

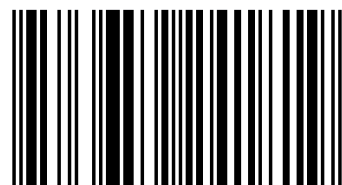
В монографии исследуется процесс формирования классического стиля bel canto в оперной культуре Италии XVII - XVIII в. Автор акцентирует внимание на проблеме природы певческого голоса и ее использовании в композиторском творчестве, оперном исполнительстве, вокальной педагогике разных эпох. Разкрывается феномен и ведущая роль певцов-кастратов в становлении и развитии основных свойств bel canto, характеризуется манера исполнительства певцов с обычными голосами. Стиль bel canto предстает как результат развития оперной мелодики, певческого мастерства и соответствующей педагогической практики.

Искусство bel canto в итальянской опере



Александр Стахевич

Стахевич Александр Григорьевич, Профессор, Доктор Искусствоведения, Украина. В 1980 г. окончил РМА им. Гнесиных (Москва). Область исследования: вокально-исполнительские стили в европейской оперной культуре (история, теория, педагогика, природа голоса и певческая практика в эпоху барокко, классицизма, романтизма, современное оперное пение).



978-3-659-24181-9

Стахевич

Александр Стахевич

Искусство bel canto в итальянской опере XVII - XVIII веков

Монография

 **LAMBERT**
Academic Publishing

Александр Стахевич

**Искусство bel canto в итальянской опере XVII - XVIII
веков**

Александр Стахевич

**Искусство bel canto в
итальянской опере XVII - XVIII
веков**

Монография

LAP LAMBERT Academic Publishing

Impressum / Выходные данные

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle in diesem Buch genannten Marken und Produktnamen unterliegen warenzeichen-, marken- oder patentrechtlichem Schutz bzw. sind Warenzeichen oder eingetragene Warenzeichen der jeweiligen Inhaber. Die Wiedergabe von Marken, Produktnamen, Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen u.s.w. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Библиографическая информация, изданная Немецкой Национальной Библиотекой. Немецкая Национальная Библиотека включает данную публикацию в Немецкий Книжный Каталог; с подробными библиографическими данными можно ознакомиться в Интернете по адресу <http://dnb.d-nb.de>.

Любые названия марок и брендов, упомянутые в этой книге, принадлежат торговой марке, бренду или запатентованы и являются брендами соответствующих правообладателей. Использование названий брендов, названий товаров, торговых марок, описаний товаров, общих имён, и т.д. даже без точного упоминания в этой работе не является основанием того, что данные названия можно считать незарегистрированными под каким-либо брендом и не защищены законом о брендах и их можно использовать всем без ограничений.

Coverbild / Изображение на обложке предоставлено: www.ingimage.com

Verlag / Издатель:

LAP LAMBERT Academic Publishing

ist ein Imprint der / является торговой маркой

AV Akademikerverlag GmbH & Co. KG

Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Saarbrücken, Deutschland / Германия

Email / электронная почта: info@lap-publishing.com

Herstellung: siehe letzte Seite /

Напечатано: см. последнюю страницу

ISBN: 978-3-659-24181-9

Zugl. / Утверд.: Киев, Национальная музыкальная академия музыки им. П. И. Чайковского, 1993

Copyright / АВТОРСКОЕ ПРАВО © 2012 AV Akademikerverlag GmbH & Co. KG

Alle Rechte vorbehalten. / Все права защищены. Saarbrücken 2012

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	2
Введение	3
Глава I. Становление учения о певческом голосе в итальянской опере XVII века	19
Глава II. Реформа сольного пения в опере-seria XVIII века	69
Заключение	129
Литература	140
Приложение	156

ОТ АВТОРА

Данная книга написана по материалам диссертации в 1993 году и по содержанию предваряет монографию “Вокальное искусство Западной Европы: Творчество, исполнительство, педагогика” (1997), посвященной эволюции классического стиля *bel canto* и реформе сольного пения в западноевропейской опере XIX в. В предлагаемом исследовании проблема формирования классического стиля *bel canto* в оперной музыке является одной из главных. Метод вокально-интонационного анализа оперных произведений открывает новые возможности изучения искусства сольного пения в историческом и теоретическом аспекте.

В монографии исследуется процесс формирования классического стиля *bel canto* в оперной культуре Италии XVII - XVIII в. Автор акцентирует внимание на проблеме природы певческого голоса и ее использовании в композиторском творчестве, оперном исполнительстве, вокальной педагогике разных эпох. Разкрывается феномен и ведущая роль певцов-кастратов в становлении и развитии основных свойств *bel canto*, характеризуется манера исполнительства певцов с обычными голосами. Стиль *bel canto* предстает как результат развития оперной мелодики, певческого мастерства и соответствующей педагогической практики.

ВВЕДЕНИЕ

Учение о певческом голосе обязано своим рождением итальянской школе пения середины XVII-XVIII веков. В XIX столетии учение обогатилось достижениями немецкой, французской и, позднее, русской и других славянских вокальных школ. В вокально-педагогической литературе России учение представлено хрестоматией “Методология пения” (1902) переводами многих методических работ прошлого на русский язык, осуществленными известным исследователем певческого искусства К.М.Мазуриным.¹ В этом труде часто встречается понятие “учение”, которое автор связывает и со строением певческого голоса [137.-С.84], и с процессом образования звука [137.-С.643], и с подходом композиторов того времени к озвучиванию поэтического текста [137.-С.74]. Первым же опытом его изучения явился доклад В.А.Багадурова “Учение о регистрах человеческого голоса”, прочитанный в Московской консерватории 16 октября 1928 года. Уже название доклада говорит о направленности исследования проблемы, конкретизации ее содержания и выделении исторических знаний о регистровой природе певческих голосов в самостоятельную вокально-педагогическую область.² В книгах вокальных педагогов и певцов В.А.Багадурова [21, 22, 23], И.К.Назаренко [178], Д.Евтушенко и М.Михайлова-Сидорова [78], Л.Б.Дмитриева [66], Л.К.Ярославцевой [267]

¹ Мазурин К.М. (1866-1927) - виднейший представитель русского вокаловедения. Не будучи профессиональным музыкантом, по окончании физико-математического и историко-филологического факультетов Московского университета длительное время собирал подлинные материалы по искусству пения на родине и за рубежом. Результатом поисков явились его труды “К истории библиографии пения” (1893) и “Методология пения” в 2-х томах (1902-1903).

² Багадуров В.А. (1878-1954) - певец, музыковед, композитор, профессор Московской консерватории и ГМПИ им. Гнесиных (Российская академия музыки им. Гнесиных). Крупнейший историк-вокалист: исследовал вокально-методическую область искусства сольного пения. Багадуров В.А. впервые рассмотрел историю вокальных школ и развитие вокально-методической мысли в Италии, Германии, Франции и России в связи с музыкальной культурой страны, эпохи. В “Очерках по вокальной методологии” [21-23] автор характеризует каждую отдельную школу пения, обозначает как ее самостоятельные черты, так и черты, сходные с другими школами, устанавливая взаимосвязи и преемственность методов певческого обучения и воспитания.

учение о певческом голосе отдельно не освещается. Вместе с тем данное учение - это теоретическое наследие вокального искусства, которое лежит в основе современной педагогики сольного пения, отражает определенную систему воспитания профессиональных певцов и оперную практику прошедших эпох.

Становление и развитие сольного пения обычно связывают с деятельностью какой-либо вокальной школы. По этому принципу и построены книги вышеуказанных авторов. Однако такой подход не способствует изучению взаимосвязей этих школ, выдвигая на первый план и противопоставляя, прежде всего, их различия, не дает целостного представления о развитии искусства сольного пения. Искусство сольного пения никогда не замыкалось в границах одной страны, одной школы или оперного направления. История вокального искусства - это история школ пения и оперных направлений разных стран, их преемственности и взаимоотношений. Каждая из них внесла свой существенный вклад в становление теоретических основ певческого искусства, корни и истоки которых в истории оперного исполнительства связаны с самостоятельным учением о певческом голосе. Его основой стала идея максимального использования голосовых регистров певца в вокальном исполнительстве. Этот тезис оставался незыблемым до середины XIX века, воспринимаясь как аксиома, не требующая доказательств. Так, знаменитый французский певец и педагог Жильбер Дюпре (1806-1896) отмечал: “Как поэту нет надобности знать физиологию мозга, чтобы писать стихи, так нет надобности, для того чтобы петь, знать анатомию вокальных органов” [178.-С.62].

Основные положения и принципы учения о певческом голосе зафиксированы во многих вокально-методических работах и теоретических трактатах вокальных педагогов прошлого, обобщивших достижения исполнительской практики своего времени. Тем не менее до сих пор не выяснено и не определено его историческое место в развитии сольного пения, не установлено его целостное содержание и эволюция в течение XVII-XIX столетий, его соотношение с современным состоянием вокального и оперного искусства. В связи с этим необходимо изучение процесса становления и раскрытие основ учения о певческом

голосе (принципы, законы, механизмы воспитания певческого голоса), которые складывались на протяжении XVII-XIX веков и получили отражение как в работах вокальных педагогов, так и в оперных произведениях этого периода.

На всех этапах развития сольного пения проблема образования и использования в исполнительстве голосовых регистров была наиболее сложной. В XVII-XVIII столетиях она решалась непосредственно в оперно-исполнительской практике и существенно влияла на интонирование (мелодику) вокальных партий. В XIX веке начался процесс естественнонаучного обоснования деятельности голосового аппарата в пении. М.Гарсиа-сын (1805-1906), благодаря известному изобретению - ларингоскопу, впервые наблюдал работу голосовых мышц певца визуально. Ему же принадлежит и определение понятия “регистр голоса”, данное в “Полном трактате об искусстве пения” (1843): “Под словом “регистр” мы понимаем ряд последовательных и однородных звуков (снизу вверх), производимых действием одного и того же механизма... Все звуки, принадлежащие одному и тому же регистру, всегда ... однородны, каковы бы ни были при этом изменения тембра или силы, которые им можно придать” [45.-С.11]. Данная трактовка с небольшими изменениями Штокгаузена и дополнениями Надолечного [20.-№1.-С.9] существует до настоящего времени.

К концу XIX века формируется миоэластическая теория певческого голосообразования. В пятидесятых годах XX столетия французский ученый Рауль Юссон (1901-1967) создает нейроронаксистическую теорию, противопоставляя ее миоэластической [262, 353]. В процессе исследований выясняется, что регистровая работа голосовых мышц (в педагогической практике используется понятие «складки» или «связки») связана с типом их колебаний и соответственной ему (типу) плотностью смыкания [236]. Так как изменение плотности смыкания возможно в любом регистре, физиологически независимо и не имеет четкой градации, то формирование регистров определяется двумя типами колебаний голосовых мышц: полные по всей длине колебания и плотное смыкание определяются на слух как грудное звукообразование, а краевые (не по всей длине) колебания с образованием голосовой щели и менее плотное

смыкание - как фальцетное. Нейрохронакисическая теория объясняет проблему регистров импульсами нервного возбуждения, которые идут к голосовым мышцам по возвратному нерву из центральной нервной системы.

Последние научные данные о формировании певческого звука позволяют использовать понятие “регистровые звукообразования” (или “звукообразования регистров”), которое подчеркивает качество звучания голоса певца и условия его формирования (деятельность голосовых складок и певческая позиция голосового аппарата). Регистровые звукообразования - это типы певческого звука, формирующиеся благодаря деятельности голосовых складок певца в условиях определенной певческой позиции, которая устанавливается целенаправленной координацией работы мышц голосового аппарата (артикуляции, ротоглотки, гортани, дыхания - грудной клетки, диафрагмы, живота).

Регистровые звукообразования - это звуковое проявление работы певческого аппарата. Размеры голосового аппарата у певцов разные, но результат деятельности всегда один и тот же - звукообразования регистров. Они являются тем объективным голосовым материалом, который требует развития и совершенствования в первую очередь. Регистровые звукообразования певческого голоса существуют не зависимо от того, владеет ими певец или нет, признает их существование или не признает, знает о них хоть что-нибудь или не знает. В теории вокального искусства должна быть отражена природа певческого голоса и законы развития голосового материала. Певец может сознательно и целенаправленно управлять регистрами своего голоса, определяя качество звучания на слух. Эту возможность необходимо использовать в исполнительской и педагогической практике.

В Украине, и за рубежом накоплена обширная литература, посвященная в основном работе голосового аппарата в пении. Это книги Л.Б.Дмитриева [67], Ф.Ф.Заседателяева [82], Д.Люша [135], В.П.Морозова [156-159], В.Л.Чаплина [236], М.Бунка [285], Фр.Гусслера и Й.Ролд-Марлинга [328], Р.Юссона [329] и др. авторов [80, 87, 125, 160, 192, 198, 199, 228, 229, 269, 270]. Наиболее многочисленны публикации по вопросам вокальной педагогики и методики, в ко-

торых проблема голосовых регистров рассматривается в разных аспектах. Это трактаты, статьи, брошюры, книги следующих авторов: М.С.Агикина [7], З.И.Аникеевой [10], Д.Л.Аспелунда [18,19], В.А. Багадурова [20], П.В.Голубева [57], Н.Гордаш-Дьяченковой [58], А.Г.Менабени [149], Н.Н.Шильниковой [249], Е.Ангеловой-Орукин [268], Р.Даннебурга [318], Е.Фишер [310], В.Фукса [313], Ж.Ж.Клейна и О.А.Шейде [335], П.Кочи [337], Г.Й.Шольца [384] и др. [11, 13, 24, 27, 30, 36-45, 60-62, 69, 75, 79, 84-86, 99, 100, 106, 122, 134, 137, 149, 151, 183, 201, 214, 272, 275, 293, 314, 317, 340, 357, 375, 396]. В методических трудах вокальных педагогов-практиков вопросы профессионально-технической подготовки певцов освещаются исключительно с позиции дыхания, резонанса, артикуляции без попыток связать их с регистровой природой голоса. Кроме того, регистры рассматриваются не как основной, а как рядовой элемент певческого обучения наряду с дыханием, резонансом, дикцией, их самостоятельное развитие авторами недооценивается.

Такое положение не соответствует вокально-исполнительской практике XVII-XIX столетий, которая основывалась на регистровом строении певческого голоса как основной закономерности его природы, не зависящей от школ, музыкальных направлений, национальности, языка. Поэтому в задачи данного исследования входит: выяснить, как учение о певческом голосе влияло на развитие оперной музыки Италии XVII - середины XIX веков; проследить эволюцию оперного интонирования; выявить закономерности развития сольного пения и его взаимосвязи с композиторским творчеством; определить роль учения в процессе формирования классификации певческих голосов. Изучение взаимосвязей вокальной музыки, оперного творчества и вокального исполнительства требует выхода за рамки узко-специфической проблематики пения, опирающейся на естественнонаучные подходы в исследовании его природы, преодоления направленности научной мысли только лишь на общие задачи совершенствования профессионально-технической подготовки певцов.

Меняющиеся в ходе исторической эволюции взаимоотношения искусства сольного пения и композиторского творчества составляют один из интерес-

нейших аспектов оперной культуры Италии. Данная проблема в музыковедении и вокаловедческой литературе специально не изучалась. Это связано в основном со сложностями познания специфики сольного пения, педагогики эпохи бельканто, критериев исполнительского мастерства певцов XVII-XVIII веков. Решение вопроса о влиянии певцов и теоретических установок певческого искусства на процесс создания оперных произведений является актуальным и сейчас. Особые трудности возникают при исследовании природы вокальных партий опер разных композиторов. И хотя оперы - это масштабные вокальные сочинения, именно вокальная специфика сольных партий меньше всего анализируется в процессе изучения оперных произведений. Обнаруживается потребность в преодолении как односторонности музыкацентристского подхода к проблемам оперного искусства, так и чисто методической и естественнонаучной направленности работ вокальных педагогов.

В XX веке большое распространение получили книги выдающихся певцов мемуарного характера, исследования о жизни и деятельности оперных исполнителей и педагогов, об исполнительских стилях и вокальных школах. Среди авторов: А.Абаджиев [1], С.В.Акимова [8], Е.Н.Артемова [14], В.А.Багадуров [21-23], Я.Вайда-Королевич [33], Л.И.Вайнштейн [34], Н.Гедда [46], П.Доминго [71], М.Каллас [98], Дж.Лаури-Вольпи [123], Марио дель Монако [154], В.В.Тимохин [224-226], В.Торторелли [227], Л.К.Ярославцева [267], А.Блейквуд [273], Р.Бланкгард и Р.де Канде [274], Е.Бранд-Селтей [278], К.В.Буриан [282-284], К.Л.Райд [375] и др. [9, 12, 25, 35, 49, 50, 54-56, 68, 70, 77, 90, 101, 133, 142, 179, 204, 220, 246, 286, 342, 361, 383]. В своем большинстве книги не носят исследовательского характера и не претендуют на обоснование поднятых нами проблем. Тем не менее, они отражают направление вокально-педагогической мысли певцов и педагогов-вокалистов прошлого и настоящего времени.

В последнее время выпускаются вокально-педагогические сборники научных трудов и докладов на конференциях, хрестоматии, монографии о творческом процессе певца. Несомненный интерес представляет книга И.Е.Герсамя "К

проблеме психологии творчества певца” [47], в которой решаются вопросы психологии вокального исполнительства на основе теории установки, разработанной грузинскими учеными Д.Н.Узнадзе и его последователями. Но собственно проблема профессионально-технической подготовки певцов детально здесь не рассматривается, ее освещение носит общий характер. В книге ставится вопрос о комплексном методе преподавания в соответствии с принципом единства художественного и технического развития.

Проблемы искусства сольного пения оказались большей частью обособленными и не связанными с проблемами музыкознания. В чем причина такого состояния? Ответ на это вопрос частично мы находим в докладе “Научно-исследовательская работа в области вокального искусства” профессора Д.Л.Аспелунда³ [144.-С.21-34], в котором автор говорил об игнорировании художественной обусловленности всех певческих явлений процесса формирования певца и многочисленных попытках естественнонаучного обоснования вокальных проблем, о неудовлетворительном состоянии теории сольного пения и методическом мышлении многих педагогов, находящихся во власти естественнонаучных концепций.

Д.Л.Аспелунд указывал на обособленность научных вокальных проблем от музыковедения и отсутствие взаимосвязей с музыкознанием, поставил вопрос о создании отечественной теории вокального искусства. В первую очередь, отмечает автор, следует уделять внимание историческим исследованиям: “Ис-

³ Аспелунд Д.Л. (1894-1947) - русский певец-педагог, профессор Московской консерватории, доктор искусствоведения (1946). Разрабатывал теорию вокального искусства. На основе диссертации “Развитие певца и его голоса” была издана книга под тем же названием (1952). Указанный доклад был прочитан на второй Всесоюзной конференции по вокальному образованию (1940, Москва), на которой обсуждались вопросы методики воспитания и профессионально-технической подготовки оперных и камерных исполнителей, научно-исследовательской работы по проблемам сольного пения. И в докладе, и в книге Д.Л.Аспелунд подвергает критике теоретическое наследие (отечественное и зарубежное) по вокальному искусству, выступает против чрезмерного увлечения “физиологизмом” и преувеличения роли сознательных установок в процессе обучения пению. Аспелунд отстаивал смешанно-прикрытое и опорное голосообразование и сохранение дыхательной установки в пении, которая активизирует резонаторную функцию голосового аппарата, указывал на специфику певческого искусства, одним из признаков которого выступает взаимосвязь музыки и вокальных свойств голоса певца.

ториков-вокалистов у нас необычайно мало. ... Это В.А.Багадуров, частично Михайлов (Харьков). И больше никого. А область исторического исследования необъятна. ... Специально историческому исследованию подвергнута, главным образом, область педагогическая. ... Но конкретная история вокального исполнительства, - как учились, как именно пели в другие времена... - совершенно не освещена” [144.-С.26]. Д.Л.Аспелунд акцентирует внимание на необходимости изучения и освоения “опыта крупнейших мастеров исполнительства и педагогики” [144.-С.27], “основных принципов так называемой европейской школы пения” [144.-С.28]. По его мнению, тенденция естественнонаучного обоснования специфики искусства пения в отрыве от проблем и методов музыковедения все больше обнаруживает свою несостоятельность. Теория пения должна быть, с его точки зрения, наукой прежде всего музыкальной, что подтверждают и приводимые им слова академика Орбели: “Теория вокального искусства должна использовать естественнонаучные данные, но она не должна сводиться к ним” [144.-С.30].

Центральной проблемой в области искусства сольного пения, требующей немедленного решения и детальной разработки, Д.Л.Аспелундом выдвигается исследование закономерностей развития певца и его голоса, а одним из краеугольных вопросов по данной проблеме - применение регистров певческого голоса в исполнительской практике. “Регистровый механизм, - утверждается в докладе, - это есть исходный, естественный ресурс голоса, который так или иначе видоизменяется, смешивается, культивируется, в зависимости от индивидуальных особенностей, от запросов исполнения, художественной практики” [144.-С.30-31].

В книге Д.Л.Аспелунда “Развитие певца и его голоса” раскрывается мысль об использовании в вокальном исполнительстве до XIX века голосовых регистров певца как природных ресурсов голоса. Автор пишет, что мы плохо представляем себе, каким было конкретное звучание голоса, как пользовались голосами на рубеже XVII-XVIII веков. Исполнительское звено, связывающее педагогическую практику с музыкой той или иной эпохи, недостаточно освещено в пе-

части, хотя имеются данные о педагогических приемах и образцы вокальной литературы. Однако их связь, пишет Аспелунд, “не оживлена конкретной характеристикой исполнительства, т. е. звучания голосов и манеры исполнения” [19.-С.36]. Далее он замечает, что вопрос о диапазонах оперных партий уже привлекал к себе внимание исследователей - это работы Мазурина, Багадурова. Вместе с тем вопрос о тесситуре вокальных партий также заслуживает огромного внимания. Понятие “тесситура” Аспелунд определяет как среднюю высотно-временную нагрузку голоса, которая больше всего влияет на “приспособление” голоса к исполнению данной партии или произведения.

В диапазоне певческого голоса и диапазоне вокального произведения обычно выделяют конкретный, более ограниченный участок звуков, наиболее активно используемых в пении. Этот участок, обозначаемый как тесситура, может занимать низкое, среднее или высокое положение в диапазоне. Очень часто исполнители вынуждены приспосабливаться к тесситуре вокального произведения. Поэтому Д.Л.Аспелунд пишет, что “не столько диапазон, сколько тесситура и фактура вокальных партий порождают определенные типы вокальной техники, характер использования регистров, а следовательно и звучания голоса” [19.-С.57]. По мнению автора книги, проблема использования голосовых регистров певца в исполнительстве - одна из важнейших. Однако имеющаяся довольно обширная литература о певческих регистрах касается, главным образом, физиолого-акустических вопросов, применительно к технике оперно-концертного пения и, особенно, терминологии. Его вывод актуален и сегодня: “Многообразие же голосовых проявлений, которое связано с использованием регистров (связь с особенностями музыки, фонетикой языка, национальностью и жанром), в литературе не освещаются” [19.-С.89-90].

Доклад и книга Аспелунда до сих пор не потеряли своего значения. Со времени их опубликования в науке, изучающей проблемы сольного пения, сделано немало, но реальных положительных результатов все же не так уж много. Более того, намечился еще больший уход в естественнонаучные дисциплины, а связь с музыкознанием практически отсутствует. Работа В.А.Багадурова “Уче-

ние о регистрах человеческого голоса” и в настоящее время является единственным обобщением данной проблемы в отечественной вокальной педагогике, к тому же она стала библиографической редкостью. Список отечественных историков-вокалистов ограничивается всего тремя авторами: В.А.Багадуров, М.Михайлов (совместно с Д.Евтушенко) и Д.Л.Аспелунд. Работ, посвященных изучению вокально-исполнительских стилей прошедших эпох, чрезвычайно мало. Историко-теоретическое направление исследований в области искусства сольного пения практически находится в стадии становления.

Ныне стало очевидным, что создать теоретические основы искусства сольного пения вне анализа оперной музыки, вне музыковедения невозможно. Ведь оперы XVII-XVIII веков в то время исполнялись совсем не так, как это делается на основе современных традиций пения, - хотя бы потому, что тогда не существовало понятия “прикрытие звука”, а, значит, певцы не вырабатывали и не использовали в пении так называемый микст голоса, столь необходимый для исполнения опер Верди, Вагнера, Чайковского и других композиторов середины XIX-XX столетий. Наличие в истории сольного пения конкретных исполнительских стилей требует их всестороннего изучения. При этом выдвигаются вопросы: что характерно для каждого вокально-исполнительского стиля и оперной музыки данного эстетического направления? чем они отличаются друг от друга? какова взаимосвязь между ними? Думаем, ответы может дать лишь углубленное изучение эволюции учения о певческом голосе, оказавшего сильнейшее воздействие на всю европейскую оперную культуру XVII-XIX веков.

Объект данного исследования - оперное искусство и творчество композиторов Италии XVII-XVIII веков, теоретическое наследие по вокальной педагогике. Именно в Италии в связи с возникновением и развитием оперного жанра первоначально складывается учение о певческом голосе как основы оперного исполнительства того времени.

Материалом изучения избраны вокально-методические труды и теоретические трактаты (Дж.Царлино, Дж.Каччини, П.Фр.Този, Дж.Манчини и др. авто-

ров); шестнадцать оперных произведений итальянских композиторов от Дж.Каччини до Д.Чимарозы, а также арии и фрагменты опер разных композиторов (Я.Пери, Ст.Ланди, В.Беллини). Были использованы прижизненные издания оперных партитур, рукописные копии или современные издания, максимально приближенные к оригиналам. В музыкальном отделе Российской Государственной библиотеки (Москва) хранятся партитуры опер Дж.Каччини [404], Кл.Монтеверди [398, 413, 414], А.Кальдары [406], Д.Чимарозы [409], А.Скарлатти [423]. Отечественное издание оперы Кл.Монтеверди “Коронация Поппеи” полностью воспроизводит ее венецианский вариант с дополнением к нему финального “Хора Амуров”, взятого из неаполитанской рукописи. В Санкт-Петербургской публичной библиотеке им. М.Е.Салтыкова-Щедрина обнаружены старинные издания опер Я.Пери [418] и В.Беллини [402]. В библиотеке Московской консерватории - оперы А.Скарлатти “Розаура” [424], М.А.Чести [408], К.Паллавичино [416], А.Стеффани [425], Н.Йоммелли [412].

Бесценная сокровищница музыки XVIII века - так можно охарактеризовать нотную библиотеку графской семьи Разумовских, хранящуюся ныне в музыкальном отделе Центральной Научной библиотеки им. В.И.Вернадского АН Украины (Киев). Однако известность нотного фонда Разумовских за пределами музыкального отдела ЦНБ АНУ невелика. Причина (по мнению работников отдела) - отсутствие публикаций о коллекции нот и таких исследований по музыке XVIII века, благодаря которым привлекалось бы более широкое внимание к первоисточникам из фонда Разумовских. В данной работе использованы рукописные копии оперных партитур Дж.Газзаниги [410], Н.Пиччинни [419], А.Саккини [422]. Работая со столь редким оперным материалом, невозможно обойтись без справочников, отечественных и зарубежных музыкальных энциклопедий, словарей [53, 114, 115, 165-171, 251-259, 298, 299, 304-309, 318, 319, 325, 363-366, 377, 381].

Основные методы изучения - систематизация и анализ вокально-методических трактатов и вокальных партий оперных произведений в историческом аспекте. Методами сравнения, сопоставления и обобщения с после-

дующими выводами осуществляется попытка выяснить как вокальные установки данного периода были отражены в музыке и повлияли на композиторское творчество, оперное исполнительство.

Высказывание Л.Н.Толстого о том, что наука раскрывается через ее историю, в полной мере относится и к вокальному искусству. Русский музыковед Н.Д.Кашкин в своей работе “Музыка и музыкальная наука” (Русская воля.- №10 от 11.01.1917) писал: “Теория сжато резюмирует опыт прошлого и действует на будущее, лишь предохраняя от ошибок и указаний, уже испытанных в прошлом, но ни в коем случае путей будущего не предполагает, а если берет на себя такую задачу, то рискует впасть в ошибку, почти неизбежную в подобных случаях” [185.-С.92]. Так, эволюцию искусства сольного пения можно лучше понять, если осознать предмет, проблемы, конкретную область знаний, его состояние в прошлом и настоящем времени. Интерес представляет не описание вокально-педагогических и исполнительских результатов, а анализ того, как их достигали. Поэтому принцип историзма для данного исследования - главенствующий.

Анализ вокальных партий осуществляется относительно: диапазона пения - звуковой объем певческого голоса; тесситур пения - преобладающее звуковысотное положение вокальной партии, т.е. звуковысотный уровень развития ее мелодического материала по отношению к охватываемому диапазону; уровня перемены регистров в пении, который мог применяться или не использоваться в исполнительстве, быть высоким или низким, что чрезвычайно влияло на композиторское творчество и вокальное интонирование. Выравнивание регистров между собой - важнейшая задача, которая так или иначе стоит перед каждым певцом и решается им, как правило, индивидуально.

В истории вокального исполнительства данная задача решалась в двух противоположных друг другу направлениях: или путем установления конкретных звуков певческого диапазона, на которых осуществляется переход из регистра в регистр; или попыткой найти способ избежать регистрового перехода и не использовать его в певческой практике. С возникновением сольного пения оба

эти взаимоисключаемые направления сосуществовали в оперном искусстве и учитывались композиторами при создании вокальных партий. Применение различных уровней регистрового перехода в пении является одной из причин эволюции оперной мелодики XVII-XVIII веков.

Сравнение интонирования вокальных партий, анализируемых в этих трех аспектах, с певческими установками, изложенными в теоретических трактатах вокальных педагогов, дает возможность определить степень отражения учения о певческом голосе в оперной музыке и раскрыть его главные положения. Автором исследуется реальный исторический материал, независимый от какого-либо субъективного мнения. Так как изучение вокальных партий опер прошлого осуществляется в ракурсе избранной в работе проблемы, в исследовании не предполагается подробное рассмотрение каждого произведения (драматургия, либретто, музыка, стиль...). При необходимости привлечения таких сведений используются научные данные, содержащиеся в музыковедческих трудах: Г.Аберта [2-5], Б.В.Асафьева [15-17], И.Барна [26], А.Бейшлага [28], В.Н.Брянцевой [31], Ю.К.Евдокимовой [76-77], М.В.Иванова-Борецкого [91-93], В.Д.Конен [108-111], Т.Н.Ливановой [129-132], Е.Н.Марковой [139], А.И.Мухи [176], Е.М.Орловой [185], Вл.В.Протопопова [195], Р.Роллана [205-207], С.С.Скребкова [211], М.Р.Черкашиной [238-240], Б.Л.Яворского [264], А.Баумгартнера [271], Кастиль-Блаза [287] и других авторов [72, 74, 88, 177, 180, 210, 213, 232, 237, 241, 276, 277, 321, 323, 327, 362, 378]. Были также использованы данные из материалов и документов по музыкальной эстетике и истории европейской музыки, изданных как в нашей стране, так и за рубежом [144, 145, 147, 163, 172, 173, 376, 385, 394].

В данном исследовании были привлечены и материалы из ранее опубликованных работ автора, которые в значительной степени определили характер данной работы. Так, в первой разработке [215] была сделана попытка осмыслить историческую роль и место регистровых звукообразований певца в педагогической практике пошлого.

Во второй [216] - попытка понять закономерности и механизм постановки голоса, как процесса выявления и развития регистров певца. Процесс одновременного развития и обработки обоих регистровых звукообразований назван в ней главнейшим механизмом воспитания певческого голоса, по отношению к которому вопросы, связанные с певческим дыханием, резонансом и атакой звука, тесситурой пения, положением гортани, дикцией и др., переходят в область средств постановки голоса. Данные средства, по мнению автора, должны быть направлены на выявление и совершенствование голосового материала певцов (т.е. голосовых регистров) и иметь вспомогательный характер.

В третьей разработке [217] предпринята попытка обосновать необходимость существования самостоятельной теоретической дисциплины - педагогики сольного пения, которая бы своим содержанием, целью, задачами, историей становления отличалась от смежных естественнонаучных дисциплин и не смешивалась с психологией и методикой пения, историей и теорией вокального исполнительства. Только четко разграничив эти дисциплины, можно укрепить взаимосвязи между ними и действовать комплексно. Четвертая работа [218] посвящена учению о певческом голосе.

Новизна данного исследования заключена в выявлении основ учения о певческом голосе как стройной теории, в истоках своих тесно связанной с исполнительской и композиторской практикой и вместе с тем эту практику определяющей. Впервые высказана и обоснована идея о двухрегистровой манере исполнительства как основе реформы сольного пения на рубеже XVII-XVIII веков. Исследование предлагает новый взгляд на историю развития сольного пения, указывает на основополагающую роль певцов-кастратов в его становлении, дает объяснение их феноменальному влиянию на судьбу оперного искусства Италии и за ее пределами. Если в современном музыкознании сформировалось отрицательное мнение об оперной деятельности сопранистов, то данное исследование раскрывает и положительные стороны этого явления в оперной культуре Италии, его значение для европейской оперной музыки.

В процессе исследования акцентируется внимание на следующих положениях:

1. Оперная культура Италии XVII - XVIII веков формировалась на основе тесной взаимосвязи вокально-исполнительского, вокально-педагогического и композиторского творчества.

2. В итальянском оперном искусстве XVII - XVIII веков существовали два стиля оперного пения: одноперегистровый и двухперегистровый стиль пения.

3. В XVII веке складывается исполнительское искусство певцов-кастратов (сопранистов), в основе которого - двухперегистровая манера пения с высоким регистровым переходом на уровне до²-ре².

4. Кардинальная реформа сольного пения на рубеже XVII - XVIII веков была связана с переходом на двухперегистровый стиль пения и его дальнейшим интенсивным развитием. Реформа имела несколько стадий и была обусловлена приспособлением принципов пения, установленных певцами-кастратами, к естественным голосам мужчин и женщин.

5. Двухперегистровая манера оперного исполнительства с высоким уровнем перемены регистров на до²-ре² является основой стиля бельканто XVIII века.

6. Эволюция вокального интонирования в итальянской опере XVII - XVIII веков была тесно взаимосвязана с процессом становления и развития искусства сольного пения.

7. Учение о певческом голосе - это учение о двухперегистровом стиле оперного исполнительства, обучения и воспитания певцов. Учение является историко-теоретической основой искусства сольного пения в западноевропейской оперной культуре XVII - XVIII веков.

Практическая ценность исследования определяется изучением основ стиля бельканто и методов воспитания певцов XVII-XVIII столетий, которые сохраняют свое значение до настоящего времени. Материалы монографии могут быть использованы: в вузовских курсах истории зарубежной музыки, оперной драматургии, истории вокального исполнительства; в педагогике сольного пения, для дальнейшего изучения проблем певческого искусства и оперной му-

зыка; для создания курса лекций по истории и теории вокальной педагогики, для профессиональных певцов, вокальных педагогов, музыковедов и композиторов.

Книга состоит из введения, двух глав и заключения. Первая глава посвящена раннему периоду становления учения о певческом голосе и освещает его развитие в XVII веке. В главе рассматривается вокально-исполнительская и композиторская практика XVII века, выясняются причины возникновения и особенности однорегистрового и двухрегистрового стиля вокально-оперного исполнительства. Тема раскрывается на основе анализа трактатов прошлого и опер композиторов Дж.Каччини, Я.Пери, Кл.Монтеверди, Ст.Ланди, Фр.Кавалли, М.А.Чести, К.Паллавичино. Во второй главе выясняется смысл реформы сольного пения на рубеже XVII-XVIII веков, которая была осуществлена певцами-кастратами в силу их физиологической особенности и высокого голоса сначала в вокальных партиях опер-seria, созданных в сопрановом ключе. Раскрывается процесс формирования теоретической части учения о певческом голосе, его воздействие на композиторское творчество и вокальное интонирование опер. Анализируется эволюция оперной мелодики в XVIII веке и характеризуется оперное исполнительство и вокальная педагогика этой эпохи. Изучаются вокально-методические труды этого времени и произведения А.Скарлатти, А.Кальдары, А.Стеффани, Н.Йоммелли, А.Саккини, Дж.Газзаниги, Н.Пиччинни, Д.Чимарозы. В заключении дается определение понятия “бельканто” и оценка феномену певцов-кастратов в истории оперного искусства, ставится вопрос об эволюции принципов классического бельканто и дальнейшем развитии учения о певческом голосе в XIX веке, а в связи с этим – об изменении типа вокального интонирования и появлении новой европейской традиции оперного исполнительства.

ГЛАВА I

СТАНОВЛЕНИЕ УЧЕНИЯ О ПЕВЧЕСКОМ ГОЛОСЕ В ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЕ XVII ВЕКА

Возникновение на рубеже XVI-XVII веков сольного пения и становление учения о певческом голосе было подготовлено ходом исторического развития европейской музыки и имеет длительную предысторию, связанную с установлением природы человеческого голоса. Определение понятий “пение” и “голос” было дано Исидором из Севильи (560-640гг.) в трактате “Этимология” [172.-С.175]. Слово “пение” он определял понятием “отклонение голоса”, а голоса разделял на тонкие и густые. К тонким относил голоса детей, женщин и кастратов, а к густым - мужские. Совершенный же голос должен быть чистым - “чтобы несея в вышину”, ясным - “чтобы наполнял слух, приятным - чтобы ласкал душу слушателей” [172.-С.175-176]. Первое описание строения певческого аппарата содержится в трактате “Луцидариум” (1274г.) итальянского теоретика музыки Маркетто Падуанского: “Естественных инструментов голоса шесть: это - легкие, горло, небо, язык и передние зубы...” [172.-С.257].

Названия “тенор” и “дискант” первоначально закрепились за двухголосием ранней полифонической музыки и к специфике человеческого голоса отношения не имели. Появление партитуры в конце XV - начале XVI столетий имело решающее значение для певцов и дальнейшего развития искусства пения. В партитуре окончательно закрепляется партия баса, становясь основой звучания хора. Это определяет звуковысотное положение тесситуры и диапазона остальных, расположенных над ним партий. Немецкий музыкальный теоретик Глареан (1488-1563) пишет: “Дискант могут лучше всего петь мальчики, но они так часто необразованы в пении. В так называемом альте тоже часто застревает и сильный голос. Многие стыдятся петь тенором, потому что это слишком обыкновенный голос...” [172.-С.406]. В просторечии, замечает Глареан, верхний голос “чаще зовут дискантом для различия от общего наименова-

ния. Тенор, по-видимому, имеет свое название от того, что служит основой всем голосам” [172.-С.470-471].⁴

Тесситуру и диапазон альта Глареан располагает между дискантом и тенором или дискантом и басом, если тенор опускается. Понятия “дискант”, “альт”, “тенор”, “бас” он определяет как названия голосовых партий произведения и с типами певческих голосов их не соотносит. Более того, рассуждая об их происхождении, Глареан указывает на частое несоответствие природных данных певцов и тесситуры пения альтовых партий.

Партитура потребовала размежевания певцов согласно голосоведению полифонической музыки. Итальянский композитор и теоретик эпохи Возрождения Джозеффо Царлино (1517-1590) в назидание обучающимся молодым композиторам указывает: “Постоянно случается, что песня поется то в низком, то в высоком регистре, и это служит причиной утомления певцов, особенно когда низкий голос много поет в высоком регистре или же высокий принужден долго петь в низком, отчего голос становится слабым и понижает на высоких звуках или же повышает на низких и производит разногласие” [172.-С.470]. Дж. Царлино советует при сочинении мелодии “не... допускать, чтобы голоса переступали крайние звуки пределов своего объема, противно своей природе и природе лада, ... т.е. не нужно, чтобы сопрано занимало место тенора или тенор - место сопрано; но каждый голос должен оставаться в своих пределах ... мы получим большое удобство для певца и прекрасное и совершенное звучание” [172.-С.470-471]. В вокальной музыке появляется понятие “регистр” - высокий, средний и низкий. Царлино ставит вопрос о природе певческого голоса и необходимости композиторам ее учитывать при сочинении музыки. В главе о способе сочинения музыки и наименования голосовых партий дается конкретное описание партитуры: бас, тенор, “над тенором третий голос, который одни называют контратенором, другие - контральто, третьи - альтом и располагают на третьем месте в середине... Низкие тона альта соответствуют высо-

⁴ Tenere, ит. - держать. Тенору поручался напев *cantus firmus*, который был основой вокального полифонического произведения.

ким тонам тенора, а высокие - низким тонам четвертого, еще более высокого голоса, называемого канто. Этот последний ставится на самом высоком месте сочинения; по месту, занимаемому им, некоторые также называют его сопрано,⁵ ... низкий голос занимает наиболее низкое место в песне...” [172.-С.481].

Отбор человеческих голосов в соответствии с партитурой и приспособление их к нужной тесситуре и диапазону вокальных партий создают предпосылки для возникновения профессиональных методов воспитания певцов, накопления идей, знаний и умений в новой области искусства пения - преподавании. На рубеже XVI-XVII столетий появляются отдельные описания природы мужского голоса.⁶ Рассуждая об альте, Царлино устанавливает сущность его природы. Звучание мужского сопрано противопоставляется звучанию тенора и баса, мужчина-альт вынужден их совмещать. Исполнительской практикой выясняется, что певцы могут воспроизводить два рода звуков: грудной (естественный, натуральный) голос и головной голос (или фальцет - ложный, фальшивый).

Регент Венецианского монастыря, монах-августинец Лодовико Цаккони (1555-1627) писал в 1592 году: “Я нашел, что из голосов головных и грудных, - лучший для общего употребления грудной голос, но, должен сказать, что среди грудных голосов встречаются часто голоса укороченные. Для различия скажу, что голоса бывают или с большей тенденцией к головным или к грудным или укороченные; ... голоса, имеющие тенденцию к головным, это те, которые неутонимы на высоких нотах; голоса с большей тенденцией к грудному при интонировании звука, большей частью спадают, будучи сперва вытолкнуты грудной силой. ... Между этими голосами нет таких, которые можно было бы назвать средними, т.е. чтобы они были частью грудными и головными...” [137.-С.17].

⁵ Сопрано - от лат. Superius - более высокий [172.-С.481].

⁶ Пение женщинам запрещалось церковью. Наиболее ранний запрет появился на Лаодикейском соборе в 367 году. Поэтому в церковном хоре пели только мужчины, мальчики и кастраты.

В хоровых произведениях фальцетный тип звукообразования мужского голоса приспособлялся для исполнения партий сопрано, грудной - тенора и баса, в альтовых же партиях использовали оба типа звукообразования, совершая переход из одного в другой. Объем голоса используется в этот период ограниченно и в соответствии с требованиями хорового пения.⁷ Таким образом, еще до появления оперы в хоровой многоголосной музыке была выявлена регистровая природа певческого голоса.

Рождение оперы определило дальнейшую эволюцию европейской музыки и привело к реформе профессионального пения. Наряду с хоровым исполнительством формируется новое направление - пение соло с инструментальным аккомпанементом. Руководитель церковного хора Дон Северо Бонини (1582-1663) писал: “Было положено начало сольному пению, которое больше услаждало слушателей и воздействовало на них, чем многие голоса, исполняемые вместе” [173.-С.84].

В работе П. Делла Валле “О музыке нашего времени” (1640) внимание обращено на мастерство и технику пения, средства вокального исполнительства. Певцам предлагается вырабатывать хорошее качество голоса, шлифовать умение петь пиано и форте, постепенно усиливать и ослаблять звук, “отчетливо передавать слова и их смысл, придавать голосу веселое и печальное выражение, делать его жалобным или страстным” [173.-С.87].

Возникновение искусства сольного пения было тесно связано с театром и театральными жанрами. Во Флоренции, Мантуе, Венеции, Риме, а позже в Не-

⁷ Немецкий композитор и теоретик Михаэль Преториус (1571-1621) пишет в “Синтагма музыкум”, что басы могут иметь верхние ноты “до” и “ре”, тенора - “ми”, альт - “соль” в камертоне. Преториус, изучив историю музыкальных инструментов, установил эталон ля¹, равнявшийся 424 кол/сек и существовавший длительное время. Он писал: “Мне очень по душе то различие, которое делают в Праге..., разделяя тон на хоровой и камертон (инструментальный). ... Но хоровой тон, который ниже на целый тон, употребляется только в церквах... В Италии и ... Германии упомянутый низкий тон ... находится в большом употреблении” [178.-С.26-27]. Со ссылкой на “Музыкальный словарь” Лихтенталя К.Мазурин дает сведения, согласно которым Паулуччи (кордильерский монах, родившийся в Сиенне в 1727 году, ученик Мартини) в трактате “Практическое искусство контрапункта” (1765) упоминает о том, что давно были в употреблении три камертона: ломбардский - самый высокий, римский - ниже на малую терцию, и венецианский - средний между ними [137.-С.119].

аполе формируются крупные оперные центры. Каждая школа имела свои особенности и отличительные черты. В эту эпоху “опера искала свои пути, вырабатывала свои законы” [110.-С.58]. Новый музыкальный театр предъявлял к исполнителям и новые требования. Перед певцами встал вопрос: каким регистром голоса пользоваться в оперном исполнительстве?

На протяжении XVII века существовали противоречивые взгляды по проблеме использования регистровой природы голоса в сольном пении. Так, один из реформаторов певческого искусства Джулио Каччини (1550-1618) писал в 1601 году, что соло в сопровождении инструмента певец должен исполнять натуральным голосом без употребления фальцета. Позже органист Йоганес Грюдер (1589-1662) советовал каждому певцу выбирать “известный, соответствующий его природе голос, как: кантум, альт, тенор и т.д., которым он мог бы выдержать полный и светлый звук, не прибегая к фальцету, т.е. половинному и принужденному голосу” [137.-С.31]. Даже партию кантума (сопрано) Грюдер рекомендует петь грудным звуком.

Но уже в середине столетия священник и музыкант В.де Бачиллвей высказывает противоположное мнение. Он критикует и певцов, пренебрегающих фальцетом, и певцов, негативно относящихся к грудному регистру. Бачиллвей пишет: “Не могу не упомянуть ... об ошибке довольно обычной, вследствие которой фальцет считается как бы не имеющим никакого значения ... Может быть это происходит от непонимания, а может быть потому, что этот голос имеет нечто ненатуральное” [137.-С.46-47].⁸

Такая оценка звучания фальцета в ту эпоху связана с тем, что музыкально-эстетические взгляды и теория в области вокального искусства складывались на основе специфики только мужских голосов, с точки зрения которых фальцет у мужчин, по сравнению со звучанием грудного регистра, имеет неестественный характер. Разное отношение к природным качествам голосовых регистров, которые оценивались как противоположные друг другу (натураль-

⁸ В.де Бачиллвей разделяет певцов на *superius* - сопрано, *haute contre* - альт, *taille basse* - низкий тенор. Такая терминология характерна для французской музыки XVII века и современным типам певческих голосов не соответствует.

ный и ложный, неестественный), можно объяснить потребностью достижения единого тембрального звучания хора. Значительная разница в тембрах грудного и фальцетного регистров была использована и принесла положительный эффект в сольном пении, став основой оперного исполнительства. Певцы, подобные Орациетто, который, по свидетельству современников, превосходно пел и фальцетом и тенором (т.е. грудным регистром), считались уникальными.

Требование Дж.Каччини: в сольном пении использовать лишь грудной регистр без фальцета, - в оперном нашло широкое применение. Если в XVI веке Царлино указывал, что в альтовых партиях хоровой музыки исполнители применяли оба регистра, то в операх XVII века партии альты уже предназначались для пения исключительно грудным регистром без употребления фальцета. По сути грудной регистр был признан Дж.Каччини как основной регистр певческого голоса и у мужчин, и у женщин. Но не всегда данное требование было выполнимо. Проблема использования регистровой природы певческого голоса в оперном искусстве очень остро стала перед исполнителями партий сопрано в связи с их звуковысотным положением в произведениях.

