, созданные в расчете на его голос Джоаккино Россини, Симоном Майром, Джузеппе Фаринелли и другими композиторами, требуют особой вокально-педагогической системы, ориентированной на этот весьма сложный, но чрезвычайно яркий репертуар. Проблема исполнения оперных произведений, созданных в 1800 – 1820-х годах, требует многоаспектного рассмотрения и учёта сразу нескольких факторов. Певцу, нацеленному на этот репертуар, необходимо обладать красивым, сильным и гибким голосом с большим диапазоном, легко справляться с регистровыми переходами от могучего грудного регистра к светлому и подвижному головному голосу, владеть малым ключичным и глубоким грудо-диафрагматическим типами дыхания, уметь чередовать их, изящно и легко исполнять колоратурные пассажи и самому непринужденно варьировать вокальную мелодию при повторении разделов арии. Все это требует не только долгой и целенаправленной вокальной подготовки, но и глубокого исторического осмысления.

Таким образом, **актуальность исследования** обусловлена несколькими факторами: ролью Гарсии-старшего, как певца, вокального педагога, главы династии музыкантов; возрастающим интересом современных оперных исполнителей к репертуару Гарсии-старшего и его современников; недостатком изученности эволюционных процессов, произошедших в теноровом искусстве с конца XVIII века до 30-х годов XIX века; необходимостью научного осмысления педагогической системы *Школы Гарсии*, как одной из самых влиятельных в истории вокального искусства.

Степень научной разработанности темы. В России еще не проводилось основательного научного изучения вокальной и педагогической деятельности Гарсии-старшего. В российских словарях и энциклопедиях ему посвящались небольшие статьи справочного характера, где сообщалось, что он был первым исполнителем партии Альмавивы в опере Россини и основателем династии Гарсия¹. В ряде работ последних лет Е. А. Рубахи, О. В. Жестковой, Л. А. Садыковой косвенно затрагивался вопрос влияния Гарсии-старшего на развитие тенорового вокального искусства XIX века. Например, в статье Е. А. Рубахи и в диссертации Л. А. Садыковой Гарсия-старший упоминался как представитель *bel canto* россиниевской эпохи, оказавший влияние на вокальный стиль композитора². О. В. Жесткова характеризовала Гарсию-старшего как вокального педагога французского тенора Адольфа Нурри и как представителя голосового типа *baritenore*, не упоминая, что Гарсия также исполнял партии для других вокальных амплуа³. Проблемы эволюции тенорового пения в эпоху *bel canto* затрагивались также в работах украинских искусствоведов: в диссертации И. С. Драч⁴ и монографии А. Г. Стахевича⁵.

В России гораздо больший интерес привлекло к себе педагогическое наследие Гарсии-младшего. Его фундаментальный труд «Полный трактат об искусстве пения» переводился на русский язык В. А. Багадуровым, Н. А. Александровой, М. К. Никитиной⁶, пересказывался в работах Л. К. Ярославцевой и К. И. Плужникова⁷. Отметим, что между изданиями этого труда Гарсии-младшего есть принципиальные различия, а в версии 1856 года автор даже уточнил заглавие: «Новый краткий трактат об искусстве пения». К сожалению,

¹ См. например: Гарсия // Музыка. Большой энциклопедический словарь. М. : НИ «Большая Российская Энциклопедия», 1998. С. 127.

² Рубаха Е. А. Тенор у Россини // Музыкальная академия. 2008. № 2. С. 50–57; Садыкова Л.А. Оперы *seria* Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии. Дисс... канд. иск. Казань, 2016.

³ Жесткова О. В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление. Дисс... докт. иск. М., 2017.

⁴ Драч И. С. Оперное творчество В. Беллини и Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма. Дисс... канд. иск. Киев, 1990.

⁵ Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика. Saarbrücken: Lambert acad. publ., 2012.

⁶ Гарсия М. Советы по пению. СПб.: Планета музыки, 2014; Гарсия М. Полный трактат об искусстве пения. М.: Музгиз, 1957; Гарсия М. (сын). Полный трактат об искусстве пения. СПб.: Лань, 2015.

⁷ Ярославцева Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII – XX веков. М.: Золотое руно, 2004; Плужников К. И. Вокальные воззрения династии Гарсия. СПб.: Композитор, 2006.

упомянутые редакторы и переводчики не уточнили, какую именно версию трактата Гарсии они представляют читателю, предлагая воспринимать их как единый текст. Большое внимание труду Гарсии-младшего было уделено в диссертации А. Е. Хоффманн, хотя различия между изданиями тоже никак не прокомментированы. В этом же исследовании был затронут труд другой представительницы династии – Полины Виардо: «Час упражнений: экзерсисы для женского голоса» (Париж, 1880)⁸.

В зарубежном искусствоведении творчество Гарсии-старшего и в целом проблематика, связанная с развитием вокального искусства XIX века, изучается более обстоятельно и разнонаправленно. Непосредственно жизни и творчеству певца посвящены труды американского исследователя Джеймса Радомски⁹. Признавая их ценность как первых работ, объединивших множество важных фактов, наблюдений и нотных материалов, мы вынуждены констатировать встречающиеся в них неточности и фактологические расхождения, которые, видимо, неизбежны в исследованиях, впервые открывающих читателю столь большой массив информации.

