На правах рукописи

Садыкова Лилия Ахняфовна

ОПЕРЫ SERIA ДЖОАККИНО РОССИНИ: ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Казань – 2016

Работа выполнена в ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория

имени Н. Г. Жиганова».

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, доцент

Жесткова Ольга Владимировна

Официальные оппоненты:

Кириллина Лариса Валентиновна

доктор искусствоведения, профессор,

ФГБОУ ВПО «Московская государственная

консерватория (университет) имени

П. И. Чайковского»,

профессор кафедры истории зарубежной музыки

Медведева Юлия Петровна

кандидат искусствоведения, доцент,

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная

консерватория имени М.И. Глинки»,

доцент кафедры истории музыки

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Ростовская государственная

консерватория имени С. В. Рахманинова»

Защита состоится 14 декабря 2016 года в 16 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.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова, адрес сайта: http://kazanconservatoire.ru.

Автореферат разослан

2016 г.

Ученый секретарь диссертационного совета, доктор искусствоведения, профессор

М. Е. Гирфанова

2

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. Джоаккино Россини занимает особое место среди итальянских композиторов XIX века. Он творил на рубеже классической и романтической эпох, но до конца «не вписался» ни в ту, ни в другую. Возможно, это стало одной из причин, по которым творчество крупнейшего итальянского композитора не вызвало глубокого интереса у отечественных историков музыки. Его искусство привлекло лишь односторонний подход, став «”синонимом” веселья, шаловливости, непринужденного остроумия в музыке»1. Подобные высказывания отражают лишь одну грань многостороннего россиниевского дарования, проявившегося главным образом в его операх buffa. Неудивительно, что и очерки, посвященные жизни и творчеству Россини, долгое время имели либо «шаловливый», либо непринужденно-легковесный характер.

Перу Россини принадлежит 38 опер, 18 из них написаны в жанре оперы seria. Если не считать последних пяти опер, созданных или переделанных для парижской сцены, а также несколько ранних, не всегда удачных опытов, то оперы seria составляют большинство в творческом наследии Россини. Характерно, что у современников композитора не возникало сомнения в их музыкально-театральном совершенстве.

Операми seria Россини восхищались Гегель и Гейне, Стендаль и Бальзак, Пушкин и Гоголь, Мейербер и Чайковский, но ни одна из них до сих пор не стала объектом специального изучения в отечественном музыковедении. Вероятно, этому препятствовало сформировавшееся еще в XIX веке отношение к операм seria, как к «концерту в костюмах» или «концерту из арий». В первой половине XIX века на оперных сценах Западной Европы и России итальянские оперы seria еще ставились повсеместно, но вскоре романтическая концепция «реализма на сцене» вытеснила

1 Конен В. Дж. История зарубежной музыки. Вып. 3. 5-е изд. М., 1981. С. 354.

3

их на второй план2. В репертуаре театров устойчивую позицию сохраняли лишь «Танкред» и реже – «Семирамида».

За последние десятилетия в Европе наметилась переоценка оперного наследия Россини. Она стала возможной во многом благодаря усилиям историков и музыковедов Фонда Россини (Fondazione Rossini), исследующих архивные документы и рукописи композитора. Кроме того, заметно продвинуло дело критическое издание оперного наследия Россини Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini под редакцией крупнейшего специалиста в области итальянской оперы Филиппа Госсетта. Это издание создало почву для серьезного научного изучения творчества композитора исследователями других стран. С 1980 года начал работу ежегодный Оперный фестиваль Россини (Rossini Opera Festival) в Пезаро под руководством Альберто Дзедды. Каждый год на фестивале ставятся три разных оперы Россини, каждая из которых повторяется несколько раз. Кроме того, в программе достаточно обширная и разнообразная концертная составляющая, включающаяся исполнение камерно-вокальной, духовной и фортепианной музыки Россини. В рамках фестиваля функционирует летняя школа под названием Accademia Rossiniana, благодаря которой уже несколько поколений певцов получают возможность изучать и овладевать культурой исполнения опер Россини3. В 2012 году в Москве даже состоялось концертное исполнение оперы Россини «Дева озера»4.

Степень научной разработанности темы в России и в западных странах значительно отличается. Если в Англии, Америке, Германии и Италии за последние десятилетия было издано множество основательных исследований, раскрывающих самые разнообразные проблемы оперного наследия Россини и его эпохи, то в нашей стране серьезного изучения этого явления практически не велось. В основном мы

2 См.: Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Оперная критика в России. Т.1. Вып. 1. М., 1966.

С. 166.

3 С 2001 года существует традиция – по результатам заключительного «выпускного»

концерта Академии формируется состав певцов для исполнения одноактной комической оперы

Россини «Путешествие в Реймс», которая затем ставится дважды в сезоне.

4 См.: Корябин И. В Москве дают «Деву озера» Россини. 22.01.2012 [Электронный

источник] // URL: http://www.operanews.ru/12012201.html

4

знаем о композиторе из художественно-публицистической литературы и из статей

русских музыкальных критиков позапрошлого столетия. Среди первых стоит вспомнить ряд популярных биографических очерков О. Клюйковой, Л. Синявера, А. Фраккароли, Г. Вейнстока5. Это брошюры, повествующие нам о Россини-весельчаке, Россини-лентяе, Россини-гурмане, композиторе, не знающем муки творчества. Традицию такой гедонистической трактовки облика композитора заложил, по всей видимости, Стендаль в своем романе «Жизнь Россини» (1823)6, в котором, как заметил еще И. Соллертинский, есть целый ряд фактологических погрешностей7. Даты премьер указаны неточно, некоторые эпизоды – плод фантазии автора. Все же, с точки зрения понимания контекста эпохи, воспоминания Стендаля, несомненно, ценны. Критические статьи А. Серова, Ц. Кюи, В. Стасова, несмотря на свою историческую значимость, имеют субъективный характер и отмечены влиянием времени, для которого было актуальным противопоставление итальянской и немецкой музыки.

Современные авторы статей из журналов «Музыкальная Академия» и «Музыкальная жизнь» – К. Гейвандова, Б. Греков, И. Драч, М. Черкашина, Г. Копытова, П. Луцкер, И. Сорокина, Б. Штейнпресс8 – восхищаются гением Россини, но никак не освещают проблематику, связанную с его операми seria.

Кроме того, есть ряд работ, раскрывающих смежные темы. Особое внимание привлекает статья С. Бархатовой, в которой автор предпринимает попытку

5 Клюйкова О. В. Маленькая повесть о большом композиторе или Джоаккино Россини. М.,

1990; Синявер Л. Джоаккино Россини. М., 1964; Фраккароли А. Россини. Письма Россини.

Воспоминания. Переводы с ит., нем. и фр. Сост. И. Константинова; вступ. ст. и примеч.

Е. Бронфин. М.,1990; Вейнсток Г. Джоаккино Россини. Принц Музыки. М., 2003.

6 Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазио. Жизнь Россини. М., 1988.

7 Соллертинский был автором примечаний к книге Стендаля «Жизнеописания Гайдна,

Моцарта и Метастазио. Жизнь Россини», в которых он, помимо прочего, исправлял

фактологические ошибки, допущенные автором. См.: Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта

и Метастазио. Жизнь Россини. М., 1988. С. 610–631.