Решение проблемы осуществлялось в двух направлениях:

1. исключение фальцета заставляет композиторов понизить звуковысотный уровень сопрановых партий в область первой октавы, что в свою очередь вынуждает понизить тесситуру альтовых, теноровых и басовых партий. В результате исполнители басовых партий должны были петь очень низкие звуки на участке До-Соль большой октавы. Именно эта тенденция и наблюдается в первых оперных произведениях XVII века. Вместе с тем мужчины-не кастраты исполняли сопрановые партии только фальцетным звукообразованием, противопоставляя его грудному регистру, на что указывал В.де Бачиллвей. В этом случае звуковысотный уровень сопрановых партий совпадал с участком первой-середины второй октав.

2. кастраты-сопранисты, а позже и женщины-сопрано развивали грудной регистр во всем его возможном объеме, но на верхнем участке диапазона, где грудной регистр нельзя было применить, использовали фальцетное звучание

голоса. Звуковысотное положение партий заставило исполнителей - в первую очередь певцов-кастратов - осваивать оба регистровых звукообразования певческого голоса. Данное направление оперного исполнительства оказалось в дальнейшем чрезвычайно перспективным, когда певцы-кастраты постепенно заняли ведущее положение в оперном искусстве.

Выразителем лучших качеств сольного пения, “главным носителем музыкальной образности” [109.-С.9] в опере становится мелодия. С самого начала XVII века плавное интонирование и колоратура способствуют возникновению и развитию в исполнительской практике двух типов сольного пения: связанное звуковедение (кантилена) и виртуозная манера (колоратура).⁹ Характер использования регистровой природы певческого голоса в исполнительстве и типы сольного пения, звуковысотное положение вокальных партий и их диапазон явились теми условиями, в которых протекал процесс композиторского творчества. Вокальные партии в оперных произведениях Я.Пери, Дж.Каччини, Кл.Монтеверди начала столетия имеют небольшой диапазон. Голос певца трактуется еще в традициях полифонической хоровой музыки.

⁹ Понятие “музыкальная кантилена” впервые встречается в труде “Наставление к музыке” римского философа-неоплатоника Бозция (480-525гг.), который его не расшифровывает [172.-С.159]. Виртуозный стиль вокального исполнительства берет свое начало в ранней полифонической музыке со времени дискандирования (XII-XIV век). Его суть заключается в том, что кантус фирмус, оставаясь неизменным, опевался и колорировался импровизациями верхнего голоса. При этом “выдвигается почти на первый план самостоятельность мелодического принципа движения” [15.-С.310]. На смену дискандирования приходит диминуция - разукрашивание и колорирование самой темы, т.е. “расщепление крупной длительности на различные мелкие - прием, который и теперь употребителен в вариационной форме, но который в то время распространялся на все сочинения как светские, так и духовные. ... Раньше певец рассматривал сочинение, записанное автором, лишь как сырье, которое мог возвысить до концертного исполнения только своими украшениями” [26.-С.14-15]. С рождением оперы практике виртуозного пения была противопоставлена монодия. Однако традиция колорирования сохранила свои позиции и приспособилась к новой музыке. Поэтому композиторы, стараясь оградить свои произведения от своеволия певцов, начинают выписывать колоратуры “для иллюстрации вспышек радости и гнева...” [28.-С.55]. А.Бейшлаг в своей книге приводит примеры импровизаций певцов в арии Дж.Каччини “Похищение Кефала” [28.-С.39], в сцене обращения Орфея к Харону из оперы “Орфей” Кл.Монтеверди [28.-С.42-43]. Выписывание колоратур, что наблюдается уже в творчестве Кл.Монтеверди и Дж.Кариссими, значительно повлияло на вокальное интонирование в оперном искусстве, начиная примерно с середины XVII века.

Основоположник так называемого *Stile rappresentativo* Якопо Пери (1561-1633) был высокопрофессиональным певцом, органистом и композитором своего времени.¹⁰ Ему принадлежит первенство изобретения монодического стиля сольного пения “путем теоретико-эстетических умозаключений” [203.-С.1010], которое оспаривалось у него Джулио Каччини, а также создания первой оперы “Дафна” (1594, совместно с Якопо Корси на текст О.Ринуччини, поставленной в 1597-1598 годах во Флоренции). Ранние и даже поздние произведения Я.Пери утрачены, поэтому сейчас невозможно проследить его творческую эволюцию в области создания монодии. В 1600 году была поставлена еще одна музыкальная драма Я.Пери на текст О.Ринуччини, сохранившаяся до сих пор, - “Эвридика”. В этой опере автор исполнял теноровую партию Орфея.

В предисловии к опере “Эвридика” композитор указывает, что смысл своих творческих поисков он видит в замене сценического чтения драматической поэзии, т.е. сценической речи, - пением. Он пишет: “Это было тем более трудно, что мы, конечно, в жизни никогда не употребляем пение вместо речи. Но я знал, что, по мнению многих, древние греки и римляне пели на сцене целые трагедии” [173.-С.66]. Пери считал все виды пения, существовавшие на рубеже XVI-XVII веков, неприемлемыми для этой цели. Поэтому композитор ищет и фиксирует такие интонации произнесения слов в обычной речи, которые наиболее близки к пению и могли бы послужить основой для создания новой гармонии в музыкальном сопровождении. По мнению Пьетро Барди, сына графа

¹⁰ Я.Пери, прозванный “Лохматым” из-за золотисто-рыжей шевелюры, родился в Риме, учился в Лукке у Кристофано Мальвещи игре на клавишных инструментах, органе и контрапункту. Во Флоренции как исполнитель и композитор Я.Пери был ответственным за музыкальное обслуживание двора Медичи. Широкую известность приобрел и в качестве органиста. В 1588-1691 годах его деятельность отметили титулом “Главный директор музыки и музыкантов” двора Медичи. Композитор пользовался большим уважением и был активным участником Флорентийской камераты - кружка графа Дж.Барди. По сведениям итальянской музыкальной энциклопедии, соперничество в связи с приоритетом изобретения нового стиля разгорелось прежде всего по причине плохого характера Дж.Каччини. Однако Ромен Роллан придерживался другой точки зрения. Писатель характеризует Я.Пери человеком высокомерным, который хотел, чтобы “прославленный талант сочетался у него со знатностью происхождения” [205.-С.79]. Композитор имел много врагов, ибо, занимая высокое положение при дворе Медичи, совсем его не использовал для поддержки других музыкантов. В то же время Ромен Роллан положительно отмечает взыскательный вкус певца и композитора, а также его преклонение перед гением Клаудио Монтеверди.

Джованни Барди, Я.Пери нашел способ точно подражать обычной речи, пользуясь немногими звуками. Ромен Роллан также подчеркивал, что композитор “изучал звучание итальянского языка, манеру произношения и интонации голоса при выражении различных чувств” [206.-С.30].

Свои поиски Я.Пери осуществлял на основе техники *Basso continuo*. Процесс сочинения он описывал следующим образом: “Используя интонации, вызывающие у нас или грусть, или веселье ... я заставил бас звучать то быстрее, то медленнее, в соответствии с чувствами, постоянно удерживая его в необходимых пропорциях. И так до тех пор, пока, двигаясь по тонам разной высоты, голос певца не подходил почти вплотную к обычной речи, состоящей из звуков, близких к пению” [173.-С.66-67].¹¹

Найденный Я.Пери метод фиксации нотами различных интонаций произнесения речи способствовал формированию музыкальной фразы нового типа, отличающегося от построения тем в полифонической музыке. Интонации речи стали определять музыкальное интонирование.¹² В вокальной музыке на первый план выдвинулась проблема огромного значения - музыка и язык, звук и слово. Специфической особенностью данной проблемы был ее “риторический” аспект. Исследователь вопросов влияния риторики на музыку О.И.Захарова отмечает, что “риторика помогла осмыслить ... множество новых музыкальных приемов, “изобретений”, частично описанных позднее уже с позиции собственно музыкальной теории” [83.-С.5], а новый музыкальный “лексикон” поднимался по аналогии с риторическими фигурами. Именно в силу деятельности Флорентийской камераты и, в частности, Я.Пери “риторика и

¹¹ С.С.Скребков считает, что оперная гомофония в XVII веке имеет в своей основе полифоническое двухголосие - мелодия и обязательный бас [211.-С.112], “воскрешающее элементы гетерофонии, т.е. солирующая мелодия выступает как индивидуализированный подголосок баса” [211.-С.126]. Исследователь делает вывод, что “в музыке XVII века солирующие мелодии многоголосия продолжают оставаться производными от генерал-баса - они оказываются его отдаленными вариантами, ... образуют разнотемную полифонию” [211.-С.130].

¹² Б.Асафьев отмечал: “Мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется. Процесс же интонирования, чтобы стать не речью, а музыкой, ... сливается с речевой интонацией и превращается в единство, в ритмо-интонацию слова-тона... процесс интонирования становится “музыкальной речью”, “музыкальной интонацией”” [15.-С.211-212].

ораторское искусство были для многих теоретиков и музыкантов того времени ... образцом, на который они непосредственно равнялись в своем творчестве, воспринимая риторические принципы и правила как свои” [83.-С.4].

Таким образом, Я.Пери ставил перед собой задачу создания нового типа вокального интонирования, используя для этого полифоническую технику “цифрованного баса” для поиска такой интонации живой человеческой речи, которая выражает конкретное эмоциональное настроение, состояние. Так, соло Орфея из оперы “Эвридика” [418.-С.7-9, 26-33] композитор пишет в диапазоне ре малой октавы-ре¹. Пение осуществляется преимущественно на устойчивых нотах лада и их опевании. Певцу требовалось показать лишь новый тип интонирования - монодию. Монодия же не была связана с акцентированием ресурсов человеческого голоса, так как проблема выявления его природы не ставилась.

Этот же подход к сольному пению сохраняется и в сочинениях Джулио Каччини (1550-1618) - главы целого семейства итальянских музыкантов.¹³ Первые сведения о Каччини-певце появляются в связи с его участием во флорентийском маскараде 1567 года. Во Флоренции он становится известным, прежде всего как блестящий исполнитель, в совершенстве владевший регистрами своего голоса. По воспоминаниям Пьетро Барди, во Флорентийской камерате его

¹³ Дж.Каччини, как и Я.Пери, родился в Риме, в связи с чем получил имя Джулио Романо. Его отец - Микельанджело Каччини - был высокоодаренным певцом и композитором. Пению и игре на лютне Джулио обучался у знаменитого сиенского певца и композитора Шипионе де Векки, известного как Делле Палле или Делла Палла [304.-С.431]. В 1564 году Дж.Каччини поступил на службу к Медичи во Флоренции и, как утверждает сам в “Новой музыке”, был при дворе тридцать семь лет. Здесь, кроме пения, он играет на лютне, китаре, арфе и клавичембало. Слава о Каччини-певце была столь велика, что французская королева Мария Медичи пригласила его с семьей в Париж. В сентябре 1604 года с согласия герцога Дж.Каччини, жена, дочери Франческа и Сеттимия, сын Помпео - еще юноша, обучавшийся у своего отца, отправились во Францию. Там они добились триумфального успеха. Семья возвратилась во Флоренцию лишь в мае 1605 года. Джулио и его дочери часто упоминаются в дневниках двора Медичи с 1602 по 1614 годы, что свидетельствует об их участии в спектаклях для гостей Флоренции или Пизы, куда двор обычно перемещался в марте-месяце. В постановках брали участие также В.Аркилеи, А.Нальди и другие певцы. Враги старались представить Дж.Каччини небезупречной личностью. Ромен Роллан же характеризует его как человека благовоспитанного, благородного, мягкой души, преданного музыке, выражающего признательность своим друзьям и учителям. Умер Джулио Каччини во Флоренции, будучи состоятельным домовладельцем.

считали редким певцом с хорошим вкусом. В 1584 году А.Стриджо в двух своих письмах к герцогу Тосканы (публикация Р.Гандольфи, РМИ, 1913) сообщал о Каччини, что тот был уже известным благодаря технике виртуозного пения. Карьера Каччини-композитора была начата еще в годы учения и продолжена в кружке Барди. Граф в своей “Напутственной речи для Джулио Каччини, прозванного Романо, по поводу старой музыки и хорошего пения” (1578) поощрял его стремление освоить новый метод композиции. В камерате певец слышал дискуссии о музыке прошлого и нового времени. Он также был знаком с учениями Дж.Меи и В.Галилеи, изучал манеру сочинения и вокальный стиль, в соответствии с которым слова произносились четко и с экспрессией.

Если Я.Пери пытался пение приблизить к обычной речи, создав монодию, то Дж.Каччини попытался монодию сделать более мелодичной. О мелодии и виртуозных пассажах он говорит как о средствах выразительности вокальной музыки. К решению данной задачи Каччини подошел не только как композитор, подобно Пери, но и как певец-исполнитель. Такой подход позволил ему придать новому типу вокального интонирования ариозный характер.¹⁴ В собственных вокальных произведениях на первый план композитор выдвигает кантиленное начало мелодии, стараясь “найти наиболее выразительные интонации и наиболее грациозные музыкальные обороты” [137.-С.57].

Каччини уделяет еще большее внимание генерал-басу: “Прежде всего - о басы, который звучит у меня чаще других голосов. Здесь я особо выделил кварты, сексты, септимы и терции... В остальном я полагаюсь на умение и искусство исполнителя” [173.-С.68]. В то же время он “стремился передавать смысл слов, пользуясь звуками, более или менее отвечающими выраженным в словах чувствам и обладающими особой прелестью. При этом я старался насколько возможно скрыть искусство контрапункта” [173.-С.72].¹⁵ Свой сбор-

¹⁴ М.Преториус в “Синтагма музикум” (Т.III, 1619) дает определение понятию “ария”: “Ария - приятная красивая мелодия, импровизируемая певцом” [173.-С.163].

¹⁵ О теории генерал-баса М.А.Сапонов пишет: “Исследуя тексты теоретиков генерал-баса, мы еще больше убедимся в их довольно большой зависимости от старых теорий импровизационного контрапункта, восходящих еще к XIII веку, убедимся в том что техника, теория и практика Basso continuo - это не столько “начало новой эпохи”, сколько последняя стадия в

ник мадригалов и небольших арий, созданных в этом стиле, он называет “Новая музыка”. Наиболее известный из его произведений мадригал “Амариллис”, в котором проявляется богатейший мелодический дар композитора нового типа. В отличие от Я.Пери, который создал “вид пения” [173.-С.66], Дж.Каччини создает “манеру пения”. Специально для Виктории Аркилеи композитор выписывает в вокальной партии пассажи, против которых выступала Флорентийская камерата и, в частности, Я.Пери. В предисловии к опере “Эвридика” (1600) Каччини пишет об “изысканстве и новизне пассажей, доставляющих наслаждение слуху” [173.-С.69], и положительно оценивает мастерство певицы, которая многие годы пела его произведения.

Из высказываний самого Каччини и из трактата Дж.Б.Дони “О сценической музыке” известно, что певец занимался вокально-педагогической практикой, обучив новой манере пения не только Викторию Аркилеи, но и многих других учеников, среди которых были Ф.Рази, С.Бонини, кастрат Дж.Дж.Мальи, а также собственные дети, в особенности дочь Франческа, прозванная Чеккина. Он говорил о своем стремлении к тому, “чтобы как можно лучше выразить ... чувства, содержащиеся в словах” [173.-С.69]. Я.Пери музыку подчинил поэзии, фиксируя интонацию эмоционально произнесенного слова. Каччини же подчинил поэзию, слово - музыке. Пассажи, по его мнению, должны иметь место в пении, как “своего рода украшения”. Каччини специально изобретает колоратурные пассажи, рассчитанные на пение соло, с тем, чтобы “заменить устарелый жанр колоратуры, бывший прежде в славе и пригодный более для духовых и струнных инструментов” [137.-С.55]. Композитор считал, что “было бы целесообразнее (в особенности в чужих сочинениях) старательно готовить пассажи, которые желательно вставить в пьесу” [137.-С.58].

Данная установка в сольном исполнении дает толчок развитию колоратурного пения, когда мелодия обогащается трелями, пассажами, разного рода орнаментами, изменяющими основной мелодический рисунок. В предисловии

истории ушедшей в прошлое “ученой импровизации”, ее окончательное стандартизирование, приведение к общему знаменателю” [209.-С.57].

к “Новой музыке” Дж.Каччини приводит пример нотной записи и ее расшифровки для исполнения. Каччини опирался на существовавшие традиции певческого искусства и обновлял их. Это было связано прежде всего с виртуозностью, которую он пытался сохранить, совершенствовать и приспособить к сольному пению в то время, когда Я.Пери отошел от виртуозности и модифицировал новый тип интонирования - монодию.

Композитору важно “разобраться в общем смысле слов, понять хороший вкус и в подражание ему петь с чувством” [173.-С.73]. Поэтому, стараясь “смягчить” движение монодии, Каччини обращает внимание на исполнительское мастерство: “При этой манере пения, которую я предлагаю, особенно ценным качеством певца является легкость, даже некоторая непринужденность исполнения, что, на мой взгляд, приближает пение к натуральной речи и делает его естественным и понятным” [173.-С.68]. Вместе с тем, проявление чисто вокальных свойств человеческого голоса в “новой музыке” первоначально не являлось главной задачей. Но требование легкости и непринужденности способствует возникновению нового способа певческого звуковедения: связного, плавного движения голоса от звука к звуку - кантиленного, напевного интонирования.

В опере “Эвридика” [404] певческие голоса Дж.Каччини использует в традициях вокальной музыки XVI века. Партии Нимфы, Эвридики, Дафны, Прозерпины, Венеры, написанные в сопрановом ключе и рассчитанные, согласно установки композитора, на исполнение грудным регистром без употребления фальцета, охватывают диапазон до¹-ми². Отличительная черта соло Нимфы - длинные распевы на слоги [404.-С.3, 26-27], не встречающиеся в остальных партиях. Сочетание восходящих и нисходящих секстовых ходов применяется композитором в соло Прозерпины [404.-С.35], придавая этим округленность интонации. В соло Дафны используется указанный диапазон, небольшая партия Венеры [404.-С.29-30] ограничивается фа диез¹-ре². Тесситура пения охватывает в основном первую октаву.

Объем альтовой партии Арчетро [404.-С.20-25, 41-42] соль малой-соль¹ рассчитан на грудной регистр голоса. Так как сопрановые партии оперы рассчитаны на грудное звукообразование женщин и исполнение кастратов-сопранистов, то звуковысотное положение партии Арчетро для женского альты довольно низкое, но, вместе с тем, приемлемое для мужчин-альтистов. Как видим, диапазон и тесситура сопрановых партий, зависящая от объема грудного регистра женских голосов, определяет диапазон и тесситуру остальных партий, расположенных ниже.

В теноровом ключе написаны партии Пастуха [404.-С.4-5] - диапазон: ре малой-ми¹; Орфея [404.-С.8-9, 30-36, 47, 49-50] - диапазон: ре малой-ми¹; Аминты [404.-С.42-47] - диапазон: фа малой-фа¹. В партии Орфея Каччини вводит скачки на кварту, квинту, сексту, пытаясь разнообразить этим ее мелодический рисунок [404.-С.30-31]. Грудной регистр мужского голоса в пении используется более широко, чем в альтовых партиях, исполняемых женщинами.

Партия Плутона предназначена для баса [404.-С.32-33, 36-38]. Ее диапазон: Си бемоль большой-до¹. Идея Я.Пери и Дж.Каччини - заменить в театре сценическую речь пением, но в то же время пение приблизить к обычной речи - вынуждала композиторов и певцов использовать при исполнении новой музыки лишь грудной регистр певческих голосов, избегая фальцета. Монодия, как новый тип интонирования вокальной музыки, вначале не позволяла выявлять профессионально-технические возможности певческих голосов в сольном исполнении в полном объеме. Развитие монодического стиля осуществлялось в условиях и под воздействием однорегистровой манеры пения.

Если Я.Пери и Дж.Каччини были прежде всего профессиональными певцами, творчество которых явилось переходным этапом к эпохе драматического вокального стиля, то Клаудио Монтеверди (1567-1643) - профессиональным композитором, сумевшим синтезировать новейшие открытия своих современников, типизировать музыкальный язык различных действующих героев и со-

действовать развитию музыкальной драмы.¹⁶ Современный итальянский исследователь певческого искусства Родольфо Челлетти пишет: “В переписке Монтеверди с Алессандро Стриджо мы находим ясно выраженную концепцию, согласно которой в мелодраме мифологического и сказочного характера, какой она была у нас в начале XVII века, богам и полубогам не соответствовал язык реалистический, каждодневный, простых людей, а скорее язык украшенный, символический, основанный на так называемом “изящном пении”, т.е. вокализированных пассажах и украшениях” [288.-С.41].

Композитор стремился к тому, чтобы оперные произведения имели целостный характер, как, по его мнению, “Ариадна” и “Орфей” [173.-С.91], и были построены на контрастах, ибо они “обладают свойством трогать нашу душу и ... такова именно цель хорошей музыки” [173.-С.93]. Монтеверди, обратившись к изучению трудов античных философов, формирует собственные музыкально-эстетические взгляды на оперное искусство. Монодия и сольное пение для Монтеверди не цель, как у Я.Пери и Дж.Каччини, а средства сочинения вокальной музыки, составной и неотъемлемый компонент оперного произведения. В его операх монодия приобретает большую оживленность, выразительность и певучесть, особенно в лирических эпизодах.

В творчестве Кл.Монтеверди соединились традиции старого стиля контрапункта и нового - монодического. Стремясь выявить эмоциональную сущность музыки, композитор развивает оперную мелодику в соответствии с однорегистровой манерой сольного пения. Вокальные партии опер “Орфей” (1607) и “Ариадна” (1608) он, по его собственным словам, пишет так, “если бы нужно было говорить пением, а не петь говоря” [173.-С.91]. Его цель - “изобразить в пении противоположные страсти” [173.-С.93], а главная задача - “растрогать слушателя!” [173.-С.90]. Отсюда особый подход к певческому голосу. Для Монтеверди голос певца является средством художественного воздействия. В письме к А.Стриджо (от 9.12.1616) он пишет: “Я приложу все старания, чтобы эти божества пели художественно” [173.-С.91]. В своих операх композитор

¹⁶ О Кл.Монтеверди см. книгу В.Д.Конен [109].

раскрывает экспрессивные возможности певческого голоса в условиях однорегистрового исполнительства.

Монтеверди пытается определить природу певческого голоса, устанавливая три градации звуков (ноты: низкие, средние и высокие), которые соответствуют трем стилям в музыкальном искусстве: взволнованному, мягкому и умеренному [173.-С.93]. В опере “Орфей” для сопрано написаны партии Эвридики - диапазон re^1-re^2 ; Вестницы - диапазон do^1-mi^2 ; Надежды - диапазон do^1-mi^2 . Партии предназначены для пения грудным регистром женского голоса. Поэтому звуковысотное положение мелодики занимает участок первой октавы. В альтовом ключе создана партия Прозерпины - диапазон do^1-re^2 . Ее tessitura гораздо выше альтовой партии Арчетро из оперы Дж.Каччини “Эвридика”. Однако звуковысотный уровень партии Прозерпины полностью совпадает с тесситурным уровнем сопрановых партий в данной опере Монтеверди, нивелируя между ними разницу в отношении диапазона.

В теноровом ключе написаны партии Орфея - диапазон re малой- fa^1 ; Пастуха - диапазон re малой- mi^1 ; Аполлона - диапазон re малой- mi бемоль¹. В басовом ключе: партии Харона - диапазон Fa большой- si бемоль малой и Плутона - диапазон La большой- la малой октав. Если диапазон теноровых партий данной оперы выдержан также, как и в опере Каччини, то диапазон басовых в опере “Орфей” Кл.Монтеверди занимает более низкий участок. Звуковысотный уровень партий альтов, теноров и басов в “Орфее” отстоит друг от друга примерно на квинту.

Процесс интонирования вокальных партий у Монтеверди значительно отличается от интонирования в операх его предшественников. Композитор широко использует октавные скачки, увеличенную секунду и альтерации, активное восходящее движение и резкие нисходящие ходы, виртуозные пассажи.¹⁷ Так, в партии Орфея автор выписывает небольшие пассажи на отдельные слоги

¹⁷ В своем исследовании В.Д.Конен пишет: “Как бы ни называли в свое время одноголосное пение в “Орфее”, оно является на самом деле не столько монодией в духе флорентийцев, сколько мелодией в нашем современном понимании слова” [109.-С.68].

[413.-С.123]. В дуэте Аполлона и Орфея [413.-С.148-150] пассажи удлиняются и украшаются старинной трелью, которую открыл и применил Дж.Каччини (о чем указывает он сам: 137.-С.63).¹⁸

Экспозиция плача Ариадны из оперы “Ариадна” [413.-С.123], также рассчитанная на исполнение грудным регистром женского голоса (сопрано), показывает, что стремление к мелодичности становится главным в оперном творчестве композитора. С этой целью автор часто употребляет небольшие севквенции, придающие плавность интонированию.

Становление двух типов сольного пения: кантилены и виртуозности, - отражено в музыке поздних опер Кл.Монтеверди. Музыкальная драма “Возвращение Улисса на родину” (1640) богата мелодическими находками, сочетающимися с виртуозностью [414.-С.77-81, 129, 132]. К финалу оперы колоратура все более доминирует. Таковы дуэт Минервы и Юноны, а также следующая за ним XVII сцена [414.-С.186-194]. В сопрановом ключе написаны партии Пенелопы - диапазон си бемоль малой-ре²; Минервы - диапазон до¹-соль²; Меланто - диапазон си малой-ми²; Юноны - диапазон ми¹-ля². Тесситура и диапазон партий Пенелопы и Меланто созданы для пения грудным регистром и близки к традиционному сопрано начала XVII века. Тесситура и диапазон партий Минервы и Юноны указывают на то, что они уже рассчитаны на использование в оперном исполнении фальцетного звучания, так как участок выше ре² невозможно воспроизвести звуком грудного регистра. Звуковысотный уровень развития мелодики этих партий выше, чем в партиях Пенелопы и Меланто. Данные партии представляют собой образец вокальной виртуозности в оперном искусстве того времени. Автор выписывает трели, фиоритуры, пассажи, распевы слогов [414.-С.130-132, 189-193].

Использование фальцета позволило поднять выше диапазон и тесситуру партий сопрано по отношению к партиям альтов. Вместе с тем диапазон и тесситура партии Юноны свидетельствуют, что она написана с учетом певческих

¹⁸ А.Бейшлаг пишет, что “в то время под трелью понимали преимущественно повторение звука” [28.-С.30].

возможностей кастратов-сопранистов. Партия же Минервы рассчитана на исполнение фальцетом мужского сопрано (не кастрата), т.е. в однорегистровом стиле оперного пения. Мелодическое развитие данной партии охватывает весь диапазон, певческая нагрузка приходится на первую-начало второй октав.

Устанавливается два типа однорегистрового пения:

1. исполнение только грудным регистром во всех вокальных партиях опер от баса до сопрано в соответствии с положением Дж.Каччини;

2. исполнение партий сопрано только фальцетным регистром, что отмечали Дж.Царлино и В.де Баччилвей.

В теноровом ключе написаны партия Улисса - диапазон до малой-соль¹; Эвмета - диапазон тот же; Иро - диапазон ре малой-соль¹; Зевса - диапазон ре малой-фа¹. Наблюдается заметное повышение диапазона и тесситуры пения во всех теноровых партиях по сравнению с оперой Каччини. Virtuозностью охватываются и мужские роли, даже такие эпизодические как роль Зевса. На контрасте монодии, приближенной к речи, мелодического интонирования и виртуозных пассажей построено соло Иро из 1 сцены III акта [414.-С.170-176]. Сцена начинается длинной выдержанной нотой ре¹ (в темпе Allegro), за которой следует речитативный раздел взволнованного характера. Его сменяет небольшая, но выразительная мелодическая интонация [414.-С.170-171]. Следующий за ней новый речитативный материал усложняется беглостью и старинной трелью. Далее мелодическая интонация повторяется с некоторым изменением [414.-С.172-174]. Соло Иро заканчивается Presto, с новым интонационным материалом в виде короткой секвенции, возгласы и речевые фразы [414.-С.174-176]. В басовом ключе создана партия Нептуна. Ее диапазон необычен: До большой октавы-ре¹. Партию отличают также скачки от до¹ на Соль большой-До большой [414.-С.37] и беглость [414.-С.38, 193].

Последняя музыкальная драма Кл.Монтеверди "Коронация Поппеи" (1642) закрепляет в оперном искусстве достигнутые результаты прежде всего в области однорегистрового стиля сольного пения. Она отражает установленные к

пятидесятым годам столетия конкретные диапазоны и тесситуру пения в каждом ключе, которые указывали на исполнение партии тем или иным голосовым регистром певца: в сопрановом - до¹, ре¹-соль²; в альтовом - ля, си малой-си бемоль¹, до², ре²; в теноровом - ре малой-соль¹; в басовом - Ми, Соль большой-ре¹. Плавное звуковедение и виртуозность - два типа сольного пения - определяют качество вокально-исполнительской практики и находят все большее применение в оперной музыке середины-конца XVII века.

Влияние традиций полифонической хоровой музыки к этому периоду существенно ослаблено. Вокальные партии “Коронации Поппеи” являются образцом использования возможностей певческого голоса в сольном исполнении того времени. Главные роли Поппеи, Нерона, Октавии, а также пажа, Друзиллы, двух солдат, Амура написаны в сопрановом ключе [398], что определяет их звуковысотное положение, тесситуру и певческий диапазон на участке первой-второй октав. Следовательно, эти партии озвучивались исключительно фальцетным регистром мужского голоса (не кастратов) и женского сопрано. Диапазон первых трех партий ре¹-соль², остальных до¹-соль². В альтовом ключе написаны партии Оттона (диапазон си малой-до ди-ез²), Арнальты и кормилицы (диапазон ля малой-ля, си бемоль¹). Они предназначались контральто и требовали от исполнителей развитого грудного типа звукообразования. В теноровом ключе выписаны роли Вольноотпущенника и Лукана (диапазон ре малой-фа¹, соль¹). Их исполнение также рассчитано на грудной регистр певцов. Наиболее широким диапазоном обладают басовые партии Сенеки (Ми большой-ре¹) и Меркурия (Соль большой-ре¹). Таким образом, оперное пение этого времени преимущественно однорегистровое (или фальцетным, или грудным звучанием голоса). Вокальное произведение создавалось с учетом возможностей одного какого-либо регистра певческого голоса. Ключ определял тип звукообразования, которым певец исполнял роль.

Становление и развитие оперы на ранних ее этапах, процесс дальнейшего формирования музыкального театра потребовал более активного использова-

ния женских голосов. Первые исполнительницы новой музыки малочисленны. Наиболее известные певицы той эпохи: Виктория Аркилеи и две дочери Дж.Каччини - Сеттимия и Франческа. Однако, П.делла Валле, вспоминая фальцетистов Лодовико и Дж.Лука, теноров Джузеппино и Веровио, баса Мельхиоре, связывает искусство пения прежде всего с мужскими голосами. Женские роли поручались мужчинам. Известно, что в исполнении шести интермедий (1589) графа Барди - первые опыты в области монодической музыки - участвовали Я.Пери (Венера) и Дж.Каччини (одна из сфер Эмпирея). Женщины в оперном исполнительстве в это время только начинают утверждаться. Занимавшие главное положение в хоровом исполнительстве кастраты перехватывают инициативу и в сольном пении.

Так, певец-кастрат Джованни Гуалберто исполнял в 1607 году партию Орфея из одноименной оперы К.Монтеверди [299.-С69]. Кроме того, уже в начале XVII века наиболее крупным меценатом оперы становится церковь, а многие церковнослужители - авторами оперных произведений. Рим становится центром оперного исполнительства певцов-кастратов. Опера “Аретуза” Ф.Витали, священника и композитора, была поставлена в 1620 году в Риме. В постановке участвовали Помпео Каччини-сын (Алфей), Грегорио Ладзерини (певец-кастрат) в ролях Аретузы и Дианы, другой кастрат Гвидобальдо Бонетри исполнял партию нимфы Флоры. Лишь с 1671 года женщины начинают участвовать в музыкальных постановках Рима. Многие певцы-кастраты были и превосходными композиторами. Одним из самых известных (начала XVII века) является Лорето Виттори (1600-1670), исполнявший главные роли в операх во Флоренции, а с 1621 года в Риме. В этом же городе Доменико Мадзоки (1592-1665) осуществил постановку оперы “Цепь Адониса” (1626) с целью разрешения спора двух певиц: Чекки даль Падуде и Маргариты Коста. Запрещение властями данного соревнования привело к тому, что их партии с успехом исполнялись кастратами.

В опере Луиджи Росси (1598-1653) “Дворец Атланта” (1642) кастрат Л.Виттори пел партию Анджелики. В опере Фр.Кавалли “Дидона” (1641) пар-

тию Ярбы пел кастрат, “Сципион” (1664) - главную роль исполнил кастрат, в “Муции Сцеволе” (1665) пел Гораций Коклес - сопрано, в “Гелиогабале” партии Гелиогабала, Александра и Цезаря пели сопранисты, а женскую партию Дзении - тенор. Представление оперы Л.Росси “Орфей” в Париже (1647) состоялось с участием сопраниста Атто Мелани (Орфей), певицы Кекка (Эвридика) и сопраниста Антонио Пасквалини (Аристео).

Так как партии сопрано и альты поручались певцам-кастрам, то в тени оказались, прежде всего, мужские голоса: теноры и басы. Сказывался также многовековой запрет церкви на пение женщин.¹⁹ О певческих голосах того периода Родольфо Челлетти пишет следующее: “Стилизованные и виртуозные голоса в XVII веке - это голоса сопранистов и контральтистов, женского сопрано и басов. Голоса, которые считали обычными, простонародными и грубыми - это тенора и женские контральто” [288.-С.41]. Именно поэтому, замечает далее Челлетти, этим голосам в оперных партиях часто соответствуют “персонажи низкой социальной среды: глупые слуги или мошенники, старые кормилицы-сплетницы и сводницы. Заметьте, что в мелодраме венецианской школы второй половины XVII века не только контральто-женщины, но и тенора воплощают партии старых кормилиц” [288.-С.42].

И все же к концу XVII века в оперных театрах женские голоса завоевывают признание наравне с кастратами,²⁰ а установившаяся в хоровой музыке вокальная терминология переносится в оперу. Сольное пение выдвигает на первый план проблему воспитания певцов, профессионально-техническая подготовка которых соответствовала бы эстетическим требованиям оперного искусства. Возникает необходимость в определенной системе обучения, учитывающей регистровую природу певческого голоса и указывающей способ его

¹⁹ Мазурин К.М. пишет, что в XVI веке “законом Павла IV все женатые были исключены из понтифийской капеллы; та же участь постигла и знаменитого Палестрину. Этот декрет дал еще больший простор кастратам...” [137.-С.5].

²⁰ Итальянский композитор и писатель Б.Марчелло (1686-1739) в сатирическом трактате “Модный театр” (1720) сообщает: “Поэт должен часто навещать примадонну, так как обычно от нее зависит успех или неуспех оперы; он построит свою драму, применяясь к ее вкусам” [173.-С.107].

постановки. Марен Мерсенн (1588-1648) - ученый и теоретик музыки - впервые ставит вопрос об установлении точных правил для определения лучшего метода пения и хороших качеств голоса, “строгое соблюдение которых было бы обязательно для всех певцов” [173.-С.359]. В Италии формируются вокальные школы. Наиболее значительная - великая Болонская школа, оказавшая влияние на становление певческого искусства и заложившая основные традиции в области подготовки певцов. Родоначальники школы Ф.Пистокки (1659-1726) и его ученик А.Бернакки (1685-1756), а также их последователи, обучавшиеся в Болонье, Пьер Франческо Този (1654-1732) и Джамбатиста Манчини (1710-1800) стали проводниками идей, знаний и умений в области певческого воспитания.

Вокальную школу в Болонье выдающийся певец-кастрат (контральтист) последней четверти XVII века Фр.А.Пистокки, известный под именем Пистоккино, открыл в 1705 году. Будучи сыном скрипача Джованни Пистокки, музыке учиться начал очень рано. Уже в восемь лет он посещал Филармоническую академию. Примерно в это время учился и П.Фр.Този. В 1670 году Фр.А.Пистокки был принят в капеллу Сан-Петронио в качестве певца, в 1675 году дебютировал в опере Феррары. В 1686-1695 годы пел при дворе Пармы и некоторое время был учителем пения капеллы в Ансбахе. Затем вместе с Дж.Торелли певец отправился в Берлин. По возвращении в Италию Пистокки возобновил свою деятельность в капелле Сан-Петронио (1701), а через четыре года открыл собственную школу пения. В то время она была наиболее известной и строго следовавшей традициям Филармонического общества в Болонье. Из его школы вышли: А.М.Бернакки, А.Пази, Дж.Б.Минелли, а также знаменитый падре Мартини и многие другие.

В своей творческой деятельности Антонио Мария Бернакки - певец-кастрат, контральтист - сохранил вокальные принципы Ф.А.Пистокки. Он начинал свою карьеру в Германии и Австрии. Его приглашали лучшие театры Италии и Европы. Композиторы Ф.Гаспарини, Дж.М.Орландини, Гассе, Л.Винчи, Л.О.С.Лео предлагали ему главные партии в своих операх. В 1703 году Бер-

накки вернулся в Италию. В 1716 - дебютировал в Лондоне и выступал в операх Генделя. Был признан лучшим интерпретатором его произведений. В связи с потерей голоса и уходом со сцены Бернакки в 1737 году открывает в Болонье вокальную школу.

В искусстве пения повышается роль такой значительной фигуры, как вокальный педагог. Постепенно складывается обширный опыт обучения и воспитания оперного певца, совершенствуются традиции преподавания. Высокий уровень педагогической практики XVII века в Италии создал предпосылки для возникновения профессиональной педагогики сольного пения в виде учения о певческом голосе. Хотя регистровая природа человеческого голоса, как мы видим, была известна уже в XVI веке, теоретическая часть учения складывается только с того времени, когда были найдены способы обработки голосовых регистров певцов в процессе обучения.

Основоположником вокальной педагогики по праву можно считать знаменитого кастрата-сопраниста, представителя вокальной школы XVII века Пьера Франческо Този. Современный американский музыковед Корнелиус Л.Рид отмечает: “Този, как и Каччини, был выдающимся певцом и композитором, который позднее стал одним из наиболее почитаемых мастеров пения своего времени. Он стал известным, будучи сыном знаменитого музыканта, и был без сомнения хорошо информирован в том, что касалось вокальной практики и традиций поколения, которое ему предшествовало” [375.-С.15].

Джузеппе Феличе Този (1630-?) - отец Пьера - был известным органистом и композитором, работал в болонском соборе Сан-Петронियो, затем - капельмейстером в церкви Сан-Джованни в Монте. Как оперный композитор Този-отец дебютировал в 1677 году с “Челиндо”. Впоследствии его оперы ставились в Венеции. Таким образом, Пьер Франческо воспитывался в творческой обстановке. Музыкальное образование получил вначале под руководством отца, затем учился пению в Болонье. В это время Болонья была центром итальянского искусства, городом теоретиков и академий. Здесь находилась музыкальная академия Италии - Филармоническое общество, основанное в 1666 году, по-

пасть в которое считалось за честь для итальянских и иностранных мастеров. С 1660 года одним из членов-основателей академии является Джузеппе Феличе Този-отец, а в 1679 - он ее возглавляет. В Филармоническом обществе обсуждались вопросы музыкальной теории и науки, проводился ежегодный праздник, на котором исполнялись новые произведения композиторов.

После обучения Този-сын некоторое время пел в итальянских оперных театрах Германии, а затем выступал преимущественно как камерный певец. Его исполнение отличалось глубокой выразительностью, благородством, тонким чувством стиля, совершенством вокальной техники. В 1682 году двадцативосьмилетний Пьер переезжает в Лондон. В конце XVII века в Англию постоянно приезжали итальянские певцы. Художественная жизнь столицы определялась эстетическими потребностями аристократии и двора Карла II. В моду входили театральные представления, различные формы музыкального исполнительства.²¹ Английская аудитория прекрасно воспринимала серьезную профессиональную музыку, бурно аплодировала крупнейшим музыкантам Европы: певцу-кастрату Сифаче, П.Реджо, Драги, скрипачам Н.Матеис, Бартоломео [108.-С.86-87]. Такая благоприятная обстановка в Лондоне позволила П.Фр.Този открыть в 1692 году собственную вокальную школу. В Англии он работал на протяжении двадцати трех лет своей жизни. В 1705 году Този едет в Вену, где занимает должность придворного капельмейстера, совмещая ее с дипломатической службой. Период с 1711 по 1723 годы певец, вероятно, снова работал в Германии. Известно, что в Дрездене (1719) он давал концерты.²² С

²¹ В то же время итальянская опера в Лондоне “играла роль придатка общей художественной культуры страны” [111.-С.225]. Развитие же национальной оперы имело в Англии серьезные препятствия. Произведение Г.Перселла (1659-1695) “Дидона и Эней” появилось лишь в 1689 году. Английская публика не принимала оперу в том виде, в каком она существовала в Европе, предпочитая смешанную форму - драматические спектакли, в которых музыка имела важное значение. Одной из причин было то обстоятельство, что развивающийся оперный театр европейского склада противоречил национальным традициям театральной культуры родины В.Шекспира. Г.Перселл несколько раз безуспешно обращался к общественности за поддержкой нового музыкального театра.

²² Вена и Дрезден - очаги итальянской музыки в Австрии и Германии конца XVII-первой половины XVIII века. Там работали лучшие итальянские мастера: Чести, Кальдара, Порпора, Лотти, Гассе.

1723 года Пьер Този живет попеременно в Болонье и Лондоне.²³ В 1730 году он принял сан священника и последние дни прожил в Фазнца, где и скончался в 1732 году.

Певческая и педагогическая деятельность П.Фр.Този, как и многих других итальянских музыкантов, протекала в основном вне Италии, способствуя пропаганде нового стиля пения в различных европейских странах. По традиции, появившейся в начале XVII века и просуществовавшей более двух столетий, многие итальянские певцы-исполнители были не только вокальными педагогами, но и блестящими композиторами, что в значительной степени влияло на развитие вокального искусства. Този продолжает эту традицию. Он создал ораторию “Мученичество Св.Екатерины” (1701) и кантаты для голоса в сопровождении клавесина. Но самую широкую известность П.Този приносит его вокально-методический труд “Мнения певцов старинных и современных, или замечания по поводу фигурированного пения” (Болонья, 1723).²⁴ Певцам начала XVIII века автор предлагает сохранять традиции и стиль оперного исполнительства второй половины XVII века, следуя его основным вокально-техническим и художественным принципам. По существу это первый теоретический трактат, посвященный основным проблемам певческого искусства. Данная книга является ценным культурно-историческим и научным документом, отражающим достигнутый усилиями и деятельностью прежде всего кастратов-сопранистов уровень певческого искусства рубежа XVII-XVIII столетий и музыкально-эстетическое направление эпохи. Она стала основой формирования в искусстве сольного пения XVIII-XIX столетий учения о певческом голосе в теоретическом аспекте.

²³ В Лондоне Този становится свидетелем новых музыкальных событий. Между Генделем и Бонончини разразилась война (1720-1724). В 1726 году Англию посетила самая знаменитая певица Европы Фаустина Бордони. С этих пор оперные представления превратились в вокально-исполнительскую битву Фаустины с ее соперницей Куццони, которая пела в Лондоне с 1722 года.

²⁴ Понятие “фигурированное пение” точного определения не имеет. В вокальном искусстве его понимают как украшенное, колоратурное пение. В итальянско-русском словаре, составленном Д.де-Виво, “*il canto figurato*” переводится как “варьированное пение” [212.-С.245], “знаковое пение” [212.-С.111].

Автор изложил взгляд вокальных педагогов того времени на развитие мужского сопрано и сформулировал главные положения по проблеме использования голосовых регистров певца в обучении и исполнительстве, которые впоследствии на протяжении почти двух столетий плодотворно развивались во Франции, Германии, России. П.Този отмечает, что многие авторитеты, писавшие трактаты о музыке, о вокальном исполнительстве не пробовали “излагать что-либо иное кроме первоначальных элементов, избегая установить необходимые правила, ведущие к хорошему пению” [137.-С.110]. Поэтому он взял на себя задачу выяснить, во-первых, “какие должны быть обязанности, для того, чтобы хорошо преподавать начинающему; во-вторых, ... что следует требовать от ученика” [137.-С.110-111]. По мнению автора, педагог должен иметь хороший характер как человек, быть строгим, но справедливым, обладать техникой пения и художественным вкусом, а также должен быть ответственен за все недостатки ученика, которые не исправил, обязан следить за тем, чтобы формирование звука в обоих регистрах: грудном и головном, - было “чисто, ясно” и качественно.

Для определения природы певческого голоса Този, как и Царлино, применяет термин “регистр”. Он ставит вопрос об использовании в процессе обучения и в пении обоих регистров одновременно, указывает на необходимость их развития, обращая внимание на качество звуковедения. Его замечания в адрес педагогов актуальны до нынешнего времени: “Многие учителя не в состоянии отличить у своих учеников фальцет и поэтому заставляют их петь как контральто, облегчая себе тем открытие первого.”²⁵ Учитель со смыслом ... прилагает все свои старания, (чтобы) добыть первый и не пропускает ничего, чем можно соединить грудной голос с фальцетом и достичь этого в таком совершенстве, чтоб нельзя было отличить одного от другого. Если соединение этих двух регистров несовершенно, голос остается неровным и теряет свою красоту. ... Вся трудность заключается в соединении этих двух регистров ... так

²⁵ Този говорит об открытии грудного регистра (первого), расположенного в нижнем участке диапазона голоса певца, в то время как фальцетный регистр (второй) занимает верхнюю его часть.

пусть же учитель ясно сознает необходимость упражнений в этом” [137.-С.118]. С этого времени соединение регистровых звукообразований в единый диапазон устанавливается как основополагающий закон педагогики сольного пения в процессе постановки голоса.

Из работы Този следует, что контральто не использовали фальцетное звукообразование голоса ни в обучении, ни в оперном исполнительстве. Уровень перемены регистров в пении был единым для всех типов голосов, в соответствии с которым осуществлялась их классификация. Поэтому изложенные автором правила относились исключительно к сопрано кастратов и женщин. П.Този указывает конкретный участок перехода из регистра в регистр: “Натуральный объем грудного голоса обыкновенно останавливается на Ут четвертого промежутка или Ре пятой линейки.²⁶ Оттуда начинается фальцет, если голос поднимается к верхним звукам или же снова переходит в грудной” [137.-С.118]. У многих женщин, поющих партии сопрано, Този отмечает наличие только грудного регистра. Поэтому для него главная проблема - выявить и развить фальцет. Из указаний следует, что грудной регистр формировался у певцов-кастратов и у женщин-сопрано максимально вверх до уровня ре². Този формулирует главное требование к соединению регистров: переход из одного в другой должен быть совершенно незаметным на слух. Так как это считалось нормой обучения пению во второй половине XVII-начале XVIII века, то различия между певцами-кастратами и женскими голосами в партиях сопрано нивелировались.²⁷

Анализ оперных произведений (вплоть до “Коронации Поппеи” Монтеверди) иллюстрирует развитие преимущественно однорегистровой манеры пения, ко-

²⁶ В скрипичном ключе: до², ре². Напомним, что в начале XVIII века камертон был ниже современного. В 1711 эталон ля¹ равнялся 419,9 гц. Современный стандарт: ля¹ = 440 гц [251.-С.209].