Не только Джеймс Радомски, но и его сестра Тереза Радомски освещает исполнительскую и педагогическую деятельность Гарсии-старшего, а также его сына Гарсии-младшего¹⁰. Педагогической системе династии Гарсия посвящена статья американской исследовательницы Робин Стивенс, рассматривающей ее происхождение от староитальянских вокально-педагогических традиций¹¹. Радомски и Стивенс выстраивают свои концепции, основываясь на материалах сборника «Упражнения для голоса» Гарсии-старшего и творческих биографиях его учеников, но почти не принимая во внимание собственные оперы маэстро, созданные им для развития сценического опыта учеников¹².

⁸ См.: Хоффманн А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика. Дисс... канд. иск. М., 2008.

⁹ Radomski J. Manuel García: 1775–1832: chronicle of the life of a bel canto tenor at the dawn of romanticism. New York: Oxford University Press, 2000; Manuel Garcia (1775–1832): Maestro del bel canto y compositor. Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.

¹⁰ Radomski T. Manuel García (1805 – 1906): A bicentenary reflection // Australian Voice. 2005. Vol. 11. P. 25–41.

¹¹ Stevens R. A. The García Family: The Pedagogic Legacy of Romanticism's Premiere Musical Dynasty // Journal of Singing. May/June 2009. Volume 65. No. 5. P. 531–537.

¹² Единственным исключением стала аннотация к клавиру оперы Гарсии «Предупреждение для ревнивых», в которой Тереза Радомски бегло рассматривает вокально-технические элементы партий: García M. Un avvertimento ai gelosi. Edited by Teresa Radomski. Full Score, 2015.

Композиторское творчество Гарсии-старшего в работах иностранных авторов представлено довольно скромно. Помимо Джеймса и Терезы Радомски, его затрагивает Сюзанна Драйер в энциклопедическом сборнике статей о вокальном искусстве испанских композиторов XIX – XX века¹³.

В англоязычном искусствознании отдельную и солидную нишу занимают монографические исследования о певцах XIX столетия. Биография, творческий путь, характеристика оперного репертуара таких крупных артистов, как Мария Малибран, Полина Виардо и многие их коллеги по оперной сцене, широко представлены в публикациях Барбары Кендал-Дэвис¹⁴, Мэри Энн Сمارт¹⁵, Стенли Сэди¹⁶, Джорджа Ферриса¹⁷.

Большую роль в понимании генезиса и развития тенорового амплуа в итальянской опере играют исследования, посвященные вокальному искусству певцов-кастратов и проблемам преемственности их вокальных традиций тенорами: диссертация шотландской исследовательницы Анны Деслер¹⁸, статьи британского певца и искусствоведа Джона Поттера¹⁹ и немецкого музыковеда Арнольда Якобсхагена²⁰. Проблемы эволюции тенорового искусства с разной степенью обстоятельности исследуются в работах Джона Поттера²¹, Дэйва Экструма²², Джейсона Веста²³, Сальваторе Карузелли²⁴, Джошуа Мэя²⁵, Дэна Марека²⁶, Таддеуша Борна²⁷.

¹³ Draayer S. *Art Song Composers of Spain: An Encyclopedia*. Plymouth: Scarecrow Press, 2009.

¹⁴ Kendall-Davies B. *Life and Work of Pauline Viardot Garcia*. Vol. 1. Cambridge: Scholars Publishing, 2014.

¹⁵ Smart M. A. *Roles, reputations, shadows: singers at the Opéra, 1828–1849* // *Cambridge Companion to Grand Opera*. Cambridge University Press, 2003. P. 108–128.

¹⁶ Sadie S. (ed. by) *The Grove concise Dictionary of Music*. London : Macmillan, 1994.

¹⁷ Ferris G. *Great Singers: Malibran to Titiens*. New York: Appleton and Company, 1890.

¹⁸ Desler A. *Il novello Orfeo' Farinelli: vocal profile, aesthetics, rhetoric*. Doctoral Dissertation. Glasgow, 2014.

¹⁹ Potter J. *The tenor-castrato connection, 1760–1860* // *Early Music*. 2007. № 35. P. 97–112;

²⁰ Jacobshagen A. *Von Velluti zu Nozzari*. *Musik-kultur-geshichte* // *Im Auftrag des Instituts für Historische Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Tanz Köln*. Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2017. P. 131–145.

²¹ Potter J. *Tenor: History of a voice*. Herausgeber: Yale University Press, 2009.

²² Extrum D. W. *Naples and the Emergence of the Tenor as Hero in Italian Serious Opera*. Doctoral Dissertation. University of North Texas, 2018.

²³ Vest J. *Adolphe Nourrit, Gilbert-Louis Duprez, and transformations of tenor technique in the early nineteenth century: historical and physiological considerations*. Doctoral Dissertation. Kentucky, 2009.

²⁴ Caruselli S. (ed), *Grande Enciclopedia della Musica Lirica (a cura di)*, IV Vol. Roma: Longanesi & C. Periodici S.p.A., 1983.