8 Гейвандова К. В Париже // Музыкальная академия. 1992. № 1. С. 161–164; Греков Б.

Возвращение «Пезарского лебедя» // Музыкальная жизнь. 1987. № 15. С. 15; Драч И.,

Черкашина М. Наполеон музыкальной эпохи // Музыкальная академия. 1992. № 1. С. 151–156;

Копытова Г. «Русские» автографы // Музыкальная академия. 1992. № 1. С. 165–166; Луцкер П.

«Он вечно тот же, вечно новый…» На пути к Россини // Музыкальная академия. 1992. № 1. С. 144–

150; Сорокина И. Вариации на тему Россини // Музыкальная жизнь. 1992. № 15–16. С. 19–21;

Сорокина И. Потерянный рай: 1792–1992 // Музыкальная жизнь. 1992. № 5–6. С. 19–20;

Штейнпресс Б. Дж. Россини // Музыкальная жизнь, 2005. № 7. С. 27–30.

5

охарактеризовать типы арий и наметить драматургические константы в операх Россини, Беллини и Доницетти9. К сожалению, за многообещающей статьей не последовало более крупного научного исследования этого автора. Е. Рубаха в статье «Тенор у Россини» отмечает некоторые особенности трактовки тенорового голоса в операх композитора10. Обозрения современных музыкальных критиков И. Корябина, Е. Цодокова, И. Сорокиной, А. Матусевича на интернет-сайтах operanews.ru и belcanto.ru повествуют о современных постановках, оперных фестивалях, певцах и дирижерах, исполняющих оперы Россини11.

Труд М. Черкашиной посвящен исторической опере XIX века, из опер seria Россини в фокус исследования попали лишь «Моисей в Египте» и «Дева озера», которым, правда, уделено совсем немного внимания12. Двухтомный труд П. В. Луцкера и И. П. Сусидко «Итальянская опера XVIII века» – монументальное исследование, всесторонне раскрывающее интересную и сложную эпоху в развитии итальянской оперы13. В 2005 году появилась книга «Искусство арии в итальянском оперном барокко» Э. Р. Симоновой14. Как видно уже из заглавий этих двух трудов, опера XIX века не включается в историческую панораму исследования. В своей докторской диссертации Э. Р. Симонова охватывает bel canto XIX века, но роль Россини интерпретирует в духе популярных монографий Л. Синявера и

9 Бархатова С. Романтическая музыкальная драма bel canto // Музыкальная академия. 2003.

№ 1. С. 111–117.

10 Рубаха Е. Тенор у Россини // Музыкальная академия. 2008. № 2. С. 50–57.

11 Корябин И. Путешествие в Пезаро. «Деметрио и Полибио»: между Момбелли и Россини.

24.10.2010 [Электронный источник] // URL: http://www.operanews.ru/10102401.html; Корябин И. Rossini Opera Festival: 30-летие музыкальной идиллии. 04.10.2009 [Электронный источник] // URL: http://www.operanews.ru/09100405.html; Матусевич А. Аляповатые сады Армиды. 16.05.2010 [Электронный источник] // URL: http://www.operanews.ru/10051602.html; Сорокина И. Аплодисменты и крики «позор!» в адрес «Моисея». «Моисей в Египте» на Rоssini Оpеrа Festival.

11.09.2010 [Электронный источник] // URL: http://www.operanews.ru/11091105.html; Цодоков Е. «Дева озера» (La donna del lago). 02.01.2012 [Электронный ресурс] // URL: http://www.operanews.ru/dic-donna.html и др.

12 Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. Киев, 1986.

13 Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч.1. Под знаком Аркадии. М.,

1998; Ч. 2. Эпоха Метастазио. М., 2004.

14 Симонова Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от ренессансной

канцонетты к арии da capo). Уфа, 2005.

6

О. Клюйковой15. Ряд ценных наблюдений о Россини как вокальном педагоге представлен в статье О. В. Жестковой «Вокально-педагогическая деятельность Джоаккино Россини в парижской Опере 1820-х годов»16, хотя автор сосредотачивается преимущественно на французских исполнителях опер Россини.

В свое время настоящим прорывом в области изучения итальянской оперы XIX века были работы украинских исследователей И. Драч и А. Стахевича17. А. Е. Хоффманн сделала в своей диссертации большой шаг в исторической реконструкции эпохи bel canto18. В 2011 вышла в свет небольшая статья А. Клепиковой об опере «Танкред»19. Это, пожалуй, единственная публикация, посвященная непосредственно опере seria Россини. Интригующим эпизодом статьи является утверждение о том, что современники не сразу оценили новаторство «Танкреда», однако автор не уточняет, в чем же оно заключалось.

Зарубежными музыковедами исследование оперного наследия Россини ведется более глубоко и системно. Среди работ, посвященных жизни и творчеству Россини, выделяются статья Ф. Госсетта в энциклопедии Гроува и книга Р. Осборна20. Большой интерес представляет кембриджский сборник исследований о Россини21. Они охватывают широкий круг проблем творчества композитора: композиционные методы и черты стиля Россини, особенности драматургии и либретто, парижский период творчества, вокальный стиль и проблема орнаментики вокальных партий, сценическая жизнь и исполнительская интерпретация опер композитора. Книга

15 Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к

bel canto. Дис… докт. иск. М., 2006.

16 Жесткова О. В. Вокально-педагогическая деятельность Джоаккино Россини в парижской

Опере 1820-х годов // Музыка и время. 2014. № 6. С. 17–22.

17 Драч И. Оперное творчество Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной

культуре эпохи романтизма. Дисс… канд. иск. Киев, 1989; Стахевич А. Учение о певческом голосе

в оперной культуре Италии XVIII – XIX веков. Дис… канд. иск. Киев, 1993; Стахевич А.

Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков. Монография. 2012.

18 Хоффманн А. Е. Феномен бельканто первой половины ХIХ века: композиторское

творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика. Дисс… канд. иск. М., 2008;

Хоффманн А. Е. Искусство бельканто первой половины XIX века: теория и практика.

Исследовательские очерки. М., 2007.

19 Клепикова А. «Танкред» Дж. Россини и опера seria // Исследования молодых музыковедов:

Сб. статей. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. С. 152–161.

20 Gossett P. Rossini [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary // URL:

http://www.oxfordmusiconline.com/public/; Osborne R. Rossini. His life and works. New York, 2007.

21 The Cambridge Companion to Rossini. Edited by Emanuele Senici. Cambridge, 2004.

7

Д. Кимбелла об итальянской опере содержит отдельную главу, посвященную неаполитанскому периоду творчества композитора22.

Труды А. Базеви, Г. Пауэрса, С. Бальтазара, А. Герхарда, Дж. Баддена, Г. Строуна посвящены проблеме вокальных форм в итальянской опере XIX века23. В зарубежном музыковедении образовалась целая область, направленная на документированное изучение творческой биографии певцов24, знания которой порой неожиданно проливают свет на проблемы композиторского творчества в начале XIX века. В Европе и Америке музыкальными историками активно исследуются вокальные стили различных периодов развития оперы25, традиции вокальной орнаментики26, эволюционные процессы в технике пения и сценической трактовке определенных голосовых типов27, гендерные проблемы оперного исполнительства28.