²⁷ В книге И.Барна приводятся такие факты: “Радамист” вновь был включен в репертуар ... Роль Радамиста, которую ранее пела Дурастанти, сейчас получил кастрат Сенесино” [26.-С.77]. Далее в книге читаем: “Дейли джернэл” ... от 2 июля сообщает... : “Синьора Бартольди (Бертолли), обладающая красивым сопрано, хорошая актриса как в мужских, так и в женских ролях” [26.-С.113].

торая определяла характер интонирования сольных партий и стиль вокального исполнительства. Но параллельно с однорегистровым пением уже в начале XVII века по мере проникновения кастратов-сопранистов в оперное искусство начала формироваться и вторая тенденция вокального исполнительства, связанная с использованием в сольном пении обоих регистров голоса певца. Развитие этой тенденции привело к возникновению совершенно нового стиля вокального исполнительства, в основе которого - двухрегистровое пение. В свою очередь становление на протяжении XVII века двухрегистровой манеры сольного пения изменило характер вокального интонирования в оперном искусстве. Преобразования в интонационной сфере видны уже в первых, написанных композиторами-кастратами, операх. В процессе создания сольных партий авторы принимали во внимание возможности и мастерство сопранистов. Родольфо Челлетти подчеркивает: “Не редки оперы, особенно в XVII веке, в которых поют три-четыре кастрата. Это встречается, главным образом, в произведениях композиторов Римской школы (первая половина XVII века),²⁸ которые могли использовать для некоторых спектаклей неиссякаемый источник кастратов, каковым была Папская капелла. В “Волшебном замке Атланта” Луиджи Росси (1642) кастратам принадлежало девять ролей” [288.-С.42].

Вокальные партии этих произведений значительно отличаются от современных им опер Кл. Монтеверди более высокой тесситурой и диапазоном пения. Кантиленный характер вокального интонирования в них ярче выражен. Так, сопрановая партия Алексея из оперы “Св. Алексей” (Рим, 1632) Ст. Ланди (ок. 1587-1639) - певца-кастрата (контральтист) Папской капеллы, композитора и либреттиста, ученика Дж. Б. Нанино - выявляет голосовые возможности сопраниста. Даже в речитативе Алексея [132.-С.75] используется певческий диапазон до²-до³ с тесситурой до²-ля². Мелодия арии Алексея [132.-С.75-76]

²⁸ Самостоятельность данная школа обрела в двадцатых-сороковых годах XVII века, однако, ее развитие не было последовательным из-за вмешательства папской власти или покровительствовавшей опере, или, наоборот, изгонявшей ее. Но особенностью оперных постановок в Риме являлось, то что именно здесь певцы-кастраты наиболее широко привлекались в оперные театры.

требует кантиленного пения и хорошего дыхания. Если речитатив предназначен для исполнения только фальцетным звучанием голоса, то ария исполнялась в двухрегистровой манере. Ее диапазон: ми¹-ля². Тесситура: до²-ля². Мелодическое начало в процессе вокального интонирования данной партии выступает на первый план. Роль Алексея, весьма редкая для первой половины XVII века, предвосхищает своими основными характеристиками вокальные партии и стиль бельканто в операх-серия XVIII столетия, являясь наиболее ранним образцом. Влияние исполнительского мастерства певцов-кастратов в оперном искусстве за пределами Рима начинает ощущаться после Кл.Монтеверди, примерно с середины XVII века. В музыке это проявляется в отношении диапазона и тесситуры пения, а также звуковысотного положения вокальных партий, которые постепенно сдвигаются вверх (особенно в партиях, написанных в сопрановом ключе) благодаря установлению очень высокого уровня перемены голосовых регистров в пении и развитию фальцетного звукообразования голоса певца.

Блестящее владение кастратами-сопранистами кантиленой и виртуозностью, светлый тембр и легчайшее звучание их голоса, умение свободно распоряжаться голосовыми регистрами становится неопровержимым эталоном в искусстве сольного пения целой эпохи. Корнелиус Л.Рид приводит свидетельство современника об одном из концертов кастрата-сопраниста Бальтазара Ферри (1610-1680): “Тот, кто ни разу не слышал этого величайшего певца, не может себе представить прозрачность его голоса, подвижность, изумительную легкость в наиболее трудных пассажах, правильность интонации, блестящую трель, неистощимое дыхание. ... Тогда, когда кажется он должен бы устать, он начинал петь свою бесконечную трель, поднимая и опуская ее по каждой ноте хроматической гаммы в две октавы с безошибочной правильностью. Это все для него было игрой” [375.-С.11-12].

Певческие возможности певцов-кастратов явно превосходили возможности певцов-не кастратов. Длительное время в Риме конкурентов у них не было, ибо женщинам участвовать в оперных спектаклях было разрешено церковью

лишь в последней четверти XVII века. Влияние сопранистов наблюдается уже в операх Франческо Кавалли (1602-1676), в постановках которых они принимали активное участие.²⁹ Франческо Кавалли начинал свою музыкальную деятельность певцом. Почти вся его жизнь прошла в Венеции. В музыкальной жизни Венеции времен Кавалли доминировала опера. Будучи последователем Кл.Монтеверди и восприняв многое от Римской оперной школы (возможно с помощью участвовавших в постановках его опер певцов-кастратов), Фр.Кавалли сумел создать собственный стиль. Как композитор он сосредоточил свое внимание главным образом на оперной музыке. Вокальные партии его произведений отличаются гораздо большей мелодичностью, нежели у Монтеверди. Современников Кавалли поражала смелость его гармонии, оригинальность модуляций, точное отображение характера и особенностей текста, мастерское использование элементов венецианского фольклора.

Как отмечает исследователь оперного искусства этого периода Г.В.Куколь, “в оперную историю Кавалли сразу, как и Монтеверди, входит с реформаторскими решениями. В его творчестве представлены самые различные тенденции развития оперы в данный период, к которым относятся разработка исторической тематики, развитие комического элемента, кристаллизация оперных форм, а также жанровых разновидностей оперы (лирико-героическая,

²⁹ Фр.Кавалли происходил из бедной семьи, был крещен в церковном приходе Св.Троицы или Св.Марии в Крема, который тогда находился в зависимости от Венеции. Музыка начал учиться вначале у своего отца Дж.Б.Калетти-Бруни (1560-1622), соборного органиста и капельмейстера в Крема, который ввел сына в свой хор. Вскоре талант Франческо был замечен знатным и просвещенным венецианцем Федерико Кавалли, бывшего в этот период главой города. По окончании своего назначения и с согласия родителей, он взял Франческо в Венецию для дальнейшего продолжения музыкального образования. С 18 декабря 1616 года под именем Пьетро Франческо Бруни “кремский” будущий композитор появляется среди сопрано капеллы Сан-Марко и становится учеником Кл.Монтеверди. Позже (1628, 1635) он находится уже среди теноров под именем Фр.Калетто, а с 1640 года принимает имя своего покровителя. С 1620 по 1630 годы Фр. Кавалли был органистом в церкви Санти Джованни и Паоло, писал церковную музыку. Оперный дебют Кавалли состоялся во время карнавала 1639 года (“Свадьба Фетиды и Пелея”). В 1640 году композитор становится вторым органистом Сан-Марко, а с 1665 - первым. Слава его распространилась в Италии и Европе. Так, “Эгисто” был поставлен в Вене (1642), Париже (1646), Болонье (1647 и 1659). Однако композитора не искушали ни двор Мюнхена, ни Вена. С ноября 1668 года Кавалли занял должность капельмейстера Сан-Марко. Последние годы жизни композитора были материально обеспеченными. Но, судя по всему, - это время одиночества Кавалли. Жена умерла еще в сентябре 1652 года. А вскоре умерли и сестры, заботившиеся о нем.

лирико-комическая)” [95.-С.35]. Публичные театры, существовавшие на полученные от представлений доходы, могли ставить оперы более простые, доступные и понятные публике. Этим также объясняется стремление Фр.Кавалли к яркой мелодии, ясному ритмическому рисунку, тональной устойчивости. Являясь блестящим мастером сольного пения, композитор выявлял тесситурные возможности певческого голоса в музыке.

В опере “Калисто” (по Овидию, либретто Джованни Фаустини), поставленной в Венецианском театре Св. Апполинария (1651),³⁰ представлены вокальные партии и с однорегистровой, и с двухрегистровой манерой пения. Для сопрано предназначены партии богинь Вечности и Судьбы из пролога оперы, Калисто, Дианы, Сатирино, Юноны и Линфы. Небольшие сопрановые партии Вечности и Судьбы звучат в диапазоне re^1 -соль². Мелодия соло Вечности [407.-С.3-4] от re^1 поднимается вверх к mi^2 . Дальнейшее ее развитие осуществляется в диапазоне фа диез¹-фа диез². В последних тактах соло композитор использует весь певческий диапазон. Плавное мелодическое движение завершается скачками от re^1 на сексту вверх. Но характер интонирования предполагает исполнение соло Вечности в однорегистровой манере - фальцетным звукообразованием мужского голоса (не кастрата). Несмотря на ограниченный диапазон re^1 -соль² тесситура пения имеет конкретные очертания. Участок фа диез¹-фа диез² выделяется как центральный, наиболее удобный для пения и качественного звучания регистра. Именно в этом отрезке диапазона компози-

³⁰ Современная постановка была осуществлена в 1970 году на Глинденбургском оперном фестивале (Англия). Рукопись оригинальной партитуры “Калисто” находится в Марчанской библиотеке Венеции. При подготовке данного произведения Фр.Кавалли к публикации в оригинал были внесены некоторые существенные изменения, хотя авторский текст полностью сохранен. Изначально опера состояла из трех актов. Второй акт заканчивался похищением Сатирино (сцена 12). Роль Пана выписана композитором в альтовом ключе, а не в басовом, который искажает ее звуковысотное положение, и будет анализироваться в авторском варианте. Такая корректировка объясняется издателем тем, что тесситура и диапазон альтовой партии Пана в XX веке слишком низкие для современного мужского альт и слишком высокие для современного тенора. Роль Линфы в оригинале создана в сопрановом ключе и не предназначалась тенору. В партию Дианы были дополнительно внесены две арии, взятые из других, более поздних опер. Тем не менее данное издание “Калисто” отражает характер оперного интонирования и вокального исполнительства середины XVII века.

тор осуществляет развитие мелодического материала. Возможно, выделение тесситуры пения и соответственного характера интонирования связано с условиями певческой деятельности в публичных театрах того времени, рассчитанных на массового слушателя. Учитывая восприятие музыки зрителями с отдаленных от сцены рядов, композитор старался не слишком часто употреблять нижние ноты первой октавы в партиях сопрано, слабо звучащих в фальцетном регистре. Данная проблема оказывалась несущественной для постановок опер при аристократических дворах, которые были рассчитаны на камерное исполнение для ограниченного круга слушателей. Поэтому в ранних операх Я.Пери, Дж.Каччини, Кл.Монтеверди развитие вокального интонирования охватывает весь певческий диапазон. У Фр.Кавалли выделение тесситурного участка является необходимостью. В сочетании с певческим диапазоном тесситура начинает определять качество вокальных партий, становится основным признаком оперного пения.

Партия Калисто отражает процесс выделения тесситуры пения в сопрановом ключе. Диапазон соло Калисто из 1 акта [407.-С.18-21]: ми¹-соль². Мелодия развивается на участке ля¹-соль², что характерно для двухрегистровой манеры пения и исполнительских возможностей кастратов-сопранистов, и выявляет наиболее яркое звучание фальцетного звукообразования их голоса. Другой сольный эпизод Калисто [407.-С.27-29] написан в более низкой тесситуре. Речитативное интонирование осуществляется преимущественно в первой октаве, что требует пения грудным звуком, т.е. в двухрегистровой манере. Если в речитативах Кавалли не придерживался границ тесситуры, то в ариозных частях партии конкретно их определял. В арии Калисто [407.-С.36-38] певческий диапазон составляет ре¹-соль², тесситура - ля¹-фа². Колоратура, распевы слогов, плавность мелодического движения отличают данную арию от остальных. Во II акте соло Калисто [407.-С.152-156] имеет диапазон: до¹-ля². Развитие мелодического материала охватывает его полностью. Все же и здесь можно определить тесситурный участок - соль¹-фа². Нисходящий скачок ре²-до¹ [407.-

С.156] указывает, что исполнитель должен был петь нижнюю ноту крепким звуком грудного регистра, потивопоставляя его верхнему - фальцетному.

Повышение тесситуры влечет за собой и расширение певческого диапазона. Эта тенденция проявляется в партии Дианы. Ария из 1 акта [407.-С.50-51] имеет ярко выраженную тесситуру пения соль¹-фа² в диапазоне ре¹-соль². Плавное движение мелодии, распевы слогов, синкопы и подвижный темп придают арии эмоциональный и энергичный характер.³¹ В следующей арии [407.-С.60-62] предполагалось пение фальцетным регистром. Ее диапазон сравнительно небольшой: до¹-фа². Но мелодия развивается на участке си бемоль¹-фа², который и определяет певческую тесситуру [407.-С.61]. Даже в границах этого диапазона тесситура пения становится характерной особенностью, атрибутом оперного исполнительства. В данной арии тембр, звучание фальцетного регистра сопоставляется со звучанием, тембром грудного регистра на участке первой октавы в речитативах. Прием способствовал выделению тесситурного участка выше регистрового перехода. При этом повышалась роль кантиленного пения. Речитатив приближался к естественной речи и ее интонационному звучанию, которому соответствовал больше тембр грудного типа звукообразования. Приближая мелодику к речевым интонациям, композитор выписал много низких нот на участке до¹-соль¹, где слабо звучащий фальцет заменялся плотным звуком грудного регистра.

Эстетическая и художественная целесообразность этого приема в том, что речитатив как бы заменял собой естественную речь и потому исполнялся “естественным” типом звукоизвлечения певческого голоса. С одной стороны, Кавалли развивает традиции Монтеверди, стремившегося к речевой выразительности пения, а с другой - находился под влиянием певческого мастерства кастратов-сопранистов, стремившихся подобно Ст.Ланди к выразительности мелодики, ариозному, кантиленному звуковедению. В сцене с Калисто партия Дианы [407.-С.65-66] написана в диапазоне ре¹-ля². Как и в

³¹ Ария взята из оперы “Артемизия” (1656, Венеция).

предыдущей арии, интонирование начинается во второй октаве - от фа дизез² с нисходящим движением мелодии к фа дизез¹. Верхние звуки соль² и ля² совпадают с эмоциональной кульминацией музыки. Звук ля² в сопрановых партиях опер этого периода использовался не часто. Однако обнаруживается закономерность: расширение диапазона вверх в условиях двухрегистровой манеры пения являлось результатом повышения певческой тесситуры из-за высокого уровня перемены регистров.

Неудовлетворительно звучащий фальцет в малой и первой октавах заменялся грудным звуком, но активно развивался во второй октаве. Создавались естественные предпосылки для использования певцами в оперном исполнительстве обоих регистров голоса. Этот процесс способствовал дальнейшему выявлению возможностей природы певческого голоса в партиях сопрано. Только благодаря высокому регистровому переходу в пении, установленному певцами-кастратами, стало возможным совершенствование сольного пения в последующие десятилетия. В середине столетия сольное пение обособляется в самостоятельный вид искусства.

Партию Сатирино по тесситуре и диапазону можно определить как партию низкого сопрано. Певческий диапазон соло Сатирино в дуэте с Линфой [407.-С.73-77]: ре¹-ми². В следующем соло [407.-С.89-91] пение осуществляется на участке до дизез¹-соль². Тесситура повышается. Плавность движения, скачки на сексту, распевы слогов сближают характер интонирования этой партии с другими. Речитатив и ария Сатирино из II акта [407.-С.107-109] написаны в диапазоне ре¹-соль² с тесситурной нагрузкой на звуки соль¹-ре². В сопрановой партии Юоны верхнее ля² встречается чаще, нежели в остальных. Диапазон арии из II акта [407.-С.110-113]: до¹-ля². Колоратура присутствует и в речитативах, и в арии. Тесситура в пределах - ми¹-ми². Диапазон следующей арии Юоны [407.-С.161-166]: ре¹-соль². В начале арии тесситура охватывает участок соль¹-фа². Постепенно мелодическое интонирование понижается до уровня ре¹-фа¹, который выдерживается около двенадцати тактов [407.-

С.163]. Это требовало от певца применения грудного регистра. Вокальная мелодика зафиксировала процесс формирования двухрегистровой манеры пения в оперном искусстве. Небольшая комическая роль Линфы представляет классический образец партии сопрано в опере Фр.Кавалли. Речитатив и ария из первого акта [407.-С67-72] созданы в диапазоне до¹-соль² с тесситурой пения ля¹-фа². В речитативе применяются крайние низкие ноты, требующие пения грудным звуком, но в то же время максимально используется и фальцет. Нота соль², которой заканчивается эта пародийная сценка, применяется композитором чаще. Во втором акте партия Линфы в дуэте с Сатирино по диапазону и тесситуре соответствует другим сопрановым партиям [407.-С.145-151].

Из анализа сопрановых партий оперы “Калисто” следует, что в процессе становления двухрегистровой манеры пения изменялся характер использования регистровой природы певческого голоса. Благодаря выделению тесситурного участка звуковысотное положение партий сдвигается в область фальцетного регистра. Роль грудного регистра значительна в речитативных эпизодах. Созданные в сопрановом ключе, но рассчитанные только на звучание грудного регистра (как это было у Пери, Каччини, Монтеверди) партии в данной опере отсутствуют.

Партия богини Природы (из пролога) написана в альтовом ключе и имеет диапазон соль малой-ре² [407.-С.2-12]. Ноты - соль малой и ре¹ - появляются только в конце трио [407.-С.11-12]. В сольной части партии мелодика развивается на участке ля малой-ля¹ [407.-С.2-3], завершаясь колоратурным распевом. Альтовая партия Эндимиона тесситурно выше партии Природы, хотя ее диапазон: ля малой-ре². Интонирование охватывает полностью объем первой октавы [407.-С.95-106]. В XIV сцене первого акта [407.-С.79-90] диапазон партии Пана, оригинал которой создан в альтовом ключе: ля малой-ре². В X-XI сценах второго акта: ля малой-ми² [407.-С.137-144]. В сольных местах партии тесситура пения более высокая, в ансамблевых - более низкая [407.-С.140-143]. Все альтовые партии рассчитаны на звучание грудного регистра женского го-

лоса, т.е. однорегистровую манеру пения. В теноровом ключе создана партия Меркурия. Роль Меркурия предназначена для низкого тенора. В ансамблях ее диапазон не превышает до малой-ми¹ [407.-С.15-16, 26-27, 31-33], а в арии из первого акта [407.-С.44-48] - ре малой-ми¹. Во втором акте диапазон повышается вверх до фа¹ [407.-С.125, 130-131]. Звуковысотное положение этой партии значительно ниже расположения теноровых партий в последних операх Монтеверди и выдержано в традициях Каччини. В басовом ключе написаны партии Юпитера и Сильвано. Диапазон партии Юпитера в I-III сценах первого акта - ля большой-ре¹. Вокальное интонирование осуществляется главным образом в малой октаве, изредка выходя за ее пределы. Она выделяется в качестве тесситурного участка, который позволяет исполнителю в его пределах качественно формировать певческий звук.

По сравнению с Монтеверди, Фр.Кавалли уже принимает во внимание тесситурные возможности певческих голосов при интонировании вокальных партий. Здесь сказывается непосредственное влияние двухрегистровой манеры исполнительства и опер кастратов-композиторов Римской школы, где тесситура пения сразу же стала опереждать характер сольного интонирования. В партии Юпитера композитор устанавливает соответствующий тесситуре диапазон баса. Чрезмерно низкие ноты До-Соль большой октавы, имеющиеся в операх Монтеверди, Кавалли не использует.

По сюжету Юпитер перевоплощается в Диану. Начиная с пятой сцены I акта по десятую сцену II акта, партия Юпитера записана композитором в сопрановом ключе, который указывает ее звуковысотный уровень на участке первой-второй октав. Данное обстоятельство заставляло певца-баса петь фальцетным регистром. В V сцене первого акта [407.-С.39-44] диапазон сопрановой партии перевоплощенного Юпитера составляет до диэз¹-ми². С первых же тактов сцены мелодика охватывает весь диапазон. Однако ее развитие приходится в основном на первую октаву - участок ми¹-си¹, лишь иногда захватывая более низкие и высокие звуки. Диапазон партии в восьмой сцене II акта [407.-С.128-

132]: си малой-фа². Тесситура несколько повышается. Но и здесь интонационное развитие охватывает весь объем диапазона, особенно в заключительных тактах дуэта с Меркурием [407.-С.130-132]. Такое развитие мелодики соответствует однорегистровому пению фальцетом мужского голоса. Звуки си малой-ре¹ оказываются общими для грудного и фальцетного регистров басового голоса. Из-за слабого звучания фальцета в нижней части первой октавы ноты си малой-ре¹ певец должен был исполнять грудным звуком, используя двухрегистровую манеру пения мужского голоса. В последней девятнадцатой сцене II акта [407.-С.180-181] партия Юпитера снова возвращена в басовый ключ. Общий диапазон партии Юпитера составляет Ля большой-фа². Ноты ре¹, ми бемоль¹, ми¹ являются в этом диапазоне переходными. На участке Ля большой-ре¹ использовался грудной регистр, а на ми бемоль¹-фа² - фальцетный. В оперно-исполнительской практике эпохи Кавалли формировалась манера двухрегистрового сольного пения.

Партия Юпитера свидетельствует о влиянии певческого мастерства кастратов-сопранистов на процесс становления сольного пения в других более низких партиях, а также о сосуществовании, начиная с середины XVII века, традиционной однорегистровой манеры исполнительства и развивающейся двухрегистровой. Именно формирование во второй половине столетия двухрегистрового стиля исполнительства способствовало установлению тесситуры и диапазона в каждой вокальной партии опер в соответствии с регистровой природой человеческого голоса. Партия Юпитера свидетельствует также о характере использования голосовых регистров в сольном пении того времени. Диапазон басовой партии Сильвано в первом акте более широкий: Ми большой-ре¹. Низкая нота встречается лишь один раз [407.-С.88]. В десятой сцене II акта [407-С.139-143] тесситура и диапазон пения выше: ре малой-ми¹.

В опере Кавалли “Калисто” воплощены новые качества сольного пения, характеризующие двухрегистровый стиль исполнения: устанавливается определенная тесситура интонирования, которая типизирует звучание голосов в той

или иной партии; в соответствии с тесситурой возникает потребность к расширению певческого диапазона вверх путем развития фальцетного звукообразования (сопрано); постепенно выявляется и конкретизируется звуковысотное положение каждой вокальной партии; мелодический рисунок в опере изменяется благодаря стремлению композитора подчеркнуть мелодическое начало интонирования, придать яркость колоратуре и выделить речевой элемент в самостоятельный речитатив. В партиях сопрано видна тенденция к переходу на двухрегистровую манеру исполнения. Более низкая тесситура интонирования в речитативах (преимущественно первая октава) указывает, что его исполнение осуществлялось грудным регистром, создавая эффект интонационно зафиксированной речи. В кантиленном пении предполагалось использование фальцетного типа звукообразования. Эти моменты создавали условия для применения в партиях сопрано обоих голосовых регистров одновременно, а не раздельно. Подобное исполнительское противопоставление вело к размежеванию речитативных и ариозных частей, к их относительной самостоятельности и формированию соответственного оперного интонирования. Природа человеческого голоса и двухрегистровый стиль исполнительства стали оказывать значительное влияние на композиторское творчество. В творчестве Фр.Кавалли существенно выявляется тенденция размежевания вокальных партий в отношении стиля их исполнения. Сопрановые партии созданы с учетом двухрегистрового пения, а альтовые, теноровые, басовые - с учетом однорегистрового пения.

Данная тенденция наблюдается и у М.А.Чести (1623-1669), современника Кавалли. Марк Антонио Чести был профессиональным певцом. С детства пел в церквях города Ареццо, где родился, и даже в капелле папы Александра VII.³² Многие его оперы ставились за пределами Италии, способствуя распро-

³² Настоящее имя Чести - Пьетро. Но вступив в орден францисканцев (1637), он получил имя брата Антонио. Однако затем по ошибке ему было дано имя Марк Антонио. Согласно исторической традиции его учителями указывались А.М.Аббатини и Кариссими, что не находит документального подтверждения. Наоборот, известно, что в 1633-1635 и в 1637 годах он был певцом в церкви города Ареццо. Вступив в орден францисканцев в Вольтерре и после короткого пребывания во Флоренции, Чести снова возвращается в Ареццо. С 1645 года он уже

странению достижений итальянской оперной культуры в Европе. М.А.Чести не избежал влияния Венецианской и Римской оперных школ. Творчество Чести ориентировано на вкусы аристократических кругов общества того времени. Произведения приобретали концертный характер, в них появился тип арии *da Capo*. Опера “Золотое яблоко” написана в 1666 году для Вены по случаю свадебных торжеств императора Леопольда I с Маргаритой Испанской.³³ Опера состоит из пяти актов, в ней очень много действующих лиц. В сопрановом ключе выписаны партии Прозерипны, Энноны, Венеры, Паллады. Певческий диапазон партии Прозерпины небольшой. В арии из I акта (408.-С.47-53) он занимает участок *ре* ¹-*фа*². Плавное мелодическое развитие, длинные выдержанные ноты *ми*¹ и *ля*¹, распевы слогов, охватывающие несколько тактов, неопределенная тесситура пения - все это характерно для однорегистровой манеры исполнения (фальцетным типом звукообразования). Партия Энноны создана в диапазоне *ля* *малой-ре*¹. Она рассчитана на исполнение грудным звукообразованием голоса без употребления фальцета (в соответствии с вокальными установками Каччини). Это сближает ее с альтовыми партиями. Роль Энноны отличается распевами слогов, охватывающими весь диапазон и на несколько тактов [408.-Акт I.-С.83-85], интонированием в пределах первой октавы [408.-Акт II.-С.15-28]. Партии Прозерпины и Энноны представляют два

числится капельмейстером семинарии в Вольтерре. Между 1647-1649 годами принял сан священника. В то же время ему никто не мешал петь партию тенора в постановках своей первой оперы “Оронтея” в Венеции (январь 1650) и Лукке (сентябрь 1650). С конца 1652 года композитор был на службе у эрцгерцога Фердинанда Карла в Инсбруке, а в 1653 году добывается разрешения в своем ордене служить эрцгерцогу и жить в собственном доме пять лет. Известны и другие его поездки: в Ратисбону (1654), Венецию (1655-1656), Рим (1658). По протекции папы Александра VII Киджи в 1659 году Чести был принят в папскую капеллу вопреки отрицательному мнению коллег-певцов. Осенью того же года он назначается кавалером ордена Св.Духа. В марте 1661 года композитор едет во Флоренцию на представление своей оперы “Дори”, написанной по заказу эрцгерцога Фердинанда Карла в честь свадьбы Козимо Медичи с Маргаритой Орлеанской. А в 1662 году, не испросив разрешения папы, он уезжает с эрцгерцогом в Инсбрук. После смерти покровителя Чести перебирается ко двору в Вену. Но уже в ноябре 1668 года он вернулся во Флоренцию, где вскоре умер [305.-С.59-60].

³³ Постановка была осуществлена в 1667 году с невиданной роскошью в новом театре на пять тысяч зрителей. Ромен Роллан пишет, что на нее было потрачено сто тысяч талеров. Либретто см.: 147.-С.62-65. Об опере и ее постановке: 129.-С.62-63; 130.-С.382-385; 206.-С.77-86.

типа однорегистрового пения (фальцетным звуком и грудным). Другой подход обнаруживается в более высоких партиях Венеры и Паллады. В терцете Момо, Венеры и Париса [408.-Акт I.-С.126-133] певческий диапазон партии Венеры $ми^1-соль^2$. Заключительное соло Венеры из этой сцены построено на виртуозных пассажах [Там же.-С.131-132]. Хотя диапазон интонирования всего децима, тесситура пения охватывает участок - $соль^1-фа^2$. Мелодия довольно редко выходит за пределы тесситуры.

В дуэте Венеры и Амура [408.-Акт II.-С.45-53] композитор противопоставляет две сопрановые роли. Диапазон партии Венеры: $фа^1-ля^2$. Мелодия развивается в основном на участке $соль^1-соль^2$, а в соло Венеры, заключающем дуэт, тесситура интонирования повышается до уровня $ля^1-соль^2$, $ля^2$. Исполнение рассчитано на хорошо развитый фальцетный регистр голоса и двухрегистровую манеру пения. Партия Амура в дуэте несколько ниже. Ее диапазон: $ми^1-соль^2$. Тесситура в речитативе: $ля^1-фа^2$; в соло $фа^1-ре^2$, $ми^2$. Данной партии близка однорегистровая манера пения. Сопрановая партия Паллады отличается богатством колоратуры, которая применяется автором и в речитативах XIV сцены [408.-Акт I.-С.118-122]. Диапазон интонирования здесь: $ре^1-соль^2$. Тесситура: $соль^1-соль^2$. Во втором акте [408.-Акт II.-С.87-91] диапазон расширяется: $до^1-ля^2$. Нота $ля^2$ встречается довольно часто, отдельные слоги распеваются гаммообразными пассажами. В начале соло Паллады колоратура выписана на участке $ми^2-ля^2$. Следующая колоратура - на участке $до^1-ми^2$ [408.-Акт II.-С.87]. Далее тесситура нового пассажа снова повышается до уровня $фа^1-ля^2$, затем - понижается до уровня $до^1-соль^2$ [Там же.-С.88-89]. Противопоставление тесситур и верхних нот во второй октаве нижним звукам в первой характерно для двухрегистровой манеры исполнительства с высоким регистровым переходом у певцов на $до^2-ре^2$. Тембры голосовых регистров в пении сопоставляются между собой. Так, ария из IV акта [408.-Акт II.-С.133-136] не менее виртуозна, чем предыдущий эпизод. Ее диапазон: $ре^1-ля^2$.

Пассажи автор выписывает на двух уровнях: более высоком - ля¹-ля², рассчитанном на фальцетное звукообразование певческого голоса, и более низком - ми¹-до², где (согласно П.Фр.Този) применимо грудное звукообразование. Пение осуществлялось как бы на двух участках диапазона голоса, которые разделяются регистровым переходом. Высокий уровень регистрового перехода являлся особенностью двухрегистрового исполнительства и влиял на вокальное интонирование партий сопрано.

В опере Чести обозначилось превосходство двухрегистровой манеры пения над однорегистровой. Это превосходство в данной опере Чести ярко иллюстрируется. Эффектность, концертный характер партий Венеры и Паллады отличают их от партий Прозерпины, Энноны и Амура, соответствующих однорегистровому стилю исполнительства. Звуковысотный уровень партий Венеры и Паллады примерно одинаков, что позволяет типизировать певческие голоса сопрано, поющих в двухрегистровой манере. Звуковысотный же уровень партий, рассчитанных на однорегистровое пение, разный и зависит от используемого в исполнительстве регистра. Это затрудняло типизацию певческих голосов и процесс их четкой классификации в вокальной музыке данной эпохи.

В альтовом ключе созданы партии Адрасто, Аурииндо, Альцесты, Аполлона. Соло Адрасто из II акта [408.-Акт II-V.-С.80-83] имеет диапазон си малой-ре². Колоратура, шеститактные распевы слогов и мелодичность характеризуют вокальное интонирование эпизода. Следующее соло Адрасто из II акта [Там же.-С.90-91] также построено на сочетании плавной мелодики и колоратуры. Партия предназначена для исполнения грудным регистром женского голоса. Соло Аполлона из I акта [408.-С.63-64] имеет диапазон: ля малой-до¹. Соло Аурииндо [Там же.-С. 96-98] - ля малой-ля¹. Соло Альцесты из IV [408.-Акт II-V.-С.137-141] - соль малой-до². Плавное интонирование, речитатив, беглость присущи альтовым партиям в этом ограниченном диапазоне. Партия Париса написана в теноровом ключе. В дуэте с Энноной из I акта [408.-С.86-90] диапа-

зон партии Париса: ре малой-ми¹. В трио с Момо и Венерой диапазон партии Париса: ми малой-фа диэз¹. Соло Париса из II акта [408.-Акт II-V.-С.12-14] создано в пределах ре малой-фа¹. А в дуэте с Энноной [Там же.-С.22-28] - ре малой-соль¹. Virtuозность здесь отсутствует. Распевы слогов на несколько тактов, плавность звуковедения требуют хорошего дыхания. Следующее соло Париса из II акта [408.-Акт II-V.-С.44] написано в диапазоне фа малой-фа¹. Партия Париса рассчитана на однорегистровую манеру исполнения (грудным регистром). В басовом ключе написаны партии Плутона, Момо. В дуэте с Прозерпиной из I акта [408.-С.54-61] партия Плутона имеет диапазон: Ре большой-до¹. Тесситура интонирования - малая октава. В трио (Раздор, Прозерпина) партия Плутона насыщена колоратурой. В отношении трактовки голоса Чести является преемником К.Монтеверди. Сцена Момо (песня, речитатив и ария) из I акта [408.-С.105-108] написана в границах Соль диэз большой-ре¹. Напевный характер интонирования, колоратурные распевы слогов, октавные скачки присутствуют в мелодике партии. Диапазон арии [Там же.-С.107-108]: Фа большой-до¹. Пассажи и скачки, плавное интонирование создают ее мелодический рисунок. Мелодия развивается преимущественно в малой октаве, что определяет певческую тесситуру баса.

В опере М.А.Чести “Золотое яблоко” наблюдается традиционный подход в трактовке певческих голосов. Вместе с тем главные партии сопрано (Венера, Паллада) близки к двухрегистровому стилю пения и имеют сходство в отношении диапазона, тесситуры и характера интонирования с аналогичными партиями опер Ст.Ланди и Фр.Кавалли. Следовательно, в итальянской опере второй половины XVII века уже отчетливо просматриваются две линии вокального исполнительства - это однорегистровая манера пения в партиях баса, тенора и альты, реже - сопрано, и двухрегистровая в партиях сопрано, рассчитанных на возможности кастратов-сопранистов. В соответствии с каждой певческой манерой формировался определенный тип оперной мелодики,

фиксирующий свойства, особенности вокального исполнительства на уровне стиля.

Однорегистровый стиль пения сохраняется и в опере Карло Паллавичино “Освобожденный Иерусалим”, поставленной в Венеции и Дрездене в 1687 году.³⁴ Для своих опер К.Паллавичино выбирал сюжеты исторического и романтического плана, основанные на мифологии. Сюжет оперы “Освобожденный Иерусалим” - текст Корради по “Освобожденному Иерусалиму” Т.Тассо - не является исключением. Большинство арий написано в форме *da Capo*. В трактовке певческих голосов композитор продолжает традиции венецианской школы. В сопрановом ключе созданы партии Клоринды, Танкреда, Армиды. Ария Клоринды из I акта [416.-С.20-22] написана в диапазоне *re*¹-*соль*². Певческая нагрузка падает на участок *соль*¹-*соль*². Мелодическое развитие осуществляется в основном на границе первой-второй октав, что предполагало исполнение фальцетным регистром голоса. Ария насыщена пассажами, скачками, исполнение которых требует мягкости, плавности переходов от звука к звуку, то есть развития кантиленного звуковедения. Характер интонирования соответствует все же двухрегистровому стилю пения и ноты ниже *ля*¹ могли воспроизводиться звуком грудного регистра. Арии Клоринды из II акта [416.-С.100-101] и из III акта [416.-С.131, 139-140, 167-168, 170] выдержаны в духе арии из I акта. Однако, ария из III акта [416.-С.134] отличается более высоким диапазоном: *ми*¹-*ля*². Низкие ноты первой октавы являются проходящими. Композитор избегает их частого употребления, как это было у Кавалли и Чести. Вся певческая нагрузка приходится на фальцетный регистр исполнителя.

³⁴ Молодые и зрелые годы К.Паллавичино=К.Паллавичини (1630-1688) совпадают с расцветом творчества Фр.Кавалли и М.А.Чести, а последние девять лет жизни совпали с творчеством Фр.Провенцале и началом творческого пути в Неаполе А.Скарлатти. Некоторое время композитор работал в Падуе как органист. В 1666 году переехал в Дрезден, где ему была предложена должность вице-капельмейстера капеллы, которой в то время руководил Шютц. Там он оставался до конца 1673 года. По возвращении в Падую Паллавичино работал органистом в церкви Св.Антонио. На протяжении десяти с лишним лет (1674-1685) композитор был капельмейстером венецианской консерватории “Инкурабили”. В 1685 году К.Паллавичино снова приглашают в Дрезден, но уже на должность капельмейстера открывшегося там итальянского оперного театра.

Двухрегистровое пение используется минимально. Происходит своеобразное совмещение: развитие мелодики вокальной партии соответствует двухрегистровой манере (в связи с повышенной тесситурой пения и высоким регистровым переходом), но осуществляется в ограниченном певческом диапазоне, свойственного однорегистровой манере пения. Сопрановые партии данной оперы отражают промежуточный этап процесса перехода от однорегистрового стиля пения к двухрегистровому. Причем обнаруживается попытка композитора избежать высокий регистровый переход в исполнении путем мелодического развития выше его уровня. Этим объясняется пение на участке фальцетного регистра в ограниченном диапазоне и минимальная нагрузка на низкие звуки первой октавы, совпадающие со звучанием грудного регистра.

Диапазон арии Танкреда из I акта - до¹-соль². Нота до¹ встречается всего один раз. Тесситура же - ля¹-соль². Ария насыщена колоратурой и распевами слогов в нисходящем движении [416.-С.25-27]. Она могла исполняться в двухрегистровой манере при максимальном использовании фальцетного регистра. В данной арии существенно выделяется повышение тесситур мелодического развития во вторую октаву, где фальцет звучит более ярко, и что характерно прежде всего для исполнения кастратов-сопранистов. В дальнейшем участок мелодического развития партии Танкреда понижается. Так, диапазон следующей арии из II акта [416.-С.53-54] - ми¹-фа диэз². Арии Танкреда из II акта [Там же.-С.74, 105] и из III акта [416.-С.143-147, 166, 172-173] свидетельствуют об их исполнении фальцетным звуком и в однорегистровой манере. В то же время характер интонирования партии Танкреда отличается от партий сопрано в операх Монтеверди, Кавалли, Чести. Повышенная тесситура нового типа интонирования, принимающего во внимание особенности двухрегистровой манеры пения, вошла в противоречие с ограниченным певческим диапазоном, присущим однорегистровому пению. Достаточно очевидный приоритет фальцетного регистра голоса явно не соответствовал основным вокально-педагогическим и исполнительским установкам Каччини. В данном случае партии сопрано из оперы Паллавичино и тип вокального интонирования отра-

жают путь перехода от однорегистрового стиля исполнительства к двухрегистровому, который мощно влиял на развитие оперной мелодики в конце XVII века. Происходит окончательное выделение речитатива в самостоятельную форму интонирования, виртуозная колоратура обособляется от плавного, кантиленного звуковедения - они сопоставляются между собой.

Выше сказанное можно полностью отнести и к партии Армиды. Ария из I акта [416.-С.37] имеет диапазон ми¹-фа диез². Уже в первых тактах мотив выписан на звуках ре²-фа диез². Здесь явно влияние двухрегистрового стиля пения, который из-за высокого регистрового перехода на до²-ре² способствовал повышению тесситуры от уровня первой-начала второй октав (как у Монтеверди) до уровня конца первой-середины второй октав, охватывая всю верхнюю часть певческого диапазона. Диапазон следующей арии Артемиды [416.-С55-56]: ре¹-фа диез². Развитие мелодики происходит на участке первой-начала второй октав, понизив тесситуру. Несколько арий Армиды из II акта [416.-С.70, 79, 92] не превышают диапазон ми¹-соль². Одна из них [Там же.-С.120-122] написана в пределах ре¹-ля бемоль². Для выражения напряженного состояния героини композитор использует быстрый темп, колоратурные распевы слогов на одиннадцать тактов, сопоставление триольных пассажей с выдержанным звуком ре², а также пунктирный ритм. Ария Армиды из III акта [416.-С.184-188] написана в диапазоне ре¹-ля². Колоратурой и более высокой тесситурой интонирования она соответствует двухрегистровому стилю вокального исполнительства, в рамках которого основная певческая нагрузка приходилась на фальцетное звукообразование певческого голоса. Попытка избежать регистрового перехода и максимально использовать возможности верхнего фальцетного регистра голоса становится ведущей тенденцией в оперном искусстве Италии конца XVII века, предвосхищая вокальную стилистику сопрановых партий эпохи бельканто XVIII века.

В альтовом ключе созданы партии Убальдо и Ринальдо. Ария Убальдо из I акта [416.-С.11-13] написана в пределах ре¹-до². Плавная мелодия, отсутствие

виртуозности и быстрый темп являются ее отличительными чертами. Тот же диапазон (ре¹-до²) и в другой арии Ринальдо [416.-С.42]. Медленный темп, длинные распевы слогов, пассажи разнообразят мелодику данной партии в столь узких границах. Как правило, альтовые партии предназначались для исполнения грудным регистром женских голосов и кастратов-контральтистов. Диапазон следующей арии Ринальдо [416.-С.46]: си малой-до². Арии из II акта [416.-С.90]: ре¹-ре². Узость певческого диапазона ограничивала возможности мелодического развития.

В теноровом ключе партии Арганте и Аридено. Ария Арганте из I акта [416.-С.18] имеет диапазон ре малой-соль¹. Певческая нагрузка находится на участке фа малой-фа¹. Плавное интонирование, песенный характер, колоратурный распев слога на десять тактов способствуют формированию лирического амплуа персонажа. Диапазон следующей арии Арганте [416.-С.63]: соль диес малой-ля¹, - выявляет проблему расширения объема грудного регистра у теноров в конце XVII века. Партия предназначена для высокого тенора. Однако ария Арганте из II акта [416.-С.98] написана в пределах до малой-до¹, что соответствует тесситуре низкого тенора. Композитор записывает ее в басовом ключе. Ария из III акта [416.-С.136-137] имеет диапазон ми малой-ми¹. Тесситура и диапазон данной партии очень неустойчивы, показывая эволюционный процесс становления теноровых партий и высоких мужских голосов. Партия Аридено предназначена для низкого тенора - традиционного типа голоса той эпохи. В речитативах встречаются верхние ноты фа¹, фа диес¹. Однако ария I акта [416.-С.35-36] написана в пределах Си большой-ре¹. Низкая тесситура партии позволила композитору записать одну из арий Аридено [416.-С.35-36] в басовом ключе. Повышение тесситуры вокальных партий теноров, как и сопрано, во второй половине XVII века способствовало появлению их низкого и высокого типов. В басовом ключе выписана партия Гоффредо. Соло Гоффредо из I акта [416.-С.7-8] имеет диапазон Фа диес большой-ре¹. В мелодии песенного характера распевы и колоратура отсутствуют. Основная певческая на-

грузка приходится на участок малой октавы. Ария Гоффредо [416.-С.57-58] звучит в границах Соль большой-ре¹. Медленный темп, распевы слогов создают плавное звуковедение вокальной партии. Диапазон следующей арии составляет две октавы [416.-С.65]: Ми большой-ми¹. Быстрый темп, виртуозные распевы слогов нисходящего движения от ми¹ к Фа диэз большой октавы требуют от исполнителя развитого грудного регистра и владения вокальной беглостью. Еще более виртуозна ария из III акта [416.-С.178-180]. Ее диапазон составляет также две октавы: Ми большой-ми¹. Нисходящие пассажи охватывают весь объем голоса.

Опера К.Паллавичино “Освобожденный Иерусалим” дает представление о трактовке певческих голосов в конце XVII века. Интонирование вокальных партий предвосхищает оперы-seria А.Скарлатти, значительно отличаясь от мелодики опер Фр.Кавалли и М.А.Чести. Однако диапазоны певческих голосов, за исключением баса, композитор трактует в традициях своих предшественников. Тесситура пения четко определяется в партиях сопрано, альты и баса. Партии теноров не имеют конкретного разделения по тесситуре на “низкие” и “высокие”. Обе они записаны и в теноровом ключе, и в басовом. На протяжении всего XVII века становление искусства сольного пения осуществлялось в неразрывной связи с развитием оперного жанра и определялось принципами использования регистровой природы певческого голоса в оперном исполнительстве. Именно регистровая природа человеческого голоса (голосовые данные, голосовой материал певца) и принцип ее использования в вокальном исполнительстве явились практической основой итальянского учения о певческом голосе. Анализ оперной музыки XVII столетия показывает, что в оперном исполнительстве этого периода сформировалось два принципа использования регистровой природы певческого голоса:

1. Раздельное применение голосовых регистров мужских и женских голосов в пении, нивелирующее разницу между ними. Эта тенденция зародилась в процессе формирования партитуры хоровой полифонической музыки (новой формы записи музыки конца XV-XVI веков) еще до возникновения оперы. Пе-

ние грудным регистром позволяло мужчинам исполнять партии тенора и баса, женщинам - альты. Пение мужчин и женщин фальцетным регистром уравнивало их в партиях сопрано. Данный принцип был перенесен в оперу первой половины XVII века. Так как в полифонической музыке голосоведение фиксировалось в старинных ключах, то и в отношении вокальных партий опер композиторы следовали этой традиции. Кроме того, ключи указывали звуко-высотный уровень вокальной партии и голосовой регистр, которым она исполнялась. Поэтому певческий диапазон был ограниченным, а тесситура интонирования соответствовала тесситуре интонирования голосов хоровой и ансамблевой музыки в условиях партитурной записи.

Раздельное использование регистров в вокально-исполнительской практике рубежа XVI-XVII веков стало основой однорегистровой манеры сольного пения и в оперной музыке. Но если в хоровом исполнительстве конкретные границы диапазона голосов определялись партитурой, то опера создавала предпосылки для постоянного поиска более широких границ певческого диапазона во всех четырех, известных тогда, партиях - сопрано, альты, тенора и баса, способствуя выделению сольного пения как нового вида исполнительского искусства. Развитие этой тенденции привело к тому, что один и тот же певец мог петь и грудным и фальцетным регистром своего голоса. Создалась ситуация, когда в сольном пении были найдены возможности использовать оба регистра одновременно, благодаря переходу из одного в другой, и установлены конкретные переходные ноты. Регистровый переход трактовался как сложный вокально-технический прием, владение которым определяло уровень исполнительского мастерства. В певческой практике данная идея была реализована певцами-кастрами.

2. Одновременное применение голосовых регистров в оперном исполнительстве - второй принцип использования регистровой природы голоса в оперном исполнительстве - положило начало искусству сольного пения в современном его понимании. В первой половине XVII века, благодаря развитию религиозной оперы в Риме и высокому уровню пения в Папской капелле, поставившей

исполнителей для постановок подобных произведений, певцами-кастратами был предложен новый способ использования регистровой природы певческого голоса применительно к оперной музыке. В силу своего природного несовершенства они были вынуждены на участке первой октавы применять грудной регистр, ибо фальцетный здесь звучал слабо, а во второй и выше - развивать фальцетное звучание голоса, наиболее для них естественное. Так, Родольфо Челлетти специально уделяет внимание вопросу звучания фальцета у обычных мужчин и у кастратов. И тех, и других, пишет он, называли фальцетистами. Но “чтобы не путать одних с другими, кастратов классифицировали как “натуральных” (“естественных”) фальцетистов, в то время как остальных называли “искусственными” (фальцетистами)” [288.-С.41]. Следовательно, у мужчин фальцетный регистр рассматривался как ложное и искусственное звучание голоса, а у кастратов-сопранистов - как ложный, но натуральный и естественный для них. Установив уровень перехода из регистра в регистр на $\text{до}^2\text{-ре}^2$, сопранисты стали использовать в сольном пении оба типа звукообразования голоса и создали двухрегистровый стиль оперного исполнительства. Существенная разница в тембре между регистрами у обычных певцов не позволяла им сразу же освоить новый, непривычный в середине XVII века принцип пения. Нужно было найти приемы и методы обучения двухрегистровому стилю исполнения.