²⁵ May J. M. *The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart's Opera and Concert Arias*. Doctoral Dissertations. Storrs, 2014;

Новизна исследования заключается в следующем:

1. Впервые вокально-исполнительский стиль Мануэля Гарсии-старшего исследован в неразрывной связи с историческими процессами в итальянском теноровом искусстве, пережившим расцвет в те же годы, на которые пришлась кульминация сценической карьеры певца;
2. Предложена новая периодизация творчества Гарсии, основанная на многофакторном изучении его исполнительской, композиторской и педагогической активности и учитывающая эволюционные изменения в вокальном искусстве;
3. В научное пространство российского музыковедения впервые введены малоизвестные произведения оперного жанра, сочиненные Гарсией-старшим для испанских, французских, итальянских и американских оперных сцен;
4. Аргументирована приверженность Гарсии-старшего итальянским вокальным традициям XVIII века, сложившимся в педагогической практике Н. Порпоры. С другой стороны, Гарсия представлен как один из первых теноров, применявших комбинированную технику дыхания и *voix sombrée* – затемненное, «сомбрированное» звучание.
5. Проанализированы наиболее значимые положения педагогической системы Гарсии-старшего и прослежено их практическое освоение в вокально-исполнительском стиле дочерей – Марии Малибран и Полины Виардо. Кроме того, приведено историческое обоснование позиции Гарсии-младшего, усовершенствовавшего рекомендации по использованию различных типов дыхания в «Новом кратком трактате об искусстве пения» (1856).

Объектом исследования служит искусство тенорового оперного пения конца XVIII – первой трети XIX века. **Предметом исследования** является оперно-исполнительская и педагогическая деятельность Гарсии-старшего, специфика его вокального стиля в собственных композициях и в операх других авторов той эпохи.

Цель диссертационного исследования – представить Мануэля Гарсию-старшего как универсального артиста начала XIX века, чья оперно-исполнительская и педагогическая деятельность воплотила вокальные достижения предшествующего столетия и предвосхитила искания новой эпохи.

²⁶ Marek D. Giovanni Battista Rubini and the Bel Canto Tenors: History and Technique. Lanham: Scarecrow Press, 2013.

²⁷ Bourne T. Male Zwischenfächer Voices and the Baritenor Conundrum Thaddaeus. Doctoral Dissertation. Storrs, 2018.

Задачи:

1. Проследить эволюционные преобразования, произошедшие в вокальном искусстве итальянской оперы конца XVIII – первой трети XIX века и связанные с утверждением тенорового голоса в главных ролях.
2. Выявить роль неаполитанских оперных театров, где во втором десятилетии XIX века протекала вокально-исполнительская деятельность Гарсии-старшего, в развитии тенорового пения.
3. Проанализировать оперные партии, которые исполнял и сочинял Гарсия-старший в разные периоды творчества, прослеживая изменения в области вокального диапазона, тесситуры, характера орнаментики и динамических нюансов оперных партий.
4. Рассмотреть вокальную мелодику оперных партий Гарсии с точки зрения применяемых типов дыхания и приемов тембрового выравнивания вокального диапазона.
5. Сравнить принципы вокальной орнаментики в дидактических трудах педагогов-кастратов и виртуозных ариях певцов-кастратов XVIII века с одной стороны, и в оперных партиях, созданных для Гарсии-старшего или сочиненных им самим – с другой. Определить ключевые аспекты преемственности и эволюции вокально-исполнительского искусства в рассматриваемый период.
6. Охарактеризовать педагогическую систему Гарсии-старшего на материале его дидактического сборника «Упражнения для голоса» и оперы для учеников «Предупреждение для ревнивых». Проследить дальнейшее развитие вокальной *Школы Гарсии* в исполнительском стиле дочерей Гарсии – Марии Малибран и Полины Виардо.
7. Определить научно-теоретическую и практическую значимость нового типа дыхания, представленного в поздних редакциях вокально-педагогического труда Гарсии-младшего.

Методология исследования. Решение поставленных задач обусловило обращение к большому корпусу исторических источников, среди которых не только нотные материалы и вокально-дидактические трактаты, но и мемуары, переписка современников, статьи и театральные обзоры в газетах, словари и энциклопедии. Поиск, отбор и систематизация этих материалов потребовали привлечения методов *библиографической эвристики*, а их адаптация – *метод сегментации текста*,

заимствованный из практики письменного перевода (в процессе исследования автор столкнулся с необходимостью перевода важных исторических материалов с итальянского, английского, французского и испанского языков).

Исследование итальянского вокально-исполнительского искусства XVIII века и значительных преобразований, коснувшихся его в начале XIX века, опирается на *сравнительно-сопоставительный* подход и метод *историко-генетического сравнения*, позволяющие объяснить связь и отличия культуры тенорового пения на двух различных этапах развития итальянской оперы.

Изучение стилистики оперно-вокального исполнительства певцов прошлого – область относительно новая в российском музыковедении. Оно основывается, в первую очередь, на *анализе вокальной мелодики*: ее интонационного и метроритмического содержания, темпа, диапазона, общей структуры и характера развития, стиля и исполнительской сложности орнаментики. Такой анализ позволяет определить важнейшие параметры голоса певца, для которого предназначалась оперная партия: его общий и рабочий диапазон, удобную тесситуру, переходные участки диапазона, уровень мастерства в сглаживании, выравнивании регистровых переходов, тембровую красочность или однородность, применяемые типы дыхания, склонность к кантилене или мелкой технике, мастерство владения различными видами вокальной орнаментики. Этот подход не всегда приносит точные результаты, особенно если речь заходит об оперных партиях «довердиевской эпохи», когда композиторы зачастую фиксировали в партитуре лишь инвариант мелодии, доверяя певцам украшать партию каденциями и фиоритурами по своему вкусу. Однако, даже те немногие колоратуры, которые записаны в опубликованных операх композиторов первых десятилетий XIX века, дают достаточно ёмкое представление о колоратурном мастерстве Гарсии-старшего и многих его современников.