При таком богатстве и разнообразии подходов с сожалением приходится констатировать, что собственно операм seria Россини посвящена только одна известная нам крупная работа – относительно недавно опубликованная монография

22 Kimbell D. R. B. Italian Opera. Cambridge, 1994.

23 Basevi A. Studio sulle opere di Giuseppe Verdi. Firenze, 1859; Powers H. «La Solita Forma» and

«The Uses of Convention» // Acta Musicologia, Vol. 59. 1987. Р. 65–90; Balthazar S. L. The forms of

set pieces // The Cambridge Companion to Verdi. Cambridge, 2004. P. 49–69; Gerhard A. Konventionen

der musikalischen Gestaltung // Verdi Handbuch. Stuttgart, 2013. S. 165–182, 702–703; Budden J. The

Operas of Verdi. Vol. 1: From Oberto to Rigoletto. New York, 1973; Straughn G. Reconstructing

Convention: Ensemble Forms in the Operas of Jules Massenet. Dissertation… doctor of philosophy.

University of North Texas. 2004.

24 Emerson I. Five Centuries of Women Singers. Westport, Conn., 2005; Poriss H. Changing the

Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance. Oxford, New York, 2009; Stern К. A

Documentary Study of Giuditta Pasta on the Opera Stage. Dissertation… doctor of philosophy. New

York, 1983; Marek D. H. Giovanni Battista Rubini and the Bel Canto Tenors: History and Technique.

New York, 2013; Apollonia G. Le voci di Rossini. Torino, 1992.

25 Colas D. Les annotations de chanteurs dans les matériels d'exécution des opéras de Rossini à

Paris (1820-1860). Contribution à l'étude de la grammaire mélodique rossinienne. Diss. Tours: Université

François-Rabelais, 1997.

26 Gossett P. Divas and Scholars: Performing Italian Opera. Chicago, 2008; Caswell A. Mme Cinti-

Damoreau and the Embellishment of Italian Opera in Paris: 1825–45 // Journal of the American

Musicological Society. 1975. № 28. Р. 459–492; Caswell A. Embellished Opera Arias. Vols. 7–8 //

Recent Research in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Madison, 1989.

27 Potter J. Tenor: History of a Voice. New Haven, 2010; Vest J.C. Adolphe Nourrit, Gilbert-Louis

Duprez, and Transformation of tenor technique in the early nineteenth century: historical and

physiological considerations. Kentucky: University of Kentucky, 2009.

28 André N.A. Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-nineteenth-

century Italian Opera. Bloomington, 2006.

8

немецкого музыковеда М. Липпе29. Исследуя музыкально-драматургическую концепцию Россини, Липпе сосредотачивается преимущественно на двух аспектах: структуре либретто и оперных формах.

В большинстве работ российских музыковедов и в некоторых зарубежных исследованиях Россини характеризуется как основоположник вокальной реформы, нацеленной на искоренение вокально-импровизационной орнаментики певцов, на строгое подчинение исполнителей авторскому тексту. Неубедительность этого апокрифического тезиса, его противоречие историческим фактам инициирует полемику, которая будет вестись на страницах диссертации.

В контексте не только отечественной, но и зарубежной россинианы научная новизна диссертации заключается в самом подходе к операм seria Россини как к явлению, неразрывно связанному и обусловленному итальянской вокально-сценической практикой, которая диктовала композиторам свои правила в области сюжетной драматургии и характера героев, вокально-тембровой диспозиции ролей, музыкальных форм, мелодического содержания и сложности вокальных партий. Новыми также являются выводы, полученные в результате исследования: о существенной роли типичных сюжетных ситуаций, определяющих музыкально-драматический план опер seria, об изменении традиционных и появлении новых вокально-драматических амплуа, о свободной интерпретации композитором стандартной формы арии, ансамбля и финала, наконец, о том, что Россини, вопреки широко распространенному мифу, не запрещал певцам украшать вокальные партии по своему вкусу. Впервые в отечественном музыкознании на материале опер seria Россини обстоятельно рассматривается la solita forma – стандартная форма, ставшая основой музыкальной драматургии итальянской оперы XIX века. Новизной обладает заключительная глава об исполнявших оперы Россини примадоннах и тенорах, информация о которых была крайне скудна или перенасыщена фактологическими неточностями и ошибками. Немаловажным фактором новизны выступает то, что исследование проводилось на материале всех опер seria Россини, включая ранние опусы «Кир в Вавилоне», «Аврелиан в Пальмире» и «Сигизмунд». Кроме того, в

29 Lippe M. Chr. Rossinis opere serie. Zur musikalisch-dramatischen Konzeption. Stuttgart, 2005.

9

работе представлены фрагменты ценных исторических источников, впервые переведенных автором на русский язык: газетных рецензий на постановки опер Россини в Италии, Франции, Англии и на сценические выступления его певцов; очерков и мемуаров современников Россини; трактатов и наставлений по вокальному искусству конца XVIII – первой половины XIX века.

Цель диссертации – исследовать специфику вокального искусства и драматургии в операх seria Россини и показать нерасторжимую связь между композиторским творчеством и вокально-сценической практикой 1810–1820-х годов.

Достижение этой цели видится возможным при решении следующих задач:

- сравнить либретто опер seria Россини с метастазианским драматургическим каноном, чтобы выявить у композитора традиционные и новые принципы в сюжетно-фабульном построении оперы;

- проследить зависимость структуры и содержания интродукций, финалов, сольных и ансамблевых номеров от ряда типичных сценических ситуаций;

- выявить способы трактовки композитором стандартной оперной формы – la solita forma – в ариях, ансамблях и финалах;

- исследовать сценические амплуа оперных персонажей Россини в их

непосредственной связи с голосовыми типами; проследить эволюцию в трактовке

амплуа главных героев;

- осветить малоизвестную грань личности Россини как вокального эксперта, педагога, друга многих певцов и ценителя их талантов, почитателя славных традиций вокально-исполнительского искусства прошлого;

- критически переосмыслить миф о «реформе» Россини, основываясь на достоверных исторических источниках;

- охарактеризовать специфику вокального дарования ряда крупных певиц и певцов, повлиявших на характер и техническую сложность оперных партий, которые создавал для них композитор.

Объектом исследования являются оперы seria Россини.

10

Предмет исследования – вокальное искусство и особенности драматургии, которые отчетливо проявились в его операх seria.

Материалом исследования послужили оперы seria Россини, имеющиеся в виде партитур, клавиров, аудио- и видеозаписей. Важнейшим источником информации стали воспоминания и исторические очерки современников Россини, критические обозрения в прессе, которые освещают не только важные детали исполнения опер композитора, факты жизни и творчества певцов, но и реакцию публики. Исследование вокального стиля Россини потребовало привлечения трактатов вокальных педагогов конца XVIII и начала XIX века – Дж. Априле, Б. Менгоцци, Л. Чинти-Даморо, Ж. Фодор-Мэнвьель, М. Гарсиа, Б. Маркизио. Ценным материалом стали сборники арий, содержащих различные варианты вокальных украшений, написанных как самим композитором, так и певцами, с которыми он работал.