Прекращение деятельности Римской оперной школы почти на двадцать пять лет с 1644 вплоть до 1667-1669 годов в связи с запретом папы Иннокентия X вынудило многих певцов-кастратов разъехаться по другим оперным центрам Италии и Европы. Это был период проникновения сопранистов в Венецианскую школу во главе с Фр.Кавалли и М.А. Чести. Двухрегистровый стиль пения активно повлиял на оперное интонирование даже в вокальных партиях, предназначенных для однорегистрового исполнения. Сольное пение быстро обретает самостоятельность как вид искусства. “Итальянские оперные школы, - пишет профессор В.Ферман, - показав сразу громадные музыкально-драматические возможности..., уже во второй половине XVII века обнаружи-

вают склонность рассматривать оперу как музыкальный театр, оценивая в ней прежде всего вокальное искусство исполнителя-певца” [147.-С.13-14].

Данная тенденция особенно активно будет развиваться в XVIII веке. Роль кастратов-певцов в области оперной музыки заключается в создании двухрегистрового стиля вокального исполнительства и педагогики, названного впоследствии “бельканто”. Вокально-методический труд П.Фр.Този явился результатом развития данного стиля в XVII веке и теоретической основой его дальнейшего совершенствования в XVIII столетии, а также способствовал формированию учения о певческом голосе в вокальной педагогике.

ГЛАВА II

РЕФОРМА СОЛЬНОГО ПЕНИЯ В ОПЕРЕ-SERIA XVIII ВЕКА

Тип оперы-seria явился результатом нескольких совместных реформ: сольного пения, либретто, композиции оперы, интонационной сферы. В процессе становления оперы-seria на рубеже XVII-XVIII веков совершается переход от однорегистровой манеры исполнительства к двухрегистровой. Данное событие - крупнейшая реформа сольного пения, которая произошла сначала в исполнительской и педагогической практике, а затем была изложена теоретически в книге П.Фр.Този “Мнения певцов старинных и современных или замечания по поводу фигурированного пения” (1723). Основопологающее положение Дж.Каччини - пение соло грудным регистром без употребления фальцета - явилось не только толчком развития сольного пения в XVII веке, но и причиной коренной реформы исполнительства партий сопрано в операх рубежа XVII-XVIII веков.

Начальным этапом реформирования сольного пения было установление регистрового перехода у певцов-сопрано на уровне до²-ре². Данный уровень был строго фиксированным, не допускал плотного звучания голоса и требовал выработки непринужденного звука. Однако выдержать этот уровень перемены регистров и исполнить партии, написанные в сопрановом ключе, могли только те певцы-кастраты и женщины, которые обладали легким типом голоса и у которых звук грудного регистра свободно образовывался на участке первой октавы, не затрудняя развитие фальцетного регистра во второй. Приоритет двухрегистрового пения, таким образом, принадлежал исполнителям сопрановых партий: кастратам и женщинам.

Главной проблемой певцов и педагогов было выравнивание регистровых звучаний, т.е. сближение их тембров друг с другом, а также переход из регистра в регистр в пении, который должен быть незаметным для слуха и осуществ-

ляться с минимальным напряжением голосового аппарата.³⁵ Но этот уровень перехода недостижим для исполнителей партии альтов, теноров и, тем более, басов из-за большой плотности звука грудного регистра. В результате реформы партии сопрано занимают ведущее положение в произведениях, а певческое мастерство сопранистов и женщин-сопрано, в совершенстве владеющих своими голосовыми средствами, определяют вокально-исполнительский стиль эпохи, оказывая влияние на интонационный строй оперы в целом. Лодовико Муратори (1672-1750) - поэт, писатель, историк, представитель раннего итальянского Просвещения, - выступая в 1706 году с критикой оперы-*seria*, писал: "Я уже ничего не говорю о неправильном подборе голосов, когда главные партии исполняют сопрано и сценические герои, вместо того, чтобы иметь мужской и низкий голос, постыдно поют нежными женскими голосами" [173.-С.103].

Существенным моментом реформы является проблема звуковедения в пении при регистровом переходе на до²-ре². Уровень перемены регистров оказался в центре диапазона голоса сопрано и требовал специальной обработки в процессе обучения. Певец должен был уделять еще большее внимание вопросам увеличения плавности и связности движения голоса от звука к звуку. Преодолеть столь высокий уровень перемены регистров оказывалось гораздо легче при помощи виртуозного пассажа в быстром темпе, нежели в медленном темпе кантиленной мелодии. Это способствовало преобразованию манеры интонирования вокальных партий в операх, а также приводило к изменению самой интонационной основы мелодики. Следующим этапом реформирования сольного пения явилось повышение тесситуры вследствие высокого уровня регистрового перехода в рамках ограниченного певческого диапазона, характерного для однорегистрового стиля исполнительства. Тесситура инто-

³⁵ Практическое решение этих проблем возможно при слабом подвязочном давлении и минимальном импедансе. Вот почему в вокально-методических трактатах XVIII века так мало написано о вспомогательных средствах постановки голоса и так много о регистрах. Основное требование к певческому дыханию по П.Този - не разрывать слова в пении и экономно его расходовать.

нирования сопрановых партий смещается примерно на кварту вверх (на участок ля¹-соль²). Регистровый переход и повышенная тесситура пения позволили в равной степени использовать оба регистровых звукообразования певца в оперном исполнительстве. Однако развитие двухрегистрового стиля оперного исполнительства все еще сдерживается ограниченным объемом голосовых регистров и певческим диапазоном чуть шире октавы. Обнаруживается потребность в максимальном расширении объема фальцетного регистра вверх в область второй-третьей октавы, что позволило бы расширить певческий диапазон в партиях сопрано и перейти на двухрегистровую манеру как пения, так и сочинения вокальной музыки. В первой половине XVIII века расширение певческого диапазона путем максимального развития не только грудного, но и фальцетного регистра завершило процесс реформы искусства сольного пения в рамках партий сопрано опер этого времени. Как результат расширения певческого диапазона в оперной музыке появляются партии высокого сопрано. Двухрегистровый стиль пения с высоким уровнем регистрового перехода и новый тип вокального интонирования, связанный со становлением мелодии широкого дыхания, становятся основой эволюции оперного искусства и развития бельканто в XVIII веке. Музыковед И.С.Драч в одной из своих статей пишет, что “кантиленная мелодия становилась средоточием чисто музыкальной экспрессии” [95.-С.70], а “прекрасное пение” стало методом освоения мира в оперном искусстве” [95.-С.72].

Двухрегистровый стиль пения формирует новые представления о возможностях и природе певческих голосов. Происходивший на протяжении XVIII века процесс закрепления конкретной тесситуры во всех вокальных партиях формировал типы певческих голосов. Единый уровень регистрового перехода повлиял не только на повышение тесситуры, но и определил характер использования регистровой природы певческих голосов в исполнительстве. Формирование грудного регистра было обязательным для всех типов голосов, в связи с чем он являлся основным певческим. Формирование фальцетного регистра, помимо грудного, и, соответственно, установление регистрового пере-

хода длительное время (вплоть до середины XVIII века) было обязательным исключительно лишь для сопрано. Это положение определяло методику и практику обучения певцов, а также способствовало сохранению однорегистрового пения почти до конца XVIII века, сдерживая проникновение двухрегистрового стиля в партии альтов, теноров и басов по причине высокого уровня перемены регистров, неприемлемого для них. Двухрегистраый стиль бельканто наиболее активно развивался в партиях сопрано, звуковысотное положение которых позволяло совершенствовать его как технические, так и художественные особенности. В условиях же однорегистрового стиля пения и соответственной профессионально-технической подготовки максимально раскрыть и использовать природу певческого голоса не было возможности.

С развитием двухрегистрового стиля бельканто роль профессионально-технической подготовки значительно возрастает. Теперь требовалось развивать оба типа регистровых звукообразования, соединять их в единый диапазон, выравнивать регистровый переход, расширять объемы регистров вверх и вниз. Все более высокие требования предъявляются к вокальному мастерству исполнителей. Не случайно трактат П.Фр.Този начинается с критики вокально-педагогической практики и исполнительства начала XVIII века. Перевод трактата П.Фр.Този на английский (в 1732 году по данным оперного словаря Розенталя [299.-С.406]) и немецкий (1757) языки способствует распространению его идей в Европе и становлению учения с певческим голосе в области теории за пределами Италии. О регистрах пишет Агрикола (1720-1774) - немецкий композитор и органист, ученик И.С.Баха. Исследователь теории музыки Ф.В.Марпург (1718-1795) акцентирует внимание на натуральном (грудном) и искусственном (фальцете) голосах певцов, проблеме их соединения до такого уровня, “чтобы один нельзя было отличить от другого” [137.-С.212]. Ценные советы дает А.Бавелвей - доктор Кембриджского университета: “Трубость настоящего баса должна смягчаться употреблением верхних тонов” [137.-С.213]. Он считает, что фальцет, если не дан природой как у сопрано или контральто, можно выработать искусственно. Регистровый переход у контральто указыва-

ется несколько ниже, чем у сопрано, - на соль¹-си бемоль¹. Двухрегистровое развитие певческого голоса Бавелвей рекомендует даже басам.

Немецкий вокальный педагог и композитор И.А.Гиллер (1728-1804) высказывается за обучение женщин искусству пения в школах. Он устанавливает в 1774 году еще один важнейший момент регистрового учения: “От присоединения некоторых фальцетных звуков объем натурального голоса расширяется. ... Границы одного должны на пару тонов теряться в области другого. ... Конечно, придать нижним тонам фальцета силу, соответствующую грудному голосу, сопряжено с известными трудностями” [137.-С.222]. Гиллер заостряет внимание на следующем положении: “Соединение фальцета с натуральным голосом составляет необходимое упражнение для каждого вырабатывающегося певца” [137.-С.223]. Тратат Гиллера показывает, что в Германии наметился новый подход к проблеме соединения регистров в единый диапазон - их следует расширять: грудной вверх, а фальцет вниз, - создавая общерегистровый участок в несколько тонов. Расширение регистровых объемов с целью образования общерегистрового участка, на котором происходит основная работа по их соединению, становится вторым вокально-педагогическим законом процесса постановки голоса, углубляющим и совершенствующим профессионально-техническую подготовку в искусстве сольного пения и развивающим учение о певческом голосе.

Крупнейшей работой во второй половине XVIII века является труд Джованни Батиста Манчини (1714-1800) “Мысли и практические размышления по поводу фигурированного пения” (1774). Так же как и П.Фр.Този, Дж.Б.Манчини - сопранист и вокальный педагог, представитель и последователь традиций школы Пистокки. Пению учился у А.М.Бернакки в Болонье. Композицию и контрапункт изучал под руководством падре Мартини. В 1757 году по приглашению Марии Терезы Австрийской переехал в Вену, где обучал пению членов императорской семьи. Манчини пишет о регистровом строении певческого голоса, признавая только два рода голосообразования: грудной (натуральный) регистр и головной (или фальцет). По выражению автора,

колоратуру, портаменто и другие виды вокализации не следует употреблять, если предварительно не была проведена работа по соединению двух регистров.³⁶ Дж.Б.Манчини разрабатывает составные элементы постановки голоса, отсутствующие у его предшественников: открытие рта, укладка языка, техника дыхания, беглость и дикция.

Вокально-методические работы конца XVIII века описывают технологию регистрового соединения. В новом издании книги И.А.Гиллера (1780) предлагается петь грудные ноты при переходе на фальцет несколько слабее, а фальцет более крепко и сильно. Такая тренировка перехода из регистра в регистр значительно увеличивает и расширяет объемы звукообразований. Эту мысль развивает К.Ф.Нопич (1758-1824), требуя, чтобы нижние звуки фальцета исполняли силой, не уступающей грудному голосу. В книге “Руководство для искусства пения” (1798) И.В.Лассер советует последний тон грудного голоса и первый фальцетного петь обоими регистрами попеременно. Следовательно, соединенеие регистров достигалось двумя способами: 1. тренировка перехода по диапазону - согласно трактовки Гиллера - на двух примыкающих друг к другу нотах (секунды, терции, где нижний звук - грудной, а верхний - фальцет); 2. тренировка перехода на каждой ноте общерегистрового участка, как указывает Лассер - все переходные ноты поются обоими звукообразованиями попеременно. Так как общерегистровый участок в то время составлял не более трех-четырёх нот, то упражнения в перемене регистров проводились в очень узком диапазоне и устанавливаются в качестве основополагающего метода *bel canto* XVIII века, т.е. основой стиля *bel canto* в вокально-исполнительской, педагогической практике, композиторском творчестве, определяя характер мелодики, интонирования вокальных партий.

В педагогической практике формируется основной принцип воспитания певца и его голоса: максимальное развитие обоих регистровых звукообразований

³⁶ Указанный момент в современной практике преподавания сольного пения чаще всего по ошибке выпускается, так как в современном искусстве пения регистровый переход певцы применяют значительно ниже уровня до²-ре², а его использование в процессе постановки голоса игнорируют.

с целью их соединения в единый диапазон. Данный принцип определяет и механизм развития певческого голоса. Постепенно складывается вокально-педагогическая система певческого обучения, учитывающая природу человеческого голоса и указывающая методы его развития. Принцип максимального развития голосовых регистров певца ложится в основу учения о певческом голосе, определяя дальнейшую эволюцию его содержания. К концу XVIII века устанавливается двухрегистровое пение не только женщин, но и мужчин. Певческий диапазон в оперном исполнительстве возрастает до двух и более октав.³⁷ Отбор голосов в соответствии с хоровой партитурой не удовлетворяет оперное искусство, вносятся коррективы в их дифференциацию. Возникает классификация, определяемая не регистрами, взятыми в отдельности, а способностью выдерживать уровень тесситуры оперной партии (низкая, высокая) и развитым общим диапазоном. Голоса певцов классифицируются как высокие (сопрано, тенор) и низкие (контральто, бас). Между высокими и низкими голосами в середине XVIII века стали выделяться промежуточные. Агрикола к ним относил глубокое сопрано и глубокий тенор. Марпург выделял низкий тенор, иначе называемый баритоном. Бавелвей делил мужские голоса на альт, тенор, тенор-бас и настоящий бас.

На протяжении столетия совершается переход от размежевания голосов согласно хоровой партитуры и пения каким-либо одним звукообразованием к оперной их классификации. Эти перемены в музыке убедительно иллюстрирует “Музыкальный словарь” (1767) Ж.Ж.Руссо (1712-1778), из которого следует, что к этому времени самостоятельная оперная классификация певческих голосов в готовом виде еще не сложилась.³⁸ Голоса певцов связываются по

³⁷ И.А.Гиллер писал: “Соединение обоих регистров дает возможность голосу значительно расширять свой объем” [137.-С.278].

³⁸ Decant ou Discant по Руссо - это импровизационная певческая партия на тенор или бас. Dessus - женский голос, а также кастратов. Contra - старинное название партий, которое Руссо именует как альт, связывая их с мужским голосом Haute-Contre. Альт, Haute-Contre, Altus ou Contra - высокий голос, соответствующий итальянскому контральто мужчин и женщин. Haut (верхний) отождествляется с Aigu - высокий, употребляется как приставка к основным четырем партиям: Haut Dessus (верхнее сопрано), H.-Contre (верхний альт), H.-Taille (верхний тенор). Taille, tenor - вторая из четырех партий в музыке, лучше всего подходит к муж-

традиции с хоровой партитурой. Подобную трактовку певческих голосов дает и Марпург, указывая диапазоны: высокий дискант - ми¹- соль², низкий дискант - до¹-ми², высокий альт - ля малой-до², низкий альт - фа малой-ля¹, высокий тенор - ми малой-соль¹, низкий тенор (баритон) - до малой-ми¹, высокий бас - Ля большой-до¹, низкий бас - Фа большой-ля малой октав.³⁹ В это же время Гиллер пишет: “Наши предшественники, определяя для каждого голоса объем в дециму, ... имели в виду исключительно хоровое пение и этим руководствовались в своих композициях. В наши дни, когда голос соперничает с инструментами, ... объем, по крайней мере, в две октавы теперь считается необходимой принадлежностью...” [137.-С.222-223]. Диапазоны голосов по Гиллеру: дискант - до¹-до³, альт - фа малой-фа², тенор - до малой-до², бас - Фа большой-фа¹. Ясно, что сформировать такой диапазон певец мог только благодаря соединению, расширению и выравниванию звукообразований регистров. Это первая попытка классифицировать певческие голоса с позиции оперного искусства и на основе регистрового учения.

Становление учения о певческом голосе самым тесным образом связано с развитием оперного искусства Италии. Реформа сольного пения, осуществленная на рубеже XVII-XVIII веков, явилась частью коренных преобразований итальянской оперы, когда окончательно закрепляется ее новый тип, состоящий из арий и секко-речитативов. В этот период ведущее положение заняла неаполитанская композиторская и вокально-исполнительская школа, возникшая в конце XVII века. Большое значение в формировании музыкальных традиций данной школы имела деятельность четырех консерваторий для мужчин, в сте-

ским голосам. Различается высокий тенор (Haute-Taille) и низкий (Basse-Taille или Concorde). Баритон Руссо определяет как голос, расположенный между тенором и басом - Basse-Taille или Concorde (согласованный), а в Италии - тенор. Бас - то же, что и старинное Grave (тяжелый) и противопоставляется высоким голосам (a haut ou aigu). Различаются Basse-Dessus (более высокий), бас-кантате, Basse-Contre - самый низкий бас, но не следует смешивать его, пишет Руссо, с контрабасом-инструментом. Contre-cant - то же, что и дискант или контрапункт в полифонии. Contra-tenor - понятие из области контрапункта и с певческим голосом не отождествляется.

³⁹ Примерно в этих границах выдержаны вокальные партии оперы “Коронация Поппеи” Кл.Монтеверди.

нах которой были воспитаны многие прославленные итальянские композиторы и певцы-виртуозы. В каждой из них было по два преподавателя: по композиции и пению. Игре на музыкальных инструментах обучали учителя-ассистенты [207.-С.359-360]. Уже в процессе обучения создавались условия для интеграции композиторского, вокально-исполнительского и педагогического творчества. Ромен Роллан отмечал, что именно консерватории способствовали быстрому выдвижению Неаполя, как крупнейшего музыкального центра страны [206.-С94]. Хотя в конце XVII века в одном из этих учебных заведений преподавал Фр.Провенцале, в историю европейской музыкальной культуры как глава и родоначальник неаполитанской оперной школы вошел величайший итальянский композитор Алессандро Скарлатти (1660-1725), творчество которого определило пути развития оперы в XVIII веке.⁴⁰ Под его

⁴⁰ Многие страницы биографии А.Скарлатти до сих пор неизвестны. Он был старшим сыном Пьетро Скарлата из Трапани и Элеоноры д'Амато из Палермо. Долгое время местом рождения Алессандро указывался город Трапани, но затем было установлено, что он является уроженцем Палермо. Старший брат его матери Винченцо Амато (или д'Амато, 1629-1670) был священником и композитором, в 1665-1670 годах - капельмейстером кафедрального собора Палермо. Возможно первые уроки музыки Алессандро получил у своего дяди. Еще мальчиком Скарлатти был отправлен в Рим вместе с младшими сестрами Анной-Марией и Мелкиоррой-Бригитой. Два младших брата находились в Неаполе: Франческо с 1674 года, а Томмазо с 1677. Известно, что Алессандро был отправлен в Рим к родственнику В.Амато до 1670 года. Согласно сведениям, приведенным в итальянской музыкальной энциклопедии, утверждение о том, что Кариссими мог быть учителем А.Скарлатти, не подтверждается документами, вопреки мнению многих известных музыковедов. До настоящего времени об учителях композитора не существует единой точки зрения. Музыкальная культура Рима оказала огромное влияние на творческое становление А.Скарлатти. Его первая опера "Невинный грех" (Рим, 1679) была поставлена в доме Контини и имела огромный успех. Благодаря этому успеху королева Кристина Шведская заказывает композитору новую оперу и назначает его капельмейстером своей капеллы. В 1683 году композитора пригласили в Неаполь на должность капельмейстера театра Сан-Бартоломео, в котором ставились его произведения. В 1684 году в возобновленной постановке "Помпео" (1683) выступил знаменитый певец-кастрат Сифаче (Дж.Грасси). Скарлатти жил в Неаполе до конца 1702 или 1703 года, но не порывал с Римом, где исполнялось много его музыки. С 1689 года Скарлатти преподавал в Неаполитанской консерватории Санта-Мария ди Лорето. Среди его учеников называют Л.Винчи, Л.Лео, Ф.Дуранте, что документально также не подтверждается. Один лишь Гассе был его учеником. В 1702 году А.Скарлатти посетил Флоренцию, а впоследствии посылал туда произведения, которые исполнялись на вилле Пратолино (1703-1706). В апреле 1706 года Скарлатти вместе с Б.Паскуини и Корелли был избран членом Римской академии "Аркадия". С помощью кардинала Оттобони 31 декабря 1703 года его назначают вице-капельмейстером, а в мае 1707 - капельмейстером Римского собора Санта-Мария Маджоре. Период 1708-1717 годов он преподавал в Неаполитанской консерватории. В 1715 году ему присвоено звание Кавалера. В 1717 году композитор опубликовал методическое пособие для

влиянием оказывались многие музыканты того времени как младшего, так и старшего поколений: Дж.Б.Бонончини, Р.д'Асторга, Б.Марчелло, А.Кальдара, Г.Ф.Гендель, Ф.Гаспарини, Ф.Манчини, Н.Порпора. Скарлатти опирался на музыкальные традиции не только Рима, но и Венецианской и Флорентийской школ, обобщив достижения оперной культуры Италии того времени.

Широкомасштабное преобразование оперы на рубеже XVII-XVIII веков в творчестве А.Скарлатти, с одной стороны, было подготовлено предварительным ходом эволюции всей итальянской оперной культуры XVII века, и, с другой, осуществлено под непосредственным влиянием Римской академии “Аркадия”, проповедовавшей классицистские идеи в литературе и искусстве.⁴¹ По мнению исследователя оперного искусства этой эпохи Г.В.Куколь, основой оперной драматургии второй половины XVII века и, в частности, творчества Скарлатти является драма барочного типа, а господствующим жанром - опера-трагикомедия [163.-С.4]. Г.В.Куколь приходит к выводу, что на рубеже XVII-XVIII веков произошла сложная реформа оперного либретто, в результате которой “опера-трагикомедия прекращает свое существование и разделяется на два жанра классической иерархии: комедию и трагедию, или оперу-buffa и оперу-seria” [164.-С.15]. В 1718 году А.Скарлатти создает единственную оперу-buffa “Триумф чести”. Написанную тремя годами позже “Гризельду” Г.В. Куколь относит уже к новому жанру оперы-seria, указывая на отсутствие в ней комического элемента.

Об исключении комического элемента из либретто пишет и французский музыковед Э.Бюкен, отмечая при этом деятельность либреттиста Апостола Дзено

обучения игре по цифрованному басу. Несколько лет (1717-1722) Скарлатти провел, вероятно, в Риме, а последние годы жизни в Неаполе [308.-С.349-351].

⁴¹ Основателями “Аркадии” были Дж.В.Гравина, ученик философа Грегорио Калопреззо (одного из последователей Декарта в Италии) и Дж.М.Крешимбени. К концу XVII века филиалы “Аркадии” были уже открыты во всей Италии, а в начале XVIII века распространились во многих странах Европы, оказывая значительное влияние на развитие европейской литературы. Члены академии отвергали стиль барокко и развивали идеи французского классицизма, вступив однако в спор с французами, так как считали невозможным отказаться в Италии от культурного наследия эпохи Возрождения. В академии Скарлатти общался с Б.Марчелло, Г.Ф.Генделем, приемным сыном основателя “Аркадии” Дж.В.Гравина - Пьетро Метастазियो, также разделявшим классицистские идеи.

(1668-1750): “Он очистил героико-историческую оперу от сомнительного комического элемента, который был в нее внесен в Венеции, и этим расчистил путь для создания серьезной “драмы характеров”” [32.-С.32]. Согласно мнения Э.Бюкена, полное исчезновение комических элементов из оперных либретто А.Дзено явилось водоразделом, отделившим комическую оперу от серьезной и направившим развитие обоих жанров в различных направлениях. С точки зрения исследователя музыки барокко и классицизма Л.В.Кириллиной “опера-серия занималась исследованием “чистых”, без примеси какой-либо конкретики ... страстей” [103.-С.31], “позволяла композитору мыслить крупными музыкальными формами ... развернутыми и закругленными ариями” [103.-С.31].

Сольное пение становится основным средством эмоционального высказывания оперных героев в данном жанре. Все главные партии в опере-seria записывались, как правило, в сопрановом ключе. Певцы-кастраты занимают здесь приоритетное положение. Партии же альтов, теноров и басов поручаются второстепенным или эпизодическим персонажам. В операх А.Скарлатти нашли свое завершение те тенденции в развитии сольного пения, которые к концу XVII века ясно проявились в произведениях венецианской и римской школ. Композитору, обучавшемуся в Риме и никогда с ним не порывавшему, удалось воспринять достижения певцов-кастратов и реализовать их творчески на неаполитанской почве. Сопрановые партии его опер рассчитаны уже на двухрегистровое пение, хотя имеют небольшой певческий диапазон, который ограничивается верху нотой соль², иногда ля² (что характерно и для произведений Кавалли и Чести). Все же в этом ограниченном диапазоне четко выделяется высокая тесситура мелодического интонирования. Звуковысотный уровень развития мелодики в партиях сопрано занимает верхнюю часть диапазона на участке конца первой-середины второй октав, что характерно уже для развивающегося двухрегистрового стиля пения. В более поздних операх А.Скарлатти наблюдается и стремление расширить певческий диапазон вверх. Тем не менее в отношении сольного пения А.Скарлатти следовал вокальным традициям XVII века.

Мелодическое богатство и блестящее мастерство композитора в области вокального письма проявляются в опере “Розаура” (Рим, 1690), написанной по случаю свадьбы в Риме одного из членов семьи Оттобони.⁴² По мнению Роме-на Роллана, это произведение “в малой степени представляет неаполитанский стиль Скарлатти” [207.-С.105]. Хотя и поднятая в вокальных партиях тесситура в начале еще больше ограничивает певческий диапазон, так как нижние ноты первой октавы используются довольно редко, в данной опере проявляются новые черты двухрегистрового стиля пения. Певческая нагрузка в партиях сопрано падает примерно на участок ля¹-соль² фальцетного регистра. Благодаря повышенной тесситуре, но ограниченному диапазону вокальное интонирование осуществляется в жестких пределах сексты - максимум октавы. Вокальные партии отражают переходный этап реформы сольного пения: развитие оперной мелодики стеснено высокой певческой тесситурой (из-за регистрового перехода на до²-ре²) и узостью диапазона.

В сопрановом ключе выписаны партии Венеры, Климены и Розауры. Диапазон партии Венеры из пролога оперы [424.-С.111-117]: ре¹-фа дизез². Певческая нагрузка приходится на участок ля¹-фа дизез² фальцетного регистра певицы. Мелодия развивается исключительно в границах данного участка, крайне редко опускаясь ниже - в область грудного регистра. В двухрегистровом стиле исполнительства фальцетное звукообразование голоса становится основным певческим для сопрано. Диапазон арии Климены из I акта [424.-С.123-124]: фа дизез¹-соль². С самого начала арии тесситура пения охватывает участок си¹-фа дизез². В средней части арии интонирование осуществляется в пределах фа дизез¹-фа дизез². Однако и здесь можно выделить участок ля¹-фа-дизез² наиболее употребляемых звуков в процессе развития мелодии. В данной арии за счет повышения тесситуры максимально используется фальцетное звучание голоса и минимально грудное. Соблюдение одинаковой тесситуры пения в разных сопрановых партиях влияет на качество звучания голоса певца.

⁴² Либретто см.: 147.-С.66-68. Об опере - книгу Т.В.Ливановой: 130.-С.394-395.

Диапазон следующей арии Климены [424.-С.125-128]: до¹-соль². Мелодика с самого начала развивается в границах ля¹-фа². Выдерживание тесситурного уровня интонирования устанавливается как конкретный способ, технический прием настройки голосового аппарата исполнителя на определенный режим работы (взаимодействие дыхания, положения гортани в пении, звукоизвлечения, артикуляции... и выявление акустических свойств голоса), благодаря которому проявляется тембральное качество звучания голосовых регистров. Стремление к пропеванию четких гласных, минимальное подсвязочное давление, только и возможное при высоком регистровом переходе на до²-ре², а в связи с ним и “открытый” в обоих регистрах звук, формировали легкое, светлого тембра звучание певческого голоса, так называемый “белый” звук, которым бравировали певцы-кастраты. Диапазон виртуозной арии Климены [424.-С.185-186] из II акта: ми¹-ля². Нота ля² выписана в пассажах как проходящая. Певческая нагрузка приходится на участок фальцетного типа звукоизвлечения - ля¹-соль². Такого же плана следующая ария Климены из этой сцены [424.-С.187-189]. В диапазоне соль диез¹-соль² колоратурные распевы слогов выписаны на участке си¹-фа диез². Арии Климены из финала оперы [424.-С.217-218, 220-222] также насыщены колоратурой в диапазоне соль¹-соль² (в первой арии) и фа¹-соль² с тесситурой ля¹-соль² (во второй).

Ария Розауры из I акта [424.-С.135-136] написана в диапазоне ре¹-соль². Две начальные фразы охватывают объем первой октавы. Следующие четыре - объемом до диез²-соль². Мелодическое развитие средней части арии занимает участок соль диез¹-ми². Диапазон другой арии Розауры [424.-С.138-140]: ми¹-соль². Центр интонирования здесь - участок до²-соль². Но благодаря небольшим колоратурным распевам слогов мелодия опускается к соль¹ и ми¹. Диапазон еще одной арии Розауры [424.-С.144-145]: ре¹-соль². Тесситура пения соль¹-ре². В средней части номера она повышается до уровня си¹-фа диез². Певческий диапазон делится на два звуковысотных участка, сопоставляемых

между собой. Ария Розауры из VII сцены [424.-С.154-155] написана в пределах фа диез¹- соль². Тесситура ограничивается участком си¹-фа диез². Более низкие ноты первой октавы применяются редко - в процессе развития мелодии или же для ее завершения. Певческая нагрузка падает на фальцетный регистр голоса. Интонирование такого же плана и в колоратурной арии Розауры из II акта [424.-С.193-194]. Последняя ария Розауры [424.-С.218-220] имеет диапазон: ми¹-ля² с тесситурой: ля¹- соль². Мелодическое развитие, часто выходя за пределы тесситурного участка интонирования, охватывает весь диапазон. Закрепление высокого уровня перемены регистров и тесситуры пения в сопрановых партиях оперы “Розаура” позволило использовать в оперном исполнении оба звукообразования голоса, хотя композитор акцентировал звучание фальцета. Широкое применение грудного регистра в партиях сопрано не исключалось, что определило дальнейшее развитие исполнительства. Несмотря на сохранение однорегистрового пения в других вокальных партиях, манера их интонирования приближается к характеру интонирования в партиях сопрано - мелодика (кантилена, колоратура, речитатив) близка мелодике сопрано. В них также устанавливается конкретный тесситурный участок.

В альтовом ключе создана партия Эльмиро. Ария I акта [424.-С.118-119] написана в диапазоне до диез¹-си¹. Мелодика развивается в пределах квинты ре¹-ля¹. Партия предназначена для исполнения грудным регистром женского голоса или голоса контральтиста-кастрата. Диапазон другой партии Эльмиро [424.-С.143]: си малой-си¹. Певческая нагрузка падает на интервал - ми¹-си¹. Ария Эльмиро из сцены с Розаурой [424.-С.146-148] написана в пределах си бемоль малой-до². Мелодия богата колоратурными распевами слогов. Тесситура ее развития: фа диез¹-до². Диапазон арии II акта [424.-С.191-192]: до диез¹-си бемоль¹. Небольшая колоратурная ария из сцены с Челиндо [424.-С.204-207] написана в границах до¹-си бемоль¹. Последняя ария Эльмиро [424.-С.215-217] имеет диапазон: до¹-до². В развитии мелодики используется весь объем звуков, хотя и здесь выделяется тесситурный участок ре¹-си бе-

моль¹. В теноровом ключе созданы партии Челиндо и Лесбо. Диапазон арии Челиндо из I акта: фа малой-соль¹. Мелодия развивается преимущественно в области ля малой-соль¹. Характер интонирования близок интонированию в партиях сопрано, но с учетом разницы звуковысотного расположения в октаву. В дуэте с Розаурой [424.-С.156-157] тесситура теноровой партии отстоит от тесситуры партии сопрано на октаву ниже. Диапазон фа малой-соль¹ сохраняется и в сцене Челиндо с Эльмиро [424.-С.204-205]. Ария Лесбо из I акта [424.-С.149-153] написана в пределах ми малой-фа диэз¹. В экспозиции арии интонирование, охватывая звуки фа малой-фа¹, осуществляется на границе первой-второй октав. Тесситура пения в средней части арии соль малой-ми¹. Причем выход мелодии за пределы тесситурного участка наблюдается лишь в двух последних тактах [424.-С.153].

В опере А.Скарлатти “Розаура” тесситура пения имеет гораздо большее значение, нежели у его предшественников - Кавалли, Чести и даже Паллавичино. Сопрановые партии произведения отражают процесс развития двухрегистрового стиля исполнительства на ранних этапах его становления. Преодоление однорегистрового пения в области вокального интонирования осуществлялось путем установления звуковысотного участка развития мелодики по отношению к небольшому певческому диапазону. Проблема регистрового перехода и повышение тесситуры в первое время еще больше ограничила певческий диапазон. Стремление расширить певческий диапазон наблюдается в последней опере А.Скарлатти “Гризельда” (1721). Данное произведение является итогом творческих поисков композитора и представляет классический тип драматургии оперы-seria. Опера рассчитана на исполнительское искусство певцов-кастратов и женщин-сопрано.

Сольные партии Гризельды, Констанцы и Роберто написаны в сопрановом ключе, Гуальтеро и Оттона - в альтовом, Коррадо - в теноровом. Басовые партии отсутствуют. Ария Гризельды №9 [423.-С.41-43] имеет диапазон фа диэз¹-ля². Певческая тесситура приходится на участок ля¹-соль² фальцетного звуко-

образования исполнителя. Мелодический рисунок, несмотря на умеренный темп, сочетает плавную кантилену и подвижные распевы слогов, требуя от певца владения и связным звуковедением, и беглостью. Небольшая ария №29 [423.-С.84-85] отличается быстрым темпом и развитием мелодии в пределах ми¹-ля², охватывая нижний и верхний регистры голоса одновременно. Все же основная певческая нагрузка попадает на фальцетный участок голоса. Ария Гризельды №43 [423.-С.121-122] более широкого диапазона: ми бемоль¹-си бемоль². Интонирование здесь построено на речитативных возгласах, подчеркивающих драматизм арии. Их развитие заканчивается эффектным пассажем с верхней нотой си бемоль². Автор блестяще использует все преимущества двухрегистрового пения - высокий уровень перемены голосовых регистров и смещение певческой тесситуры вверх, расширенный диапазон голоса, что в процессе сочинения отразилось на интонировании сопрановой партии и придало ей особый драматизм, подчеркивающий внутреннее напряжение персонажа. Этот же подход Скарлатти сохраняет в арии Констанцы №21 [423.-С.70-72] и в арии Роберто №58 [423.-С.148-150]. Ария Констанцы (диапазон ми¹-ля², тесситура ля¹-фа диэз²) отличается большой подвижностью, колоратурными распевами отдельных слогов с употреблением трели. Диапазон арии Роберто ми¹-ля², тесситура ля¹-фа диэз². От певца требуется плавное звуковедение и натренированный выдох для исполнения шести-десятитактных распевов в спокойном темпе [423.-С.149]. По сравнению с партиями сопрано из оперы “Розаура” диапазон сопрановых партий в опере “Гризельда” поднят на секунду-терцию выше. Если в “Розауре” ля² встречается как исключение, что наблюдалось еще в операх Фр.Кавалли и М.А.Чести, то в “Гризельде” на ля² падает большая певческая нагрузка. Звуки ля², си бемоль² расширяют вверх наиболее активно используемый в пении участок. В связи с этим тесситура и регистровый переход оказались в центре диапазона, а не в верхней его части как было ранее. Использование грудного регистра в исполнительстве уменьшается, а фальцетного - еще больше увеличивается.

Кантиленным характером и виртуозными фиоритурами отличаются альтовые партии Гуальтьеро [423.-С.35-38] и Оттона [423.-С.189-190]. Их диапазон - всего октава: си малой, до¹-до². Они предназначены для исполнения грудным звукообразованием контральто кастратов и женщин. Но разработка мелодического материала этих партий ничем не отличается от партий сопрано. Более того, рамки октавного диапазона заставляют композитора фантазировать, избегать однообразия. А.Скарлатти использует подвижные распевы, синкопы в трехдольном и четырехдольном размере. Мелодика развивается преимущественно в верхней части первой октавы. Однако по сравнению с альтовой партией Эльмиро из оперы “Розаура” интонирование партий Гуальтьеро и Оттона более широкого дыхания и энергичного характера. Теноровая партия Коррадо рассчитана на грудное звучание голоса певца. Диапазон арии №15 [423.-С.57-58] соль малой-соль¹ с тесситурой до¹-соль¹. Мелодия развивается в рамках данной квинты и показывает композиторскую изобретательность Скарлатти. Реформа изменила стиль пения не только сопрано, но и повлияла на область интонирования в партиях альтов и теноров: конкретно установилась их певческая тесситура в оперном исполнительстве, от певцов потребовалось кантиленное и виртуозное звуковедение голоса.

Интонирование вокальных партий оперы “Гризельда” показывает, что развивающийся двухрегистровый стиль бельканто с высоким регистровым переходом позволял композитору создавать более разнообразную оперную мелодику, чем однорегистровый стиль пения, и становился художественным средством выразительности в драматических ситуациях оперы, выявления эмоционального состояния персонажа. Трактовка певческого голоса в последней опере А.Скарлатти соответствует трактовке певческого голоса в опере С.Ланди “Святой Алексей”, хотя по времени их создания прошло девяносто лет. В вокальном отношении Скарлатти ориентировался на традиции Римской оперной школы XVII века, что было в то время прогрессивным явлением. Вместе с тем его оперное творчество отражает переходный этап реформы сольного пения.

Создавшееся положение в области вокального искусства начала XVIII века отражает и творчество современника Скарлатти - композитора и дирижера Антонио Кальдара (1670-1736).⁴³ Его оперное творчество мало изучено. Вместе с тем Антонио Кальдара - виднейший мастер итальянской вокальной музыки и один из наиболее значительных композиторов позднего барокко. Он создал семьдесят восемь опер. Сочетая в своем творчестве традиции и стиль поздне-венецианской и неаполитанской оперных школ и соединив их с элементами народного мелоса, Кальдара выработал собственный вокальный почерк, придал сольным партиям изысканность и виртуозность. Если у Скарлатти кантиленная мелодия подчиняет себе виртуозность, то у Кальдара вокальное интонирование сольных партий от баса до сопрано подчинено виртуозности, которая выдвигается на первый план. Как композитор Кальдара оказал заметное влияние на И.С.Баха, который переписывал его мессы, Телемана и чеха Ф.Микша. Он был учителем Дж.Реуттера (II) и Й.Гайдна и через них способствовал становлению венского классицизма [304.-С.442]. Кальдара также один из первых отошел от техники сочинения оперной музыки на основе генерал-баса.

⁴³ А.Кальдара родился в Венеции. В юности обучался игре на виолончели, возможно скрипке, был певцом собора Сан-Марко. Предполагается, что по композиции он учился у Дж.Легренци. Дебют его первой оперы "Арджена" состоялся в 1689 году в родном городе. В Венеции композитор публикует и первые инструментальные произведения, в которых еще заметно влияние Корелли, сочиняет много церковной музыки. Семь лет (1693-1700) Кальдара работал виолончелистом в соборе Сан-Марко. Следующие семь лет (1700-1707) - был придворным капельмейстером в Мантуе. В 1708 году жил в Риме. Здесь у кардинала Оттобони исполнялись его оратории. Некоторое время композитор жил в Барселоне, где ему было заказано камерное сочинение по случаю бракосочетания будущего императора Карла VI. С 1709 года А.Кальдара снова живет в Риме, находясь на службе у князя Ф.М.Русполи. В 1711 году он устраивает свою семейную жизнь, женившись на певице К.В.Петрони. В это же время композитор, желая напомнить о себе, передает в Милан собственные произведения бывшему там проездом императору Карлу VI. С этой же целью и просьбой о поступлении на службу ко двору он посещает Вену (1712), но успеха там не имеет. В последующие два года Кальдара проживал в Болонье и Риме. В январе 1716 года его просьба о принятии на службу ко двору в Вене была удовлетворена. В мае Кальдара окончательно покидает Италию и переезжает в Вену, заняв должность вице-капельмейстера императорской капеллы. С 1723 года Кальдара заменяет Й.Й.Фукса и становится во главе оркестра. Выполняя обязанности придворного композитора, он пишет оперы для театров Вены, Зальцбурга, Граца, Линца. С этого времени Кальдара - ведущий композитор Венской оперы. На других сценах Европы его произведения ставились редко [304.-С.442-443].

Оперу “Дафна” композитор создал в 1719 году.⁴⁴ В сопрановом ключе написана партия Дафны. Диапазон ее арии [406.-С.35-36]: ми¹-фа диез². Тесситура: ля¹-фа диез². Несмотря на быстрый темп мелодия имеет песенный, кантиленный характер. Следующая ария Дафны [406.-С.57-58] рассчитана в основном на фальцетное звучание голоса. Грудной регистр используется очень мало. Диапазон: фа¹-ля бемоль², тесситура: си бемоль¹-соль². Мелодический рисунок сочетает виртуозные фиоритуры и трели с певучестью мелодии. В каждом ее проведении обязательно присутствует колоратурный распев слогов. При исполнении данной арии от певцов требуется хорошее владение легато, плавность пения. Дуэт Дафны и Фебо [406.-С.14] выявляет контраст тесситур пения в сопрановом (фа¹, до²-соль²) и альтовом (до¹-ре²) ключах. Во втором дуэте Дафны и Фебо [406.-С.27-28] представлен вариант виртуозной мелодики. Все колоратуры Дафны выписаны преимущественно в фальцетном регистре. Небольшой продолжительности в дуэте соло Фебо не уступает по виртуозности фиоритурам сопрано. Интонирование партии Дафны показывает, что традиции сольного пения конца XVII века были чрезвычайно сильны и в первой четверти XVIII века. В то же время наблюдается и тенденция применения грудного регистра в сопрановых партиях минимально, а фальцета (благодаря высокой тесситуре пения) - максимально. Так же как и у Скарлатти, у Кальдара проявляется стремление сохранять, а не преобразовывать сложившиеся вокальные традиции.

Альтовая партия Фебо написана в диапазоне чуть шире первой октавы и рассчитана на исполнение только кастратов и женщин, имеющих развитый грудной регистр. Первая ария [406.-С.16-18] взволнованного характера полностью выдержана в колоратурном стиле. Диапазон: до¹-до². Вторая ария Фебо [406.-С.23-25] обладает развитой мелодией, объем которой несколько шире: си бемоль малой-до². Обе они выдержаны в быстром темпе. Третья медленная ария Фебо [406.-С.105] небольшая по продолжительности. Диапазон: до¹-ре². Об-

⁴⁴ О традиционном сюжете “Дафны” см. исследование Т.Н.Ливановой [129].

ший диапазон партии составляет си бемоль малой-ре². Диапазон теноровой арии Аминты [406.-С.50-51]: ре малой-соль¹. Развитие мелодии осуществляется на участке фа малой-фа¹. В средней части арии тесситура несколько понижена. В опере представлены и басовые партии, в виртуозном отношении ничем не отличающиеся от сопрановых. Ария Ренео [406.-С.20-21] написана в диапазоне Ми большой-ре¹, продолжая традицию венецианской школы. Но Кальдара ограничивает основную певческую тесситуру участком ре малой-до¹. Сочетание указанного диапазона и тесситуры позволило композитору придать больший размах развитию мелодики, используя скачки на широкие интервалы, например: от Ми большой на до¹ с последующим ходом к Си большой [406.-С.21]. Следующая ария Ренео [406.-С. 71-74] - виртуозного склада в диапазоне Ля большой-ре¹. В третьей арии Ренео [406.-С.117] диапазон - Ми бемоль большой-до¹. Медленный темп и ярко выраженное мелодическое начало позволяет певцу исполнить ее плавно, певуче. В области вокального интонирования опера А.Кальдара “Дафна” соотносится больше с ранней оперой А.Скарлатти “Розаура”, нежели с оперой “Гризельда”, однако в сольных номерах “Дафны” отчетливо просматривается форма периода, в связи с чем арии получают цельный и завершенный характер. Мелодика опер Скарлатти и Кальдара соответствует (в сопрановых партиях) двухрегистровому пению с высокой тесситурой, но все же небольшим певческим диапазоном.