Описанный метод сопрягается с констатацией фундаментальных принципов итальянского пения, последовательно описанных в трудах по вокальной педагогике, что придает наблюдениям аргументированный характер. Подобная совокупность подходов в отношении исполнительских традиций *bel canto* в последние годы разрабатывается как зарубежными исследователями (Дж. Вест, Д. Марек, А. Якобсхаген, Дж. Поттер, Дж. Мэй), так и российскими музыковедами (Э. Р. Симоновой, А. Е. Хоффман, О. В. Жестковой, Л. А. Садыковой,

Д. А. Нагиной²⁸). В данном исследовании она подкрепляется вокально-исполнительским и педагогическим опытом автора диссертации.

Материалом исследования послужили:

- фрагменты из опер «Гекуба» Николы Манфроче; «Севильский цирюльник», «Моисей в Египте» (в итальянской редакции), «Отелло», «Сорока-воровка», «Золушка» и «Елизавета, королева английская» Джоаккино Россини; «Оберто» Джузеппе Верди, «Норма», «Сомнамбула» Винченцо Беллини (в редакции Г. Бишопы); «Дева Артуа» Майкла Балфа; «Орфей» Кристофа Виллибальда Глюка (в редакции Берлиоза);

- оперы и оперные фрагменты Мануэля Гарсии-старшего: «Расчётливый поэт», «Цыганская любовь», «Флорестан, или Совет десяти», «Притворный слуга», «Предупреждение для ревнивых»;

- арии из репертуара певцов-кастратов Неаполитанской (Фаринелли, Каффарелли) и Болонской вокальной школы (Бернакки), принадлежащие композиторам XVIII века Дж. Орландини («Антигона»), Н. Порпоре («Узнанная Семирамида»), Л. Винчи («Медей»);

- теоретические труды П. Ф. Този, Дж. Манчини, Ж.-А. Берара и вокально-дидактические сборники Н. Порпоры, Дж. Априле, Д. Корри, Дж. Россини; «Упражнения для голоса» Гарсии-старшего, «Школа Гарсии. Полный трактат об искусстве пения», «Советы по пению» и «Новый краткий трактат об искусстве пения» Гарсии-младшего;

- рецензии и обзоры оперных выступлений Гарсии-старшего и его дочерей, опубликованные во французских, итальянских и английских периодических изданиях: *Journal de l'Empire*, *Gazette nationale, ou Le Moniteur Universel*, *La Revue musicale*, *Revue et Gazette Musicale de Paris*, *Revue des Deux Mondes*, *Journal des débats politiques et littéraires*, *Le Constitutionnel*, *Monitore delle due Sicilie*, *The Times*, *The New Monthly Magazine and Literary journal*, *Quarterly Musical Magazine and Review*;

- мемуарные и эпистолярные публикации учеников Гарсии-старшего, хроники итальянской оперы в Мадриде, музыкально-исторические и биографические очерки музыкальных критиков XIX века Франсуа-Жозефа Фети, Поля Скюдод, Кастиль-Блаза, Генри Чорли, Чарльза Бёрни, Стендаля.

²⁸ Нагина Д. А. Концертные арии В. А. Моцарта и вокальное искусство его времени. М.: РАМ им. Гнесиных, 2015.

- аудио- и видеозаписи вокальных произведений Гарсии-старшего и его современников, исполняемых певцами XX и XXI столетия.

Значительная часть перечисленных материалов, ставшая общедоступной относительно недавно, представлена в оцифрованном виде на официальных сайтах Национальной библиотеки Франции (*Gallica.bnf*), библиотеки Неаполитанской консерватории *San Pietro a Majella* (*sanpietroamajella.it*), библиотеки Фонда Россини (*fondazionerossini.com*).

Положения, выносимые на защиту:

1. Период с 1770-х по 1830-е годы, когда тенора пришли на смену и полностью вытеснили кастратов из сценического пространства итальянской оперы, стал первой вершиной в истории тенорового исполнительства. Тенора выступили преемниками и продолжателями лучших традиций кастратного пения XVIII века, а в 1820 – 1830 годы адаптировали их к новым исполнительским требованиям, продиктованным зарождающейся романтической эстетикой.
2. Мануэль Гарсия-старший был образцовым «россиниевским тенором». Его артистический облик стал олицетворением высочайшего уровня тенорового пения, а кульминация его исполнительской активности (1810–1820) совпала с расцветом тенорового искусства и оказалась связана с самым плодотворным периодом в композиторской деятельности Джоаккино Россини.
3. Вокальный аппарат, исполнительский стиль и репертуар Гарсии-старшего отразили оперно-исполнительскую парадигму первых десятилетий XIX века. Настоящий певец – это, прежде всего, универсальный артист, способный петь партии любого характера, диапазона и сложности. Таковым был Гарсия-старший, исполнявший партии *tenore contraltino*, *baritenore* и *basso cantante*.
4. Являясь воспитанником староитальянской вокальной школы, коренящейся в традициях Николо Порпоры и кастратов XVIII века, Гарсия-старший одним из первых теноров XIX века адаптировал в своем пении новые приемы в технике дыхания и вокального тембра.
5. Педагогическая система Гарсии-старшего получила научно-теоретическое обоснование в трудах Гарсии-младшего и стала фундаментом вокальной педагогики, актуальной до наших дней.