Достижение поставленной цели осуществляется на основе комплексной методологии, сочетающей метод критического анализа с музыкально-аналитическим, сравнительно-историческим и культурно-историческим подходами. Методологической основой диссертации послужили идеи, накопленные в трудах отечественных и зарубежных музыковедов по историческим проблемам западноевропейского оперного искусства: А. В. Булычевой, О. В. Жестковой, Л. В. Кириллиной, П. В. Луцкера, Р. А. Насонова, Л. Д. Пылаевой, Э. Р. Симоновой, И. И. Соллертинского, И. П. Сусидко, А. Е. Хоффманн, М. Р. Черкашиной, Ф. Госсетта, Д. Кимбелла, Р. Осборна, А. Эйнштейна. Закономерности формообразования изучались на основе теории А. Базеви и его последователей С. Бальтазара, Дж. Баддена, Г. Пауэрса, А. Герхарда, Л. Браун. При выявлении сюжетно-драматических констант опер seria Россини учитывался опыт подхода М. Бегелли. Обращение к проблеме орнаментики россиниевских арий потребовало освоения методов анализа, разработанных Ф. Госсеттом, О. Касвелом, Д. Коля. При исследовании вокальных традиций эпохи Россини и особенностей голосовых типов его исполнителей методологически плодотворными были идеи Р. Челетти,

11

И. Эмерсон, Х. Поррис, Н. Андрэ, Д. Марека, Дж. Поттера, Дж. Веста, К. Стерн, Л. Каприоли.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Либретто, с которыми работал Россини, во многом отличаются от предшествующих принципов либреттистики, в частности, от метастазианской традиции.

2. Структурной основой музыкальной драматургии Россини в операх seria стала la solita forma, которая в силу своей эластичности и универсальности проникла в арии, ансамбли и финалы.

3. Хотя Россини не стремился реформировать традиционную вокально-регистровую диспозицию оперы seria, исполнительские возможности оперных трупп, с которыми он работал, обусловили новую вокально-тембровую трактовку традиционных амплуа и появление новых вокально-сценических амплуа.

4. Россини, прошедший в юности обучение вокалу, был не диктатором, а другом, поклонником и помощником певцов. Однако, его вкусы в вокальном искусстве определялись восхищением барочными певческими традициями и неприятием нового стиля пения (преимущественно тенорового), формировавшегося в 1830-е годы.

5. Россини не запрещал певцам орнаментировать вокальные партии и сам не выписывал все фиоритуры, оставляя даже в своих поздних партитурах участки, подходящие для творческой интерпретации.

6. Певцы, для которых Россини создавал вокальные партии в своих операх, отличались немыслимой в наше время исполнительской свободой и универсальностью вокального и актерского дарования, а уход этого поколения артистов практически совпал с прекращением Россини композиторской деятельности.

Практическая значимость диссертации состоит в том, что материалы и выводы исследования могут полностью или частично применяться в курсах лекций по истории зарубежной музыки, анализу музыкальных форм, истории вокального

12

искусства, а также в вокально-педагогической практике преподавателями музыкальных и музыкально-театральных ВУЗов.

Апробация исследования проходила на заседаниях кафедры истории музыки Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова. Диссертация была рекомендована к защите на соискание ученой степени кандидата искусствоведения 7 сентября 2016 года. Положения диссертации отражены в семи публикациях, включающих три статьи в журналах, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки РФ для апробации результатов диссертационных исследований на соискание ученой степени кандидата наук. По теме исследования были представлены доклады на Международной научно-творческой конференции «Р. Вагнер в контексте исполнительского искусства и науки XXI века: музыка – философия – театр» (Москва, 2 декабря 2013 года), VII Всероссийской научно-практической конференции педагогов, аспирантов, студентов «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность» (Казань, 02 апреля 2014 года) и Международной научной конференции «Музыка как национальный мир искусства» (Казань, 23–25 апреля 2015 года).

Структура диссертации. Работа состоит из введения, пяти глав, заключения, списка использованной литературы и приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обосновывается актуальность темы, анализируется состояние изученности проблемы, определяются объект, предмет, цель, задачи и методы исследования, раскрывается научная новизна, научно-практическая значимость и структура работы.

Глава 1. Драматургические особенности либретто опер seria Россини.

Первая глава посвящена особенностям либретто и сюжетно-фабульной драматургии в операх seria Россини, которые соотносятся с метастазианским драматургическим каноном.

13

Хотя Россини творил намного позже Метастазио, оперы, написанные на его тексты, не иссякли в оперном театре в начале XIX века. Среди них «Узнанная Семирамида» Дж. Мейербера (Турин, 1819), «Александр в Индии» Дж. Пачини (1824, Неаполь), «Деметрий» С. Майра (1824, Турин), «Адриан в Сирии» С. Меркаданте (1828, Лиссабон) и др. Следовательно, метастазианский драматургический канон, пусть и преобразованный под влиянием реформы Глюка, сохранял свою актуальность для итальянской оперы в первые десятилетия XIX века. Это позволяет допустить, что существенные изменения в драматургии итальянской оперы появились в эпоху Россини и непосредственно воплотились в его творчестве. Они коснулись как либретто, так и музыкальной стороны опер.

Основой оперной драматургии Россини был ряд типичных ситуаций, которые

обусловливали последовательность и структуру музыкальных номеров. В отличие

от понятия «сюжет», под которым понимается череда различных событий,

составляющих повествование, ситуация – это наиболее яркое «сцепление» событий

и эмоциональной реакции на них. Наиболее типичными ситуациями для опер seria

композитора были: молитва, чествование, поединок, роковое предзнаменование,

клятва, присяга, коронация. Для каждой ситуации существовал определенный набор

характерных музыкально-выразительных средств. Например, ситуация молитвы

чаще всего воплощалась в сольном номере посредством лирического кантиленного

типа мелодики в вокальной партии и аккордов или арпеджио в сопровождении,

ситуация поединка раскрывалась в дуэте – посредством широких скачков,

восходящих квартовых интонаций и пунктированных ритмических фигур. Таким

образом, типизированные музыкальные приемы выразительности,

предназначавшиеся в эпоху барокко для изображения аффектов, теперь «обслуживали» ситуации, выступавшие, в свою очередь, стимулом развития музыкальной драматургии.

Отталкиваясь от этих ситуаций, либреттист и композитор распределяли текстовый и музыкальный материал оперы, намечали ряд обязательных номеров, включающий в себя интродукцию, арии и дуэты для примадонны и героя, арии соперника и соперницы, возможно арии героев второго плана, финалы. Хотя оперы

14

сочинялись поэтапно, буквально по номерам, Россини не держался за традиционную номерную структуру оперы seria, встраивая речитативы, арии и ансамбли в крупные сцены, «разбавляя» сольные и ансамблевые разделы хоровыми эпизодами или небольшими репликами хора. В целом, в операх Россини возрастает значение ансамблевых номеров и сокращается число сольных. Так, в «Отелло» на пять арий (по одной арии у Отелло и Родриго, две у Дездемоны, одна у гондольера) приходится шесть ансамблей (четыре дуэта, одно дуэттино и один терцет). Важнейшая роль ансамблей и хоров в его операх seria позволяет говорить о влиянии реформаторских опер Глюка и его итальянских последователей.