Реформирование сольного пения особенно заметно в произведениях Агостино Стеффани (1654-1728)⁴⁵ - современника П.Фр.Този, Ф.А.Пистокки,

⁴⁵ А.Стеффани родился в Кастельфранко близ Венеции. В юности он получил всестороннее образование, в связи с чем был в равной степени выдающимся композитором, церковным деятелем и дипломатом. Музыка начал учиться при соборе Сан-Марко, пел в капелле партии дисканта. Талантливого мальчика заметил граф Татенбах и забрал ко двору в Мюнхен. Курфюрст Фернандо Мария поручил дальнейшее его музыкальное обучение капельмейстеру Й.К.Керллю. С 1667 по 1671 годы Стеффани учился у него на органе и чембало. В 1668 году мальчика принимают в придворную капеллу. А в октябре 1672 года - отправляют в Рим для совершенствования композиторского мастерства у Э.Бернабеи. Весной 1674 года Э.Бернабеи и А.Стеффани возвращаются в Мюнхен. Бернабеи занимает должность придворного капельмейстера вместо ушедшего Й.К.Керлля. Стеффани продолжает занятия с ним и публикует первые произведения. В марте 1675 года он становится придворным органистом. В 1678-

А.Скарлатти и А.Кальдара. Почти все оперы А.Стеффани создавал для немецких театров (Мюнхена, Дюссельдорфа, Ганновера) и в Италии большого успеха не имел. С расширением объема фальцетного звукообразования вверх в соответствии с ранее установленными тесситурой пения и единым уровнем перемены голосовых регистров в пении создаются предпосылки для появления высокого типа сопрано. На основе сочетания певческой тесситуры и диапазона, определявших звуковысотный уровень расположения вокальных партий, в рамках двухрегистрового стиля исполнительства начинает формироваться оперная классификация голосов. В результате становления новой классификации оперных голосов сопрановые партии опер XVII-начала XVIII веков (в том числе Паллавичино, Скарлатти, Кальдара) переходят в разряд низкого сопрано. В партиях сопрано опер Стеффани максимально используются оба голосовых регистра исполнителей. Композитор более четко разделяет певческие

1679 годах - совершает путешествие во Францию и посещает Париж, где играет королю Людовику XIV, и Турин. В Париже Стеффани знакомится с Ж.Б.Люлли и, как известно, заимствует у него форму оперной увертюры, названную французской. По возвращению в Мюнхен композитор был посвящен в сан аббата (1680). Однако новый курфюрст Макс Эммануэль назначает его "Директором камерной музыки" и убеждает посвятить себя театру. После смерти Бернабеи место капельмейстера придворной капеллы занял его сын Джузеппе (1687). Стеффани покидает Мюнхен и становится во главе придворной капеллы в Ганновере. В 1689 году здесь торжественно открывается новый театр, построенный герцогом Эрнесто Августом Ганноверским. Стеффани принимает самое активное участие в организации и деятельности театра. Развитие оперного искусства в Германии становится главной целью его дальнейшей жизни. В 1698 году герцог умер, и композитор покидает двор Ганновера. В 1703 году он поступает на службу при дворе Дж.Гульельмо Палатинского. За достижения в области церковной дипломатии папа награждает Стеффани, назначив епископом Спигским (1706, посвящен в Бамберге в 1707) в Малую Азию. Однако композитор продолжает писать музыку, подписываясь фамилией своего копииста, певца и библиотекаря Грегорио Пива. В 1709 году в Дюссельдорфе ставятся три его оперы, среди которых - "Тассилоне". Во время поездки в Рим (1708-1709) Стеффани в доме кардинала Оттобони познакомился и близко подружился с Генделем, оказав на него большое влияние и поддерживая в дальнейшем. Под его руководством Гендель упражнялся и сочинял дуэты в стиле Стеффани. Вскоре Стеффани назначается папским наместником (викарием) в Северной Германии и вновь поселяется в Ганновере. В 1710 году он передает Генделю свой пост капельмейстера. Но еще десять лет композитор совмещает музыкальную, церковную и дипломатическую деятельность. В 1722 году Стеффани взял отставку с поста викария и вынужден был жить попеременно в Германии и Италии (Рим, Падуа). Чтобы поправить финансовое положение, композитор возвращается в Ганновер, надеясь получить место в церкви Зельца, но должен был просить помощи у своего покровителя курфюрста Магонци - Лотара Франца Шенбергского. В июне 1727 года Лондонская академия вокальной музыки избрала Агостино Стеффани своим почетным президентом. Годом позже смерть настигла композитора во время поездки во Франкфурт-на-Майне [309.-С.48-49].

голоса сопрано на высокие и низкие, выделяет сопрано фальцетистов-мужчин не кастратов. Певческий диапазон А.Стеффани расширяет до si^2 и использует его независимо от тесситуры. Вокальные партии рассчитаны на исключительные голоса и технику пения кастратов и женщин.

Стиль вокального интонирования А.Стеффани значительно отличается от интонирования в операх других современных ему авторов - К.Паллавичино, А.Скарлатти, А.Кальдара. Сольному пению композитор придает исключительное значение. В его произведениях устанавливаются различные типы арий: кантиленная, бравурная, меццо-характерная. Продолжительность арий увеличивается. Они приобретают концертный характер, требуя от исполнителей хорошей профессионально-технической подготовки и физической выдержки. Мелодический рисунок, “рельефность” [15.-С.121] музыкальной фразы, тип интонирования у Стеффани во многом зависят от вокально-исполнительского стиля. Наряду с технологией композиторского творчества вокальное исполнительство являлось одной из движущих сил эволюции оперной мелодики. Так, в условиях однорегистрового пения мелодика близка речевым интонациям, диапазон небольшой и тесситура не имеет значения. При двухрегистровом стиле пения с высокой тесситурой, но ограниченным диапазоном (не выше so^2 у сопрано), как в операх К.Паллавичино, А.Скарлатти, А.Кальдара, в мелодике используются главным образом простые интервалы не шире квинты, сексты. Мелодический рисунок становится более плавным, виртуозность вносит разнообразие и создает “рельефность” музыкальной фразы. Но мелодическое развитие все же сдержанно, для выражения драматизма в музыке применяется речитативный элемент, как в арии Гризельды №43 из одноименной оперы Скарлатти. В условиях двухрегистрового сольного пения с широким диапазоном у композиторов появилась возможность раздвинуть октавные рамки вокального интонирования. Вместе с тем постепенное развитие мелодии в границах октавы, создающее “рельефный” рисунок музыкальной фразировки, как правило, осуществляется на центральном участке певческого диапазона. Если начало реформы сольного пения связано с установлением уровня регист-

рового перехода и, как следствие, повышением исполнительской тесситуры, то расширение певческого диапазона в партиях сопрано явилось стимулом реформы на ее завершающем этапе.

В вокальном отношении Агостино Стеффани создает тип сольных партий с мелодикой широкого дыхания. Он укрупняет и удлиняет музыкальную фразу. Интонирование охватывает весь певческий диапазон и основывается преимущественно на восходящем или нисходящем гаммообразном движении. В противоположность типу интонирования в операх Скарлатти, где мелодический рисунок основан на узком, тесном расположении интервалов и употреблении широких интервалов в художественных целях в виде скачков, имеющих смысловую нагрузку, у Стеффани мелодика основана на широких интервалах, которые создают мелодический рисунок энергичного характера, придают больший размах вокальному интонированию.

Композиторскую деятельность Стеффани начал в девятнадцать лет в области церковной музыки. Он автор многих мотетов, мадригалов, кантат. Его оперы пользовались большим успехом в Мюнхене и Дюссельдорфе, где он многие годы работал. В период, когда уже господствовала неаполитанская школа, Стеффани опирался и на венецианские образцы опер XVII века, унаследовав достижения обеих школ. Большое влияние композитор оказал на творчество Генделя и Кайзера, музыкальную жизнь Северной Германии, способствуя там распространению итальянского вокального стиля и развитию оперного искусства. При жизни он был отмечен как один из наиболее выдающихся мастеров пения старшего поколения, автор многочисленных вокальных дуэтов. Из теоретических трудов была издана популярная брошюра об основах музыки в природе. Ее первое издание вышло в Амстердаме (1695). Брошюра дважды переводилась с итальянского языка.

Одним из наиболее известных театральных произведений А.Стеффани является опера “Тассилоне” (1709),⁴⁶ поставленная в честь пятидесятилетия кур-

⁴⁶ В основу сюжета положен реальный факт из истории Германии. Тассило III, герцог Баварнский, в 781 дает клятву верности королю Карлу Великому. В то же время он поддержива-

фюста Йоганна Вильгельма фон Пфальца в Дюссельдорфе. Либретто оперы написал поэт, сын известного итальянского композитора Карло Паллавичино - Стефан Бенедетто Паллавичини, бывший в то время секретарем курфюрста.⁴⁷ В постановке оперы приняли участие выдающиеся певцы начала XVIII века. Партию Герольда исполнил Валериано Пеллегрини (1690-1729) - певец-кастрат (сопрано) и композитор. Он состоял на службе в Дюссельдорфе в 1705-1716 годах. Вместе с Пеллегрини исключительное положение в театре занимал тенор Лоренцо Санторини, исполнивший партию Адальджизо (брата Гизмонды, жены Тассилоне). В постановке участвовал и один из самых знаменитых певцов-кастратов первой половины XVIII века сопрано Антонио Пази (в роли Ротруды, дочери Карла Великого). А.Пази - ученик не менее знаменитого Ф.А.Пистокки, впервые тогда приехал в Дюссельдорф (1708), где работал капельмейстером А.Стеффани. Его положение к тому времени - это только начало блистательной карьеры певца. По воспоминаниям Й.И.Кванца, который слышал сопраниста в 1726 году в Майланде, Пази был особенно силен в *Adagio*. В сопрановом ключе созданы партии Тассилоне, Теодаты, Ротруды, Герольда. Ария Тассилоне №3 [425.-С.18-20] написана в диапазоне re^1 -соль². Интонирование осуществляется в рамках всего диапазона без четкого выделения тесситурного участка, что характерно для однорегистрового стиля исполнительства (фальцетным регистром). Характер мелодического движения в пределах re^1 -соль² (как и в последних операх К.Монтеверди) рассчитан на возможности фальцетного звукообразования мужчин-не кастратов в партиях

ет контакты с враждующей стороной короля, провоцируя их на столкновение. В конце 788 года Карл отдает Тассило под суд, и суд выносит ему смертный приговор. Но король смягчает приговор и ссылает Тассило в монастырь, а в должности префекта Баварии назначает Герольда. По сюжету оперы Карл Великий берет в жены дочь короля Лангобардского Дезидериуса, вторая дочь которого была женой Тассило. После того, как Карл через год отвергает супругу, Дезидериус хочет отомстить за дочь. Но во время войны Дезидериуса против папы Карл захватывает Лангобардию, отдав затем ее французскому королю. Жена Тассило ненавидит французского короля и, пользуясь влиянием на мужа, подталкивает его к восстанию против Карла. Король обвиняет его в измене.

⁴⁷ С.Б.Паллавичини (1672-1742) жил в Германии довольно долго. Сначала был придворным поэтом в Дрездене (с 1689), затем в Дюссельдорфе (1695-1716), впоследствии - снова в Дрездене (с 1718). Он автор многих либретто к операм К.А.Пьетрагуга, А.Лотти, Г.А.Ристори, Я.А.Гассе, Г.Ф.Генделя.

сопрано, где звучание фальцета плотнее, нежели у кастратов-сопранистов, и занимает участок примерно до¹-соль². Поэтому партию Тассилоне можно классифицировать как партию низкого сопрано. Известно, что ее исполнял на первом представлении оперы А.Мори - очевидно фальцетист (не кастрат).

Ария Тассилоне №40 [425.-С.187-192] - написана в пределах фа¹-соль². Интонирование явно рассчитано на фальцет нормального мужского голоса. Из-за ограничения диапазона в нижней его части тесситура мелодического развития повышается. Диапазон следующей небольшой арии №47 [425.-С.229-230]: фа диез¹-соль². Певческая нагрузка падает на участок соль¹-ми², который можно определить как тесситуру пения. Медленный темп, плавное интонирование подчеркивают печальный характер арии. Партия Тассилоне показывает, что традиция однорегистрового пения мужчин-фальцетистов не кастратов существовала и в начале XVIII века. Однако этот стиль выглядит устаревшим даже в сравнении с другими сопрановыми партиями данной оперы. Контраст столь очевиден, что главную партию Тассилоне, именем которого названа опера, можно отнести к второстепенным, так как акценты в развитии драмы смещаются на другие более эффектные в вокальном отношении партии, которые благодаря двухрегистровому стилю пения выдвигаются на первый план.

Ария Теодаты №5 [425.-С.32-36] из сцены с Зигардо имеет диапазон ми¹-ля². Выделяется и тесситура интонирования - преобладающего уровня звуковысотного положения по отношению к ее диапазону: ля¹-фа диез². Однако мелодическое развитие за пределами тесситуры не ограничивается, как было в операх Скарлатти. Размах, широкое дыхание музыкальной фразы позволило автору использовать весь певческий диапазон. При этом увеличилась и нагрузка на голосовой аппарат певца, что в свою очередь требовало соответственной профессионально-технической подготовки. Диапазон небольшой арии Теодаты №8 [425.-С.47] из сцены с Ротрудой: ми¹-соль². Мелодика содержит в себе колоратурные распевы слогов, охватывающих певческий диапазон. Ария Теодаты №39 [425.-С.184-185] написана в границах ре¹-ля². По сравнению с

партией Тассилоне диапазон партии Теодаты расширен. Основная певческая нагрузка совпадает с участком соль¹-ми². Но и здесь развитие мелодики рамками тесситуры не ограничивается. Партия Теодаты соответствует двухрегистровому стилю исполнительства и предназначена для высокого сопрано.

Ария Ротруды №7 [425.-С.43-44] имеет диапазон: до диэз¹-соль². Но интонирование в начале арии осуществляется преимущественно во второй октаве, насыщено колоратурными распевами слогов и тяготеет к более высокому звуковысотному расположению - примерно соль¹-ми². Диапазон арии №28 [425.-С.126-127]: фа¹-ля². Развитие мелодического материала, колоратура охватывают весь диапазон. Партия Ротруды также предназначена для более высокого сопрано. Ария Ротруды №49 [425.-С.237-239] написана в пределах фа диэз¹-соль². Развитие мелодики происходит в границах фальцетного регистра: ля¹-соль². Тесситура пения выделяется более четко, чем в других сопрановых партиях. Грудной регистр используется меньше фальцетного. Данная партия рассчитана на исполнительские возможности начинавшего карьеру А.Пази, воспитанного в традициях сольного пения XVII века. В мелодике арий меньше широких интервалов, скачков, интонирование более плавное, насыщенное триолями, трелями, пассажами. В вокальном отношении партия Ротруды близка сопрановым партиям опер А.Скарлатти, рассчитанных на исполнительское мастерство кастратов-сопранистов.

Партия Герольда фиксирует певческие возможности другого сопраниста-кастрата - Валериано Пеллегрини. Это самая виртуозная партия в опере. Бравурная ария №19 [425.-С.77-87] отражает технику беглости певца. Интонирование полностью основано на колоратурных распевах слогов на участке фа¹-соль². Диапазон арии: до¹-ля². Средняя, медленная часть имеет кантиленный характер, ее тесситура: ля¹-ми². Столь же виртуозна и меццо-характерная ария Герольда №38 [425.-С.174-181]. Ее диапазон: ре¹-си², тесситура: ля¹-соль². Певческая нагрузка падает на фальцетное звучание голоса. По виртуозности партия Герольда превосходит партию Ротруды. В данной арии автор расширил

диапазон, соединив его высокой тесситурой пения. Это свидетельствует о большом голосе Пеллегрини, хорошо обработанных регистрах и их совершенном соединении в единый диапазон на уровне до²-ре², что позволяло певцу давать певческую нагрузку на весь диапазон в равной степени. Данная ария - это первый, наиболее ранний результат, к которому привела реформа сольного пения в заключительной ее стадии. Диапазон небольшой арии Герольда №48 [425.-С.233-234]: ми¹-ля². Тесситура интонирования: соль¹-ми². Virtuозность, длинные распевы слогов и здесь являются основными компонентами мелодики. Партия свидетельствует о тенденции расширения границ певческого диапазона сопрано за счет развития фальцетного регистра в его верхней части. Данная тенденция являлась самой перспективной в оперном исполнительстве XVIII века.

В альтовом ключе выписаны партии Джисмонды и Зигардо. Ария Джисмонды №1 [425.-С.8-11] имеет диапазон: ля малой-ре². Вокальное интонирование охватывает весь диапазон. Длинные распевы слогов требуют мощной задержки дыхания. Тесситура пения не играет здесь той роли, какую она выполняла в альтовых партиях опер Скарлатти. Диапазон арии №25 [425.-С.112-116]: ля малой-ми бемоль². Колоратурные распевы слогов, трели, быстрый темп требуют от исполнителя владения беглостью голоса. Диапазон арии Джисмонды №42 [425.-С.204-205]: ля малой-до диэз². Певческая нагрузка падает на участок ля малой-ля¹. Спокойный темп, плавная мелодика, отсутствие колоратурных распевов отличает данную арию от других. Ария Зигардо №6 [425.-С.39-42] из сцены с Теодатой написана в диапазоне ля малой-до диэз². Композитор использует мелодический материал арии Теодаты №5 с небольшими изменениями. Ария Зигардо №41 [425.-С.196-202] имеет диапазон: ля малой-ре². Певческая нагрузка распределяется интервалом ля малой-си¹. Длинные распевы слогов, колоратура, быстрый темп характеризуют данную арию. В альтовых партиях вокальное интонирование близко интонированию сопрановых партий оперы, продолжая традицию однорегистрового стиля пения.

В теноровом ключе создана партия Адальджизо. Диапазон арии №2 [425.-С.14]: ми малой-соль¹. Мелодия развивается главным образом на участке соль малой-соль¹. Несмотря на медленный темп ария Адальджизо №26 [425.-С.118-120] виртуозна. Ее диапазон: фа малой-соль¹. Триоли, пассажи, распевы слогов являются характерными чертами арии. В теноровой партии установлена конкретная тесситура пения, занимающая верхний участок первой-середины второй октав, звуковысотная определенность тесситуры способствовала формированию в оперном исполнении тенора как высокого типа мужского голоса. В связи с уровнем тесситуры у певцов вырабатывался светлый, яркий тембр звука открытого характера по всему диапазону. Но как и альты, тенора пели в однорегистровой (грудным регистром) манере.

В басовом ключе выписаны партии Гуидо и Карла. Диапазон арии Гуидо №13 [425.-С.59-60]: Соль большой-ре¹. Тесситура интонирования - малая октава. Ария рассчитана на виртуозное пение в быстром темпе. Низкие ноты применяются в начале, в конце музыкальных фраз или как проходящие. В другой арии Гуидо №27 [425.-С.123-124] тесситура пения - соль малой-ре¹ - выше, чем в предыдущей. Ее диапазон: ля большой-ре¹. Быстрый темп, виртуозность характеризуют интонирование и этой арии. Ария Карла №29 [425.-С.129-132] написана в диапазоне Соль большой-ре¹. Тесситура интонирования - малая октава. Низкие ноты Соль и ля большой применяются мало - для завершения фраз или как проходящие. Диапазон арии Карла №43 [425.-С.208]: Соль большой-ми¹. Преимущественный звуковысотный уровень развития мелодики - также малая октава, хотя пассажи и колоратурные распевы слогов часто охватывают весь диапазон. В партиях басов, как и теноров, также устанавливается конкретная тесситура и диапазон пения. Ноты ниже Соль большой октавы отсутствуют.

Во всех сопрановых партиях оперы А.Стеффани "Тассилоне", кроме партии Тассилоне, певческий диапазон расширен. При этом тесситура пения оказывается в центре диапазона. Соотношение диапазона, тесситуры и уровня перехо-

да из регистра в регистр начинает определять тот или иной тип голоса. И диапазон, и тесситура в то время в максимальной степени зависели от уровня регистрового перехода на $\text{до}^2\text{-ре}^2$, общего для всех голосов. Именно в результате реформы сольного пения появляется тип высокого сопрано. Для высокого голоса характерен диапазон не ниже ля^2 , тесситура примерно $\text{ля}^1\text{-соль}^2$ и максимальное использование в пении прежде всего фальцетного звучания голоса во второй октаве из-за высокого уровня перемены регистров.

Благодаря встрече певца В. Пеллегрини и композитора А. Стеффани появился новый тип оперной мелодики, который впоследствии будет интенсивно развиваться на протяжении XVIII века. В условиях двухрегистрового с широким диапазоном стиля исполнительства кантилена и виртуозность оказываются ведущими художественными средствами выражения сильных человеческих эмоций. Тип вокального интонирования, предложенный А. Стеффани, наиболее полно соответствует современному пониманию стиля бельканто, и рассматривается исследователем И.С. Драч на уровне музыкального мышления как “исторически конкретный тип оперного интонирования, сформировавшийся в Италии на протяжении первых двух столетий оперной истории в результате тесной интеграции творчества и исполнительства” [73.-С.22-23].

Опера “Тассилоне” Стеффани - один из ранних образцов, отражающий наиболее полную интеграцию композиторского творчества и двухрегистрового стиля пения. Вокальное интонирование воспринимается как новаторское. В искусстве сольного пения был поставлен вопрос о расширении объема фальцетного регистра у сопрано и развития певческого диапазона в верхнем его участке. Высокий уровень регистрового перехода на $\text{до}^2\text{-ре}^2$, тесситура и диапазон пения являлись основой развития стиля бельканто, эволюции оперной мелодики на протяжении столетия и композиторского творчества в сфере вокальной музыки.

В середине XVIII века двухрегистровый стиль пения в партиях сопрано полностью определяет тип оперного интонирования, предоставляет свободу композитору в его оперном творчестве, принимая во внимание регистровые

особенности в пении. Дальнейшее развитие двухрегистрового стиля бельканто осуществлялось по пути максимального выявления певческих возможностей фальцетного регистра. С установлением максимально широкого певческого диапазона в первой половине XVIII века реформа сольного пения в партиях сопрано была завершена. В оперных произведениях утверждаются два типа партий сопрано: низкий и высокий. Певческий диапазон высокого сопрано постепенно охватывает звуки третьей октавы. Столь широкий певческий диапазон использовал в своем творчестве Никколо Йоммелли (1714-1774),⁴⁸ талант которого наиболее ярко проявился в опере-seria. Именно Йоммелли один из

⁴⁸ Н.Йоммелли родился в Аверсе, неподалеку от Неаполя. Начальное музыкальное образование получил под руководством каноника Муцилло, капельмейстера кафедрального собора в Аверсе. В 1725 году Йоммелли переехал в Неаполь и поступил в консерваторию Сант-Онофрио, где его учителями были И.Прота и Ф.Фео. Позднее (1728) Никколо продолжил обучение в Неаполитанской консерватории делла Пьета деи Туркини. По сведениям итальянской музыкальной энциклопедии Л.Лео никогда не был его музыкальным наставником, вопреки бытующему мнению. Закончив консерваторию делла Пьета (1736), Йоммелли поступил на службу в качестве капельмейстера в дом Дж.Б.д'Авалос, маркиза дель Васто и Пескара. Маркиз всячески способствовал театральному дебюту композитора. Более ранние произведения Йоммелли - небольшие арии, балеты - шумного успеха не имели. Поэтому композитор дебютировал в неаполитанском Театро Нуово с комической оперой "Любовная ошибка" (1737) под именем второстепенного музыканта Валентино. Следующая опера "Одонардо" (1738) принесла композитору известность уже под его собственным именем. Ему заказывают произведения для театров Рима, Болоньи, Венеции. В Болонье композитор встречается с падре Мартини, который в то время был там капельмейстером французского монастыря, и изучает под его руководством контрапункт. В 1741 году Н.Йоммелли становится членом Болонской Филармонической Академии. В Венеции он знакомится с Гассе, который впоследствии оказал сильное влияние на его творчество, и при поддержке знаменитого маэстро получает должность директора Венецианской консерватории Инкурабили (1743). В этой должности он оставался до конца 1747 года, когда возобновил поездки по Италии, представляя театрам свои оперы. В 1749 году Н.Йоммелли устраивается в Вене. Здесь его великодушно принял П.Метастазιο - на либретто поэта композитор уже создал несколько произведений. Особенно удачной была премьера оперы "Покинутая Дидона" (1746) в Риме. Из Вены композитор возвращается в Рим (1750) и с помощью кардинала Албани занимает вместе с П.П.Бенчини должность капельмейстера папской капеллы в соборе Св.Петра. Одновременно он ведет переговоры с дворами Лиссабона и Мангейма. Но летом 1753 года в Рим приезжает герцог Карл Евгений Вюртембергский и приглашает его в Штутгарт на должность придворного капельмейстера. В августе того же года Йоммелли отправился в Штутгарт, где осуществил постановку оперы "Милосердие Тита". В 1767 году в целях экономии средств театр постепенно прекращает свою деятельность, и в 1769 году композитор уезжает в Италию и устраивается недалеко от Неаполя. Йоммелли не оставляет творчества, пишет "Ифигению в Тавриде" (1771) и оперу для Лиссабона "Триумф Клеели" (1774) на либретто П.Метастазιο. Однако в Италии последние произведения Йоммелли должного успеха не имели. Незадолго до смерти он создает последнее знаменитое произведение - "Miserere" для двух сопрано с оркестром. К сожалению, большая часть наследия композитора, хранившаяся в Штутгарте, была уничтожена во время пожара театра в 1802 году.

первых попытался реформировать оперу-seria, несмотря на то, что не имел, подобно К.В.Глюку, осознанного намерения усовершенствовать жанр. Как известно, его новаторство не было признано соотечественниками в Италии.

В итальянской музыкальной культуре это был период безраздельного господства неаполитанской оперной школы и оперной эстетики П.Метастазιο, в творчестве которого был выработан и окончательно утвердился стройный и законченный тип композиции оперы-seria. По меткому замечанию Г.Аберта, главным признаком неаполитанской оперы того времени было “преобладание музыкального над драматическим, чувственного над духовным” [2.-С.263]. Авторитет П.Метастазιο оставался непререкаемым на долгие десятилетия. Г.Аберт писал: “Метастазιο поучал даже великого Хассе, а Йоммелли так и вовсе получил от него - хотя и вежливый - выговор за свою якобы перегруженную инструментовку; не лучше приходилось и певцам, если они за внешним виртуозничаньем забывали о правде выражения” [2.-С.244]. По мнению музыковеда Э.Бюкена, Н.Йоммелли все же удалось осуществить в опере “старое требование итальянских и французских эстетиков о синтезе главных драматических элементов обоих народов. Этот факт уже сам по себе чрезвычайно важен” [32.-С.110]. Сохраняя традиционные формы оперы-seria, композитор вносит новые элементы в данный жанр, которые чуть позже будут развиты К.В.Глюком в его оперной реформе.

Пребывание Н.Йоммелли в качестве придворного капельмейстера в Штутгарте имело огромное значение для его творчества. В Германии Штутгарт был одним из очагов реформирования музыкального театра. Здесь Йоммелли знакомится с творчеством Гассе, немецкой инструментальной музыкой, французским музыкальным театром, налаживает связи с Мангеймом. Данный период в творческом отношении был наиболее значительным для композитора. Будучи на вершине успеха, имея множество прекрасных произведений в области традиционной итальянской оперы, Н.Йоммелли совершенствует собственное композиторское мастерство. Он пытается соединить достижения немецкой инструментальной музыки, драматургии французского театра с чисто итальян-

скими оперными традициями, искусством сольного пения с его колоратурами, но учитывая при этом сценическую ситуацию и психологию персонажа. Композитор уделяет большое внимание гармонии и оркестровке, развивает драматические ансамбли, хоровые сцены, формы арий. Увертюры к операм создает в стиле Мангеймской школы. Вместе с тем Н.Йоммелли не смог отказаться от сложившегося типа итальянского либретто и преодолеть оперную эстетику П.Метастазео, что впоследствии осуществил Глюк. Именно в Германии его произведения пользовались большим успехом. В Штутгарте композитор полностью контролировал музыкальную жизнь двора, пользуясь многими льготами, имел право по своему усмотрению приглашать певцов, инструменталистов. В постановках участвовали певцы М.Мари-Джура, М.Буонани, А.Чезари, Дж.Априле, П.Потенца. Над всеми музыкантами стоял блестяще знающий тонкости сольного пения, оркестра, вкусов публики, акустики театра Никколо Йоммелли. Здесь он создал семнадцать опер-seria и три оперы-buffa, много церковных произведений, восемь серенад, реквием.

Н.Йоммелли - один из немногих итальянских композиторов середины XVIII века, произведения которого еще долго ставились после его смерти в Италии и за ее пределами. Так, интермедия “Дон Фальконе” шла в Петербурге (1779). До конца столетия пользовалась большой популярностью опера “Фазтон”, чему способствовали и виртуознейшие вокальные партии, привлекавшие внимание и дававшие исполнителям возможность блеснуть своей колоратурой. В трактовке сольного пения Н.Йоммелли - преемник Агостино Стеффани с его оперой “Тассилоне”, хотя между постановками их произведений прошло около пятидесяти лет. Оба произведения - “Тассилоне” и “Фазтон” - созданы для театров Германии и популярности в Италии не имели. В обеих операх певческий голос используется на грани его предельных возможностей, особенно в партиях Герольда (у Стеффани) и Фетиды (у Йоммелли). Это свидетельствует об определенной направленности развития искусства сольного пения, которая конкретизировалась в творчестве данных композиторов. Йоммелли еще более раздвигает границы певческого диапазона сопрано вверх. Различия между пар-

тиями низкого и высокого сопрано увеличиваются. По сути - это процесс размежевания двух типов певческого голоса, отличающихся друг от друга по tessiture и диапазону в области вокального интонирования сольных партий, созданных в одном и том же сопрановом ключе.

Опера Йоммелли “Фаэтон” на либретто Л.де Виллати (по Овидию) имеет две редакции. В первой редакции произведение исполнялось в Штутгарте до приезда туда композитора (1753), а во второй - через пятнадцать лет его работы в Германии (1768), когда оперный стиль маэстро уже претерпел большие изменения. Либретто во второй редакции было переработано придворным поэтом Маттиа Вераци, который не смог избежать влияния Метастазии в характеристике героев, следуя либретто “Дидоны” как образцу.⁴⁹ Вместо одного главного героя Вераци выводит два - Фаэтона и его мать Климену, что позволило ему более ярко выявить драматизм действия. Вторую редакцию “Фаэтона” исполняли лучшие певцы того времени. Партию Климены пела Мария Маззи-Джура, Фаэтона - сопранист Джузеппе Априле, Фетиды - Анна Чезари-Зеeman, Либии - Моника Буонани, Оркана - Арканджело Кортони, Солнца - Франческо Гуэриери. Все эти партии написаны в сопрановом ключе. Лишь одна роль Эпафа, которую пел контральтист Дж.Рубинелло, написана в альтовом ключе. Теноровые и басовые партии отсутствуют.

Партия Фетиды отражает вокальное мастерство Анны Чезари-Зеeman, обладательницы уникального голоса. Ария Фетиды [412.-С.19-20] имеет диапазон: ми¹-ре³. Певческая нагрузка падает на фальцетный регистр голоса. С первых же тактов мелодия от соль¹ поднимается вверх, достигая до³. Колоратурные распевы слогов на десять тактов [412.-С.22-23, 28] охватывают диапазон ля¹-ре³. Грудное звучание голоса в арии используется в меньшей степени. Партия Фетиды предназначена для высокого сопрано и предвосхищает тип современного колоратурного сопрано. Как и у Стеффани, развитие оперной мелодики в партии Фетиды значительно превышает границы октавы. Используется весь

⁴⁹ Либретто см.: 147.-С.176-179. Об опере - книгу Т.Н.Ливановой: 131.-С.101-102.

певческий диапазон. Данная роль - это установившийся в середине XVIII века классический образец вокального интонирования, рассчитанного на двухрегистровый стиль бельканто, для которого характерно максимальное использование в исполнительстве обоих голосовых регистров певца.

Партия Фаэтоне отражает исполнительское мастерство Джузеппе Априле (1732-1813). Он учился в Неаполе, брал уроки пения в частной школе Грегорио Широли (1751), получившего впоследствии прозвище Широлетто и Широлино. С 1752 года Априле становится сопранистом королевской капеллы в Неаполе. В 1753-1754 годах дебютирует в театре Сан-Карло как сопрано. Выступает в Парме и Риме (1755), Мадриде (1758) и Милане (1769-1770). С 1756 по 1768 годы Априле пел в Штутгарте, где дебютировал во многих произведениях Н.Йоммелли. В 1783 году певец занял положение первого сопраниста при дворе в Неаполе, перешедшее к нему от Каффарелли. Примерно в 1780 году он открыл собственную школу пения, написал методику пения с сольфеджио (Лондон, 1791), дуэты, арии. Слышавшие Априле на сцене, превозносили его сверхвысокий диапазон, беглость, блестящую трель, стиль пения, признавали его и как хорошего актера.

Партия Фаэтоне одна из самых лучших в репертуаре певца. Диапазон арии Фаэтоне [412.-С.60-68]: ми бемоль¹-ля². Тесситура интонирования ниже, чем в партии Фетиды, и охватывает участок фа¹-фа². Колоратурные распевы слогов протяженностью в десять тактов [412.-С.61-62, 65] соединяются с плавной мелодией широкого дыхания. Интонирование, как правило, начинается на уровне второй октавы, что соответствует фальцетному регистру певческого голоса. Затем мелодия опускается вниз - в область грудного звучания, постепенно поднимаясь к верхним нотам. Данный прием интонирования дает возможность певцу настраивать работу голосового аппарата в более высокой тесситуре пения и в позиции верхних нот певческого диапазона. Регистровый переход преодолевается или нисходящим движением мелодии, или же тембральная разница голосовых регистров скрывается благодаря колоратуре.

Партия Либии - это установившийся вариант низкого сопрано. Ария Либии [412.-С.75-83] имеет диапазон: до¹-соль². Тесситура интонирования охватывает участок: соль¹-фа². Плавная мелодия, колоратура, длинные распевы слогов - все эти атрибуты оперной мелодики того времени присутствуют в данной партии. Ария Климены [412.-С.92-104] написана в диапазоне до¹-ля². В интонировании арии активно используется весь певческий диапазон. Композитор выписывает скачки на интервалы шире октавы [412.-С.96, 102, 103], которые сопоставляют звучание регистровых тембров певческого голоса в исполнении - прием, способствующий выявлению драматизма в пении. Основная певческая нагрузка приходится на участок соль¹-соль². В заключительной части арии [412.-С.99-104] тесситура повышается в связи с частым применением ля². В вокальном отношении партия Климены отличается от партии Фетиды и близка партии Фазтона. Двухрегистровая манера пения способствовала выявлению эмоционального состояния персонажа, созданию драматической ситуации в опере.

Диапазон арии Оркана [412.-С.117-134]: ре¹-си². Тесситура пения занимает участок ля¹-ля². Нота си² достигается колоратурными распевами слогов по триолям [412.-С.120, 122, 123]. Широкий певческий диапазон совмещается с очень высокой тесситурой. Данное обстоятельство приводит к тому, что преодоление этих трудностей становится критерием вокального мастерства того или иного певца. Проблемы в области профессионально-технической подготовки и постановки голоса, которые появились вследствие повышения тесситуры и расширения диапазона пения, заняли главенствующее положение в искусстве сольного пения, требуя практического и теоретического решения. Небольшая партия Солнца столь же трудна, как и партия Фетиды. Ария Солнца [412.-С.224-229] создана в диапазоне: ре¹-до³. Певческая нагрузка приходится на верхний участок диапазона и определяет тесситуру интонирования. Высокие ноты ля², си², до³ применяются неоднократно в колоратурных распевах слогов. В виртуозном отношении партия Эпафа не отличается от сопра-

новых партий. Диапазон арии Эпафа [412.-С.106-122]: си бемоль малой-ре². Плавность мелодики, колоратуры, украшения характерны и для этой партии. Используется и весь певческий диапазон. Уже начало мелодической линии выписано в объеме ноты. Так же как и Стеффани, Н.Йоммелли в интонировании вокальных партий применяет широкие интервалы, придающие размах и широкое дыхание оперной мелодике. Почти все вокальные партии оперы “Фаэтон” рассчитаны на двухрегистровый стиль вокального исполнительства. Однорегистровое пение представлено лишь одной альтовой партией. Хотя двухрегистровое пение имело явные преимущества и заняло приоритетное положение в оперном искусстве, однорегистровое исполнительство мужчин-некастратов все же сохранялось. Однако требовалось его или реформировать, или исключать, как это сделал Н.Йоммелли в “Фаэтоне”. Альтовые партии постепенно выходили из употребления.

Во второй половине XVIII века была предпринята попытка реформировать пение мужчин-теноров. Уже в начале XVIII века двухрегистровый стиль бельканто определял не только методику воспитания певцов, но и теорию всеобщего значения в области певческого обучения и процесса постановки голоса. Если в XVII веке вопрос об использовании голосовых регистров в оперном искусстве дискутировался и в практике, и в теории, то в XVIII веке равное значение обоих регистров признается однозначно. Но возникает проблема - как их освоить? На основе двухрегистрового стиля бельканто стремительно совершенствуется и развивается учение о певческом голосе с его теоретическими и практическими установками, которые содержатся в разных вокально-методических трудах этой эпохи. Перед певцами и вокальными педагогами возникла огромной сложности задача: как перенести, использовать, приспособить принципы двухрегистрового пения кастратов-сопранистов в пении естественных голосов. Механический перенос принципов бельканто на естественные голоса был невозможен из-за высокого регистрового перехода, разного звуковысотного положения вокальных партий альтов, теноров и басов, их диапазона и тесситуры пения. Требовалась корректировка и индивидуаль-

ный подход к каждому типу голоса. По этой причине реформирование сольного пения в рамках указанных партий происходило на протяжении всего XVIII века, а в опере-seria использовались преимущественно однотипные голоса сопрано и в гораздо меньшей степени альтов и теноров.

В начале XVIII века то, что складывалось в рамках исполнительского искусства кастратов-сопранистов и было характерно для них, становилось правилом для других типов голосов, даже женщин-сопрано. Принципы пения кастратов постепенно осваиваются естественными голосами. Но их приспособляли творчески, т.е. выявляя свои индивидуальные возможности регистровой природы певческого голоса. Благодаря приспособлению принципов исполнительства певцов-кастратов раскрывалась регистровая природа и индивидуальные певческие особенности, свойства естественных типов голосов от высокого женского до низкого баса. К концу столетия изменилось понимание специфики каждого типа голоса. Оперные партии, созданные в альтовом ключе и рассчитанные на однорегистровое пение, постепенно исчезают. Исчезает и альт как тип певческого голоса женщин, поющих только грудным регистром. Вместо них на первый план выдвигаются партии низкого сопрано, более широко по сравнению с альтами использующие грудной и фальцетный регистры. Мужчины-тенора решительнее и глубже реформируют свое исполнительство, совершенствуют и овладевают двухрегистровым стилем бельканто.

Реформирование сольного пения мужчин содержит некоторые трудности, связанные с особенностями регистровой природы их голоса: выравнивание тембров голосовых регистров у них более сложная задача, нежели у женщин и кастратов, из-за большей разницы в их естественном звучании. Незаметный переход из регистра в регистр достигался путем приближения тембра грудного регистра к фальцету голоса, а не наоборот. Данная установка вырабатывала лирический характер звучания теноров, что позволило им исполнять партии героев-любовников. Природа же голосовых регистров басов не позволяет уравнивать их звучание, но и не исключает использование фальцета в процессе постановки голоса с целью максимального развития голосового материала

певца. Высокий уровень регистрового перехода, расположенный в центре певческого диапазона на $\text{до}^2\text{-ре}^2$, оказался неудобным для естественных голосов. Композиторы пытались избежать его, осуществляя развитие вокального интонирования или в области фальцетного регистра (выше перехода во второй октаве), или в области грудного (ниже перехода), применяя скачки на широкие интервалы, виртуозные пассажи. В партиях высокого сопрано обнаруживается стремление максимально использовать певческие возможности фальцетного регистра, минимально затрагивая грудной, тогда как в партиях альтов и теноров, наоборот, максимально используется грудной регистр и лишь на крайних верхних нотах $\text{до}^2\text{-ми}^2$ (у альтов) и $\text{ля}^1\text{-до}^2$ (у теноров) применялся фальцет.

В связи со стремлением избегать регистрового перехода звуковысотное расположение партий высокого сопрано повышается во вторую октаву. Между партиями высокого сопрано и альтов, звуковысотный уровень которых занимал первую октаву, образовался разрыв в отношении тесситуры и диапазона на участке примерно $\text{соль}^1\text{-ля бемоль}^2$, что не позволяло полноценно сочетать певческие голоса в музыке. Данный участок заполнили партии низкого сопрано, в диапазон которых были включены нижние звуки грудного регистра альтов - соль-си малой октавы. Альтовые партии оказались вытесненными из оперных произведений, так как участок первой октавы занимают теноры, согласовываясь с тесситурой и диапазоном высокого и низкого сопрано. Разрыв же между звуковысотным положением теноровых и басовых партий, во-первых, способствовал повышению тесситуры и диапазона басов и, во-вторых, заполнялся партиями низкого тенора, определяемого как баритон. Формировалась новая оперная классификация певческих голосов.

Тут же обнаруживается потребность в реформировании сольного пения теноров. При этом выясняется, что строгая фиксация регистрового перехода на уровне $\text{до}^2\text{-ре}^2$ у разных типов голосов невозможна. Мужские голоса не в состоянии поднять регистровый переход в исполнительской практике до уровня, присущего сопранистам-кастратам. Употребление фальцета в теноровых партиях становится все более необходимым. В связи с этим в исполнительской

практике естественных голосов второй половины XVIII века появляется тенденция к понижению уровня перемены регистров.

Развитие данной тенденции, как и первые попытки максимального расширения певческого диапазона в начале XVIII века, осуществлялось в основном вне Италии. Эволюция сольного пения не замыкалась рамками итальянских традиций благодаря постоянным разъездам итальянских оперных певцов, композиторов и вокальных педагогов по странам Европы, где влияние певцов-кастратов не было столь значительным.

Вокальные трактаты, изданные во второй половине XVIII века, отражают тенденцию понижения регистрового перехода по сравнению с певческой традицией певцов-кастратов. В 1763 году Ф.В.Марпург (Берлин) замечает, что объем грудного голоса не у всех одинаков [137.-С.212]. Следовательно, пишет он, надо своевременно овладевать фальцетом, но только на верхах, чтобы не испортить голос. А.Бавелвей (Лондон) в 1771 году указывает регистровый переход у мужского сопрано (!) на “ре” или “ми” - уточнение октавы отсутствует, у контральто на “соль”, “ля” или “си бемоль” - очевидно, что это ноты первой октавы, согласующиеся с указанием перехода в трактате П.Фр.Тоизи на уровне до²-ре² [137.-С.214].

Й.В.Лассер (Ландсгут) в 1798 году отмечает тенденцию понижения регистрового перехода у сопрано-женщин до уровня фа диез¹-соль¹ и соль диез¹-ля¹. Исходя из своей вокально-педагогической практики он описывает работу над регистровым переходом: “Точные границы грудного голоса учитель должен установить для того, чтобы надлежащим образом связать тоны этого голоса, где их не хватает, с фальцетом. ... Но пусть голос ломается у начинающего певца где угодно, т.е. пусть фальцет наступает при каком угодно тоне (что у одних голосов происходит резко, у других менее, у третьих едва заметно), ... Я знаю один женский голос, который ломается уже между раз перечеркнутым Соль и Ля и от этого Ля до три раза перечеркнутого До доходит с силой, равною грудному голосу, воспроизводя вместе с тем Ля малой октавы с необы-

чайною силой” [137.-С.291].⁵⁰ Регистровый переход у теноров не указывался. Это дает основание говорить, что реформа сольного пения теноров была начата в середине XVIII века и осуществлялась замедленными темпами. Теноровые партии исполнялись как в однорегистровой манере - если диапазон арии не превышал соль¹, ля¹, так и в двухрегистровой, когда в диапазоне партии имелись крайние ноты ля¹-до². Альтовые партии опер-seria выдержаны в традициях однорегистрового пения, использование фальцета было ограниченным, диапазон и тесситура пения - практически всего одна октава. Но характер вокального интонирования близок стилю двухрегистрового бельканто. Только к концу столетия ситуация в отношении теноров и альтов становится более ясной. Таким образом, во второй половине XVIII века двухрегистровый стиль бельканто не только прочно утвердился в оперном искусстве, но и оказывал сильнейшее воздействие на творчество композиторов, способствовал преобразованию исполнительства мужчин-теноров.

Устоявшиеся итальянские традиции сольного пения и процесс приспособления принципов двухрегистрового бельканто исполнителями теноровых партий отражены в оперном творчестве Антонио Саккини (1730-1786),⁵¹ которого из-

⁵⁰ Лассер пишет о нотах: соль¹, ля¹, до³ и ля малой октавы. По Лассеру участок ля¹-до³ исполнялся фальцетным звучанием голоса, а участок ля малой-соль¹ - грудным. Уровень регистрового перехода оказался на соль¹-ля¹.

⁵¹ Антонио Мария Каспаре Саккини родился во Флоренции, учился игре на виолончели, пению и композиции в неаполитанской консерватории Санта Мария ди Лорето вместе с Н.Пиччинни и П.Гульельми. Еще во время учебы при поддержке П.А.Галло, одного из его учителей, он создал два интермеццо, исполненных учащимися консерватории: “Фра Донато” (1756) и “Джокаторе” (1757 ?). В 1758 году А.Саккини был избран внеочередным капельмейстером консерватории, в которой учился, и весной того же года дебютировал на сцене театра “Фиорентини” комической оперой “Преданная Олимпия” в Неаполе. Неаполитанский театр Сан-Карло заказывает ему оперу “Андромаха” (1761). В октябре 1762 года он прекращает преподавательскую деятельность и уезжает в Венецию с целью сочинения и постановки своих произведений. В 1768 году он занимает должность хормейстера в Венецианской консерватории дель Оспедалетто, в 1770 году - учителя пения, а в 1772 - на короткий период становится ее директором. Среди его учениц - певицы Л.Кони и А.Габриэли. Осенью 1772 года вместе с певцом В.Раудзини Саккини переезжает в Лондон, где находится в течении десяти последующих лет. Однако из-за долгов композитор вынужден покинуть Лондон. В 1782 году, благодаря протекции Марии Антуанетты, Саккини прибывает в Париж, где атмосфера музыкальной жизни была еще раскалена в связи с войной глюкистов и пиччиннистов. В Париже А.Саккини причисляют к противникам Н.Пиччинни на стороне Глюка, причем во-

вестный музыковед, писатель и либреттист Джузеппе Карпани (1752-1825) назвал первым мелодистом мира. Оперу “Сципион в Карфагене” на либретто Е.Джунти Саккини написал в 1769 году. Ее премьера состоялась 8 января 1770 года в Мюнхене.

В опере шесть вокальных партий. Из них для сопрано - четыре, для альты и тенора - по одной. В сопрановом ключе созданы партии Арсинды, Лучейо, Марцио и Фдалбы. Мужские роли предназначены для певцов-кастратов. Ария Арсинды из I акта [422.-С.36-43] имеет небольшой диапазон фа¹-соль² с тесситурой пения ля¹-соль². Мелодия развивается на участке фальцетного регистра, насыщена виртуозными пассажами [422.-Л.38-39, 41-42]. Следующая ария из I акта [422.-Л.94-100] написана в диапазоне ре¹-ля бемоль². Тесситура пения: си бемоль¹-ля бемоль². Развитие мелодии осуществляется по сути во второй октаве. Спокойный темп подчеркивает лирический характер и кантилену арии. Данная партия создана для низкого сопрано, но с высокой исполнительской тесситурой, установленной благодаря перемене регистров в пении на уровне до²-ре². Ария Арсинды из II акта [422.-Л.35-42] имеет диапазон ре¹-ля² и тесситуру си¹-соль². В мелодическом рисунке кантилена сочетается с виртуозностью, дополняющими друг друга. Ария из III акта [422.-Л.4-12] - диапазон ре¹-ля бемоль² - мало чем отличается от предыдущих.

По партии Лучейо мы можем судить об исполнительском искусстве певцов-кастратов этого времени. Ария из I акта [422.-Л.46-54] выдержана в медленном темпе. Диапазон: ми¹-до диез³. Певческая нагрузка падает на участок соль¹-ми². Колоратура рассчитана на фальцетный регистр и тесситура здесь еще выше: ля¹-ля². В гаммообразных пассажах восходящего движения композитор выписывает высокие ля², си², до диез³ [422.-Л.47, 49]. Во второй части

преки его желанию. Но Глюк оказывает сильное влияние на творчество Саккини, что находит отражение в одной из лучших его опер “Эдип в Колонне” (1786), принесшей ему мировую славу. Однако постановке этой оперы в Версале ожесточенно препятствовали противники композитора из окружения королевы. Не перенеся создавшейся ситуации, Саккини шестого ноября 1786 года умер [308.-С.301-302].