Теоретическая значимость исследования заключается во введении в научный обиход музыковедения исторически ценных материалов, связанных с проблематикой тенорового исполнительского искусства конца XVIII – первой трети XIX века. Помимо этого, автор развивает и дополняет методику изучения вокально-

голосовых параметров певцов прошлого по нотным материалам, педагогическим трактатам и профессиональным наблюдениям современников, бывших свидетелями сценических выступлений певца. Подобная исследовательская стратегия может применяться не только в изучении вокального искусства других теноров, но и при исследовании вокально-исполнительского стиля любых оперных голосов ушедших эпох.

Практическая значимость работы проявляется в актуальности и востребованности ее материалов в курсах лекций «История вокального искусства», «Мастера вокального искусства» и «Вокальная методика», разработанных и читаемых автором исследования в Казанской государственной консерватории. Многие положения диссертации могут применяться в лекционных курсах по «Истории зарубежной музыки», «Истории искусств». Наблюдения и выводы, касающиеся конкретных вокальных приемов и техник первой половины XIX века, будут полезны в работе вокальных педагогов и оперных певцов, овладевающих репертуаром Гарсии-старшего и современников.

Достоверность и обоснованность научных результатов диссертации обеспечивается опорой на комплексную методологию, апробированную в передовых современных исследованиях, посвященных исторически или типологически близкой тематике. В качестве материала для аргументации фундаментальных положений приводятся проверяемые исторические источники (манускрипты, мемуары, оперные партитуры и либретто) и современные опероведческие исследования. Обращение к каждому из них сопровождается исчерпывающими библиографическими ссылками.

Апробация исследования. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории музыки Казанской государственной консерватории 17 сентября 2020 года и была рекомендована к защите на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Положения диссертации отражены в девяти публикациях, включая пять статей в изданиях, рекомендованных ВАК. Основные результаты исследования были представлены на международных научно-практических конференциях: «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» (Казань, 2016 г.); «Научный форум: филология, искусствоведение и культурология» (Москва, 2016 г.); «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства» (Казань, 2017 г.).

Структура диссертации: работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и девяти приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы диссертации, отражена степень изученности темы, определены цель и задачи исследования, сформулирована его научная новизна, теоретическая и практическая значимость, методологическая основа, выдвинуты выносимые на защиту положения, отражена степень достоверности исследования, приведены сведения об апробации и изложена структура работы.

В первой главе **«Исполнительское искусство певцов в итальянской опере конца XVIII – начала XIX века»** представлены основные тенденции развития тенорового искусства Италии этого периода. Глава состоит из двух разделов.

В первом разделе **«Кастраты и тенора в неаполитанской опере конца XVIII – начала XIX веков»** рассматриваются преобразования системы вокально-драматургических амплуа в итальянской опере рубежа веков. В эти десятилетия происходит постепенное вытеснение кастратов с оперных сцен и утверждение теноров в статусе *primo uomo*. В Италии уже в 1770-х годах XVIII века появилось первое поколение выдающихся теноров (Джакомо Давид, Джованни Ансани, Гаэтано Кривелли), перенявших мастерство у кастратов и исполнявших главные партии наравне с ними. Они привили основы староитальянского вокального искусства своим ученикам, тенорам начала XIX века – Джованни Давиду, Андреа Ноццари, Доменико Донцелли, Мануэлю Гарсии-старшему, составившим в 1810-х ядро труппы неаполитанского *San Carlo*.

Неаполь сыграл решающую роль в развитии тенорового искусства, чему способствовала культурная политика короля Неаполитанского королевства Мюрата, законодательно запретившего с 1809 г. выступления кастратов на сценах неаполитанских театров, а с 1810 г. – и появление в спектаклях контральто *en travesti*. Главные мужские партии для высокого голоса теперь исполняли только тенора, конкурируя между собой. Преодолевая неизбежное тембровое однообразие вокальной диспозиции, ко второму десятилетию XIX века голоса этого типа разделились на низкие (*baritenore*) и высокие (*tenore contraltino*).

Это разделение стало основой широко используемого композиторами тембрового и драматургического контраста: между экспрессивным, звучным, сравнительно низким по тесситуре пением *baritenore* и сложнейшими колоратурами и нежным фальцетным звучанием в сверхвысоком регистре в партиях *tenore contraltino*. Первые, как правило, исполняли партии соперников, злодеев,

антагонистов, вторые – партии благородных и чувствительных героев-любовников. Одним из родоначальников этой традиции выступил Россини, неоднократно создававший в Неаполе контрастные теноровые партии главных героев (например, для баритонального тенора Андреа Нощари и тенора *contraltino* Джованни Давида); тот же вариант вокальной диспозиции обнаруживается и в неаполитанских операх С. Майра, М. Карафы, С. Меркаданте.

Во втором разделе «*Развитие тенорового пения в итальянской опере первой половины XIX века: преемственность и новации*» проводится сравнительный анализ теноровой и кастратной вокальной техники на материале оперных арий Л. Винчи, Н. Порпоры, Дж. Орландини, Дж. Паизиелло, Дж. Россини. Оба теноровых типа ориентировались на эталонные требования староитальянского *bel canto*: широкий диапазон, подвижность голоса, владение навыком импровизации и исполнения орнаментики в разных манерах. Подобно кастратам, тенора старались сгладить регистровые переходы и выровнять звучание тембра на всем диапазоне. Однако из-за отличий в физиологическом строении голосового аппарата «естественные» мужские голоса были вынуждены адаптировать требование ровности тембра к своим возможностям. Физиологически естественное пониженное положение гортани у теноров давало «темное» звучание (в отличие от «светлого», изначально присущего кастратам) и обуславливало разницу в тембре между регистрами. Пестроту звучания в разных регистрах певцы скрывали с помощью орнаментики, а затем и постепенно формировавшейся техники «сомбрирования» (*voix sombrée*), затемнения высоких звуков.