Либретто россиниевских опер seria, так же как в XVIII веке, в подавляющем большинстве основываются на любовном конфликте, хотя они далеки от стройной модели матримониально-династической драмы30 Метастазио. Россини и его либреттисты помещают в центр оперы любовный треугольник (героиня, герой и его соперник – например, в операх «Кир в Вавилоне», «Танкред», «Магомет»), который нередко осложняется участием соперницы («Семирамида», «Аврелиан в Пальмире», «Сигизмунд», «Елизавета, королева английская», «Гермиона») или второго соперника («Отелло», «Дева озера»), претендующего на руку героини. Это обостряет конфликтность сюжета и ослабляет матримониальное начало, органически присущее оперным либретто XVIII века. Особняком стоят либретто, в которых любовный конфликт вовсе отсутствует или вытесняется на второй план («Моисей в Египте», «Деметрио и Полибио»).

В либретто, созданных для Россини, усиливается роль отрицательного персонажа – злодея, узурпатора, тирана. Появляется фигура злодея-соперника (Ассур «Семирамида», Яго «Отелло», Ладислав «Сигизмунд», Орест «Гермиона»), тирана-соперника (Валтасар «Кир в Вавилоне», Аврелиан «Аврелиан в Пальмире»). У Метастазио в качестве главного персонажа мы почти не встречаем злодея или тирана, если не считать противоречивых в моральном смысле героев опер «Сирой», «Катон в Утике» и «Узнанная Семирамида». А в либретто опер Россини одна из

30 Это определение принадлежит П. В. Луцкеру и И. П. Сусидко. См.: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч.2: Эпоха Метастазио. М., 2004. С. 248.

15

главных ролей часто принадлежит именно злодею (Осирид в «Моисее в Египте», Армида), тирану (Пирр в «Гермионе», Магомет) или персонажу двусмысленному с морально-нравственной точки зрения (Семирамида, Гермиона). Характер таких «героев» неоднозначен и противоречив, особенно в неаполитанских операх, начиная с «Армиды». Иногда им не чуждо раскаяние (Семирамида, Гермиона) и даже способность совершать благородные поступки (Аврелиан). Отсутствие одноплановости в трактовке амплуа таких персонажей ведет к усилению характерности, индивидуальности, психологичности.

Традиционная для XVIII века трехактная структура у Россини почти полностью вытесняется двухактной (за исключением «Армиды», «Отелло» и «Моисея в Египте», где по-прежнему три акта). Если в барочной опере seria благополучная развязка была обычным, если не сказать обязательным делом, то в операх seria Россини этот принцип зачастую нарушается. Из 18 его опер seria 6 заканчиваются трагически – в них гибнет главный персонаж («Танкред»31, «Отелло», «Магомет», «Семирамида», «Гермиона», «Дева озера»). В операх «Кир в Вавилоне», «Моисей в Египте» главные герои остаются живы и даже счастливы, но смерть их врагов все же не позволяет соотносить такую концовку с метастазианским правилом lieto fine. Конечно, Россини со своими либреттистами не был новатором в плане трагического финала: традиция morte-опер затронула не только сочинения М. Кольтеллини, М. Верацци, Дж. Касти, но и авторов конца XVIII – начала XIX века, таких как С. Майр («Медея в Коринфе»), Ф. Паэр («Софонисба»). Но именно от опер seria Россини пролегает кратчайший путь к романтическим операм Беллини, Доницетти и Верди, значительная часть которых заканчивается трагически.

Глава 2. La solita forma в операх seria Россини. Как известно, барочная ария da capo была замкнутой: повтор первого раздела как бы приостанавливал действие, возвращая зрителя к исходной ситуации. Хотя после реформы Глюка такие арии не были изгнаны мгновенно, все же нараставшая критика в их адрес, как и непосредственная оперная практика, стремившаяся к естественности и

31 Первоначальная версия оперы, премьера которой состоялась в Венеции в 1813 году, имела счастливый финал. Но позднее либретто было переработано для постановки в Ферраре (1813).

16

правдоподобию, постепенно вытеснили арию da capo более динамичными формами, наметившимися, вероятно, в последние десятилетия XVIII века.

Поиски оптимальной структуры музыкальных номеров привели к двухчастности: cantabile – это виртуозная часть, посвященная раздумьям или самоанализу героя, cabaletta или stretta32 – быстрая, динамичная часть, также не лишенная виртуозности. В более развернутой версии эта форма усложнялась до трехчастности, когда между двумя вышеупомянутыми частями добавлялась часть tempo di mezzo, и – до четырехчастности, когда, помимо прочего, cantabile еще предшествовала часть tempo d’attacco. Эта форма, ставшая основой для большинства арий и ансамблей в итальянских операх XIX века, получила название la solita forma33 (ит. – обычная или стандартная форма), применяемое и по сей день в отношении опер Россини и других оперных композиторов XIX века.

Большинство сольных и ансамблевых номеров в операх seria Россини написаны в двухчастной форме solita. Таковы каватина Арзаче из I акта оперы «Семирамида»; большинство арий в «Танкреде»; ария Арзаче из I акта, дуэт Аврелиана и Зенобии из II акта, арии Арзаче и Аврелиана из II акта («Аврелиан в Пальмире»); арии Отелло из I акта, Родриго из II акта и оба сольных номера Дездемоны («Отелло»); ария Гоффредо из I акта («Армида»); большинство арий в опере «Моисей в Египте»; каватина Ореста и дуэт Гермионы и Ореста из I акта («Гермиона»); каватина Малкольма, ария Родриго и дуэттино Елены и Малкольма из I акта, каватина Уберто и ария Малкольма из II акта («Дева озера»); каватина Магомета из I акта, ария Кальбо из II акта («Магомет»).

Расширение la solita forma было вызвано, как правило, психологической сложностью драматической ситуации, раскрываемой в номере. В таких случаях применялась трехчастная, состоящая из tempo d’attacco, кантабиле и кабалетты

32 Г. Пауэрс дал объяснение этих терминов: кабалетта – финальная быстрая часть арии или

ансамбля, стретта – аналогичный раздел финала, где участвуют хор и все солисты. См.:

Powers H. S. «"La Solita Forma" and "The Uses of Convention"» // Acta Musicologia, Vol. 59. 1987.

Р. 69.

33 Автором термина был итальянский музыковед, музыкальный критик и композитор XIX

века Абрамо Базеви (1818–1885). См.: Basevi A. Studio sulle opere di Giuseppe Verdi. Firenze, 1859.

Р. 191.