арии колоратурные распевы слогов осуществляются только на участке фальцетного регистра с очень высокой тесситурой: си¹-си² [422.-Л.51-53]. Вторая ария Лучейо [422.-Л.101-113] отличается энергичностью и подвижностью, диапазоном ми бемоль¹-до³, высокой тесситурой пения - си бемоль¹-ля бемоль² (в тональности ми бемоль мажор). В арии отражено виртуозное мастерство сопранистов. Все колоратуры выписаны для пения фальцетным звучанием голоса. Уже первые фразы арии Саккини пишет во второй октаве в границах до²-ля бемоль². Следующий за ними большой распев слога строится на фиоритурах и пассажах. В распеве продолжительностью двенадцать тактов дважды достигается до³ в диапазоне - ля¹-до³ [422.-Л.105-106]. Аналогичного характера колоратурные распевы на Л.110-111, выписанные во второй октаве. Ария Лучейо из II акта [422.-Л.29-34] менее виртуозна. Данная партия предназначена для высокого сопрано и существенно отличается от партии Арсинды - низкого сопрано.

Небольшая роль Марцио также рассчитана на исполнительское искусство певцов-кастратов. Диапазон арии из I акта [422.-Л.64-67]: ре¹-си², тесситура пения: ля¹-соль². В арии из II акта [422.-Л.3-11] диапазон составляет ре¹-си бемоль². Певческая нагрузка приходится на участок ля¹-фа². В обеих ариях кантилена мелодии обогащена пассажами, фиоритурами, распевами слогов в спокойном темпе. Исполнительской активности требует вокальная партия Фдалбы, сольные номера которой выдержаны в быстром темпе. Диапазон арии из I акта [422.-Л.70-83] самый высокий в опере: соль¹-ми³. Очень высокая тесситура пения: до²-ля². Развитие мелодики происходит главным образом во второй октаве. Ниже регистрового перехода, в область первой октавы мелодия опускается редко и кратковременно. Певцы должны были иметь хорошо сформированный фальцетный регистр голоса. Ария чрезвычайно виртуозна. В гаммообразных пассажах и фиоритурах выписаны си², ре³ [422.-Л.73-76,78], а в середине арии - ми³ [422.-Л.80]. Речитатив и ария Фдалбы из II акта [422.-

Л.12-27] имеют диапазон: ми¹-си². Певческая нагрузка приходится на участок ля¹-ля². Высокая нота си² достигается с помощью фиоритур-пассажей в распевах слогов [422.-Л.21, 22-23, 25, 26], рассчитанных на обработанное фальцетное звукообразование голоса.

По сравнению с сопрановыми партиями опер А.Стеффани и Н.Йоммелли в сопрановых партиях оперы “Сципион” Саккини отчетливо виден приоритет фальцетного регистра и минимальное использование грудного. В данном случае - это способ избежать регистровый переход, установленный на границе первой-второй октав. Поэтому композитор писал партии сопрано с очень высокой тесситурой пения. Появляется тенденция не употреблять грудной регистр в пении или же использовать его минимально. В альтовом ключе выписана партия Манинипы. Ария из I акта [422.-Л.56-63] написана в диапазоне ля малой-до² и продолжает традиции однорегистрового пения. Мелодия кантиленного характера развивается в пределах первой октавы. Длинные распевы слогов требуют тренированного певческого дыхания. Ария Манинипы из II акта [422.-Л.63-73] имеет более широкий диапазон: соль малой-ми². Однако двухрегистровое пение здесь очень ограничено, основная певческая нагрузка падает на грудной регистр в объеме соль малой-до². Мелодический рисунок охватывает весь певческий диапазон. Быстрый темп, октавные скачки и колоратурные распевы слогов на шесть-десять тактов характеризуют данную арию и партию в целом.

Вокальная партия Сципиона создана в теноровом ключе. Ария из I акта [422.-Л.25-34] написана в диапазоне шире двух октав: Ля большой-до². Она рассчитана на двухрегистровое пение. Ноты ля¹-до² могут исполняться фальцетом естественного голоса мужчины. В данной арии Сципиона мелодия с первых же тактов охватывает объем шире октавы, опускаясь от фа¹ к ре малой октавы. Саккини использует скачки на широкие интервалы: ре малой, ми бемоль малой-соль¹-ля малой-ми бемоль¹ [422.-Л.26-27], си бемоль¹-Си бемоль большой, Ля большой-ля¹ [422.-Л.29]. Основная певческая нагрузка приходится на

участок соль малой-фа¹. Певец должен обладать развитым грудным регистром почти в две октавы и крепким фальцетом на участке ля¹-до². В начале арии сразу же используется весь певческий диапазон Ля большой октавы-до² [422.-Л.29]. В конце арии композитор выписывает колоратурные пассажи нисходящего движения, начинающиеся в фальцетном регистре. При таком диапазоне регистровый переход певца на ля бемоль¹-ля¹ должен быть хорошо обработан, а звучание грудного регистра - облегченно, более светлого тембра и приближено к звучанию фальцета, а не наоборот. Данный момент очень важен, так как он отражает появление традиции так называемого лирического пения и воспитания лирических теноров как определенного типа мужского голоса.

Следующая ария Сципиона из I акта [422.-Л.83-91] написана в диапазоне Си большой октавы-си¹ с тесситурой ля малой-фа диес¹. Для арии характерны медленный темп, длинные выдержанные ноты, скачки, распевы слогов, мелодические ходы, охватывающие весь диапазон [422.-Л.84-86, 88]. Данная ария отражает исполнительские возможности и использование голосовых регистров высокого мужского голоса в двухрегистровом стиле пения. Диапазон арии Сципиона из II акта [422.-Л.45-55] Ля большой-си¹ с тесситурным участком фа малой-фа¹. В развитии мелодии композитор использует как более низкую тесситуру с низкими нотами, так и более высокую с фальцетными нотами ля¹, си¹. Мелодический рисунок в сравнении с партиями сопрано отличается большим размахом вокального интонирования. Почти двухоктавный объем грудного звукообразования певца позволил автору создать мелодию широкого дыхания, развивающуюся от центрального участка певческого диапазона (фа малой-ре¹ - вверх к си¹ и вниз к Ля большой) и использующую скачки, гаммообразные пассажи [422.-Л.53-54], как это наблюдалось ранее у А.Стеффани и Н.Йоммелли. Данная теноровая партия - это попытка применить, перенести тип вокального интонирования, свойственный двухрегистровому стилю бельканто и партиям сопрано опер-seria, в партии для высокого мужского голоса. Однако по сравнению с сопрановыми партиями тесситура пения не имеет ус-

тойчивого участка, объем используемого грудного регистра - большой, а объемом фальцета - слишком маленький. У теноров фальцет не мог выполнять той роли и не имел того значения, присущего партиям сопрано. Тем не менее опера Саккини "Сципион в Карфагене" отражает не только устойчивое положение двухрегистрового стиля пения в сопрановых партиях, но и реальное продвижение реформы сольного пения мужских голосов в партиях теноров.

Благодаря устойчивому положению двухрегистрового стиля бельканто мелодическая сфера оперного искусства развивалась путем поиска красивых мелодий, изысканных оборотов колоратурных пассажей, наибольшей выразительности кантилены в медленных темпах. И.Маттесон (1681-1764) в трактате "Совершенный капельмейстер" (1737) определяет основные свойства мелодии: ясность, плавность, легкость и красота. Одно из правил сочинения мелодии, по Маттесону - установление конкретных границ ее развития. Это создает удобство для исполнителей [173.-С.255-269]. Й.Кванц в 1752 году отмечал, что итальянские композиторы "чаще всего сосредотачивают всю красоту композиции на основной мелодии" [65.-С.51] и достигают в сочинении большой выразительности и благородства. Их музыка напевна, трогательна, изобретательна, а итальянская манера пения глубокомысленна и искусна [Там же]. Предельно высокие ноты ре³, ми³ очень часто используются в сопрановых партиях. Тесситура пения еще больше повышается и практически перемещается в область второй октавы. Альтиновые партии по-прежнему исполнялись в однорегистровой манере. Фальцет, если и применялся, то в очень малом объеме. В теноровых партиях диапазон и тесситура пения повышаются до ля¹, си¹, до². Характер интонирования близок сопрановым партиям. Все же двухрегистровое пение у теноров применялось не часто, что видно из структуры мелодии.

Преемственность традиций сольного пения отражена в творчестве виднейшего представителя оперного искусства Италии второй половины XVIII - Джу-

зеппе Газзаниги (1743-1818).⁵² Его имя и творчество мало известны. В отечественных музыкальных словарях и энциклопедии отсутствуют даже краткие биографические сведения о нем. Между тем, жизнь и творческая деятельность Газзаниги представляют несомненный интерес для исследователей итальянской оперы. Как композитор Газзанига проявил себя прежде всего в области комической оперы. По сведениям итальянской музыкальной энциклопедии [306.-С.100] его “Дон Жуан Тенорио” (1787) был несомненно известен Л.да Понте и В.А. Моцарту. С оперным творчеством Дж.Газзаниги прослеживаются также связи руссиниевского театра. Наряду с этим Газзанига был известен и в области серьезной оперы. Опера “Армида” на либретто Бертати была поставлена в Римском театре “Арджентина” в 1773 году. Этот популярный сюжет использовался многими композиторами XVIII века.⁵³

В сопрановом ключе созданы партии Адрено, Ринальдо, Армиды, Зельмиры. Ария Адрено из I акта [410.-Л.16-26] имеет диапазон ми¹-до³, тесситуру интонирования соль¹-соль². Мелодия охватывает оба типа звукообразования певца. Но колоратура выписывается автором во второй октаве [410.-Л.18-19, 22-23]. Высокие ноты си², до³ Газзанига также, как и другие композиторы того времени, употребляет только в колоратурных пассажах. Вокальное интонирование имеет кантиленный характер, требующий владения *legato*. Сопоставле-

⁵² Судьба Дж.Газзаниги, как и любого итальянского музыканта той эпохи, довольно типична. Джузеппе Газзанига родился в Вероне, музыке учился под руководством отца до семнадцатилетнего возраста. Затем поступил в неаполитанскую консерваторию Сант-Онофрио а Капуана (1761-1770). Одним из его учителей был Н.Порпора. В 1767 году Газзанига встречается с Н.Пиччинни, который оказывает на него большое влияние. Оперный дебют композитора состоялся в 1768 году в неаполитанском Театро Нуово (“Барон Троккьи”). Успех постановки определил творческую жизнь композитора. В 1770 году начинавшего карьеру Дж.Газзанигу поддерживает А.Саккини, который дает ему рекомендательное письмо во Вену. После 1770 года композитор много ездит по европейским городам. В то же время он ищет постоянное место работы. В конце декабря 1775 года его назначают на руководящую должность в правление капеллы при соборе в Урбино. Но уже в июле 1776 года Газзанига вынужден возобновить поездки по городам, где ставились его оперы. После кратковременного посещения Мюнхена и Дрездена композитор окончательно возвращается в Италию (1791), заняв должность капельмейстера собора в городе Крема. Поездки в Париж (1792) и Лондон (1794) были непродолжительны. В качестве капельмейстера Дж.Газзанига работает до конца своей жизни, пишет много церковной музыки, оставив театр [306.-С.100].

⁵³ См. исследование Т.Н.Ливановой: 129.-С.30-154.

ние кантилены и виртуозных распевов отдельных слогов, дополняющих друг друга, образует мелодический рисунок арии, типичный для опер-seria. Ария Адрено из II акта [410.-Л.13-16] создана в диапазоне re^1 - si^2 с тесситурой si^1 - $соль^2$. Вокальное интонирование строится подобно предыдущей арии на сопоставлении кантилены и колоратуры, обнаруживая некоторое однообразие приема. Партия Ринальдо предназначена для низкого сопрано и в отношении диапазона и тесситуры пения предвосхищает партии меццо-сопрано опер XIX века. Диапазон арии из I акта [410.-Л.28-40]: $ля$ малой- $ля^2$, тесситура: $соль^1$ - $ми^2$. В основе мелодического рисунка - длинные выдержанные ноты на семь тактов [410.-Л.30], плавная кантилена и колоратура, напоминающая вокальные упражнения [410.-Л.32-33, 36-37].

Темп арии Ринальдо из II акта композитор обозначает словом “кантабиле” [410.-Л.32-40]. Диапазон небольшой: re^1 - $соль^2$. Основная певческая нагрузка падает на участок $соль^1$ - $ми$ $бемоль^2$. Регистровый переход, оказавшись в центре диапазона, активно использовался в пении. В кантиленную мелодию данной арии Газзанига включает элемент колоратуры, которая становится составной частью вокального интонирования и не противопоставляется кантилене, что наблюдалось ранее. Следующая за кантабиле каватина Ринальдо из II акта [410.-Л.54-60] создана в диапазоне $ми^1$ - $ля^2$ с тесситурой пения $соль^1$ - $фа^2$. В мелодию вплетаются пассажи плавного характера. Нота $ля^2$ достигается скачком от нижнего $соль^1$ [410.-Л.59]. В III акте оперы Газзанига создает три разнохарактерные арии Ринальдо. Первая из них [410.-Л.19-24] имеет диапазон $ми$ $бемоль^1$ - $си$ $бемоль^2$ с тесситурой $ля^1$ - $фа^2$. Вторая - диапазон $ми$ $бемоль^1$ - $соль^2$ с тесситурой $соль^1$ - $фа^2$ [410.-Л.37-44]. Третья - диапазон $ми^1$ - $ля^2$ с более высокой тесситурой $си^1$ - $ля^2$ [410.-Л.49-54].

Сопрановая партия Армиды наиболее высокая в опере. В арии из I акта [410.-Л.43-54] диапазон занимает участок $фа^1$ - $ре^3$, тесситура интонирования - $си$ $бемоль^1$ - $соль^2$, $ля^2$. Развитие мелодии осуществляется с помощью приема

сопоставления кантилены и виртуозности. Ноты ля², си бемоль² постоянно используются в мелодическом рисунке благодаря высокой тесситуре, до³ и ре³ появляются только в пассажах [410.-Л.45-47]. Пение в грудном регистре, т.е. на участке первой октавы, практически отсутствует за исключением отдельных нот, завершающих или начинающих музыкальную фразу [410.-Л.45, 47, 48-49, 50, 53]. Ария из II акта [410.-Л.63-71] написана в диапазоне фа¹-си бемоль² с тесситурой ля¹-фа², соль². Мелодия - кантиленного характера без элементов колоратуры.

Партия Зельмиры в тесситурном отношении не уступает партии Армиды. В арии из I акта [410.-Л.70-71] выявляются возможности фальцетного регистра певицы. Диапазон: соль¹-си². Тесситура: си¹-соль². Грудной регистр при исполнении по сути не применялся. Нота соль¹ используется или в начале, или в завершении музыкальной фразы, как и в партии Армиды. В арии из II акта [410.-Л.42-45] тесситура в диапазоне соль диез¹-до диез³ еще выше: ля¹-ля². Виртуозность, неоднократно повторяющиеся ноты ля², си², до диез³ в сочетании с чрезвычайно высокой тесситурой делают эту арию трудноисполнимой и требуют большой выдержки и выносливости голосового аппарата певицы. В альтовом ключе написана ария Клотарко из II акта [410.-Л.3-10], имеющая традиционный диапазон: до диез¹-ми². Фальцетный регистр применяется здесь из-за высокого регистрового перехода ограниченно, мелодия развивается в узком интервале - ми¹-ре², виртуозность отсутствует. В теноровом ключе написана партия Убальдо. Диапазон арии из I акта [410.-Л.58-69] ми малой-ля¹ с тесситурой фа малой-фа¹. Вокальное интонирование здесь осуществляется так же, как и в партиях сопрано. Верхние ноты соль¹ и ля¹, низкое ля малой октавы встречаются всего несколько раз [410.-Л.62,65,66]. Ария Убальдо из II акта [410.-Л.18-29] рассчитана на однорегистровое пение в диапазоне ре малой-соль¹. Тесситура: соль малой-фа¹. Кантилена передает лирическое настроение персонажа. Подобный характер имеет и ария из III акта [410.-Л.5-11],

требуемая плавного звуковедения в диапазоне ми малой-соль дизь¹. Основная певческая нагрузка падает на участок соль дизь малой-ми¹. В опере “Армида” Дж.Газзанига развивал установившиеся традиции двухрегистрового стиля бельканто. В партиях высокого сопрано композитор усиливает тенденцию более ограниченного использования грудного регистра в пении (Адрено, Армида, Зельмира). В низкой сопрановой партии (Ринальдо) наблюдается применение и более низких грудных нот (участок ля малой-до¹), в сопрановом ключе употреблявшихся редко. Попытка перейти на двухрегистровый стиль пения, хотя и в небольшом певческом диапазоне, присутствует в партиях альты (Клотарко) и тенора (Убальдо). Без сомнения Газзанига следовал оперным авторитетам своего времени, среди которых Н.Пиччинни (как и А.Саккини) занимал одно из ведущих мест в европейской музыке.

Оперное творчество Никколо Пиччинни (1728-1800)⁵⁴ - крупнейшее явление музыкальной культуры Италии второй половины XVIII века. Его произведения оказали значительное воздействие на молодого Моцарта. Наиболее ярко композитор проявил себя в жанре комической оперы. Г.Аберт пишет, что “как раз это и позволило ему стать значительным новатором также и в сери” [2.-С.270]. До сих пор принято считать Н.Пиччинни соперником К.В.Глюка, проигравшим “оперную битву”. Однако итальянская оперная культура развивалась собственным путем, хотя не без влияния реформы Глюка. Н.Пиччинни - наиболее яркий представитель итальянской оперы, продолжавший ее исконные традиции, которые значительно отличаются от традиций других европейских стран. Особенностью итальянской оперы всегда был приоритет сольного пения по отношению к другим компонентам музыкального произведения. Данное обстоятельство в какой-то мере не позволяло коренным образом реформировать оперу в самой Италии, жертвуя главенствующим положением певческого искусства и исполнителей. Новое нелегко приживалось на родине оперного искусства и не всегда сразу завоевывало признание. Критика нового,

⁵⁴ О Н.Пиччинни см.: 118.-С.74-86.

консервативность вкусов итальянской аудитории, ее приверженность традициям и устоявшиеся привычки тормозили развитие оперы. В этом проявляется некоторая закономерность, ибо устойчивость традиций певцов-кастратов не позволяла реформировать и сольное пение в короткий срок. В то же время вне Италии оперное искусство развивалось с большей свободой. С поиском новых средств оперного исполнительства, экспериментаторским духом, со стремлением к обновлению и использованию достижений музыки Италии и Франции в процессе становления собственной композиторской школы связана и большая смелость в продвижении реформы сольного пения и развития оперы в Германии, где работали многие итальянские певцы и композиторы.

Возможно, этим можно объяснить успех реформаторских попыток А.Стеффани и Н.Йоммелли в Германии и негативное к ним отношение в самой Италии, а также успех оперной реформы Глюка и уход от соперничества и столкновения с ним Пиччинни и Саккини. Восприятие оперного искусства итальянской публикой совсем иное, нежели в Германии, Австрии и Франции. Резко изменить музыкальные пристрастия, вкусы публики в Италии (без вреда для собственного благополучия композитора) оказывалось сложнее, чем за ее пределами. Не случайно и то, что изменение оперного стиля как А.Саккини, так и Н.Пиччинни под воздействием глюковской реформы также происходило в произведениях, созданных за пределами Италии. Г.Аберт отмечает, что в своих операх Н.Пиччинни разрабатывает детали музыки, усиливает тематические контрасты в ритурнелях, использует внезапную смену мажора-минора, осуществляет мотивную разработку музыкального материала, связанную с трактовкой оркестра, распределением мелодического материала между голосами певцов и оркестром. Сопровождение арий сплетается из коротких, пластичных оркестровых мотивов, которые изменяются в соответствии с психологическим состоянием персонажей, меняется соотношение между пением и оркестром - во время интерлюдии могут неожиданно вступать певческие голоса. В последней четверти столетия двухрегистровый стиль пения проникает в альтовые и теноровые партии опер. Диапазон альтовых партий у

Н.Пиччинни расширяется и вверх и вниз. Рельефность оперной кантилены и колоратуры создают характер вокального интонирования. Вместе с тем открытая эмоциональность, сентиментальная окраска его оперной музыки влияли на двухрегистровый стиль бельканто, предъявляя новые требования к вокальному исполнительству.

Приоритет фальцетного звукообразования в партиях сопрано опер Н.Пиччинни сомнению не подлежит. К концу XVIII века фальцетный регистр голоса устанавливается как основной певческий для сопрано, разделяющихся на более низкие с диапазоном пения примерно до¹-ля², си бемоль² и высокие, диапазон которых фа¹, соль¹-до³, ре³, ми³. Тесситура в партиях сопрано имеет важное значение, ибо указывает на большее или, наоборот, меньшее использование в исполнительстве высокого регистрового перехода и грудного звукообразования. Опера Н.Пиччинни “Дидона” (либретто Ж.Ф.Мармонтеля) создана на основе традиционного сюжета в жанре лирической трагедии.⁵⁵ Композитор преодолевает характерную для данного сюжета академическую высокопарность и выдвигает на первый план лирику и страстность.

В сопрановом ключе написаны партии Энея, Селены, Дидоны, Осминды. Каватина Энея из I акта [419.-Л.19-21] имеет диапазон фа диес¹-ля². Певческая нагрузка падает на участок ля¹-фа диес². Мелодический рисунок отличается кантиленой, плавностью колоратуры на распевках слогов. Диапазон следующей за каватиной арии [419.-Л.48-57]: до¹-соль², тесситура пения: соль¹-ми². Последняя ария из I акта [419.-Л.89-99] имеет диапазон более широкий - до¹-си бемоль² с тесситурой соль¹-фа². В данной арии композитор выписывает скачки на широкие интервалы, колоратурные распевы слогов, широкие мелодические ходы восходящего и нисходящего движения, т.е. использует традиционные приемы вокального интонирования в операх XVIII века. В арии равноценно используются грудной и фальцетный регистры голоса [419.-Л.90, 94-95]. Партия предназначена для низкого сопрано певцов-кастратов. Неболь-

⁵⁵ См.: Т.Н.Ливанова.-129.-С.30-154.

шая ария Селены рассчитана на исполнение в основном фальцетным звучанием высокого сопрано. Диапазон арии из I акта [419.-Л.22-26]: соль диэз¹-си². Тесситура: ля¹-ля². Мелодия развивается преимущественно во второй октаве с многократно повторяющимися ля² и си². Ария из II акта [419.-Л.46-56] имеет диапазон соль¹-до³, тесситуру: си¹-соль². И здесь мелодическое развитие осуществляется выше регистрового перехода певицы.

Ария Дидоны из I акта [419.-Л.30-40] выдержана в диапазоне ми¹-си бемоль² с тесситурой соль¹-соль². Мелодический рисунок насыщен распевами слогов, речитативными восклицаниями. Певческая нагрузка также распределяется на участке фальцетного звукообразования. Именно об этой арии Г.Аберт, анализируя оперы-seria Н.Пиччинни и его влияние на В.А.Моцарта, пишет: “Пиччинни облагораживает даже колоратуру” [2.-С.273]. Он указывает на проявление романтичности, присущей творчеству Пиччинни, и, в частности, опере “Дидона”. Вторая ария Дидоны из I акта [419.-Л.75-85] имеет диапазон фа¹-си бемоль². Тесситура: си бемоль¹-соль². Кантилена и колоратура, дополняя друг друга, образуют мелодический рисунок сольного номера. В арии Дидоны из II акта [419.-Л.15-21] максимально используется прежде всего фальцетный регистр. Диапазон этой арии: фа¹-ля². Певческая нагрузка распределена на участке ля¹-ля². Следующая ария [419.-Л.70-80] виртуозна, в связи с чем от исполнителя требуется легкость звучания голоса в диапазоне ми¹-си². Маленькая роль Осминды - высокое сопрано - имеет те же вокальные характеристики, что и предыдущие сопрановые партии. Мелодия арии из II акта [419.-Л.3-11] редко опускается ниже регистрового перехода в область первой октавы. Диапазон: ре¹-си²; тесситура: си¹-ля². Заключительные такты соло Осминды насыщены высокими нотами ля², си² [419.-Л.10-11].

В альтовом ключе выписана партия Фарбы. Ария из I акта [419.-Л.42-46] выдержана в виртуозном стиле. Диапазон: ля малой-фа²; тесситура пения совпадает с участком регистрового перехода: фа диэз¹-ми². Десятитактные распевы

слов [419.-Л.43-44] заполнены пассажами, состоящими из триолей и заполняющими верхнюю часть диапазона певицы. Следующая ария Фарбы [419.-Л.66-73] менее виртуозна. Диапазон тот же: ля малой-фа². Мелодика здесь более плавная, однако автор использует скачки на широкие интервалы [419.-Л.1, 4, 5, 7-8], сопоставляя этим приемом тембры голосовых регистров в пении, что производит определенный художественный эффект. В указанном диапазоне и манере музыкального изложения выдержаны арии из II акта [419.-Л.60-70] и III акта [419.-Л.3-10]. Данная альтовая партия использует больший объем грудного и фальцетного регистров, нежели альтовые партии в операх других композиторов, и рассчитана на двухрегистровое пение. Это сближает ее с оперной трактовкой голоса низкого сопрано.

В теноровом ключе создана партия Араспе. Диапазон арии из I акта [419.-Л.59-64]: ми малой-си¹. Тесситура: ля малой-фа диес¹. Ария написана в колоратурном стиле с виртуозными распевами слогов на восемь-десять тактов [419.-Л.61-62], что требует от певца легкого, лирического звучания голоса. Диапазон арии из II акта [419.-Л.25-35]: соль малой-ля¹. Тесситура: ля малой-фа¹. Верхние ноты выписаны в распевах слогов [419.-Л.28, 30, 31]. Ария из III акта [419.-Л.12-19] также требует лирического звучания тенора в диапазоне ми малой-ля¹. Партия Араспе рассчитана на двухрегистровое пение. Верхние ноты ля¹, си¹ исполнялись крепким фальцетом мужского голоса, хотя на протяжении той или иной арии они употреблялись не часто.

Фальцет в теноровых партиях применялся достаточно редко. Вместе с тем это не исключало его развитие в процессе постановки голоса, способствовало повышению тесситуры пения и выдвигало проблему выравнивания регистровых тембров. Проблема решалась путем усиления и укрепления фальцетного звука и выработки более светлого тембра, близкого к фальцетному, в грудном регистре. Двухрегистровый стиль бельканто постепенно проникает в теноровые и альтовые партии оперных произведений конца XVIII века. Новые исполнительские возможности теноров более активно раскрывает Д.Чимароза

(1749-1801), предвосхищая творчество Дж.Россини и В.Беллини.⁵⁶ Устанавливается конкретный теноровый диапазон, охватывающий малую и первую октавы. В соответствии диапазоном определяется более стабильная тесситура пения в теноровых партиях: соль малой-соль¹, ля¹, - которая ранее могла меняться даже на протяжении одной арии. Как и Пиччинни, Чимароза развивает стиль двухрегистрового бельканто в операх-seria. Его первые серьезные оперы продолжают итальянские традиции этого жанра, рассчитанные на виртуозное мастерство певцов. В дальнейшем Чимароза совершенствует данный жанр. В “Клеопатре” и “Деве солнца”, созданных для российского двора, хоровые сцены расширены и лучше соединены с вокальными партиями. Эта тенденция сохраняется и в его шедевре - “Орации и Куриации” с развернутыми хоровыми сценами и вокальными партиями, эпизодами большого драматизма.

В интонировании вокальных партий наблюдается все большее слияние кантилены и виртуозности, благодаря чему формируется особая, более пластичная рельефность мелодического рисунка, достигается столь характерная для итальянских опер плавность и выразительность вокальной фразировки. Увеличение роли оркестра и хора, преобразование вокального интонирования, драматизация жанра оперы-seria в творчестве Д.Чимароза подготовили почву для появления в XIX веке лирической оперы и музыкальной драмы. Опера-seria “Орации и Куриации” создана в 1796 году в содружестве с А.С.Сографи для Венецианского театра. В музыке XVII-XVIII веков сюжет “Торацийев”, в основе которого лежит трагедия Корнелия (1640), не был слишком распространенным, хотя героические образы привлекали многих композиторов [129.-С.145]. Одну из партий сопрано на премьере исполнял знаменитый певец-кастрат Крешентини. В опере три вокальные партии, написанные в сопрановом ключе: Куриацио, Орации и Сабины. Роль Куриацио предназначена для сопранистов-кастратов. Диапазон партии охватывает си малой октавы-до³. Основная певческая нагрузка распределяется на участке ля¹-фа², соль². Ария Куриацио [409.-

⁵⁶ О Д.Чимароза см.: 118.-С.122-150.

С.93-107] написана в границах ми¹-ля², тесситура ля¹-фа². Мелодика содержит и кантилену, и виртуозность. В последних тактах арии тесситура повышается и певец вынужден полностью петь в области фальцетного регистра на ля¹-ля². В соло Куриацио из №15 [409.-С.299-314] Чимароза использует прием сопоставления голосовых регистров (диапазон здесь: си малой-ля²), встречавшийся ранее у Дж.Перголези.⁵⁷ В финальном ансамбле II акта партия Куриацио чрезвычайно виртуозна. В заключении ансамбля Чимароза выделяет эту партию как солирующую эффектными фиоритурами, достигающими до³ [409.-С.356]. По роли Куриацио можно судить о блестящем мастерстве пения Крешентины, его владении своими голосовыми средствами. Интересно ее соотношение с женскими партиями: она имеет промежуточное положение между очень высокой партией Сабины и партией низкого сопрано Орации, - и сравнивая с партиями высокого меццо-сопрано опер XIX начала XX столетий.

Диапазон партии Орации (низкое сопрано) находится на участке до¹-си бемоль², тесситура пения не поднимается выше си бемоль¹-фа², а в арии из II акта [409.-С.275-288] она еще ниже: соль¹-ми². В арии №7 [409.-С.169-180] Чимароза применяет прием сопоставления регистров, но в более широком интервале [409.-С.178-179]: до¹ - фа², фа диэз², соль², си бемоль² - до². Данный прием имеет большое практическое значение, т.к. развивает регистровые звукообразования певца, способствует их выравниванию между собой и, одновременно, является мощным средством художественного воздействия в драматически насыщенных эпизодах. Вокальная партия Орации построена на дополняющих друг друга кантилене и виртуозности. Самая высокая в тесситурном отношении маленькая партия Сабины. Так, ее ария [409.-С.290-298] написана в диапазоне фа диэз¹-си² с тесситурой си¹-соль², совпадающих с

⁵⁷ Данный прием был применен Дж.Перголези в опере “Служанка-госпожа” (заключение первой арии Серпины: 417.-С.42-43). В XIX веке его использовал Дж.Верди в опере “Навуходоносор” (начало арии Абигайль из II действия - окончание речитатива). Эти арии из опер Перголези, Чимароза и Верди рассчитаны на певца с хорошо развитыми и обработанными голосовыми регистрами.

фальцетным типом звукообразования певицы. Нота $си^2$ довольно часто применяется как проходная и скачком вверх от $си^1$. Сочетание высокой тесситуры пения и несколько необычного для того времени диапазона усложняется в последних тактах еще большим повышением тесситуры до уровня $до^2-ля^2$. Партия предвосхищает тесситуру колоратурных партий в операх XIX века. Мелодика сопрановых партий в опере Чимароза - ярко выраженного кантиленно-виртуозного склада.

Альтовые партии в произведении отсутствуют. Две незначительные роли для баса - Священника и Предсказателя - предназначены для однорегистровой манеры пения. Всего одна теноровая партия М^оОрацио. Она рассчитана на двухрегистровое исполнительство и владение фальцетным регистром. В связи с этим певческий диапазон и тесситура повышены, максимально используется участок в пределах $ми$ малой- $до^2$. Большая ария с хором [409.-С.111-140] охватывает диапазон $ми$ малой- $до^2$. Основная певческая нагрузка находится в интервале $соль$ малой- $соль^1$. Часто употребляется проходящее $ля^1$. Заключение арии композитор строит на эффектных пассажах и использовании верхних фальцетных нот [409.-С.139-140]. Партия М^оОрацио из оперы Д.Чимароза показывает, что к концу XVIII века тенора полностью осваивают двухрегистровую манеру пения в операх-seria. В XIX столетии лирические тенора завоевывают ведущее место в оперном искусстве наряду с сопрано.

В начале XVIII века реформа сольного пения позволила поднять исполнительскую тесситуру и увеличить певческий диапазон вверх благодаря развитию фальцетного регистра голоса певца, не умаляя при этом развитие грудного типа звукообразования. Значение обработки фальцета в процессе постановки голоса возрастает, уравниваясь по значению с грудным регистром. Именно этот момент способствовал возникновению двухрегистрового стиля бельканто и был основополагающим в его дальнейшей эволюции. Двухрегистровая манера вокального исполнительства с высоким уровнем регистрового перехода на $до^2-re^2$ по П.Фр.Този - основа стиля бельканто в XVIII веке. Другими сло-

вами, бельканто XVIII века - это двухрегистровый стиль сольного пения с максимально высоким уровнем регистрового перехода на участке до2-ре2. В данный период фальцет находит большее применение в оперном исполнительстве (как у мужчин, так и у женщин), нежели это было в XVII веке, но в обязательном сочетании с грудным регистром. Формировался единый двухрегистровый диапазон певческого голоса. Перемена голосовых регистров осуществлялась в центральном его участке.

Анализ оперных произведений показывает зависимость сольного интонирования вокальных партий от двухрегистровой манеры пения с высоким уровнем регистрового перехода, определявшего мелодический рисунок прежде всего сопрано. Характер вокального интонирования, тесситура и диапазон пения в значительной степени формируются под воздействием данного уровня перемены регистров в пении. Новый стиль вокального исполнительства выдвигал конкретные условия для сочинения вокальной музыки (наличие регистров, тесситура и диапазон пения, регистровый переход на до²-ре²), которые композитору необходимо было учитывать. Оперные композиторы XVIII века могли писать вокальные партии, только согласуясь с возможностями исполнителя, принимая во внимание технические трудности двухрегистрового сольного пения, а также многие ограничения, которые выдвигал тот или иной певец в зависимости от индивидуального звучания своего голоса. В этот период композиторы настолько хорошо изучали и овладевали искусством сольного пения, что его технология переставала быть сдерживающим и ограничивающим фактором их творчества. Регистровая специфика сольного пения оказала сильнейшее воздействие на формирование оперного интонирования как в XVII, так и в XVIII веке.

В силу своих физиологических особенностей сопранисты-кастраты добивались совершенно незаметного перехода из регистра в регистр, в то время как у женщин и, в особенности, у мужчин этот переход полностью сгладить невозможно. Таким образом, реформа сольного пения была начата и произведена певцами-кастрами. Первый труд по вокальному искусству принадлежал со-

пранисту П.Фр.Този и полностью посвящен воспитанию сопрано-кастратов, оговаривая отдельно и мимоходом условия обучения женщин-сопрано и контральто. На протяжении всего XVIII века певцы-кастраты и установленный ими двухрегистровый стиль бельканто доминировали в оперном искусстве. Г.Аберт в своей монографии о В.А.Моцарте так характеризует взаимоотношения композиторов с певцами в эпоху господства кастратов, отмечая кульминационное развитие их искусства в неаполитанской опере: “Пение ... кастратов, в котором идеально сочетались тембр мальчишеского голоса и сила легких взрослого мужчины, по-прежнему восхвалялось как вершина всех певческих достижений. ... Конечно, из-за господства певцов композитор, ... был стеснен в своем творчестве настолько, что нам кажется прямо-таки неслыханным. Однако сохранившиеся сочинения все же достаточно ясно показывают, что несмотря на это, в бесчисленном множестве случаев он умел, то ли благодаря огромной энергии (как Гендель и Глюк), то ли посредством дипломатических уловок, поставить певческое и исполнительское искусство на службу собственным замыслам” [2.-С.254]. Вместе с тем деятельность певцов-кастратов оставляла противоречивое впечатление. В начале столетия их критиковал Б.Марчелло в трактате “Модный театр” (1720). Во второй половине столетия нелестную характеристику им дает Ж.Ж.Руссо. В “Музыкальном словаре” он пишет, что сопранисты имели преимущество голоса, пели очень красиво, но без жара, без страсти. В театре они были наиболее раздражительными актерами, рано теряли голоса, обладали не очень хорошим произношением - особенно буквы “R”. Певцы-кастраты не имели той выразительности, которая присуща женщинам-сопрано в пении, кроме того страдала красота тембра их голоса [381.-Т.1.-С.144].

Реформа сольного пения охватила период последней четверти XVII и первой четверти XVIII веков - около пятидесяти лет. Выход в свет трактата П.Фр.Този укрепил приоритетное положение партий сопрано в оперных произведениях. Двухрегистровый стиль оперного исполнительства способствовал окончательному размежеванию вокальных партий в отношении tessitura и диапазона

пения, а значит заложил качественно новую основу для отбора и типизации певческих голосов в искусстве сольного пения. Оперно-сольное исполнительство формировало в соответствии с условиями театральной деятельности и свои собственные: композиторскую технологию сочинения оперных произведений, певческую теорию - учение о певческом голосе, сольно-исполнительские принципы. Двухрегистровый стиль бельканто, реформировав партии сопрано, отодвинул на второй план однорегистровую манеру пения, как устаревшую, а вместе с ней и партии басов, теноров, отчасти и альтов. Общий диапазон альтовых партий (примерно си бемоль малой-ре²) и высокий уровень перемены регистров, единый для всех голосов, заставлял исполнителей максимально использовать грудной регистр голоса, а не фальцетный, как у сопрано. Этот диапазон наименьший (по сравнению с остальными партиями) и соответствует участку грудного типа звукообразования певческого голоса главным образом женщин и кастратов-контральтистов.

Появление к середине XVIII века высокого сопрано как типа певческого голоса разрушило старую (хоровую) классификацию голосов XVII века (сопрано, альт, тенор, бас) и во второй половине XVIII века способствовало формированию новой классификации - оперной: высокое сопрано с диапазоном примерно ми¹-ми³; низкое сопрано с диапазоном до¹-си бемоль²; контральто, использовавшее двухрегистровый принцип сольного пения (прототип - партия Фарбы из оперы Н.Пиччинни "Дидона"); высокий тенор с диапазоном ре малой-до²; низкий тенор (баритон) с диапазоном ля большой-ля¹; бас с диапазоном Фа, Соль большой-ми¹, фа¹. Выравнивание звуковысотного положения вокальных партий в соответствии с положением партии высокого сопрано привело: к вытеснению альтов, использовавших однорегистровый принцип пения только грудным регистром женского голоса, низкими сопрано; повышению тесситуры и диапазона пения теноров и басов; выдвижению высоких и низких теноров как самостоятельных типов певческих голосов.

Естественные голоса мужчин долгое время не получали двухрегистрового развития в полном объеме и соответственной профессионально-технической

обработки. Теноры и басы в опере-seria начала XVIII века сохраняют традицию однорегистрового пения. Тесситура и диапазон теноров этого времени располагается на участке ре малой-соль¹, басов Ми бемоль большой-ре¹, что наблюдается и в последних операх К.Монтеверди.

Во второй половине XVIII века изменение звуковысотного положения вокальных партий в оперных произведениях способствовало реформированию исполнительства теноров. Переход теноров на двухрегистровый принцип пения потребовал развития фальцетного регистра голоса. Между тем в певческой практике развитие фальцета осуществлялось на протяжении XVII-XVIII веков мужчинами-фальцетистами (не кастратами), исполнявшими партии сопрано. Как отмечал Бавелвей, регистровый переход у них был на уровне ре¹ или ми¹. Однако у теноров соединение регистров осуществлялось на уровне ля бемоль¹, ля¹, си бемоль¹ и являлось весьма сложной задачей. Исполнителям теноровых партий пришлось осваивать двухрегистровый стиль пения по времени несколько позже и в основном в опере-buffa. Вопрос становления двухрегистрового стиля сольного пения в комической опере нуждается в отдельном исследовании.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Учение о певческом голосе - это учение о двухрегистровом стиле вокального исполнительства, профессионально-технической подготовки и воспитания певцов. В его основе лежит принцип максимального развития голосовых регистров. В XVIII веке были открыты законы процесса постановки голоса: 1. Соединение регистровых звукообразований в единый диапазон; 2. Расширение звукообразований певческого голоса вверх и вниз с целью образования общерегистрового участка, на котором осуществляется работа по выравниванию тембров обоих регистров певца. Найден также механизм реализации принципа максимального развития голосовых регистров и законов процесса постановки голоса - это перемена голосовых регистров двумя способами (приемами): а) по диапазону на двух примыкающих друг к другу нотах перехода; б) на каждой ноте общерегистрового участка. Тренировка перемены регистровых звукообразований составляет основу метода и процесса обучения пению.

Становление и развитие учения о певческом голосе в XVIII веке осуществлялось благодаря исполнительской и педагогической деятельности главным образом певцов-кастратов, подчинивших себе исполнительство в опере-seria. Этот процесс имел и отрицательную, и положительную стороны. Кастраты задержали певческое развитие естественных голосов, которые не в состоянии были с ними конкурировать, подчинили своим индивидуальным особенностям композиторское творчество, способствовали развитию однообразия и штампа в серьезном оперном искусстве Италии XVII-XVIII веков. В то же время певцы-кастраты выдвинули искусство сольного пения в оперном жанре на приоритетное положение, подчинив ему остальные элементы произведения, реформировали сольное пение на рубеже XVII-XVIII веков, создали традиции вокального исполнительства в XVIII веке - классический стиль бельканто, создали и вывели педагогику сольного пения на профессиональный уровень и в теории (П.Фр.Този), и на практике (педагогическая деятельность Пистокки,

Бернакки, Този, Манчини, и их последователей - в XIX веке Крешентини). Вокальное исполнительство сопранистов повлияло на формирование нового стиля оперного интонирования в масштабе целой эпохи.

Появление двухрегистрового стиля сольного пения было подготовлено деятельностью певцов-кастратов Римской оперной школы, в рамках которой еще в тридцатые-сороковые годы XVII века были созданы первые оперы, принимавших во внимание исполнительское искусство сопранистов. Однако в то время такие оперы возникали как единичные, обособленные, по какому-нибудь случаю и предназначались для очень ограниченного числа слушателей. Двухрегистровый стиль пения в XVII веке только начинал формироваться усилиями певцов-кастратов.

Демократизация оперы на рубеже XVII-XVIII столетий дала широкий простор развитию исполнительского искусства сопранистов и процессу активного становления бельканто преимущественно в сопрановых партиях. В связи с ограниченной возможностью выступлений кастратов в комических ролях (комических операх) в опере-seria их приоритет был незыблем. Со временем певцы-кастраты становятся блестящими исполнителями женских партий опер-buffa. Сопранисты устанавливают и излагают первые теоретические положения в области двухрегистрового воспитания певческих голосов, строго обязательных и для композиторов. Особенностью певческого воспитания в итальянской вокальной школе XVIII века было то обстоятельство, что каждый певец, начиная с Я.Пери, Дж.Каччини, Ст.Ланди, был еще и высокопрофессиональным композитором своего времени, а каждый композитор, например, Л.Лео, Н.Пиччинни, А.Саккини, Т.Траэтта, Н.Порпора, Дж.Россини и др., был блестящим вокальным педагогом. Обнаруживается уникальное слияние искусства сольного пения и композиторского творчества на протяжении почти трех столетий, характерное только для Италии и не существовавшее столь длительно ни в одной другой национальной оперной школе Европы.⁵⁸ Искусство сольно-

⁵⁸ Интересно, что в русской вокальной школе такая традиция, хотя и кратковременно, существовала в конце XVIII - первой половине XIX столетий. Усилиями Бортнянского, Варламо-

го пения диктовало условия для композиторского творчества, а талант многих итальянских композиторов блестяще реализовывал принципы бельканто в вокальном интонировании оперной музыки.

Принципы бельканто, установленные певцами-кастрами, использовались и для воспитания естественных голосов. Однако результат такого приспособления привел в начале XIX века (а также в связи с уходом со сцены кастратов) к кризису стиля бельканто, быстрой эволюции его принципов и рождению на их основе новой европейской оперно-исполнительской традиции. Приспособление теоретических и практических установок бельканто к процессу воспитания естественных мужских и женских голосов способствовало выявлению их певческих возможностей, значительно отличающихся от возможностей голосов певцов-кастратов.

Если сопранисты устанавливали высокий регистровый переход в пении на до²-ре² как наиболее для них приемлемый, то этот уровень перемены регистров в пении естественных голосов оказался практически невозможным. Реформа сольного пения мужчин и женщин (переход на двухрегистровое исполнительство) не могла быть осуществлена в такой же мере, как она произошла у певцов-кастратов. Большая разница в регистровых тембрах, плотности и объеме звука, технические сложности, связанные с выдерживанием регистрового перехода на границе первой-второй октав, не позволяли им достичь тех же результатов, каких достигали сопранисты.

Переход на двухрегистровый стиль пения стал возможен при условии понижения регистровой перемены до уровня ми¹-фа¹. При этом методика воспитания певческого голоса певцов-кастратов, технология и механизм соединения голосовых регистров не изменялись. Однако результаты оказались совершенно другими. При пониженном уровне перехода из регистра в регистр с помощью технологии и механизма соединения регистров формировался звук другого ка-

ва, Ломакина, Глинки, Даргомыжского создавался вокальный стиль русской музыки. Одновременно композиторы занимались и вокально-педагогической деятельностью. Проблема взаимосвязей композиторского творчества и вокального искусства в русской оперной культуре может быть исследована в отдельной работе.

чества, звучания: звук “смешанного” характера - регистровые миксты. В этом и заключена причина кризиса двухрегистрового стиля классического бельканто кастратов-сопранистов, смысл и суть творческого приспособления их исполнительских принципов к возможностям певцов с естественными голосами.

Реформирование сольного пения женщин и мужчин-не кастратов путем приспособления в процессе постановки голоса теории и методики двухрегистрового бельканто сопранистов привело в первой половине XIX века к изменению вокально-исполнительского стиля. Вынужденное понижение регистрового перехода до уровня mi^1 - fa^1 - первый признак кризиса бельканто в конце XVIII - начале XIX столетий. Из-за понижения регистрового перехода тембральная разница двух типов звукообразований голоса (и женщины, и мужчин) становится очень заметной, что заставляет певцов искать новые средства исполнительства, вскрывая певческие возможности естественного голоса.

Результатом такого поиска явилось так называемое смешивание регистров (смешанное звучание звукообразований - *mixste sombree*) и прикрытие звука на довольно узком участке диапазона. Основным механизмом формирования регистровых микстов (в первую очередь фальцетного микста) стала техника соединения звукообразований певческого голоса и требование укреплять, усиливать фальцет в процессе постановки голоса, приближая его к звучанию грудного регистра, т.е. петь фальцет с силой, равной грудному регистру.

Благодаря понижению уровня регистрового перехода, двум способам соединения регистров, указанных выше, и данному требованию оказалось возможным заменить участок fa^1 - re^2 диапазона женских голосов, ранее исполняемый грудным звуком, микстом фальцетного регистра. При этом в работе голосового аппарата наблюдались коренные изменения. Требование воспроизводить фальцет также крепко, как и звук грудного регистра, привело к широкому применению твердой атаки (плотного смыкания голосовых складок), что в свою очередь повысило подсвязочное давление. Для уменьшения подсвязочного давления были найдены приемы, соответственно настраивающие работу мышц надставной трубки, т.е. приемы, увеличивающие импеданс

и выявляющие новые акустические возможности голосового аппарата, отсутствующие при высоком уровне регистрового перехода, а именно: прикрытие рта, зевок, округление звука, затемнение гласных, так называемая опора дыхания (усиление мышц-вдыхателей в пении с целью сдерживания мощного выдоха). Появилась возможность избежать или облегчить регистровый переход, но при этом произошла полная перестройка в деятельности голосового аппарата в пении. Хотя изменение стиля сольного пения в середине XIX века принято связывать с именем Жильбера Дюпре (1806-1896), начало кризиса классического бельканто и эволюции его принципов произошло гораздо раньше благодаря деятельности легендарной итальянской певицы Джудитты Паста (1798-1865). Как и реформа сольного пения начала XVIII века, перемены осуществлялись вначале в партиях сопрано оперных произведений.