Одним из пионеров этой техники наряду с Д. Донцелли и Ж. Дюпре становится Гарсия-старший. Очевидно, что драматизм пения, о котором неоднократно упоминали современники, достигался певцом посредством сомбрирования (прикрытия) голоса, а попеременное использование светлой, открытой (ит. – *voce aperta*) и сомбрированной, прикрытой (фр. – *voix sombrée*) манер создавало игру тембровыми оттенками и выступало новым средством вокальной выразительности. Певец прибегал к двум типам дыхания: ключичному, позволяющему виртуозно справляться с орнаментикой в высокой тесситуре, и грудно-диафрагматическому, необходимому для насыщенного, плотного звучания грудного голоса в средней и низкой тесситурах. Развитие такого вида дыхания усиливалось изменившимся стилем оперной мелодики, ориентированной не столько на вокальную колоратуру, сколько на выразительность *canto spianato*.

В конце 1820-х годов в оперных партиях Гарсии и его современников наметилось упрощение орнаментики, ограничение диапазона низким и средним регистром, изменение стиля мелодики, стремящейся к четко отделенным и широким фразам, усиление динамической амплитуды звучания, нацеленной на контрастные переходы от *pp* к *ff*. Все эти факторы ко второй трети XIX века привели к формированию новых амплуа: *tenore di forza* (драматического тенора) и баритона, наследников баритональных теноров, а также *tenore di grazia* (лирического тенора), совместившего новую технику прикрытия высоких нот и колоратурную подвижность *tenore contraltino*.

Вторая глава «Голос и вокально-исполнительский стиль Гарсии-старшего в контексте развития теноровых амплуа первой трети XIX века» состоит из трех разделов, в которых рассматривается эволюция исполнительского стиля певца, изменения диапазона и тесситуры исполняемых партий, стиля орнаментики и нюансировки. С помощью анализа исполняемых произведений прослеживается постепенный переход от староитальянских вокальных традиций к новым романтическим тенденциям. Каждый раздел посвящен одному из этапов творчества.

Первый раздел главы «Ранний период в творчестве Гарсии-старшего: поиск вокально-голосовой идентичности (1798–1811)» характеризует молодого Гарсию как типичного для своего времени «универсального артиста». Певец начал свою вокальную карьеру в Испании, на музыкальных сценах которой, как и в подавляющем большинстве европейских стран, царил итальянский репертуар и итальянские же традиции *canto figurato* (искусства, которое Россини позднее назовет *bel canto*), установленные несколькими поколениями блистательных певцов-сопранистов и педагогов. Среди главных заповедей их искусства – огромный диапазон, ровный и открытый звук во всех его участках, гибкость и фантастическая подвижность голоса, достигаемые подвижной гортанью, долгое ключичное дыхание, позволявшее исполнять бесконечно протяженные и сложные колоратуры. В Мадриде молодой Гарсия мог наблюдать выступления итальянских кастратов и теноров, впитывая их традиции и тут же практикуясь в их освоении (как, например, в теноровых партиях в собственных тональдях «Расчетливый поэт» и «Притворный слуга»). Ему довелось не только слышать пение этих не знающих технических преград артистов, но и общаться с некоторыми из них. На то, что Гарсия успешно освоил итальянские традиции пения, современники обратили внимание во время его парижского дебюта в 1808 году (партия Гуальтьеро в «Гризельде» Ф. Паэра), когда склонность к изысканной импровизированной орнаментике была оценена

критиками как подражание Фаринелли. Гарсия обладал более широким диапазоном, чем требовалось тенору, и мог исполнять как партии *tenore contraltino* (граф в «Севильском цирюльнике» Паизиелло), так и *basso cantante* (граф в «Свадьбе Фигаро» Моцарта), но универсальность вокальных данных соседствовала с нехваткой хорошей вокальной выучки, проявившейся в его парижских выступлениях (1808 – 1811).

Во втором разделе главы **«Эволюция вокально-драматического амплуа Гарсии-старшего в зрелый период творчества (1811 – первая половина 1822)»** рассматривается кульминационный этап карьеры певца, тесно связанный с творчеством Россини. После обучения в начале 1810-х у Джованни Ансани, носителя староитальянских вокальных традиций XVIII века, на первом месте в репертуаре певца оказываются россиниевские партии в операх неаполитанского периода композитора. Кроме того, Гарсия выступал в главных теноровых партиях в операх Н. Манфроче, П. Дженерали, С. Майра, Дж. Фаринелли, М. Карафы. Он пел и партии *contraltino*, требующие высокой подвижности голоса и неглубокого, ключичного дыхания при исполнении орнаментики *di grazia* (граф Альмавива в «Севильском цирюльнике» Россини), и драматические баритональные с орнаментикой *di bravura* (Норфолк и Отелло в операх Россини, Ахилл в «Гекубе» Манфроче), для которых было необходимо владение глубоким грудно-диафрагматическим дыханием. Последние более соответствовали природным данным певца и возрастным изменениям голоса, проявившимся к началу 1820-х годов, а также новому, «драматическому» характеру экспрессии (выдающийся сценический талант певца сформировался еще в Мадриде, под влиянием работавшего там драматического актера Исидоро Майкеса, ученика великого французского актера-трагика Ф.-Ж. Тальмы). Хотя невероятно широкий диапазон, сила, гибкость голоса и высокое мастерство в исполнении изысканной орнаментики давали Гарсии немалую свободу в выборе вокальных амплуа, наиболее эффектно все эти качества раскрывались в драматическом, «робульном» стиле пения *baritenore*.