17

(например, ария Магомета из II акта оперы «Магомет», ария Джернандо из I акта оперы «Армида») или четырехчастная la solita forma (дуэт Танкреда и Арджирио и дуэт Танкреда и Аменаиды из II акта «Танкреда»; дуэт Арзаче и Аврелиана из I акта «Аврелиана в Пальмире»; дуэт Гермионы и Пирра из I акта, дуэт Пирра и Андромахи из II акта «Гермионы»; дуэт Елены и Уберто из I акта «Девы озера»; дуэт Магомета и Анны из II акта «Магомета»; дуэт Эльчии и Осирида из I акта «Моисея в Египте»; все дуэты в «Семирамиде» и др).

Финалы первого акта тоже подчинялись форме solita, как, например, в операх «Танкред», «Аврелиан в Пальмире», «Отелло», «Магомет», «Гермиона» и «Семирамида». В первой части финала (tempo d’attacco) совершался некий психологический толчок, приводящий к бурной реакции всех персонажей. Вторая, медленная часть, которая получила название pezzo concеrtato34, показывала погружение «концертирующих» участников в свои размышления, попытку осмыслить происходящее и свое отношение к нему. В третьей части (tempo di mezzo) мог появиться новый персонаж, сообщавший роковую новость, которая приводила всех в крайнее смятение. В качестве примера вспомним ситуацию в «Семирамиде», когда появляется тень умершего царя Нина, повергая присутствующих в состояние шока. В заключительной части финала (stretta) происходил важнейший перелом в отношениях героев, и намечались коллизии, которые будут разрешены в последнем финале оперы.

Конечно, не во всех ариях, ансамблях и финалах Россини выявляется исходная модель формы solita. В некоторых случаях номера объединяются, образуя сложно-составные формы, в которых все же прослеживаются традиционные разделы кантабиле и/или кабалетты. Отступления от стандартной модели связаны, прежде всего, со стремлением Россини динамизировать развитие действия, насытить его событиями и захватывающими поворотами сюжета. Хотя арии, ансамбли, финалы и другие фрагменты оперы композитор называл номерами, именно он делал все,

34 Л. Браун дает следующее объяснение данного термина: «В итальянской опере XIX века понятие pezzo concertаto обозначает отдельную часть (pezzo) ансамблевого номера, исполняемую несколькими певцами и хором, голоса которых объединяются в одном совместном «концерте» (concertato)». Браун Л. Pezzo concertato в операх Чайковского // Музыка. Искусство, наука, практика. 2015. № 3 (11). С. 46.

18

чтобы избежать статичности, мононотонности, самодостаточности замкнутых номеров. Для него главным средством, позволявшим разомкнуть структуру номера, было включение хора (ария Аменаиды из II акта «Семирамиды», ария Армиды из финала «Армиды», сцена Гермионы из I акта одноименной оперы). Другие номера расширялись, потому что появлялся новый персонаж, который включался в развитие действия. В качестве примера можно назвать дуэт ссоры Родриго и Отелло из II акта «Отелло». После окончания второй части появляется Дездемона, и дуэт перерастает в четырехчастный терцет со стандартными разделами – tempo d’attacco (Allegro), кантабиле (Andante), tempo di mezzo (Allegro) и кабалетта (Vivace). Подобное решение наблюдаем во II акте «Девы озера», где дуэт Елены и Уберто прерывается с появлением Родриго и перерастает в терцет, а затем в сцену поединка Родриго и Уберто.

La solita forma могла любую арию, ансамбль или финал сделать своего рода «микродрамой»35. В силу своей эластичности и универсальности она разомкнула номерную структуру оперы, впустив на «территорию» арии и дуэта – непререкаемой вотчины певцов барочной эпохи, хор, речитативные сцены и эпизоды с участием других персонажей.

Глава 3. Сценические амплуа и голосовые типы. В творчестве Россини можно проследить эволюцию вокально-драматических амплуа. Это касается как мужских, так и женских персонажей. В ранний период творчества композитор придерживается сложившихся традиций. Он поручает партии благородных героев высоким голосам – кастрату (Аврелиан «Аврелиан в Пальмире») или контральто en travesty (Деметрио «Деметрио и Полибио», Танкред «Танкред», Сигизмунд «Сигизмунд»). Но начиная с неаполитанских опер, такие партии создаются уже для теноров-контральтино (Риччардо «Риччардо и Зораида», Ило «Зельмира», Родриго «Отелло», Уберто «Дева озера»). «Контральтовый» тенор по диапазону и тембру звучания не сильно отличался от контральто en travesty и имел схожее название. Певцы с таким голосом сохраняли высокую тесситуру пения и нежный,

35 Этот эпитет принадлежит Бегелли. См.: Beghelli M. The dramaturgy of the operas // The Cambridge Companion to Rossini. Cambridge, 2004. Р. 98.

19

«ангельский» тембр голоса, они обладали широким диапазоном, доходящим вверху до f2, и активно использовали головной регистр.

Другой тип тенора того времени – баритональный тенор. Он также прибегал к фальцету, но верхняя граница его диапазона обычно не превышала с2. Нижний регистр, достигавший большой октавы, отличался громкостью, глубиной и силой звука. Россини поручал ему партии отцов (Арджирио «Танкред», Деметрио-старший «Деметрио и Полибио»), соперников (Родриго «Дева озера», Идрено «Семирамида») и злодеев (Пирр «Гермиона», Яго «Отелло»). В исключительных случаях baritenore мог исполнять даже главную мужскую роль, как, например, в «Отелло», «Армиде» или «Елизавете, королеве английской», где такой тембр должен был подчеркнуть мужественность полководцев Отелло, Ринальдо и Лестера. Но в целом Россини трактовал низкий тенор почти так же, как его предшественники в жанре оперы seria: как голос, лучше всего подходящий для персонажей в возрасте, но не юношей и не умудренных старцев. Они могли наделяться положительными или негативными качествами характера, но в вокально-регистровой диспозиции большинства опер им отведены роли второго плана.

Отметим, что в операх seria Россини главным персонажем произведения далеко не всегда является благородный герой, что мы видим, например, в «Магомете» (Магомет) и «Моисее в Египте» (Осирид). Поэтому роль главного мужского персонажа, который у Россини может быть и влюбленным рыцарем, и злодеем, и тираном, поручается как контральто en travesty, так и тенору-контральтино, баритональному тенору, и даже басу.

Россини не стремился реформировать традиционную вокально-регистровую диспозицию оперы seria. Нововведения в трактовке голосовых типов свидетельствуют, с одной стороны, о его попытках удержать барочное понимание амплуа благородного героя, который уже может и не быть главным персонажем оперы, но по-прежнему должен обладать самым высоким голосом – мужским сопрано, контральто en travesty или тенором-контральтино. С другой стороны, Россини пересмотрел свое отношение к басовому голосу. Если в ранний период творчества этому тембру поручаются роли старцев, мудрецов или же злодеев, то в

20

неаполитанский период басы даже становятся главными героями оперы (Моисей, Магомет).