По существовавшей тогда традиции Дж.Паста исполняла как женские роли (Норма, Медея), так и мужские (Танкреда Дж.Россини, Куриацио Д.Чимароза). В книге “Жизнь Россини” Стендаль⁵⁹ дает подробную характеристику ее голоса и стиля пения: “У нее очень звучное нижнее ля, и в то же время она поднимается до до-диеза и даже высшего ре. Г-жа Паста ... исполняет контральтовые партии с тем же успехом, что и партии сопрано” [219.-С.261]. Далее писатель отмечает своеобразную особенность ее голоса, очень важную для понимания сути эволюции сольного пения: “В нем нет единого metallo (единого тембра) ... и это различие звуков ... - одно из самых мощных выразительных средств, которыми эта великая певица умеет пользоваться с большим искусством” [219.-С.261]. Стендаль описывает совершенно новую манеру того же двухрегистрового исполнительства и приводит суждение педагогов этого времени: “Италья-

⁵⁹ Книга Стендаля “Жизнь Россини” появилась в ноябре 1823 года, но с обозначением 1824. Она является ценным свидетельством автора в области оперного искусства. Благодаря поездке в сентябре 1813 года по Италии Стендаль заинтересовался вокальной и преимущественно оперной музыкой. Вскоре он пишет книгу о Гайдне. В январе 1821 года - статью о Россини в журнале, выходившем в Париже на английском языке. С резкой критикой этой статьи (1823) и в защиту Россини выступила блестящая певица, первая исполнительница роли Розины Дж.Ригетти-Джорджи (1792-1862) - сверстница и друг детства композитора. Стендаль решил создать о Россини книгу и в течение нескольких месяцев она была написана. “Жизнь Россини” Стендаля привлекает непосредственным восприятием писателя оперного искусства того времени.

яны говорят о таких голосах, что в них несколько регистров, то есть как бы несколько разных обликов, в зависимости от различия захватываемых ими октав. Когда пользоваться всеми этими регистрами без знания и ... без тончайшего чувства, они становятся всего-навсего неровностями голоса и составляют неприятный и грубый недостаток ... Тоди, Паккьяротти и многие другие первоклассные певцы показывали когда-то, каким образом самые явные недостатки можно превратить в красоты и извлечь из них эффект, удивительный своим своеобразием” [219.-С.261]. Автор книги ссылается на мнение современных ему историков искусства о том, что голос не обязательно должен быть совершенной тембральной ровности, так как он не сможет достигать “глухих как бы сдавленных звуков, которые с такой силой и с такой правдивостью изображают моменты глубокого волнения и страстной тоски” [219.-С.262].

Высказанный в 1823 году взгляд писателя на вокальное исполнительство - это предчувствие новой музыкальной эпохи, противоположной оперной эстетике XVIII века. Бельканто подвергается влиянию романтизма с его эмоциональной взрывчатостью. Отсюда и признание, недопустимое для практики пения в предшествующем столетии: разнотембровость регистровых звукообразований - мощное средство художественной выразительности вокально-исполнительского искусства. Стендаль детально описывает конкретный способ, благодаря которому “г-жа Паста на редкость искусно сочетает головной голос с грудным; ... она применяет falsetto до средних нот своего диапазона или же чередует ноты falsetto с грудными. Прием сочетания она пользуется как в средних, так и в самых высоких звуках своего грудного голоса. Головной голос г-жи Паста имеет характер почти противоположный грудному голосу; он блистателен, быстр, чист и обладает восхитительной мягкостью. Понижая звук, певица может этим голосом *smorzare di canto* (приглушать пение) до такой степени, что звуки становятся почти совершенно неслышными. Но сколько умения нужно выработать..., чтобы извлекать эти дивные эффекты из своих двух столь противоположных друг другу голосов!” [219.-С.262-263]. Данная характеристика Стендаля очень точно указывает ту отправную точку, которая

с середины XIX столетия определяла эволюционный путь сольного пения, а именно: Паста значительно понизила регистровый переход и чередовала на этом участке (примерно mi^1 - re^2) оба звукообразования, что привело (благодаря требованию петь фальцет также крепко, как и грудной регистр) к формированию качественно нового звучания регистров (микст) и прикрытию звука (приглушенное пение). Развивая грудной тип звукообразования вверх до re^2 и фальцетный вниз до mi^1 и ниже, певица образовала общий для голосовых регистров (общерегистровый) участок, на котором формировался певческий звук нового качества (приемом сочетания звуков фальцета с грудным вырабатывается микст с последующим его прикрытием) и на который переносится основная тесситурная нагрузка в пении.

Предъявление певцам новых требований: формирование регистровых микстов и выработка прикрытия звука, - резко усложняет процесс постановки голоса и профессионально-техническую подготовку в искусстве пения. Практикой вокального исполнительства на первый план выдвигаются: необходимость в обобщении всего предшествующего вокально-педагогического опыта и потребность в создании теории обучения и воспитания певцов на основе строго научного понимания этих проблем. В Париже было разработано руководство “Метод пения музыкальной консерватории” (1803) на основе итальянского бельканто. В 1835 году Г.Ф.Манштейн выпускает книгу “Метод и практика пения болонской школы”, за которой следуют книги и других авторов. Попытку связать искусство пения с научно-исследовательской работой в данной области предпринял М.Гарсиа-сын, представив в Парижскую академию наук доклад “Заметки о человеческом голосе” (1840). В 1847 году он издает “Полный трактат об искусстве пения”, в котором ставит вопрос об изучении вокального искусства от наиболее отдаленных эпох до современной ему эпохи [45.-С.7]. Но теперь термином “бельканто” начинают обозначать не столько стиль вокального исполнительства, сколько совершенное владение певцами своими голосовыми средствами, манерой звуковедения, кантиленой.

Вокальные новшества Дж.Паста нашли отклик у композиторов. Исполнительское мастерство певицы оказало огромное влияние на вокальную стилистику опер “Сомнамбула” (1831) и “Норма” (1831) В.Беллини (1801-1835). Практические достижения Дж.Паста сразу же воплощались в вокальных партиях опер и проявлялись прежде всего в кантилене, а не в виртуозности, а это, в свою очередь, тут же сказывалось на характере вокального интонирования.

Вновь подвергается изменению тесситура мелодики. Раньше она располагалась одной своей частью выше регистрового перехода в фальцетном регистре (ля¹-соль²), а второй - ниже, в грудном (ля, си малой-соль¹, ля¹). Сам регистровый переход опевался, как правило, гаммообразным движением вниз-вверх и скачками. Понижение регистрового перехода в пении позволило избежать разделение тесситуры и расположить ее на уровне ми¹-фа² (для сопрано). Такой подход вокального интонирования ярко выражен в каватине Нормы [402.-С.38-45], диапазон которой ми¹-до³, тесситура фа¹-фа², что исключает употребление грудного регистра и требует его замены прикрытым звучанием фальцетного микста на участке ми¹-ми². Мелодия развивается в границах первой октавы и постепенно поднимается к средним нотам второй, как бы завоевывая звуковое пространство. Медленный темп, плавное движение и выдержанные ноты кантилены в соединении с мелизматикой создают новый образец интонирования вокальных партий, противоположный манере интонирования, например, в каватине Розины из оперы Дж.Россини, где виртуозность доминирует над кантиленой. Вторая часть каватины Нормы - стретта - построена на вокальной подвижности, но все же иного качества, нежели у предшественников Беллини. В связи с заменой у сопрано грудного регистра на участке фа¹-до² фальцетным микстом, который, как правило, уплотняет звучание голоса, тесситура пассажей-фиоритур, выписанных в границах до²-си бемоль², создает огромные трудности для исполнения.

Понижение регистрового перехода в конце XVIII - начале XIX веков, явившись одной из причин кризиса стиля бельканто и эволюции его принципов,

определило дальнейший путь развития учения о певческом голосе. Его главными моментами в эпоху романтизма становятся: 1. выработка на общерегистровом участке голосового диапазона певца (участок, расположенный между регистрами, в объеме не менее сексты $фа^1-ре^2$) микстового звучания обоих звукообразований открытого характера и 2. прикрытие звука, позволяющее расширить основной певческий регистр (у мужчин - грудной вверх, у женщин - фальцетный вниз) и гораздо реже пользоваться регистровым переходом в пении. Если в XVIII веке учение выражало исполнительские принципы прежде всего певцов-кастратов, то с середины XIX века оно уже определяется проблемами воспитания естественных голосов мужчин и женщин, не теряя при этом связи, что достаточно очевидно, с эпохой классического бельканто.

Реформа сольного пения на рубеже XVII-XVIII веков была вызвана становлением исполнительского искусства сопранистов, кризис бельканто и эволюция его принципов в первой половине XIX века - становлением исполнительского искусства певцов с естественными голосами. На протяжении XIX века совершается переход от двухрегистрового стиля пения с максимально высоким уровнем перемены голосовых регистров на $до^2-ре^2$ к двухрегистровому стилю пения с максимально низким уровнем перемены регистров - женские голоса (согласно П.Виардо-Гарсиа - не выше $фа^1$ [204.-С.193]). У мужчин сохраняется высокий уровень регистрового перехода, хотя и индивидуальный для каждого типа голоса. Вместе с тем на участке $ми-бемоль^1-ре^2$ вырабатывается прикрытый звук грудного микста. Это позволяет в каждом типе мужского голоса сдвинуть регистровый переход максимально вверх и применять его в исключительных случаях, осуществляя переход с грудного микста прикрытого характера на фальцетный микст певца.

Основным певческим регистром женских голосов становится фальцет (в ущерб грудному звукообразованию, который заменяется микстом фальцетного регистра на участке $фа^1-ре^2$), а мужских - грудной (в ущерб фальцету, который заменяется микстом грудного регистра в прикрытом его звучании на уча-

стке ми бемоль^{1-ре2}, а также двухрегистровой манере пения, в связи чем совершенствуется однорегистровая).

В искусстве пения возникает и новая проблема, а именно: проблема овладения певцами своими же голосовыми средствами. Формирование регистровых микстов и прикрытие звука усложняет процесс певческого обучения, но в то же время является дальнейшим развитием учения о певческом голосе. Кризис вокального исполнительства, происходивший в 20-50-е годы XIX столетия в условиях двухрегистрового стиля классического бельканто, выявил новые аспекты проблемы использования регистровой природы певческого голоса в современной оперной практике. Усложнение учения о певческом голосе и процесса профессионально-технической подготовки связано с развитием основ именно двухрегистрового стиля пения и, в особенности, двухрегистрового принципа обучения и воспитания певцов, необходимого и обязательного для совершенствования в вокальном исполнительстве.

Разработка на протяжении всего XIX столетия проблем смешивания и последующего прикрытия голосовых регистров певца, самым тесным образом связана с первоначальным обязательным развитием обоих регистровых звукообразований певческого голоса и установлением на ранних этапах обучения максимально высокого уровня перемены регистров. Обнаруживается непосредственная преемственность принципов двухрегистрового стиля классического бельканто XVIII века с принципами воспитания певцов в условиях новой европейской традиции вокального исполнительства.

Современное искусство сольного пения уходит своими корнями в *bel canto* сопранистов-кастратов XVII-XVIII веков. Преемственность современного стиля пения со стилем бельканто XVIII века состоит в сохранении двухрегистрового характера исполнительства. Стремление же современных певцов и вокальных педагогов осуществлять процесс постановки голоса и основывать исполнительскую деятельность исключительно на однорегистровой манере сольного пения является крупнейшей теоретической и практической ошибкой. Учение о певческом голосе и его история составляет основу педагогики соль-

ного пения. Благодаря данному учению педагогика сольного пения оформляется в самостоятельную теоретическую дисциплину, основоположником которой выступает П.Фр.Този.

Процесс становления искусства сольного пения получил отражение в оперной музыке композиторов Италии многих поколений. Если реформа сольного пения и становление стиля классического бельканто осуществлялись одновременно с созданием жанра оперы-seria, то кризис стиля бельканто и эволюция его принципов в XIX веке связаны с жанрами лирической оперы и музыкальной драмы эпохи романтизма. Изменение стиля вокального исполнительства в конце XVIII века в рамках оперы-buffa и в XIX столетии - романтической оперы требуют к себе особого внимания. Проблема дальнейшего развития итальянского учения о певческом голосе может стать темой специального исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абаджиев А. Николай Гяуров / Пер. с болг. - М.: Радуга, 1984. - 112 с.
2. Аберт Г. В.А.Моцарт. Ч.І. Кн.І / Пер. с нем., вступ. ст., комментарии К.К.Саквы. - М.: Музыка, 1978. - 534 с.
3. Аберт Г. В.А.Моцарт. Ч.І. Кн.ІІ / Пер. с нем., вступ. ст., комментарии К.К.Саквы. - изд. 2. - М.: Музыка, 1988.- 608 с.
4. Аберт Г. В.А.Моцарт. Ч.ІІ. Кн.І / Пер. с нем., комментарии К.К.Саквы. - изд. 2. - М.: Музыка, 1989. - 496 с.
5. Аберт Г. В.А.Моцарт. Ч.ІІ. Кн.ІІ / Пер. с нем., комментарии К.К.Саквы. - изд. 2. - М.: Музыка, 1990. - 560 с.
6. Агикян М.С. Библиографический указатель по вокальному искусству. - М., 1984. - 72 с.
7. Агикян М.С. Формирование интереса к педагогической деятельности у студентов-вокалистов. (В условиях педагогической практики): Автореферат ... уч. степ. канд. пед. наук (13.00.02). - М., 1983. - 16 с.
8. Акимова С.В. Воспоминания певицы.-Л.: Музыка, 1978.-96 с.
9. Алчевский И. Воспоминания. Материалы. Переписка. - К.: Муз. Украина, 1980.- 294 с.
10. Анисеева З.И. Методические указания по технике вокала для начинающего певца. - Пермь, 1976. - 119 с.
11. Анисеева З.И., Анисеев Ф.М. Как развить певческий голос / Ред. Д.И.Тарасов. - Кишинев: Кишиневский гос. мед. ин-т, 1981. - 121 с.
12. Антемов И.Х. Исполнительская деятельность и вокально-педагогические принципы Д.Я.Андгуладзе и его учеников: Автореферат... канд. искусствоведения (17.00.02). - Тбилиси, 1976. - 23 с.
13. Арнольд Ю. Теория постановки голоса по методу старой итальянской школы. - М., 1882. - 49 с.
14. Артемьева Е.Н. В классе К.Н.Дорлиак. Обобщение вокально-педагогического процесса. - М.: Музыка, 1969. - 342 с.
15. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн.І-ІІ / Ред., вступ. ст. и коммент. Е.М.Орловой. - М.: Музгиз, 1963. - 379с.
16. Асафьев Б.В. Об опере. Избранные статьи. - Л.: Музыка, 1976. - 336 с.
17. Асафьев Б.В. О хоровом искусстве. - Л.: Музыка, 1980. - 214с.
18. Аспелунд Д.Л. Основные вопросы вокально-речевой культуры. - М.: Музыка, 1933. - 128 с.
19. Аспелунд Д.Л. Развитие певца и его голоса. - М.-Л.: Музгиз, 1952. - 191 с.
20. Багадуров В.А. Учение о регистрах человеческого голоса / Музыкальное образование. - 1929. - №1. - С.8-16. - №3-4. - С.39-45. - 1930. - №2. - С.33-38.
21. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч.І. - М.: Музсектор Госиздата, 1929. - 247 с.
22. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч.ІІ. - М.: Музгиз, 1932. - 320 с.
23. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч.ІІІ. - М.: Музгиз, 1937. - 255 с.
24. Баймульдина Ж.А. Как овладеть голосом: Краткое пособие по воспитанию профессионального певческого голоса. - Алма-Ата: Онер, 1990. - 60 с.
25. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. - Л.: Музыка, 1974. - 336 с.
26. Барна И. Если бы Гендель вел дневник... / Пер. с венг.-Будапешт: "Корвина", 1987. - 276 с.

27. Бахуташвили Н.К. Очерки по истории вокального образования в Грузии. - Тбилиси: Заря Востока, 1959. - 180 с.
28. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке / Пер. с нем. - М.: Музыка, 1978. - 320 с.
29. Биографии композиторов с IV-XX век с портретами / Иностран. и рус. отдел под ред. А.А.Ильинского; польский отд. под ред. Г.Пахульского. - М.: Изд. К.А.Дурново, 1904. - 927 с.
30. Бронников П. Учебник пения по Гароде, Лаблашу, Гарсиа ..., одобренный советом профессоров. - СПб., 1880. - 128 с.
31. Брянцева В.Н. Французская комическая опера XVIII века. Пути развития и становления жанра: Исследование. - М.: Музыка, 1985. - 311 с.
32. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / Пер. с нем. В.В.Микошо; под ред. М.В.Иванова-Борецкого. - М.: Музгиз, 1934. - 272 с.
33. Вайда-Королевич Я. Жизнь и искусство. Воспоминания оперной певицы / Пер. с польск. - Л.-М.: Искусство, 1965. - 344 с.
34. Вайнштейн Л.И. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство. Воспоминания ученика. - Киев, 1924. - 24 с.
35. Вальденго Дж. Я пел с Тосканини. - изд. 2, доп. - Л.: Музыка, 1989. - 168 с.
36. Вербов А.М. Техника постановки голоса. - изд. 2. - М.: Госмузиздат, 1961. - 52 с.
37. Витвицкий К.З. Постановка голоса: Пособие. - Пермь: Книжное изд., 1970. - 29 с.
38. Витт Ф.Ф. Практические советы обучающимся пению / Под ред. Ю.А.Барсова. - Л.: Музыка, 1968. - 64 с.
39. Вопросы вокальной педагогики. Вып. 2. - М.: Музыка, 1964. - 244 с.
40. Вопросы вокальной педагогики. Вып. 3. - М.: Музыка, 1967. - 151 с.
41. Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5. - М.: Музыка, 1976. - 262 с.
42. Вопросы вокальной педагогики. Вып. 6. - М.: Музыка, 1982. - 184 с.
43. Вопросы вокальной педагогики. Вып. 7. - М.: Музыка, 1984. - 214 с.
44. Вопросы физиологии пения и вокальной методики: Труды ГМПИ им.Гнесиных. Вып. XXV. - М., 1975. - 168 с.
45. Гарсиа М. (сын). Школа пения. Ч.1-2 / Пер. с фр., предисл., коммент. и примеч. В.А.Багадурова. - М.: Музгиз, 1956. - 127 с.
46. Гедда Н. Дар не дается бесплатно / Пер. со шведск. - М.: Радуга, 1983. - 254 с.
47. Герсамия И.Е. К проблеме психологии творчества певца / АН СССР. - Тбилиси: Мецниереба, 1985. - 164 с.
48. Глинка М.И. Записки / Подготовил А.С.Розанов. - М.: Музыка, 1988. - 222 с.
49. Гмыря Б. Статьи. Дневники. Письма. Воспоминания. / Пер. с укр. - М.: Музыка, 1988. - 238 с.
50. Гобби Т., Кук И. Мир итальянской оперы / Пер. с англ. - М.: Радуга, 1989. - 317 с.
51. Гозенпуд А.А. Заметки о реальном и мнимом кризисе западно-европейской оперы XX века // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. II: Сб. статей / Сост. и отв. ред. Л.Н.Раабен. - М.: Музыка, 1973. - С.99-138.
52. Гозенпуд А.А. Иван Ершов. Жизнь и сценическая деятельность: Исследование. - Л.: Сов. композитор, 1986. - 304 с.
53. Гозенпуд А.А. Краткий оперный словарь. - изд. 2. - Киев: Муз. Україна, 1986. - 296 с.
54. Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века (1857-1872). - Л.: Музыка, 1971. - 336 с.
55. Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века (1873-1889). - Л.: Музыка, 1973. - 328 с.
56. Гозенпуд А.А. Русский оперный театр и Шаляпин (1890-1904). - Л.: Музыка, 1974. - 264 с.
57. Голубев П.В. Поради молодим педагогам-вокалістам. - Київ: Муз. Україна, 1983.-62 с.

58. Гордаш-Дьяченко Н. Сольовий спів, його теорія й практика. - Прага: Сіяч, 1927. - 92 с.
59. Давыдова В.А. и Мчелидзе Д.С. Певческое дыхание и некоторые советы по постановке голоса. - Тбилиси: Литература до хеловнеба, 1966. - 68 с.
60. Дворкина М. Уроки маэстро / Советская музыка. - 1990. - №1. - С.74-79.
61. Дейша-Сионицкая М. Пение в ощущениях. - М.: Музсектор, 1929. - 29 с.
62. Дерюжинский К. Новые перспективы вокальной педагогики к вопросу о методах преподавания пения соло применительно к единому, научно обоснованному. - М.: Музсектор, 1928. - 64 с.
63. Джили Б. Воспоминания / Пер. с ит. - Л.: Музыка, 1964. - 374 с.
64. Джиральдони Л. Аналитический метод воспитания голоса. - М.: Юргенсон, 1893. - 91 с.
65. Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Ред.-сост., вступ. ст., доп. и коммент. Лео Гинзбург. - М.: Музыка, 1975. - 632 с.
66. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики: Уч. пособие. - М.: Музыка, 1968. - 676 с.
67. Дмитриев Л.Б. Голосообразование у певцов. - М.: Музгиз, 1962.-56 с.
68. Дмитриев Л.Б. В классе профессора М.Э.Донец-Тессейр. - М.: Музыка, 1974. - 64 с.
69. Додонов А.М. Современное преподавание пения и правильная постановка голоса. - М.: А.А.Левенсон, 1904. - 59 с.
70. Доливо А.Л. Певец и песня. - М.-Л.: Изд-во и типолит. Музгиза в Москве, 1948.- 252 с.
71. Доминго П. Мои первые сорок лет / Пер. с англ. - М.: Радуга, 1989. - 304 с.
72. Драч И.С. Классическое бельканто как вокальный стиль и как компонент музыкального мышления эпохи // Музыкальное мышление. Проблемы анализа и моделирования: Сб. науч. Тр. -Киев: Госконсерватория, 1988. - С.87-92.
73. Драч И.С. Оперное творчество В.Беллини и Г.Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма: Дисс. ... канд. иск-ния.-Киев, 1989. - 193 с.
74. Драч И. С. Оперное творчество В.Беллини и Г.Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма: Автореферат дисс. ... канд. иск-ния. - Киев, 1990. - 17 с.
75. Дюпре Ж. Искусство пения / Пер. с фр. Райского. - М.: Госмузиздат, 1955. - С.1-8.
76. Евдокимова Ю.К. Многоголосие средневековья X-XIV века // История полифонии. Вып.1. - М.: Музыка, 1983. - 454 с.
77. Евдокимова Ю.К. Музыка эпохи Возрождения: XV век // История полифонии. Вып. II-A. - М.: Музыка, 1989. - 414 с.
78. Євтушенко Д.Г. та Михайлов-Сидоров М. Питання вокальної педагогіки. Історія, теорія, практика. - Київ: Мистецтво, 1963. - 339 с.
79. Євтушенко Д.Г. Роздуми про голос. - Київ: Муз. Україна, 1979. - 91 с.
80. Егоров А.М. Гигиена голоса и его физиологические основы. - М.: Музгиз, 1962.-173 с.
81. Ермаков В.Д. Дефекты вокальной методики и роль произношения в пении / Предисл. Л.В.Собинова.-Л.: Тритон, 1935. - 30 с.
82. Заседателев Ф.Ф. Научные основы постановки голоса. - изд.3, испр. и доп. - М.: Музгиз, 1935. - 104 с.
83. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII - первой половины XVIII века: принципы, приемы. - М.: Музыка, 1983. - 77 с., нот (Вопросы истории, теории, методики).
84. Зданович А.П. Некоторые вопросы вокальной методики. - М.: Музыка, 1965. - 147 с.
85. Зданович А.П. Некоторые вопросы воспитания певца и его голоса: Автореферат... канд. иск-ния. - Б.М., 1952. - 18 с.
86. Злобин К.В. Верно ли, что искусство пения - искусство дыхания? - М.: Типография рус. тов-ва, 1912. - 60 с.

87. Злобин К.В. Физиология пения в профилактике заболеваний голоса певцов. - Л.: Медгиз, 1958. - 136 с.
88. Золотницкая Л.М. Итальянский оперный театр в России в XVIII-XX веках: Лекция по курсу "История зарубежной музыки" / Ленинградская госконсерватория им. Н.А.Римского-Корсакова. - Л.: ПОЛГК, 1988. - 74 с.
89. Иванов А.П. Об искусстве пения. - М.: Профиздат, 1963. - 104 с.
90. Иванов А.П. О вокальном образе. - М.: Профиздат, 1968. - 132 с.
91. Иванов-Борецкий М.В. Музыкально-историческая хрестоматия: Уч. пособие. Вып. I. - М.: Музсектор, 1929. - 85 с.
92. Иванов-Борецкий М.В. Музыкально-историческая хрестоматия: Уч. пособие. Вып. II. - М.: Музгиз, 1936. - 212 с.
93. Иванов-Борецкий М.В. Музыкально-историческая хрестоматия: Уч. пособие. Вып. III. - М.: Музсектор, 1929. - 262 с.
94. Ивановский П.О. и Милославский К.Е. Юрий Кипоренко-Доманский. - Киев: Муз. Украина, 1987. - 59 с.
95. Из истории национальных оперных школ: Сб. науч. тр. - Киев: Госконсерватория, 1988. - 140 с.
96. Йосифов И. Трудният път към голямото певческо изкуство. - София: Музыка, 1988. - 117 с.
97. Кагарлицкий Н.Ф. Оксана Петрусенко / Пер. с укр. - М.: Искусство, 1989. - 320 с.
98. Каллас М. Биография, Статьи. Интервью. Материалы о певице Марии Каллас // Пер. с англ. и ит.; сост. Е.М.Гришина. - М.: Прогресс, 1978. - 215 с.
99. Карелин В.Л. Новая теория постановки голоса. - СПб., 1912. - 227 с.
100. Каретников Н.Г. Основы вокального мастерства: Автореферат... канд. иск-ния. - М., 1952. - 15 с.
101. Катульская Е.К.: Сб статей.-М.: Сов.композитор, 1973. - 325с.
102. Киквадзе С.С. Вокальное исполнительство как творческий процесс: Автореферат... канд. иск-ния (10.00.02). - Тбилиси, 1987. - 24 с.
103. Кириллина Л.В. Бог, царь, герой и оперная революция: К проблематике "Идомедея" // Советская Музыка. - 1991. - №12. - С.30-34.
104. Киселев А.Н. Исследование новых методов формирования тембра голоса певцов на основе изменения условий слухового самоконтроля: Автореферат... канд. иск-ния (17.00.02). - Л., 1977. - 21 с.
105. Китс М., Микк А. Александр Ардер / Пер. с эстонск. Ю.Барсова. - Таллинн: Ээсти раамат, 1976. - 138 с.
106. Коваленко В.Р. Об основах вокальной педагогики: Автореферат... канд. иск-ния (821). - Л., 1968. - 23 с.
107. Комарович Г.Л. Практические советы начинающему певцу / Предисл. Ю.Барсова. - М.-Л.: Музыка, 1965. - 43 с.
108. Конен В.Д. Этюды о зарубежной музыке. - изд.2., доп. - М.: Музыка, 1975. - 480 с.
109. Конен В.Д. Клаудио Монтеверди. - М.: Сов. композитор, 1971.-323с.
110. Конен В.Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. - изд. 2. - М.: Музыка, 1975. - 376 с.
111. Конен В.Д. Перселл и опера. - М.: Музыка, 1978. - 262 с.
112. Коннов В.П. Нидерландские композиторы XV-XVI веков. - Л.: Музыка, 1984. - 95 с.
113. Королев С.А. Исполнительское искусство И.А.Алчевского: Автореферат... канд. иск-ния (10.00.02). - Л., 1978. - 27 с.
114. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь. - Л.: Музыка, 1986. - 70 с.
115. Краткий музыкально-певческий словарь. - СПб.: Изд. журнала "Народное Образование", 1898. - 48 с.

116. Кржижановский К.И. Вокальное искусство. - М.: Гор. типография, 1909. - 304 с.
117. Кржижановский К.И. Причины упадка вокального искусства. - М., 1902. - 77 с.
118. Крунтяева Т.С. Итальянская комическая опера XVIII века. - Л.: Музыка, 1981. - 168 с.
119. Крушельницька С. Спогади. Матеріали. Переписка. У 2-х ч. Ч.І.: Спогади / Вст. ст., упорядн. та прим. М.Головащенко. - Київ: Муз. Україна, 1978. - 398 с.
120. Крушельницька С. Спогади. Матеріали. Переписка. У 2-х ч. Ч.ІІ.: Матеріали. Листування / Упор. та прим. М.Головащенко. - Київ: Муз.Україна, 1979. - 348 с.
121. Київська державна консерваторія ім.П.І.Чайковського: Науч.-метод. записки. Т.ІІ. Вип.3 / Питання вокального мистецтва. - Київ: Мистецтво, 1964. - 116 с.
122. Курочкин В.И. Краткое руководство по сольному пению. - М.: Музгиз, 1952. - 64 с.
123. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели / Пер. с ит. Ю.Н.Ильина. - Л.: Музыка, 1972. - 304 с.
124. Лебедева И.А. О.Н.Благовидова-педагог. - М.: Музыка, 1974. - 80 с.
125. Левидов И.И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. - Л.-М.: Искусство, 1939. - 254 с.
126. Леман Л. Мое искусство петь. - М.: Изд. К.Ф.Дараган, 1912. - 93 с.
127. Лесс А. Титта Руффо. Жизнь и творчество. Повесть. - М.: Сов. композитор, 1983. - 162 с.
128. Летопись жизни и творчества М.И.Глинки: В 2-х ч. Ч.1 / Сост. А.А.Орлова. - изд. 2., перераб. - Л.: Музыка, 1978. - 288 с.
129. Ливанова Т.Н. Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств: Исследование. - М.: Музыка, 1977. - 528 с.
130. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т.І: По XVIII век. - изд. 2, перераб. и доп. - М.: Музыка, 1983. - 696 с.
131. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т.ІІ: От Баха к Моцарту. - М.: Музыка, 1987. - 469 с.
132. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Нотные примеры: Учебник. - М.-Л.: Музгиз, 1940. - 323с.
133. Литвин Ф. Моя жизнь и мое искусство / Пер. с фр. - Л.: Музыка, 1967. - 164 с.
134. Луканин В.М. Мой метод работы с певцами / Сост. и общ. ред. Е.Нестеренко. - Л.: Музыка, 1972. - 88 с.
135. Луканин В.М. Обучение и воспитание молодого певца / Сост. и общ. ред. Е.Нестеренко. - изд. 2, перераб. - Л.: Музыка, 1977. - 87 с.
136. Люш Д. Развитие и сохранение певческого голоса. - Киев: Муз. Украина, 1988. - 138 с.
137. Мазурин К.М. Методология пения. В 2-х т. Т.1. - М.: Левенсон, 1902. - 998 с.
138. Малинина Е. Вокальное образование детей. - Л.: Музыка, 1967.-88с.
139. Маркова Е.Н. Интонационность музыкального искусства: Научное обоснование и проблемы педагогики. - Киев: Муз. Украина, 1990.-183с.
140. Маркотенко И. П.В.Голубев - педагог-вокалист. - Киев: Муз. Украина, 1980. - 76 с.
141. Мастера советской оперной сцены: Очерки. - Л.: Музыка, 1990. - 176 с.
142. Мастерство музыканта-исполнителя. Вып.І. - М.: Сов. композитор, 1972. - 348 с.
143. Мастерство музыканта-исполнителя. Вып.ІІ. - М.: Сов. композитор, 1976. - 336 с.
144. Материалы всесоюзной конференции по вокальному образованию. Москва, 25.01.-3.02.1940 г. / Отв. ред. А.Б.Гольденвейзер. - М.-Л.: Госмузиздат, 1941. - 198 с.
145. Материалы и документы по истории музыки. В 2-х т. Т.ІІ: XVIII век / Италия, Франция, Германия, Англия // Под ред. М.В.Иванова-Борецкого. - М.: Госмузгиз, 1934. - 604 с.
146. Машевский Г.П. Вокально-исполнительские и педагогические принципы А.С.Даргомыжского. - Л.: Музыка, 1976. - 64 с.

147. Медведева М., Соловцова Л., Штерн М. Опера XVII и XVIII веков: Сб. либретто / Ред., вст. ст. и прим. В.Фермана. - М.-Л.: Музгиз, 1939. - 304 с.
148. Менабени-Шамшинова А.Г. Певческое голосообразование: Уч. пособие. - М., 1968. - 132 с.
149. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению. - М.: Просвещение, 1987. - 96 с.
150. Методическая разработка о единстве технического и художественного в воспитании вокалиста / Сост. Т.А.Лисовицкая, А.В.Поликаркин. - Алма-Ата, 1987. - 31 с.
151. Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва. - К.: Муз. Україна, 1971.- 90 с.
152. Михайлова Т. Виховання співаків у Київській консерваторії. Хронологічний огляд з 1863 по 1963 рік. - К.: Муз.Україна, 1970.- 128 с.
153. Мишуга О. Спогади. Матеріали. Листи. / Упор., вст. ст. та прим. М.Головащенко. - К.: Муз.Україна, 1971. - 779 с.
154. Монако Марио дель. Моя жизнь, мои успехи / Пер. с ит. Н.А.Живаго, послесл. И.К.Архиповой. - М.: Радуга, 1987. - 208 с.
155. Монте Тотти даль. Голос над миром / Пер. с ит. - М.: Искусство, 1966. - 280 с.
156. Морозов В.П. О роли вибрационного чувства в регулировании голосовой функции человека / Вестник Ленинградского госуниверситета. - 1960. - №3. - С.174-178.
157. Морозов В.П. Вокальный слух и голос. - М.-Л.: Музыка, 1965. - 86 с.
158. Морозов В.П. Тайны вокальной речи. - Л.: Наука, 1967. - 204 с.
159. Морозов В.П. Биофизические основы вокальной речи. - М.: Наука, 1977. - 231 с.
160. Музехольд А. Акустика и механика человеческого голосового органа. - М.: Музсектор, 1925. - 128 с.
161. Музыкальное исполнительство и педагогика: Сб. статей / Сост. Т.А.Гайдамович. - М.: Музыка, 1991. - 240 с. (Московская госконсерватория).
162. Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных: Сб. работ лаборатории физиологии пения и вокальной методики. - М., 1970. - 139 с.
163. Музична культура Італії та Франції: від барокко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів): Зб. наук. праць // Упор. М.Р.Черкашина, Г.В.Куколь. - К.: Госконсерватория, 1991. - 116 с.
164. Музыкальный театр. События. Проблемы: сб. статей / Ред.-сост. М.Д.Сабинаина. - М.: Музыка, 1990. - 287 с.
165. Музыкальная энциклопедия. В 6-и т. Т.I: А-Гонг / Гл. ред. Ю.В.Келдыш. - М.: Сов. энциклопедия, 1973. - 1072 стб.
166. Музыкальная энциклопедия. В 6-и т. Т.II: Гонд-Корсов.-М.: Сов. энциклопедия, 1974. - 960 стб.
167. Музыкальная энциклопедия. В 6-и т. Т.III: Кorto-Октоль. - М.: Сов. энциклопедия, 1976. - 1104 стб.
168. Музыкальная энциклопедия. В 6-и т. Т.IV: Окунев-Симович. - М.: Сов. энциклопедия, 1978. - 976 стб.
169. Музыкальная энциклопедия. В 6-и т. Т.V: Симон-Хейлер. - М.: Сов.энциклопедия, 1981. - 1056 стб.
170. Музыкальная энциклопедия. В 6-и т. Т.VI: Хейнце-Яшугин. - М.: Сов. энциклопедия, 1982. - 1008 стб.
171. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В.Келдыш. - М.: Сов. энциклопедия, 1991. - 672 с.
172. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. и общ. вст. ст В.П.Шестакова. - М.: Музыка, 1966. - 574с. (Памятники музыкально-эстетической мысли).

173. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / Сост. и общ. вст. ст. В.П.Шестакова. - М.: Музыка, 1971. - 688 с. (Памятники музыкально-эстетической мысли).
174. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор / Пер. с англ. - М.: Радуга, 1987. - 432 с.
175. Муравйова О. Спогади. Матеріали / Упор. Г.Філіпенко. - К.: Муз. Україна, 1984. - 150 с.
176. Муха А.И. Процесс композиторского творчества: Проблемы и пути исследования. - К.: Муз. Украина, 1979. - 272 с.
177. Мюллер Т.Ф. Полифония: Уч. пособие. - М.: Музыка, 1989. - 335 с.
178. Назаренко И.К. Искусство пения. Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения: Хрестоматия. - изд. 3, доп. - М.: Музыка, 1968. - 622 с.
179. Нестеренко Е.Е. Размышления о профессии. - М.: Искусство, 1985. - 184 с.
180. Неф К. История западноевропейской музыки / Пер. с фр. Б.В.Асафьева. - изд.2. - М.: Госмузиздат, 1938. - 304 с.
181. Ниссен-Саломан Г. Школа пения. В 3-х ч. Ч.1: Теоретическая. - СПб.: В.Бессель и К, 1911. - 91 с.
182. Норвайш А.М. Человеческий голос как музыкальный инструмент: Уч. пособие. - Рига: Метод. кабинет уч. заведений, 1981. - 40 с.
183. Органов П.А. Певческий голос и методика его постановки / Под ред. М.Л.Львова. - М.-Л.: Музгиз, 1951. - 136 с.
184. Орленин В.Н. Фонетика пения и особенности методики обучения современных казахских оперно-концертных певцов: Автореферат... канд. иск-ния (17.00.02). - Л., 1980. - 26 с.
185. Орлова Е.М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление, Сущность. - М.: Музыка, 1984. - 302 с.
186. Основы вокальной методики: программа для вокальных факультетов вузов / Сост. Л.Б.Дмитриев. - М., 1966. - 19 с.
187. Павлищева О. Методика постановки голоса. - М.-Л.: Музыка, 1964. - 124 с.
188. Пальмеджани Ф. Маттиа Баттистини / Пер. с ит. - М.-Л.: Музыка, 1966. - 179 с.
189. Пазовский А. Дирижер и певец. - М.: Музыка, 1959. - 158 с.
190. Панофка Г. Искусство пения. Теория и практика для всех голосов. Соч.81 / Пер. с ит. - М.: Музыка, 1968. - 215 с., нот.
191. Переверзева М.Л. Творческая и педагогическая деятельность Е.Ф. Петренко. - М.: Музыка, 1970. - 136 с.
192. Петрова Е.П. О динамике звука певческого голоса: Автореферат... канд. иск-ния. - К., 1966. - 18 с.
193. Петрова О. Із спогадів про П.В.Голубєва // Українське музикознавство: Н.-метод. міжвід. щорічник. Вип.13. - К.: Муз. Україна, 1978. - С.171-175.
194. Поляновский Г.А. А.В.Нежданова. - изд. 2. - М.: Музыка, 1976.-144с.
195. Протопопов Вл.В. Западноевропейская музыка XVII - первой четверти XIX века // История полифонии. Вып.ІІІ. - М.: Музыка, 1985. - 494 с.
196. Прянишников И.П. Советы обучающимся пению. - изд.3, испр. и доп. - СПб.: Типография "Россия", 1908. - 110 с.
197. Питання вокального мистецтва: зб. статей. - К.: Мистецтво, 1964. - 116 с.
198. Работнов Л.Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов. - М.: Музгиз, 1932. - 153 с.
199. Работнов Л.Д. О фонографической записи певцов. - М.: Госмузиздат, 1935. - 66 с.
200. Развитие детского голоса: Материалы научной конференции по вопросам вокально-хорового воспитания детей, подростков и молодежи 26-30 марта 1961 года / Ред. В.Н.Шацкой. - М.: АПН, 1963. - 344 с.

201. Рахчеев Н.В. Постановка голоса и методика обучения пению: Уч.-мет. пособие / Белорусский университет им.В.И.Ленина. - Минск, 1988. - 43 с.
202. Рейзен М.О. Автобиографические записки. Статьи. Воспоминания / Сост. Е.А.Грошева. - М.: Сов.композитор, 1980. - 302с.
203. Риман Г. Музыкальный словарь / Ред. Ю.Энгеля. - М.: Юргенсон, 1896. - 1530 с.
204. Розанов А.С. Полина Виардо-Гарсиа. - изд. 2, доп. - Л.: Музыка, 1973. - 223 с.
205. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8-ми вып. Вып.І: История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра / Пер. с фр. и ит.; ред. и коммент. В.Брянцевой. - М.: Музыка, 1986. - 311 с.
206. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8-ми вып. Вып.ІІ: Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. Гендель / Пер. с фр.; ред. и коммент. В.Брянцевой. - М.: Музыка, 1987. - 392 с.
207. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8-ми вып. Вып.ІІІ: Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого / Ред., сост. и коммент. В.Брянцевой. - М.: Музыка, 1988. - 448 с.
208. Савкова З. Как сделать голос сценическим. - М.: Искусство, 1968. - 128 с.
209. Сапонов М.А. Искусство импровизации: Импровизированные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. - М.: Музыка, 1982. - 77 с., нот., ил.
210. Симакова Н.А. Вокальные жанры эпохи Возрождения: Уч. пособие. - М.: Музыка, 1985. - 360 с.
211. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. - М.: Музыка, 1973. - 448 с.
212. Словарь итальянско-русский / Сост. Д.Де-Виво. - Одесса: Типография А.Шульце, 1894. - 813 с.
213. Соловцова Л.А. Дж.Верди. - изд. 4. - М.: Музыка, 1986. - 399 с.
214. Сонки С. Теория постановки голоса.-Л.: Тритон, 1925. - 153с.
215. Стахевич А.Г. Регистровые звукообразования певческого голоса в вокальной педагогике. - Сумы, 1989. - 24 с.
216. Стахевич А.Г. Теоретические основы процесса постановки голоса в вокальной педагогике. - Сумы, 1990. - 44 с.
217. Стахевич А.Г. Профессионально-техническая подготовка в искусстве пения. - Сумы, 1991. - 50 с.
218. Стахевич О.Г. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XVII-XVIII століть // Музична культура Італії та Франції: від барокко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів): Зб. н. пр. / Ред.-упорядники М.Р. Черкашина; Г.В.Куколь. - К.: Держконсерваторія, 1991. - С.26-40.
219. Стендаль. Жизнь Россини / Пер. с фр. А.М.Шадрина; Послесл. Б.Г.Реизова; Прим. И.И.Соллертинского. - К.: Муз. Украина, 1985. - 348 с.
220. Стравинский Ф.И. Статьи. Письма. Воспоминания. - Л.: Музыка, 1972. - 208 с.
221. Стулова Г.П. Дидактические основы обучения пению: Уч. пособие. - М.: МГПИ им. Ленина, 1988. - 69 с.
222. Тартаков Г. Книга о И.В.Тартакове.- Л.:Музыка, 1987. - 88с.
223. Теоретические основы методики обучения пению студентов факультета драматического искусства: Методологическая разработка / Сост. А.Н.Киселев. - Л.: Ин-т театра, музыки и кинематографии, 1979. - 19 с.
224. Тимохин В.В. Выдающиеся итальянские певцы: Очерки / Вст. ст. И.Реизова. - М.: Музгиз, 1962. - 176 с.
225. Тимохин В.В. Мастера вокального искусства XX века. Очерки о выдающихся певцах современности. Вып.1. - М.: Музыка, 1974.-175 с.

226. Тимохин В.В. Мастера вокального искусства XX века. Очерки. Вып. II. - М.: Музыка, 1983. - 175 с.
227. Торторелли В. Энрико Карузо / Пер. с ит. - М.: Музыка, 1965. - 176 с.
228. Тринос В.А. Материалы к физиологическому обоснованию рационального развития голоса детей - участников хоровых коллективов: Автореферат... канд. мед. наук (753).- К., 1969. - 27с.
229. Тринос Л.А. Характеристика голосовой функции певцов-профессионалов в возрастном аспекте по некоторым физиологическим показателям: Автореферат... канд. мед. наук (753). - К., 1969. - 21 с.
230. Тронина П.Л. Из опыта педагога-вокалиста. - М.: Музыка, 1976. - 112 с.
231. Уроки М.Каллас / Пер. с ит. М.Дворкиной // Сов. музыка. - 1991. - №8. - С.78-83; Сов. музыка=Муз. академия. - 1992. - №1. - С.157-160.
232. Уэстреп Дж. Генри Перселл / Пер. с англ. А.Кочнева. - Л.: Музыка, 1980. - 240 с.
233. Фишер-Дискау Д. Отзвуки былого: Размышления и воспоминания / Пер. с нем. А.Парина; вст. слово Н.Л.Дорлиак; коммент. С.Грохотова. - М.: Музыка, 1991. - 286 с., ил.
234. Фраккароли А. Россини. Письма Россини. Воспоминания. / Пер. с ит., нем., фр.; вст. ст. Е.Бронфин. - М.: Правда, 1990. - 544 с.
235. Фучито С., Бейер Б.Дж. Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо / Пер. с нем. - изд. 2. - Л.: Музыка, 1967. - 78 с.
236. Чаплин В.Л. Регистровая приспособляемость певческого голоса: Автореферат... канд. иск-ния. - Тбилиси, 1977. - 29 с.
237. Черкашина М.Р. Національно-патріотична тема в оперній творчості Росії // Українське музикознавство: Респ. міжвід. н.-мет. збірник. Вип. 16. - К.: Муз. Україна, 1981. - С.129.141.
238. Черкашина М.Р. Поэтика музыкальных жанров и социально-исторический процесс // Музыкальное мышление. Проблемы анализа и моделирования: Сб. ст. - К.: Госконсерватория, 1988. - С.17-24.
239. Черкашина М.Р. Опера XX століття: Нариси. - К.: Муз. Україна, 1981. - 208 с.
240. Черкашина М.Р. Историческая опера эпохи романтизма (Опыт исследования). - К.: Муз.Украина, 1986. - 152 с.
241. Черкашина М.Р. Становление // Советская музыка. - 1990. - №8. - С.117 -124.
242. Чишко О.С. Певческий голос и его свойства. - М.-Л.: Музыка, 1966. - 48 с.
243. Шаляпин Федор Иванович. В 3-х т. Т. I: Литературное наследство. Письма / Ред.-сост., вст. ст. и коммент. Е.А.Грошевой. - изд. 3, испр. и доп. - М.: Искусство, 1976. - 760 с.
244. Шаляпин Федор Иванович. В 3-х т. Т. II: Воспоминания о Ф.И.Шаляпине / Сост. и коммент. Е.А.Грошевой. - изд. 3, испр. и доп. - М.: Искусство, 1977. - 600 с.
245. Шаляпин Федор Иванович. В 3-х т. Т. III: Статьи и высказывания. Приложения. / Сост. и коммент. Е.А.Грошевой. - изд. 3, испр. и доп. - М.: Искусство, 1979. - 392 с.
246. Швачко Т.А. Творчество Н.а.СССР М.И.Литвиненко-Вольгемут и проблемы развития украинского советского оперного искусства: Автореферат... канд. иск-ния (17.00.02). - К., 1978. - 25 с.
247. Шейко И.П. Елена Образцова: записки в пути, диалоги. - М.: Искусство, 1987. - 352 с.
248. Шеффер Т., Черпухова К. Нотозібрання Розумовських з фондів ЦБН АН УССР - цінний документ музичної культури України XVIII ст. // Українське музикознавство: Зб. ст. Вип.6. - К.: Муз.Україна, 1971. - С.170-184.
249. Шильникова Н.Н. Педагогические взгляды А.Роуза: Лекция к курсу "История вокальной педагогики и исполнительства" для студентов музыкальных вузов. - М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1976. - 12 с.