В третьем разделе главы **«Голос и репертуар Гарсии-старшего в поздний период творчества (вторая половина 1822 – конец 1829)»** представлена характеристика исполнительского стиля Гарсии на закате карьеры. Переход от филигранной орнаментики *di grazia* к *di sbalzo* и *di agilita*, миграция колоратур в средний и низкий регистры, изменение характера мелодики, основанной теперь на четко отделяемых друг от друга фразам, понижение тесситуры и сужение диапазона

свидетельствовали о последствиях перенесенной болезни и беспощадной эксплуатации голоса. Но также они отражали общую тенденцию к драматизации в теноровом исполнительстве, связанную с выдвиганием на первый план *baritenore*, как это происходило в 1820–1830-х годах в операх Беллини (Поллион в «Норме»), молодого Верди (Риккардо в «Оберто, графе Бонифаччо») и самого Гарсии (Нурадин в «Флорестане, или Совете десяти», Фернандо в «Цыганской любви»). Гарсия-старший усиливал звучание грудного регистра, дающего более мощный и густой звук, опирался на комбинированное или чистое грудо-диафрагматическое дыхание и сомбрировал звучание самых высоких нот своей партии. Все эти технические приемы позволяли ему добиваться более выразительного и драматичного стиля пения, которого требовала нарождающаяся эстетика романтизма и который стал предвестником появления голосового типа *tenore di forza*.

На протяжении всего творческого пути певец стремился к вокальной универсальности, аналогичной искусству кастратов. Мемуарные и критические свидетельства современников (М. Малибран, Ф.-Ж. Фети и др.), приводимые в работе, указывают на то, что Гарсия, виртуозно владевший навыками импровизации, переносил любые неудобные для него фрагменты партии в комфортный регистр, свободно изменяя мелодию либо требуя транспонирования номеров. Анализ репертуара певца показал, что в выборе ролей он ориентировался прежде всего на статус партии в иерархии драматургических амплуа и на потенциал ее сценической экспрессии, а не на соответствие собственным вокально-техническим данным (например, исполняя низкую по тесситуре партию Дон Жуана в моцартовской опере или высокие партии Осириса и Линдоро в «Моисее» и «Итальянке в Алжире» Россини соответственно).

Заключительная третья глава **«Педагогический метод Гарсии-старшего»** состоит из двух разделов и посвящена анализу педагогической системы основателя школы.

В первом разделе главы **«Педагогическая деятельность Гарсии-старшего (1830–1832). “Упражнения для голоса”**» проанализированы фундаментальные принципы Гарсии-педагога. Они охарактеризованы на материале сборника вокальных экзерсисов и оперы «Предупреждение для ревнивых», созданной Гарсией для своих учеников. Педагогический метод Гарсии обнаруживает множество точек пересечения с подходом вокальных педагогов XVIII века, зафиксированным в трактатах Този (*Opinioni de' cantori antichi e moderni*, 1723), Манчини (*Riflessioni*

pratiche sul canto figurato, 1777), Порпоры (*Porpora's Elements of Singing*, 1720?), Априле (*The Modern Italian Method of Singing*, 1795). От староитальянской школы метод Гарсии унаследовал поэтапную систему многолетнего обучения универсальных исполнителей и опору на четыре основных параметра вокальной техники: 1) развитие диапазона голоса; 2) совершенствование техники дыхания и связанного с ней приема *messa di voce*; 3) выравнивание регистровых переходов с помощью *portamento di voce*, орнаментики *di agilita, di grazia*; 4) овладение мастерством вокальной импровизации. В то же время в упражнениях Гарсии отражена тенденция к упрощению вокальной орнаментики (в частности, трелей), как и в современных им экзерсисах Джоаккино Россини (*Gorgheggi e solfeggi*, 1827). В голосах певцов начала XIX века культивировалась плотность звучания, приводившая к меньшей маневренности при исполнении трелей и пассажей и требовавшая использования глубокого дыхания. Гарсия не дает детального описания системы дыхания и физиологии звукообразования. Однако, изучение его вокальных упражнений и партий в «Предупреждении для ревнивых» показывает, что он, по всей видимости, передавал навыки грудно-диафрагматического дыхания и «сомбринированного звучания» эмпирическим путем.

Во втором разделе «*Ученики Гарсии*» прослеживается развитие метода Гарсии-старшего в оперно-исполнительском творчестве его дочерей Марии Малибран и Полины Виардо и в теоретических работах Мануэля Гарсии-младшего. Мария Малибран и Полина Виардо владели широчайшим репертуаром, включающим партии сопрано, меццо-сопрано, контральто, контральто *en travesti* и тенора. И репертуар, и вокальная техника Малибран соответствовали эпохе «универсальных» певцов. Исполняемые ею партии требовали владения различными вокальными стилями: например, беллиниевские Амина и Норма, в которых сконцентрирована предельная доля кантиленных мелодий, ориентированы на *canto spianato*, а россиниевские Дездемона и Нинетта, насыщенные колоратурами, предполагают блестящее владение *canto fiorito*. При этом голос певицы отличался тембровой неровностью, особенно заметной в среднем регистре, которую она искусно вуалировала при помощи орнаментики.