В амплуа главных героинь выделяются два типа. Первый из них инженю – юные чистые душой девушки, ложно обвиненные в предательстве родины или возлюбленного. Роли инженю практически всегда поручались певицам-сопрано (Аменаида «Танкред», Амира «Кир в Вавилоне», Альдимира «Сигизмунд»). Они мало чем отличаются от подобных персонажей в операх конца XVIII – начала XIX века. Второй тип – более сложные и многогранные характеры, выполняющие в драме функцию антигероя. Это героини-злодейки, роли которых тоже поручались сопрано. Характерно, что именно их имена чаще всего выносятся в заглавия опер: Елизавета, Армида, Гермиона, Семирамида. Это уже не безвинные жертвы обстоятельств, покорившиеся своей судьбе. Напротив, такие героини сами способны разрушить чужую жизнь. Не чуждые сомнения и раскаяния, наделенные более сложной психологической характеристикой, они являются предвестницами противоречивых и глубоко трагических женских образов Г. Доницетти (Анна «Анна Болейн», Лукреция «Лукреция Борджиа») и особенно Дж. Верди (Леди Макбет «Макбет»).

Эволюцию вокально-драматических амплуа в операх seria Россини в немалой степени определяли певцы, с которыми он работал. Так, к тембру тенора-контральтино, баритонального тенора и баса он проявил наибольший интерес, когда начал работать с замечательными исполнителями труппы неаполитанского театра San Carlo, а многогранные образы Армиды, Семирамиды и других героинь-злодеек были созданы специально для Изабеллы Кольбран.

Глава 4. Миф о Россини как об «уничтожителе» вокальной орнаментики.

Четвертая глава посвящена проблемам вокального стиля Россини. В разделе 4.1. Россини и вокальное искусство в Италии начала XIX века раскрывается нерасторжимая связь композиторской деятельности Россини и оперно-вокального мира его эпохи.

Россини, родившийся в музыкальной семье и обладавший хорошим голосом, сначала прошел серьезную вокальную подготовку в Болонском музыкальном лицее

21

(1806–1809). В юности он посещал концерты и оперные представления, в которых выступали лучшие певцы того времени. Россини считал, что апогеем развития вокального искусства была эпоха кастратов – золотой век bel canto, сияние которого постепенно, но неминуемо клонилось к закату. Поэтому композитор делал все, чтобы сохранить лучшие традиции вокального искусства XVIII века.

Среди его близких друзей были певцы Джельтруда Ригетти-Джорджи, Доменико Донцелли, Джованни Баттиста Рубини. Россини давал уроки вокала Мариэтте Альбони, помогал Николаю Иванову, восхищался талантом Марии Малибран. В молодости возлюбленной Россини была контральто Мариетта Марколини, затем он женился на сопрано Изабелле Кольбран.

Россини был непревзойденным вокальным экспертом и во время подготовки опер к премьере он лично репетировал с певцами. В 1824 году он занял должность главного инспектора пения музыкальных театров Парижа. Здесь его учениками стали вокальные «звезды» Королевской академии музыки Лаура Чинти-Даморо, Адольф Нурри, Николя-Проспер Левассер. В определенные периоды жизни, особенно в Лондоне в 1823–1824 годы, преподавание вокала составляло основной источник его дохода. Авторитет Россини как вокального эксперта не ослабевал и позднее, когда он консультировал известных исполнителей и давал частные уроки пения музыкантам-любителям. В 1839 году муниципальный совет Болоньи назначил Россини на пост постоянного почетного советника Музыкального лицея. Как всякий вокальный педагог того времени, Россини оставил после себя опубликованные и рукописные собрания вокальных упражнений.

Россини творил еще в те времена, когда вся оперная система вращалась вокруг певцов с их талантом и капризами, с их виртуозностью и артистическим эгоизмом. Авторы опер жили потребностями текущего театрального сезона, сочиняя партии для определенных певцов определенной труппы. Эта модель творческого процесса существенно отличалась от той, которая сложилась у многих композиторов второй половины XIX века. Россини, сочиняющему для певца, голос которого со всеми его достоинствами и недостатками он хорошо знал, не надо было искать вокалиста, способного исполнить уже готовый текст, как это будет делать Вагнер.

22

Ситуация прямой зависимости от таланта певца отнюдь не огорчала

композитора, как долгое время принято было считать. Россини находил

преимущество в том, что в его эпоху вокальные педагоги сами были певцами – уже

покинувшими сцену или продолжавшими выступать. Помимо великолепной школы,

принципы которой передавались педагогами-кастратами из поколения в поколение,

они владели бесценным исполнительским опытом. На примере Россини мы видим,

что и оперные композиторы не были дилетантами в области вокального искусства,

ведь музыкальное образование в Италии обязательно включало в себя обучение

пению. Затем музыкант мог выбрать для себя и другую стезю. Так, Россини,

несмотря на вокальные успехи, выбрал путь композитора. Однако его певческие

навыки, его общение и работа с певцами на протяжении всего творческого пути –

давали композитору глубокое понимание специфики вокально-исполнительского

искусства и делали его чутким помощником певцов, а не диктатором. Этот дар

музыканта-универсала – певца, педагога и композитора – позволил Россини

добиться беспрецедентного успеха на оперном поприще.

4.2. Вокальные украшения в операх Россини. С момента издания романа

Стендаля «Жизнь Россини» бытует миф о том, что Россини запретил певцам

произвольно украшать их вокальные партии и, начиная с постановки оперы

«Елизавета, королева английская» (1815), стал собственноручно выписывать все фиоритуры36.

Письменные источники (клавиры, партитуры, сборники арий и вокальные трактаты эпохи) не подтверждают предположение Стендаля. Россини не запретил певцам проявлять инициативу, а скорее, попытался упорядочить ее, выписывая в тексте украшения (предлагаемые, а не навязываемые) и/или обозначая места, где они уместны. Достаточно пролистать партитуры его опер «Танкред», «Аврелиан в Пальмире», «Армида», «Моисей в Египте», «Зельмира», «Семирамида», чтобы в

36 См.: Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазио. Жизнь Россини. М., 1988. С. 510; Бронфин Е. Джоаккино Россини. Популярная монография. Изд. 2-е. Л., 1986. С. 38; Симонова Э. Историческое содержание термина bel canto [Электронный ресурс] // Musiqi Dunyasi. 2012. № 1. URL: http://www.musigi-dunya.az/new/read\_magazine.asp?id=1451&page=3; Фраккароли А. Россини. Письма Россини. Воспоминания. Переводы с ит., нем. и фр.. Сост. И. Константинова; вступ. ст. и примеч. Е. Бронфин. М., 1990. С. 107.

23

этом убедиться. Наличие в вокальных партиях долгих длительностей с ремаркой a piacere (ит. – свободно, по вкусу) свидетельствует, что в операх, созданных как до, так и после «Елизаветы, королевы английской», колорировать мелодию арии «сообразно разумению и вкусу» певца не только не запрещено, но даже желательно. Ремарка a piacere могла отсутствовать, но статичные в мелодическом отношении «участки» арий сами по себе подразумевали возможную импровизацию. Все певцы в эпоху Россини и позже орнаментировали свои партии либо самостоятельно, либо обращаясь к композитору с просьбой специально для них сочинить украшения, либо используя нотные записи фиоритур, принадлежащих знаменитым исполнителям прошлого. В то же время вместо пассажа, уже написанного композитором в нотах, артист мог исполнить другой, который у него лучше получался. Об этом свидетельствуют исторические источники: критические издания или автографы партитур, трактаты о вокальном искусстве первой половины XIX века, нотные тетради с ариями, орнаментированными певцами, клавиры, изданные с орнаментикой отдельных певцов, свидетельства современников.