Исполнительское искусство Виардо прошло путь эволюции от «универсального сопрано» к более специализированному репертуару для меццо-сопрано, сохранив при этом даже во второй половине века богатство вокальной импровизации. В отличие от сестры, Виардо не знала сложностей в тембровой ровности всего диапазона и хорошо владела средним регистром, который был для

нее зоной особой драматической выразительности, особенно в стиле *canto declamato*. Виардо поражала современников виртуозным владением вокальной орнаментикой, украшая сольные номера сложнейшими пассажами во всех регистрах (например, в партиях Орфея из оперы Глюка в редакции Берлиоза, Амины в «Сомнамбуле» Беллини и др.). Оперные партитуры 1840–1850-х годов уже не содержали сложных и разнообразных вокальных украшений, а певцы этого времени, как правило, не умели импровизировать или считали изысканную орнаментiku проявлением безвкусыя. На этом фоне Виардо выглядела редким и отрадным исключением, напоминающим об ушедшей эпохе и ее мастерах.

Гарсия-младший не стал выдающимся исполнителем, как его сестры. Его сценическая карьера высокого баса оказалась короткой и неудачной. Вскоре после ухода со сцены Гарсия-младший ушел в армию и оказался в военном госпитале, где на практике изучил анатомию голосового аппарата. Впоследствии он изобрел ларингоскоп и таким образом стал основоположником современной фоониатрии.

Теоретические труды Гарсии-младшего содержат первую попытку научного осмысления техники *appoggio* (глубокого грудно-диафрагматического дыхания), ставшей необходимой для исполнения оперных партий эпохи романтизма. Различия между двумя редакциями труда Гарсии-младшего «Полная школа об искусстве пения» (1840) и «Новый краткий трактат об искусстве пения» (1856) относятся в первую очередь к научному описанию этой техники и отражают не столько эволюцию применявшихся на практике способов дыхания (упрощенное описание грудно-диафрагматического дыхания встречается еще в «Искусстве пения» Ж.-А. Берара, за сто лет до трактата Гарсии-младшего), сколько научно-педагогическую рефлексию, проявившуюся в детальной терминологической фиксации. Гарсия-младший в своих работах донёс до нас, с одной стороны, унаследованные от отца эффективные педагогические методы классического староитальянского *bel canto*, с другой – отразил важнейшие преобразования в академическом пении XIX века.

В **заключении** подводятся итоги диссертации, намечаются возможные перспективы исследовательской деятельности в смежных направлениях, для которых данная работа может служить исходной точкой.

Диссертация дополнена **приложениями**, в которых представлены: справочно-биографический словарь, содержащий краткую информацию о певцах, упоминаемых в диссертации; списки оперных ролей, исполненных Гарсией-старшим и его дочерьми; списки сборников вокальных упражнений Гарсии-

старшего; списки теоретических трудов и вокальных сборников Гарсии-младшего и Полины Виардо-Гарсии, краткое содержание некоторых опер, упомянутых в тексте исследования; иллюстрации, включающие фотографии, портреты, эскизы костюмов.

Основные результаты исследования отражены в следующих публикациях:

Публикации в изданиях, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, утвержденный Министерством образования и науки России:

1. Решетникова С. В. Феномен творчества Марии Малибран – примадонны династии Гарсия // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики (Манускрипт). 2016. № 4(66): в 2-х ч. Ч. 2. С. 128–132.

2. Решетникова С. В. Полина Виардо – продолжательница традиций династии Гарсия // Культурное наследие России. 2016. № 2. С. 34–39.

3. Решетникова С. В. Исполнительское искусство Мануэля дель Популо Висенте Гарсия // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики (Манускрипт). 2016. № 7(69): в 2-х ч. Ч. 1. С. 137–140.

4. Решетникова С. В. Творческий почерк композитора Мануэля дель Популо Висенте Гарсия // Культура и искусство. 2017. № 6. С. 11–19.

5. Решетникова С. В. Формирование тенорового амплуа в творчестве Мануэля дель Популо Висенте Гарсия // Южно-российский музыкальный альманах. 2018. № 2(31). С. 88–92.

Другие публикации:

6. Решетникова С. В. Искусство импровизации Марии Малибран // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: Сборник статей по материалам I Международной заочной научно-практической конференции (Москва, 28–30 ноября 2016). М.: Изд. МЦНО, 2016. С. 11–14.

7. Решетникова С. В. Вокальные украшения в исполнительском искусстве Мануэля дель Популо Висенте Гарсия // Интеграция мировых научных процессов как основа общественного прогресса: материалы Международных научно-практических конференций Общества Науки и Творчества за ноябрь. Выпуск № 43 /

Под общ. ред. С.В.Кузьмина. Казань: Научное знание современности, 2016. С. 185–189.

8. Решетникова С. В. А была ли ошибка Мануэля Гарсиа? Попытка развеять миф о главном секрете школы Гарсиа // *Philharmonica. International Music Journal*. 2017. № 4. С. 27–31.

9. Reshetnikova S. V. Manuel Garcia's alleged mistake. An attempt to destroy the myth of the corporate secret of Garcia's school // *Philharmonica. International Music Journal*. 2018. № 1. С. 52–55.