Виды украшений зависели от многих факторов – раздела формы, темпа, характера, драматической ситуации и музыкальной уместности. Орнаментироваться могли арии, дуэты и даже речитативы. Простейшие виды украшений, такие как апподжиатуры, не нуждались в выписывании, поскольку певцы знали, где и когда их следует вставлять. Мелодические вариации были предназначены для повторяющихся разделов и повторных проведений отдельной фразы. Еще одним видом вокальных украшений были каденции, которые вводились в конце фраз, разделов и, конечно же, в конце музыкального номера. Сам Россини мог выписать их или же оставить на усмотрение певца, обозначив лишь мелодический остов. Зачастую, к одной и той же арии или дуэту существовали десятки различных вариантов украшений, как, например, к каватине Танкреда из I акта.

В любом случае, и те украшения, которые сочинил и записал в партитуру Россини, и те, которые были привнесены по инициативе или по просьбе певца, не исполнялись точно так, как записано в нотах. Вообще, орнаментику итальянской оперы, по крайней мере, первой половины XIX века, следует рассматривать не как

24

статичное и неприкосновенное изъявление «окончательной воли» композитора, а как живой, творческий стимул.

Глава 5. Певцы Россини. В пятой главе повествуется о сценической карьере и характере вокального дарования артистов Мариетты Марколини, Изабеллы Кольбран, Джудитты Пасты (параграф 5.1), Андреа Ноццари, Джованни Давида, Джованни Баттисты Рубини (параграф 5.2), которые вдохновляли композитора на создание сложнейших вокальных партий и влияли на вокально-регистровую трактовку амплуа главных героев.

Певцы эпохи творческого расцвета Россини еще не имели строгой классификации по вокально-регистровым типам и отличались от современных певцов невероятным вокальным универсализмом. И. Кольбран, начинавшая как контральто, блестяще справлялась с партиями колоратурного сопрано. Дж. Паста на протяжении всей своей сценической жизни успешно исполняла как партии контральто, так и сопрано. Например, в разное время она пела Дездемону и Отелло в «Отелло» Россини, Арзаче и Семирамиду в «Семирамиде». Ноццари, дебютировавший как тенор-контральтино, переквалифицировался в баритонального тенора, хотя помимо этого репертуара, исполнял баритоновые и басовые партии. Высокому тенору Рубини, который по свидетельству одной современницы, «никогда не поет в грудном регистре»37, доводилось исполнить партию Отелло, предназначенную для баритонального тенора Ноццари – задача, с которой он прекрасно справился.

Универсальность певцов россиниевской эпохи проявлялась и в актерском аспекте. Примадонны Россини исполняли не только женские, но и мужские, «брючные», роли. Одни и те же теноры могли исполнять различные, порой контрастные, роли в одной и той же опере: в разное время им доставались и роли благородных героев, и их отцов, и злодеев. И певцы, и певицы с равным успехом выступали в операх seria и buffa, фарсах и пастиччо.

37 Quicherat L. Adolphe Nourrit: Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance. Paris, 1867. Р. 409.

25

Почти все крупные певцы Россини – как женщины, так и мужчины – обучались у кастратов или у их учеников. Они были носителями певческой культуры XVIII века, среди главных «заповедей» которой были идеально выровненный тембр голоса во всех участках диапазона, открытый звук, гладкие, незаметные переходы из грудного регистра в головной, который назывался фальцетом. Многолетнее совершенствование этих основ вокального пения позволяло добиваться безупречной интонации, фантастической подвижности и легкости голоса, блестяще-серебристой звонкости и четкости артикуляции, технического совершенства в различных приемах вокальной орнаментики. Для певцов-мужчин было немыслимым пение только грудным регистром, которое ограничивало диапазон и вынуждало прибегать к крику на высоких нотах, как это делал в 1830-е годы драматический тенор Ж. Дюпре. У женщин невладение единым тембром влекло неточность интонации, хриплый, приглушенный звук на низких нотах, как у Дж. Пасты. И то, и другое рассматривалось Россини и его современниками, воспитанными на вокальном искусстве кастратов, как вопиющие изъяны. Быть может, поэтому Россини не писал вокальные партии в своих операх для певцов с такими дефектами, как у Джудитты Пасты и Жильбера Дюпре. Его восхищали примадонны и теноры старой школы – Марколини, Кольбран, Малибран, Гарсиа-старший, Ноццари, Давид и Рубини. Их он сделал главными героями своих опер, осветив последними лучами славы искусство bel canto, каким он его застал в юности.

В Заключении затрагивается проблема рецепции оперных произведений Россини в России XIX века. Если поначалу музыкой итальянского маэстро в России восхищались, то уже в 1820-е и до конца 1850-х годов Россини противопоставлялся Моцарту, как искусство поверхностно-развлекательное противопоставляется произведениям, исполненным глубокого философского смысла. Когда борьба «моцартистов» и «россинистов» утратила свою остроту, оперы seria Россини уже были практически забыты.

Среди исторических обобщений, излагающихся в заключительном разделе исследования, подчеркивается вывод о том, что многие эволюционные изменения в

26

операх seria Россини обусловлены не реформаторскими порывами композитора, а его стремлением сохранить лучшие достижения оперно-вокального искусства прошлого, приспособив их к художественным и практическим требованиям настоящего.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Публикации в изданиях, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, утвержденный Минобрнауки России:

1. Жесткова О. В., Садыкова Л. А. Примадонны Россини и Мейербера // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 4. С. 150–175.

2. Садыкова Л. А. Стретта и кабалетта в операх seria Дж. Россини: проблема терминологии и формообразования // Музыковедение. 2014. № 1. С. 38–46.

3. Садыкова Л. А. Вокальные украшения в операх Дж. Россини // Музыка и время. 2015. № 6. С. 54–60.

Прочие публикации:

4. Садыкова Л. А. Особенности драматургического планирования опер seria Джоаккино Россини // Музыка. Искусство, наука, практика. 2013. № 2 (4). С. 18–25.

5. Садыкова Л. А. Эволюция вокально-драматургического амплуа главного героя в операх seria Дж. Россини: мужское сопрано – контральто en travesty – тенор // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Казанская государственная консерватория (академия) им. Н. Г. Жиганова. 2014. С. 106–112.

6. Садыкова Л. А. Вокальная орнаментика в итальянской опере первой половины XIX века: факты и мифы // Музыка как национальный мир искусства.

27

Материалы Международной научной конференции. Министерство культуры Российской Федерации; Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова; Российский гуманитарный научный фонд; сост. и отв. ред.: Е. В. Порфирьева. 2015. С. 139–149. 7. Садыкова Л., Жесткова О. La solita forma в операх seria Джоаккино Россини // Израиль XXI. 2016. № 5 (59). URL: http://www.21israel-music.com/La\_solita\_forma.htm (дата обращения 3.09.2016).

28