250. Шрайер П. Моя позиция / Пер. с нем.; предисл. В.А.Юзефовича. - М.: Радуга, 1990. - 254 с.
251. Энциклопедический музыкальный словарь / Авт.-сост. Б.С.Штейнпресс и И.М.Ямпольский. - изд. 2, испр. и доп. - М.: Сов. энциклопедия, 1966. - 632 с.
252. Энциклопедический словарь. Т.1 / Ред. И.Е.Андриевского. - СПб.: Изд. Брокгауз и Эфрон, 1890. - С.481-966.
253. Энциклопедический словарь. Т.3 / Ред. И.Е.Андриевского. - СПб.: изд. Брокгауз и Эфрон, 1891. - 480 с.
254. Энциклопедический словарь. Т.9 / Ред. К.К.Арсеньева и Ф.Ф.Петрушевского. - СПб.: Брокгауз и Эфрон, 1893. - 474 с.
255. Энциклопедический словарь. Т.14-А / Ред. К.К.Арсеньева и Ф.Ф.Петрушевского. - СПб.: Брокгауз и Эфрон, 1895. - С.477-963.
256. Энциклопедический словарь. Т.18-А / Ред. К.К.Арсеньева и Ф.Ф.Петрушевского. - СПб.: Брокгауз и Эфрон, 1896. - С.481-960.
257. Энциклопедический словарь. Т.26 / Ред. К.К.Арсеньева и Ф.Ф.Петрушевского. - СПб.: Брокгауз и Эфрон, 1899. - 480 с.
258. Энциклопедический словарь. Т.33-А. Кн.66 / Ред. К.К.Арсеньева и Ф.Ф.Петрушевского. - СПб.: Брокгауз и Эфрон, 1901. - С.743.
259. Энциклопедический словарь. Т.35 / Ред. К.К.Арсеньева и Ф.Ф.Петрушевского. - СПб.: Брокгауз и Эфрон, 1902. - 475 с.
260. Юдин С.П. Формирование голоса певца: Уч. пособие / Под ред. Е.Н.Артемяевой. - М.: Музгиз, 1962. - 167 с.
261. Юдин С.П. Певец и голос / Предисл. В.Багадурова. - М.-Л.: Музгиз, 1947. - 140 с.
262. Юссон Р. Певческий голос: Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Пер. с фр. Н.А.Вербовой; вст. ст. Е.Рудакова. - М.: Музыка, 1974. - 262с.
263. Юшманов В.И. О принципах профессиональной подготовки вокалистов в классе сольного пения в консерватории (на материале исследования работы профессоров Ленинградской госконсерватории Е.Г. Ольховского, И.И.Плешакова, В.М.Луканина): Автореферат... канд. иск-ния (17.00.02). - Л., 1986. - 24 с.
264. Яворский Б.Л. Избранные труды. В 2-х т. Т.П. Ч.1 / Общ. ред. Д.Д.Шостаковича. - М.: Сов. композитор, 1987. - 366 с.
265. Яковлев А.В. Физиологические закономерности певческой атаки, тренировочные упражнения для воспитания вокалистов. - Л.: Музгиз, 1971. - 64 с.
266. Янковский М.О. Искусство оперетты. - М.: Сов. композитор, 1982. - 278 с.
267. Ярославцева Л.К. Зарубежные вокальные школы: Уч. пособие по курсу истории вокального исполнительства. - М., 1981. - 90 с.
268. Ангелова-Орукин Е. От нешколования тон до высокото певческо майсторство. - София: Наука и изкуство, 1963. - 136 с.
269. Appelman D.R. The Sience of vocal pedagogy: Theory, a. Application. - Blomington-London: Indiana univ. press., 1967. - 434 p.
270. Barbereux-Parrey M.M. Vocal resonance: Ils source a. Command. - North Quincy (Mass.): Christopher, 1979. - 313 p.
271. Baumgartner A. Alte musik: von den Anfängen abendländischer Musik bis zur Vollendung der Renaissance. - Salzburg: Kiesel, 1981. - 755 s.
272. Berard G.A. L'art du chant. - Paris, 1755. - 158 p.
273. Blacwood A. The performing world of the singer: with a profile of sherill Milnes. - London: Hamilton, 1981. - 113 p.
274. Blanchard R., Cande R. de Diex et divas de l'opera. T.1: Des origines a la Malibran. - Paris: Plon, 1986. - 429 p.

275. Blanchet J. L'art ou les principes philosophiques du chant. - ed. 2, corr. & augm. - Paris: Loffin, 1756. - 148 p.
276. Boigue Charleas. Petites memoires de l'opera. - Paris: Libr. Nowelle, 1857. - 368 p.
277. Bourgeois J. L'opera origines ademain. - Paris: Julliard, 1983. - 408 p.
278. Brand-Seltei E. Belcanto. Eine Kulturgeschichte der Gesangkunst. - Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1972. - 532 s.
279. Brook D. Companion to opera. - London: Salisbury square, 1947.-282p.
280. Brook D. Singers of today. - London: Rockliff, 1958. - 200 p.
281. Brunel P. Vincenzo Bellini: Abiography. - Paris: Fayard, 1981. - 431 p.
282. Burian K.V. Mario del Monaco. - Praha-Bratislava: Ed. Suprphon, 1969. - 57 s.
283. Burian K.V. Los Angeles. - Praha-Bratislava: Ed. Supraphon, 1970.-52s.
284. Burian K.V. Renata Tebaldi. - Praha-Bratislava: Ed. Supraphon, 1973. - 56 s.
285. Bunch M. Dynames of the singing voice. - Wein-N.York: Springer. cop., 1982. - 156 p.
286. Caruso E., Tetrzzini L. Caruso and Tetrzzini on the art of singing. - N.York: Dover, 1975. - 71 p.
287. Castil-Blaz. L'Opera-italien de 1548 o 1856.-Paris, 1856. - 544p.
288. Celletti R. Scuole di canto e tipologie vocali // Seminario sulla vocalita. Conservatorio di musica di Napoli (8-11 dicembre1971). - Napoli, 1972. - P.41-46.
289. Charnace G.de Les etoiles du cant. - 3-me Livraison. - Paris: H.Plon, 1869. - 28 p.
290. Conrad P. A song of love and de ath: The meaning of opera. - N.York: Poseidon press., 1987. - 384 p.
291. Contributions of voice resesrch to singing // Ed. by J.Large. - Houston (Tex): College-hill, cop.1980. - 426 p.
292. Coffin B. The singer's repertoire. - New Brunswik (N.Y.): Scarcerow press, 1956. - 839 p.
293. Coffin B. The sounda of singing: Vocal techniques With vower-pitct charts.-Boulder (colo): Pruett, 1976. - 242 p.
294. Cvejic N. Savremeni belcanto. - Beograd: Univ. umetnosti u Beogradu, 1980. - 286 s.
295. Cunelli G. Voice no mystery. Half a centry of recollectionsin the arts of singin and speaking. - N, York: Golaxy music-Stainer & Bell, 1973. - 160 p.
296. Dannenburg R. Katechismus der Gesangkunst. - Leipzig: Max Hasse, 1906. - 147 p.
297. Degrada Fr. Il palazzo incantanto: Studi sulla tradizione del melodramma dal barocco al romanticismo. In 2 vol. - Fissole: Discanto, 1979. - vol.1. - 215 col.; vol. 2. - 170 col.
298. Dictionnere des operas / Par F.Clement e P.Larousse. - Paris: Librairie Larousse, s.a. - 1196 p.
299. Dictionary of opera / By H.Rosenthal and J.Warrack. - London: Oxford Univ. press, 1964. - 446 p.
300. Dumesnil R. L'opera et l'opera-comique. - ed. 4. - Paris: Presse Univ. de France, 1971. - 125 p.
301. Elmenherst H. Bericht von denon operspielen. - Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1978. - 186 s.
302. Elson A. A critical history of opera. Givingem account of the rise and progress of the difrent scools, with a description of the master works in each. - Boston: Page, 1901. - 391 p.
303. Epin B., Rongier M. Profession chanter. - Paris: La Farandole, 1977. - 109 c.
304. Enciclopedia della Musica. Vol.1: A-Capp. - Milano: Rizzoli-Ricordi, 1972. - 480 p.
305. Eniclopedia dela Musica. Vol.2: Capp-fla. - Milano: Rizzoli-Ricordi, 1972. - 480 p.
306. Enciclopedia della Musica. Vol.3: Fla-les. - Milano: Rizzoli-Ricordi, 1972. - 480 p.
307. Enciclopedia della Musica. Vol.4: Les-per. - Milano: Rizzoli-Ricordi, 1972. - 480 p.
308. Enciclopedia della Musica. Vol.5: Per-sme. - Milano: Rizzoli-Ricordi, 1972. - 480 p.
309. Enciclopedia della Musica. Vol.6: Sme-zyw. - Milano: Rizzoli-Ricordi, 1972. - 480 p.
310. Fischer E. Handbuch der Stimmeeildung. - Tutzing: Schneider, 1969. - 232 p.

311. Fischer-Diskau D. Töne sprechen, worte klingen: zur Geschichte u. Interpretation des Gesange. - Stuttgart: Dr.Verl.-Anst.; München: Piper, 1985. - 500 s.
312. Franca I. Manual of belcanto. - N.York: Coward-Melann, 1959. - 142 c.
313. Fuchs V. The art of singing and voice technique. A.hand-book for voice teachers for professional and amateur singers. - N.York-London: Maxwell, 1964. - 214 c.
314. Galliver D. Perfomance and rescardeh: an aspect of the singer. - Moccov, 1970. - 9 s.
315. Gerold T. Zur Geschichte der französischen Gesangskunst im XVIII. - Leipzig, 1910. - 62 s.
316. Goldan W. Kennzeichen der sänderstimme. - Leipzig: Dt. Verl. Für Musik, 1980. - 68 p.
317. Goldschmidt H. Die italienische Gesangsmethode des XVII Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart (Nach Quellen jener Zeit dargest.u.erl. von Br.H.Goldschmidt). - Leipzig: Zentralantiquarial der DDR, 1978. - 69 s.
318. Gourret Jean. Dictionnaire des chanteurs de L'Opera le Paris: Du XVII s.a. nos jours. - Paris: Albatros, 1982. - 331 p.
319. Le Grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica / Dir. R.Celletti con discografie R.Vedeto, J.B.Richards; Red. L.Pavolini.-Roma: Ict. per la collaborazione culturale, 1964. - 1034 col.
320. Haas R. Die Wiener oper. - Wien-Budapest: Elidius-Verlag, 1926. - 70 s.
321. The handbook of world opera / Complited by Frank Ledlie Moore. - London: Barker, 1961. - 683 p.
322. Hardwick J.M. and Hardwick M. Alfred Deller. A singularity of voice. - London: Cassel, 1968. - 204 p.
323. Heriot A. The castrati in opera. - N.York: Da capo press, 1975. - 243 p.
324. Hiller J.A. Anweisung zum musikalischzierlichen Gesange. - Leipzig: Peters, 1976. - 206 s.
325. Hines J. Great singers on great singing. - Garden City (N.Y.): Doubleday, cop. 1982. - 356 p.
326. Högg M. Die Gesangskunst der Faustina Hasse und das Sängerinnenwesen ihrer Zeit in Deutschland. - Berlin, 1931. - 96 s.
327. Horowicz B. Teatr operowy. Historia opery. Realizacje J.Kosinskiego. - Warszawa: Panstv.inst.Wydowniczy, 1963. - 334 s.
328. Husler Fr., Rold-Marling Y. Singing the hysical Nature of the vocal organ: A gui de unloking of the singing voice. - London: Hutchiusion, 1976.- 148 p.
329. Husson R. La voix chantee. Commande cerebrale des cordes vocales, classification chronatiometrique des tessitures mecanismes protecteurs du Caryns, analyse physiologique des techniques vocales et des grandes methodes pedagogiques. Pref. de... Dr. A.Monlouguet... - Paris: Gauthier-Villars, 1960. - 207 c.
330. Jeritza M. Sunlight and song. A singer's eife Translat. by Fr.H.Marteus. - N.York-London: D.Appleton and Co, 1985. - 70c.
331. Jooß-Weiß H. Spectralanalyse von vocalen: Inaug.-Diss.-Tübingen: s.n., 1985. - 70 c.
332. Keistig J. Die Grossen Sänger.- Bd.1. - Düsseldorf: Classen, 1986.-686 s.
333. Keistig J. Die Grossen Sänger.-Bd.2.-Düsseldorf: Classen, 1986. - S.689-1390.
334. Keistig J. Die Grossen Sänger.-Bd.3.-Düsseldorf: Classen, 1986. - S.1391-2094.
335. Klein J.-J. and Schjeide O.A. Singing technique How to avoid vocal trouble. - Princeton: Van Nostraud, 1967. - 145 p.
336. Kowalski T. Nauka spiewu. Podrecznik do uzytku domowego, w szkolach i seminaryach. - Ptok-Nostad: Red. "Spiewu koscielnego", 1901. - 80 s.
337. Koci P. Zaklady pevecké techniky. - Praha-Bratislava: Syraphon, 1970. - 94 c.
338. Krones H., Scholhum R. Vocale und allgemeine Aufführungspraxis. - Wien.-Köln: Böhlau, 1983. - 292 s.
339. Kutsch K.J., Riemeus L. Unvergängluiche Stimmen. Sängerlexsicon. - Bern-München: Francke, 1975. - 731 s.
340. Lablache L. Metodo completo di canto. - Milano: Ricordi, 1843.-fol.95p.

341. Lamperti F. L'Arte del canto. Norme tecniche e consigli agli Allievi ed. agli Artisti. - s.n.: Ed. Riccordi, s.a. - 71 p.
342. Laurens J. Belcanto et emission italienne. Le probleme de la decadence de l'artlyrique francais / Pref. de R.N.Mori, Prof. - Paris: Richard-Masse, 1950. - 96 c.
343. Lauri-Volpi G. Incontri e scontri. - Roma: Bonavita, 1971. - 414p.
344. Mackenzie Duncan. Training the boy's changing voice. - London: Faber and Faber, 1958. - 146 c.
345. Mackenzie B. And Mackensie F. Singers of Australia from Melba to sutherland. - Melbourne: Lansdowne Press, 1967. - 309 p.
346. Manen L. The art of singing: Amanual. - London: Faber Music, 1974. - 46 s.
347. Mannstein H.F. Geschichte Geist und Ausübung des Gesanges von Gregor dem Grossen bis auf unsere Zeit. - Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1972. - 152 s.
348. Mannstein H.F. Das system der grossen Gesang schule des Bernacchi von Bologna nebst klassischen bisher ungedruckten Singübungen von Meistern aus derselben schule. - Dresden-Leipzig: Arhold, 1835. - 88 p.
349. Marik A.F. Pevecke metody a falzetovy vycvyk. - Praha: Stat. narl. krashe lit., hudby a umeni, 1960. - 80 c.
350. Marpurg F.W. Fr.W.Marpurgs Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singskunst besonders, mit Übungsexempeln erläutert und den berühmte Herren Musik-direct. und Cantoribus Deutschlands zuegignet. - Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1975. - 171 s.
351. Maszynsky P. Poczatki spiewu. Podrecznik do nauki spiewu zbiorowego. - Warszawa: Gebethner Wolff, s.a. - 183 s.
352. Matheopoulos H. Divo: Great tenors, baritones and basses discuss ther roles. - N.York: Harper & Row, 1986. - 338 p.
353. Mayer M. The Met: one hundred years of grand opera / Piet. ed. G.Fitz-gerald. - N.York: Simon and Schuster, 1983. - 368 p.
354. Meir B. Die Tonarten der Klassischen vocalpoliphonie / Nach den quellen d'argest. - Rosthock: Scheltema & Holkema, 1974. - 478 p.
355. Merlin O. Le bel canto. - Paris: Julliard, 1961. - 366 c.
356. Miller D.C. The science of musical sounds. - N.York: The Macmillan Co, 1926. - 286 p.
357. Miller R. English, French, German and Italian techniques of singing: A study in nat. tonal preferences a. how theyrelate to functional efficiency. - Metuchen (N.J.): Scarecrow press., 1977. - 257p.
358. Monahan B.J. The art of singing. A compendium of thoughts ou singing publ. beetwen 1777 a. 1927. - Metuchen (N.J.)-London: Scarecrow press., 1978. - 342 p.
359. Monaldi G. Cantanti celebri del secolo XIX. - Roma: Nuova Antologia, s.a. - 310 p.
360. Montale E. Prime alla Scala / A cura di G.Lavezzi. - Milano: Mondadori, 1981. - 522 col.
361. Moore G. Singer and accompanist. The performance of fitty songs. - N.York: Macmillan, 1954. - 232 c.
362. Francesco Morlacchi e la musica del suo tempo (1784-1841): Atti del convegno Internazionale di studi: Perugia 26-28 ottobre 1984 / A curadi B.Brumana e C.Ciliberti. - Firenze: Leo s.Olschki Editore, 1986. - 412 p.
363. The New Grove Dictionary of Music and Musicianis. T.1: A to Bacilly / Ed. by Stanley Sadie. - London: Macmillan Publishers Limited, 1980.-889p.
364. The New Grove Dictionary of Music and Musicianis. T.4: Castrucci-Courante / Ed. by Stanley Sadie. - London: Macmillan Publishers Limited, 1980. - 880 p.
365. The Now Grove Dictionary of Music and Musicianis. T.7: Fushs-Gyuzelev / Ed. by Stanley Sadie. - London: Macmillan Publishers Limited, 1980. - 874 p.
366. The Now Grove Dictionary of Music and Musicianis. T.19: T-V / Ed. by Stanley Sadie. - London: Macmillan Publischers Limited, 1980. - 871 p.

367. Newleff A.D. Think afresh about the voice / In chors, conversation, discussion, drama, oratory, song / A reappraisal of the teaching of E.G.White. - London: E.G.White Society, 1970. - 60 p.
368. Osthoff W. Theatergesang und darstellende Music in der italienischen Renaissance (XV und XVI jahrhundert). - Tutzing: Schneider, 1969. -T.1: Textteil. - 376 s.; T.2: Notenteil. - 249 s.
369. Panzera C. L'amour de chanter. Pref. de G.Duhamel... - Paris: Bruxelles, Le moine et. c-ie, 1957. - 128 c.
370. Panzera C. L'art vocal. 30 lecon de Chant. - s.i.: Libr. Theatrale, 1959. - 123 c.
371. Pfau W. Klassifizierung der menschlichen Stimme. - Leipzig: Barth, 1973. - 125 p.
372. Pieri M. Verdi G. - Milano: Electa ed., 1981. - 452 p.
373. Plesants H. The greait singers. From the dawn of opera to our own fime. - London: Gol-lancz ed., 1967. - 382 p.
374. Punt N.A. The singer's and actor's turoat the vocal mechanism of the proffessional voice user and its care in health and discae. - London: Heinemann, 1967. - 99 p.
375. Reid C.L. Bell'canto: Principles and Practices. - N.York: Coleman-Ross comp., 1950. - 212 p.
376. Research aspects ou singing: Autoperception, computer synthesis, emotion, health, voice source. Papers giovn at a seminar bythe comm. for the acousties of music. - Stokholm: s.n., 1981. - 110 c.
377. Riemann Musiklexikon / Zwölte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden herausgegeben von W.Gurlitt. - Personenteil: A-K. - Mainz: B.Schott's söhne, 1959. - 9865 s.; Personenteil: L-Z, 1961. - 976 s.; Sachtiel: A-Z, 1967. - 1087 s.
378. Roncaglia G. Invito All'opera. - Milano: Tarontavola-Editore, 1954. - 744 p.
379. Rose A. The singer and the voice. Vocal technique for singers / Foreword by H.Rosental. - London: Faber, 1962. - 252 p.
380. Rosner R. Belcanto a moderni hlasova pedagogika. - Praha: Statni hudebni vyd., 1963. - 151 c.
381. Rousseau J.J. Dictionnaire de musique. T.1. - Geneve, 1781. - 524 p.; T.2. - 368 p.
382. Rushmore R. The singing voice. - N.York: Dold. Mead, 1971. - 332 p.
383. Schiotz A. The singer and his art. - N.York: Harper & Row, 1970. - 214 c.
384. Scholz H.J. Das Registerproblem in der deutschen Gesangspädagogik von J.Fr.Agricola bis Fr.Schmitt. Inaug.-Diss... vorgelegt von Heinz J.Scholz. - Köln, 1972. - 178 s.
385. La scuola veneziana (secoli XVI-XVIII). Note e documenti raccolti in occasione della settimana celebrativa (5-10 settembre 1941...). - Siena: Libr. ed. Ticci, 1941. - 95 c.
386. Seeger H. Opernlexikon. - Berlin: Hensechelverl, 1978. - 598 s.
387. Seidner W., Wendler J. Die sängerstimme: Phoniatische. Grundlagen für die Gesangs-ausbildung. - 2 überarb., u. erw. Aufl. - Berlin: Henschelvere Kunst u. Ges., 1982. - 221 s.
388. Sieber F. Katechismus der Gesangkunst. - 3-te verbess. Aufl. - Leipzig: I.I.Weber, 1878. - 192 s.
389. Sittner E. Wege zum Kunstgesang. Anregungen für Lehrer und Schüler. - Wien: Lafite, 1968. - 102 s.
390. Stanislav J. Hudba, spev, rec. - Bratislava: Opus, 1978. - 429 c.
391. Steinitzer Max. Meister des Gesangs. - 1 bis, Aufl. - Berlin: Schuster & Loeffeler, 1920. - 230 s.
392. Tosi P.Fr. Observations on the Florid song or sentiments on the anciert and modern singers / P.Fr.Tosi. - Reimpf.-Geneve: Minkoff, 1978. - 184 p.
393. Tosi P.Fr. e Agricola J.F. Anleitung zur Singskunst. Faksimile-Noudruck. - Mit Einführung und Kommenta von K.Wichmann. - Leipzig: Verl. für Musik, 1966. - 239 s.

394. Tommaso Traetta, Leonardo Leo, Vincenzo Bellini. Notizie e documenti raccolti da Franco Schlitzer in occasione IX Settimana musicale senese 12-22 set. 1952. - Siena: Ticci, 1952. - 90 с.
395. Weinstok H. Vincenzo Bellini. His life and his Operas. - N.York: Khopf, 1971. - 616 s.
396. Wieck F. Clavir und Gesang. Didaktisches und Polemisches. - 2-te Aufl. - Leipzig: F.E.Leuckart, 1875. - 133 s.
397. Wiel T. I teatri musicali veneziani del Settecento: catalogo delle opere in musica rappresentante nel.S.XVIII in Venezia (1701-1800). - Leipzig: Ed. Peters, 1979. - 745 s.

НОТЫ

398. Монтеверди Кл. Коронация Поппеи. Музыкальная драма в 3-х действиях с прологом. Либретто Дж.Фр.Бузенелло. Клавир / Пер. с ит. И.А.Лихачева. - Л.: Музыка, 1974. - 320 с.
399. Перголези Дж. Служанка-госпожа. Интермедия в 2-х ч. Либретто Дж.Федерико. Переложение для голоса и ф-но. - М.: Госмузиздат, 1963. - 116 с.
400. Россини Дж. Севильский цирюльник. Опера в 2-х действиях. Либретто Ч.Стербини. Клавир. - М.: Музыка, 1968. - 456 с.
401. Anfossi P. Il geloso in Cimento, Opera giocosa. In San Samuele l'Autunno del 1774. Партитура. Рукописная копия XVIII века. - 202л. Формат листа: 165x224. Формат переплета: 175x230x25. ЦНБ АНУ. Нотный отдел. Коллекция Разумовских. 120533
402. Bellini V. Norma. Tragedia lirica. - Milano: Ricordi, 1834. - 173p.
403. Bellini V. Beatrice di Tenda. Tragedia lirica di F.Romani. - Milano, Ricordi, s. a. - 206 p.
404. Caccini G. L'Evridice: comp. in musica. - Bologna: Forni, 1968. - 52 p.
405. Caccini G. Le nuove musiche (1602). Nuove musiche e nuova maniera di schriverle (1614). - Warzava: s.n., 1988. - 27 с.
406. Caldara A. Dafne. Dramma pastorale per musica. - Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1955. - 125 s.
407. Cavalli Fr. La Calisto. Opera in two acts with a Prologue. Libretto by G.Faustini. - London: Faber music Limited, 1975. - 191 p.
408. Cesti M.A. Pomo D'oro. Bühnenfestspiel. Prolog und Ersten Akt // Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd.3. T.2. - Wien: Artaria & Co, 1896. - 133 s.; 2-5 akt // Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd.4 T.2. - Wien: Artaria & Co, 1897. - 212 s.
409. Cimarosa D. Orazi e Curiazi. Opera seria. - Paris: Ches imbault M.de Musik, s.a. - 435 p.
410. Gazzaniga G. Armida. Dramma posto in musica. Партитура. Рукописная копия XVIII века. Акт I. - 95 л. Формат листа: 208x280. Формат переплета: 215x287x28. Акт II. - 95 л. Формат листа: 208x280. Формат переплета: 215x287x28. Акт III. - 57 л. Формат листа: 208x280. Формат переплета: 215x287x23. ЦНБ АНУ. Нотный отдел. Коллекция Разумовских. 120529н 120530н 120528н
411. Gullielmi P. Il Raffo della sposa. Партитура. Рукописная копия XVIII века. Акт I. - 102 л. Формат листа: 224x280. Формат переплета: 230x290x37. Акт II. - 67 л. Формат листа: 224x280. Формат переплета: 230x290x27. Акт III. - 38 л. Формат листа: 224x280. Формат переплета: 230x290x17. ЦНБ АНУ. Нотный отдел. Коллекция Разумовских. 120564 120601 120602
412. Jommelli N. Fetonte. Drama per musica. Text von M.Verazi. Partitura // Denkmäler Deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. XXXII und XXXIII / Hrst. H.Abert. - Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1907. - 310 s.
413. Monteverdi Cl. L'Ariana // Tutte le opere di Cl.Monteverdi. T.XI. - Wien: Universal Edition, 1967. - 176 s.
414. Monteverdi Cl. Ritorna D'Uliss in Patria // Tutte le opere di Cl.Monteverdi. T.XII. - Wien: Universal Edition, 1967. - 218 s.

415. Paesiello G. *Le roi Theodore a Venise. Opera Heroi-comique en 3 Actes.* - Paris: Chez imbalt, s.a. - 350 p.
416. Pallavicino C. *La Gerusalemme liberata. Dramma per musica // Denkmäler Deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. LV / Herausg. von H.Abert.* - Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1916. - 191 s.
417. Pergolesi G. *La servante maistresse. Comedie en 2 Actes.* - Paris: Le Mercrech, 1754. - 77 p.
418. Peri J. *Euridice.* - Milano: Riccordi, s.a. - 48 p.
419. Piccinni N. *La Didone. Dramma posto in musica.* Партитура. Рукописная копия XVIII века. Акт I. - 99л. Формат листа: 202x278. Формат переплета: 208x288x28. Акт II. - 80л. Формат листа: 202x280. Формат переплета: 212x288x26. Акт III. - 61л. Формат листа: 202x268. Формат переплета: 208x286x20. ЦНБ АНУ. Нотный отдел. Коллекция Разумовских. 120568н 120569н 120570н
420. Piccinni N. *La notte critica. Dramma giocoso a sette voci.* Партитура. Рукописная копия XVIII века. Акт I. - 95 л. Формат листа: 205x285. Формат переплета: 210x286x30. Акт II. - 94 л. Формат листа: 205x285. Формат переплета: 213x 288x28. Акт III. - 60 л. Формат листа: 204x280. Формат переплета: 213x284x20. ЦНБ АНУ. Нотный отдел. Коллекция Разумовских. 120571 120572 120573
421. Rossini G. *Il Barbiero di Siviglia. Opera buffa in due atti. Partitura.* - Milano: Ricordi, 1864. - 576 p.
422. Sacchini A. *Lo Scipione. Dramma posto in musica.* Партитура. Рукописная копия XVIII века. Акт I. - 120 л. Формат листа: 210x282. Формат переплета: 216x293x33. Акт II. - 84 л. Формат листа: 210x286. Формат переплета: 215x293x36. Акт III. - 61 л. Формат листа: 208x280. Формат переплета: 215x286x24. ЦНБ АНУ. Нотный отдел. Коллекция Разумовских. 120546 120547 120612н
423. Scarlatti A. *Griselda // The operas of A.Scarlatti.* - Vol.3. - London: Harward Univ. press, 1975. - 290 p.
424. Scarlatti A. *La Rosaura. Poesia del sig. abbate G.B.Lucini.* - Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885. - 222 s.
425. Steffani A. *Tassilone. Tragedia per musica in 5 atti. Text A.B.Pallavicini // Denkmäler Rheinischermusik. Bd.8.* - Frankfurt: Ed.Schwann musikberlag, 1958. - 276 s.
426. Traetta T. *Le burlee. Dramma giocoso.* Партитура. Рукописная копия XVIII века. Акт I. - 95 л. Формат листа: 210x294. Формат переплета: 220x300x26. Акт II. - 85 л. Формат листа: 210x295. Формат переплета: 220x300x26. Акт III. - 25 л. Формат листа: 210x290. Формат переплета: 218x298x16. ЦНБ АНУ. Нотный отдел. Коллекция Разумовских. 120598 120600 120599

ПРИЛОЖЕНИЕ

Однорегистровый стиль сольного пения в партиях сопрано опер – грудным регистром женского голоса.

Monteverdi Cl. L'Ariana // Tutte le opere di Cl.Monteverdi. T.XI. - Wien: Universal Edition, 1967. - S. 161

Кл.Монтеверди. Плач Ариадны /1608/: 386.-С.161.

The musical score is for a scene from Monteverdi's opera 'L'Ariana'. It consists of a soprano vocal part and a basso continuo part. The tempo is marked 'Lento'. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Italian, expressing the sorrow of Ariadne. The score includes dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano). The vocal line is written in a soprano clef, and the continuo line is in a bass clef. The lyrics are: 'Lascia te mi mo.ri. re la.scia. te. mi mo. ri. re e chi vo. le. te voi che mi con. for. te in co. sì du. ra sor. te in co. sì gran mar. ti. re la. scia. te. mi mo.ri. re la. scia. te. mi mo. ri. re.' The score is divided into four systems, each with a vocal line and a continuo line. The first system includes the tempo marking '(Lento)' and the dynamic marking '*p*'. The second system includes the dynamic marking '*p*'. The third system includes the dynamic markings '*mp*' and '*pp*'. The fourth system includes the dynamic marking '*p*'.

Lascia te mi mo.ri. re la.scia. te. mi mo.
(Lento)
ri. re e chi vo. le. te voi che mi con. for. te
in co. sì du. ra sor. te in co. sì gran mar. ti. re la. scia. te.
mi mo.ri. re la. scia. te. mi mo. ri. re.

Monteverdi Cl. Ritorna D'Uliss in Patria // Tutte le opere di Cl.Monteverdi. T.XII. - Wien:
Universal Edition, 1967. – S. 20-21.

Кл. Монтеверди.

Фрагмент партии Пенелопы /сопрано/ из оперы
"Возвращение Улисса на родину": 387.-С.20-21.

PENELOPE

The image shows a musical score for a soprano part. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a basso continuo line on a two-staff system (treble and bass clefs). The tempo is marked '(Andante)'. The lyrics are in Italian and are written below the vocal line. The first system covers the first two lines of the score, and the second system covers the next two lines. The music is in a key with one flat (F major or D minor) and is in a 4/4 time signature.

Tor - nail tran - quil - lo al ma - ra tor - nail Zef - fi - ro al

(Andante)

pra - to l'au - ro - ra men - tre al sol fa dol - ce in - vi - to e un ri - tor - no del

XII

di che è pria par-ti-to. tor-nan le brine in ter-ra tor-na-no al cen-tro i sas-si

e con lu-bri-ci pas-si tor-na al o-ce-a-no ri-vo. L'huomo qua-giù ch'è vi-vo

lunge da suoi principi porta un'alma ce-le-ste, e un cor-po fra-le to-sto more il mor-

ta-le, e tor-na l'alma in Cie-lo e tor-na il cor-po in polve do-po bre-ve sog-giorno

tu sol-del tuo tor-nar del tuo tor-nar tu sol-del tuo tor-

XII

Cesti M.A. Pomo D'oro. Bühnenfestspiel. Prolog und Ersten Akt // Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd.3. T.2. - Wien: Artaria & Co, 1896. - 133 p.; 2-5 akt // Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd.4 T.2. - Wien: Artaria & Co, 1897. - S. 83.

М.А.Чести. Соло Энны из оперы "Золотое яблоко": 309.-С.83.

Scena VI.

ENNONE

Che gio - ia, che sen - ti Fe - li - ce, fe - li - ce mio Co - re Tra

fiam-me d'A - mo - re Si dol - cie co -

cen - ti, Fe - li - ce mio Co - re,

Fe - li - ce mio Co - re, Che gio - ia, che gio - ia, che sen - ti.

Pallavicino C. La Gerusalemme liberata. Damma per musica // Denkmäler Deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. LV / Herausg. von H.Abert. - Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1916. - S- 42.

К.Паллавичино.

Ария Ринальдо из оперы "Освобожденный

Иерусалим": 397.-С.42.

42

(Andante.)

Rinaldo.

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

In quel se . no qual ba . le . no l'ira ac . ce . sa av . ven . te . rò, l'ira ac .
Sei . no Stir . ne, sei . no Stir . ne schlägt mein Zorn wie Wät . ter . strahl, schlägt mein

ce . sa av . ven . te . rò, av . ven . te . rò,
Zorn wie Wät . ter . strahl, wie Wät . ter . strahl,

li - ra ac . ce . sa av . ven . te . rò, av . ven . te . rò! E d'un co . re tra . di .
schlägt mein Zorn wie Wät . ter . strahl, Und den Bu . sen des Ver .

(Fine.)

to . re, o d'un co . re tra . di . to . re fie . ra strag - go or fa . rò.
rä . ters, und den Bu . sen des Ver . rä . ters trifft der Ha - che blut . ger Stahl.

D.C.

Caldara A. Dafne. Drame pastoral pour musique. - Vienne: Österreichischer Bundesverlag, 1955. - S. 16.

А.Кальдара. Ария Фебо из оперы "Дафна": 304.-С.16.

Aria
Allegro

Violini I. II.
Viola
Febo
Bassi
Klavierauszug

Tra va-ghi fio - ri scher-zan-gia-mo - rie un co-reav-vam - pa fra l'on - de, e'l
Un-ter den Büu - men Lie-be wir träu - men, die Her-zen bren - nen, in Käl - te und

5
ciel.
Schnee.

10 15

Scarlatti A. La Rosaura. Poesia del sig. abbate G.B.Lucini. - Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885. - S. 149-150.

A.Скарлатти. "Розаура": 419.-С.149-150.

Aria. Lesbo solo.

Ogni un
gri-ta, ogn'un si la-gua, ogni un gri-da, ogn'un si
la-gna di quel per-fi-do tra-di-to-re, ogni un gri-da, ogn'un si la-gna di quel per-fi-do d'A-
mo-re, di quel per-fi-do d'A-mo-re.
Tol-to via quel tra-di-to-re, tol-to via quel tra-di-to-re; sa-
reb-be que-sto mon-do, sa-reb-be que-sto mon-do

А.Стефани. Ария Адальджизо из оперы "Тассилоне": 428.-С.14.

No. 2 Aria
Andante

ADALGISO

Cembalo
Violoncello

9

ge-lo-so ren-der-mi, ge-lo-so ren-der-mi, se vuoi da que-sto cor cacciar l'a-mor, se vuoi da que-sto

15

cor cacciar l'a-mor, da que-sto cor, se vuoi cacciar l'a-mor da que-sto cor, se vuoi da questo cor cacciar l'a

22

mor? Per-chè ge-lo-so ren-der-mi, se vuoi da que-sto cor cacciar l'a-mor, da que-sto

29

cor, se vuoi cacciar l'a-mor da que-sto cor, se vuoi da que-sto cor cacciar l'a-mor?

36

Scoprendo un gran ri-va-le più sen-to il se-no ac-cendermi, il se-no ac-cendermi dal mio

44

(Fine)

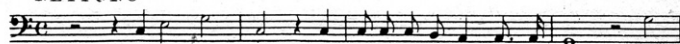
- fa-ta - le ar-dor, più sen-to il se-no, il se-no ac-cen-der-mi dal mio fa - ta-le ar-dor, dal mio fa-ta-le ar-dor.

Da capo (dal 36. al 44.)

Кл.Монтеверди. Сцена Нептуна из оперы "Возвращение Улисса
на родину": 387.-С.37.

SCENA V
Nettuno sorge dal mare,e Giove.

NETTUNO



Su-per.boè l'huom et è del suo pecca-to ca-gion ben-

(Lento, ma non troppo)



Pallavicino C. La Gerusalemme liberata. Drama per musica: [416. – S. 178-180].

К.Паллавичино. Ария Готфреда из оперы "Освобожденный Иерусалим": 397.-С.178-180.

Aria.
(Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Goffredo.

Basso.

Cembalo.

O-ve sie-te, o-ve sie-te, ò lauri, ò pal-me? Co-ro-na.
Wo seid Ihr, wo seid Ihr, Lor-beer und Pal-men? Be-krän-

-te, co-ro-na-te il no-stro crin, co-ro-
-zet, be-krän-zet un-ser Haar, be-

na-te il no-stro crin!
krün- sei un- ser Haar!

(Fine.)

Al va-lor di sì grand' al-ma co-de, co-de, co-de, co-
Denn vor sei-ohm ed-len Mu-té wei- chet, wei- chet, wei-

do ogni de.stin. O-ve sie.te, o-ve sie.te, ò lauti,ò pal . me?
 chat jég . li . che Ge.fahr. Wo seid Ihr, wo seid Ihr, Lor . beer und Pat . men?

Coro-na - te, coro - na te il nostro erin, coro -
 He . krän . set, be - kränset un . ser Haar, be .

na te il no . stro erin!
 krän set un . ser Haar!

Monteverdi Cl. Ritorna D'Uliss in Patria // Tutte le opere di Cl.Monteverdi. T.XII. - Wien:
Universal Edition, 1967. – S. 130-131.

Кл.Монтеверди.

Соло Минервы из оперы "Возвращение Улисса
на родину": 387.-С.130-131.

MINERVA

O co - rag - gio - so co - rag - gio so U - lis - se

io fa - rò che pro - pon - ga la tua ca - sta con - sor - te giuo -

- co che affè fia glo - - - - - ria esi - cu -

- rezza e vit - to - ria e a Pro - ci mor -

XII

-te al_lor che l'arco tuo ti giunge in ma_no e stre-pi-to-so tuon
 fiero t'in_vi_ta sa-et - - ta pur sa-et - - ta
 pur sa-et - - - - - ta pur che la tua de-stru ar.
 -di - ta tut-ti conficche - rà gli estinti al pia-no. I - o i - o sta-rò
 te-co e conce - le-ste lam-po at-ter-re-rò l'humani - tà sogget-to

Cesti M.A. Pomo D'oro. Bühnenfestspiel. Prolog und Ersten Akt // Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd.3. T.2. - Wien: Artaria & Co, 1896. - 133 p. – S. 47-49.

М.А.Чести. Соло Прозерпины из оперы "Золотое яблоко":

309.-С.47-49.

ATTO PRIMO.

Scena I.

Reggia di Plutone.

Proserpina sepolta dalle Bellidi.

Cornetti.
 Trombone.
 Trombone.
 Trombone,
 Fagotto, Regale.

PROSERPINA

E do - ve fag - gi - ri Tra l'al - me do -

len - ti; Se pian - ti, e so - spi - ri Non al - tro qui sen -

ti, Se pian-ti.e so-spi-ri Non al-tro qui sen - - - ti;

Se po-ne,e tor-men-ti In-gom-bra-no il tut-to D'or-

ror, di stri-da di que-re - - -

Steffani A. Tassilone. Tragedia per musica in 5 atti. Text A.B.Pallavicini: [425. – S. 18-20].

А.Стефани. Ария Тассилоне из оперы "Тассилоне":

428.-С.18-20

Allegro solo

Oboe

Fagotto

TASSILONE

Cembalo

Violoncello e Contrabbasso

Ob.

Fg.

TASS.

Cemb.

Vc.-Cb.

Ob.

Fg.

TASS.

Dal tuo labbro amor m'in-vi-ta, dal tuo labbro amor m'in-vi-ta a prez-

Cemb.

Vc.-Cb.

13

Ob.

Fg.

TASS.

zar an-cor la-vi-ta, a prez-zar an-cor la-vi-ta, a prez-zar an-cor la-vi-ta, a prez-zar an-cor la-vi-ta, ma

Cemb.

Vc.-Cb.

9 8

17

Ob.

Fg.

TASS.

— non so ciò che sa - rà, ma non so — ciò che sa - rà, ma — non so ciò che sa -

Cemb.

Vc.-Cb.

21

Ob.

Fg.

TASS.

ra, ma non so ciò che sa - rà. A mor-min - vi-ta a prez-zar an-cor la-vi-ta, a prez-

Cemb.

Vc.-Cb.

Ob.

Fg.

TASS.

zar an- cor la vi- ta, ma non so ciò che sa- rà, ma non so ciò che sa- rà, manon

Cemb.

Ve.
Cb.

29

Ob.

Fg.

TASS.

so ciò che sa- rà.

Cemb.

Ve.
Cb.

33

Ob.

Fg.

TASS.

Se la rab- bia del mio fa- to im- pla- ca- bi- le, o- sti -

Cemb.

Ve.
Cb.

(Fine)

36

TASS.

na- to, o se a- mor, o se a- mor, o se a- mor, tri- on- fe- rà, tri- on- fe- rà,

Cemb.

Ve.
Cb.

39

TASS.

tri- on- fe- rà.

Cemb.

Ve.
Cb.

Da capo

Landi S. Il Sant' Alessio // Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Нотные примеры: Учебник. - М.-Л.: Музгиз, 1940. – С. 75-76.

**Фрагмент речитатива и арии
Алексея из оп. "Св.Алексей" ***

сопрано
(кастраты-сопранисты)

Ст.Ланди

A! quele io provo Nel tea-tro del cor du- ra bat- ta - glia! O Dio clemente il tuo fa vor mi va- glia Tu la palma ame ser-ba, Ch'io gia per me non basto A si fie-ro con- tras-to.

Ария

O mor - te gra- di- ta, Ti bra - mo, ti as- pet- to Dal duo - lo al di- let - to, Tuo Cal - le m'in- vi - ta;

* Двухрегистровый стиль сольного пения в партиях сопрано

Monteverdi Cl. Ritorna D'Uliss in Patria // Tutte le opere di Cl.Monteverdi. T.XII. - Wien:
Universal Edition, 1967. – S. 189-190.

Кл.Монтеверди. Соло Юноны из оперы "Возвращение Улисса
на родину": 387.-С.189-190.

SCENA VII marittima

GIUNONE, GIOVE, NETTUNO, MINERVA E CORO DI CELESTI

GIUNONE

Gran Gio_ ve al_ ma de' Dei Dio del_ le men_ ti men_ te dell'U_ ni_ ver_ so

tu che'l tutto go_ ver_ ni e tut_ to se_ i in_ chi_ na le tue grazie a'

prie_ ghi mie_ i . (Andante) U_ lis_ se troppo errò

XII

U - lis.se troppo errò troppo ah troppo sof_

- fri tor - na - lo tor - na - lo tor - - na lo in pa - ce un di, fu di -

- vin il vo - ler che lo de - stò U - lis.se troppo er -

- rò U - lis.se troppo errò

GIOVE

trop - po er - rò. Per me non avrà mai

(Lento)

XII

М.А.Чести. Фрагмент партии Паллады из оперы "Золотое

яблоко": 309.-С.87-88 /221-222/.

Pallade.

Non più pu - gne gio - co - - se, al - tri con - tra - sti,

Al - tri as - sal - ti, al - tre guer - - -

- re hog - gi vogl' i - - o; Vi - li - pe - so, e ol - trag -

gia - to è il Nu - me mi - o Da un i - ni - quo mor - tal,

tan - - to vi ba - sti, Vi - li -

pe - so, e ol-traggia - to è il Nu - me mi - o Da un'i - ni - quo mor - tal,

tan - to vi ba - sti.

6 7 6 3 2 3

Sonatina I u. II da capo.

Pallade.

Con - tro l'em - pio Fel - lo - ne a ven - di - car - mi Le sue

For - ze rac - co - glie il Rè d'A - the - ne, Quei, che di mio de

7 6 1 #

vo - to il no - me tie - ne, U - ni - to se - co a mia di - fe -

Steffani A. Tassilone. Tragedia per musica in 5 atti. Text A.B.Pallavicini: [425.-S.179-181].

А.Стеффани. Фрагмент арии Герольда из оперы "Тассилоне":

428.-C.179-181.

95

solo

solo

E quel pian-to e quel san-gue, quel pian-to dis-set-ti

(Fine)

105

I
Ob.
II

Fg.

I
Viol.
II

Va.

GHER.

il fu - ro - re, il fu - ro - re degl'

Cemb.

Vc.-Cb.

115

I
Ob.
II

Fg.

I
Viol.
II

Va.

GHER.

a - stri per - ver -

Cemb.

Vc.-Cb.

122

I
Ob.
II
Fg.

I
Viol.
II
Va.

GHER.

Cemb.

Vc.
Cb.

si,
degli a - stri per-ver -

solo

130

I
Ob.
II
Fg.

I
Viol.
II
Va.

GHER.

Cemb.

Vc.
Cb.

sil

tr

In capo

solo

(tutti)

Scarlatti A. Griselda // The operas of A.Scarlatti. - Vol.3. - London: Harward Univ. press, 1975. – S. 121-122.

А.Скарлатти. Ария Гризельды из оперы "Гризельда":

418.-С.121-122.

Andante moderato

Violino I

Violino II

Viola

Griselda

Continuo

or all'uno or all'altro

Fi - glio! Ti - ran - no! O Dio!

solo

Di - te che far pos-s'io, che? Di - te che far pos-s'io, che? O Dio! Fi - glio, fi -

tutti senza cembalo

solo

gio! Che far pos-s'io? Che far pos-s'io? Fi - glio! Ti - ran - no, ti - ran - no, ti - ran - no!

tutti senza cembalo

solo

10

p *f*

p *p*

Qui guarda il figlio,
poi dice irata ad Otrone

Che far pos-si-o? Ti-ran - no, ti-ran - no! L'a-
tutti con cembalo

6 6 5 6 6 5 5 5

15

p *p*

mor di ma-dre a-man-te mi squar-cia, mi squar-cia in pet-to, mi squar-cia in pet-to il cor, il cor, ma il cor trop-po co-stan-te

solo

20

p *p*

co-sì squar-cia-to an-cor, co-sì squar-cia-to an-cor vin - ce, vin - ce, vin - ce il suo af-fan - no, vin-ce il suo af-fan - no.

Н.Йоммелли. Ария Фетиды из оперы "Фазтон": 355.-С.19-24.

Aria.

Allegro.

Oboi.

Corni in G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Teti.

Violoncello e Basso. (Fagotti.)

Cembalo.

Tu - - - -
Ru - - - -

- - - ci - toe len - - to, e len - - to il fuo - co ta -
- - - hig, in heim - - li - cher Giut - brennt das Feu - er und

lor - ta - lor ser - pen - do, ser - pen - - - do gi -
 schwach er - scheint sein flak - - - kernd La -

Soli

fa; fin - che non spi - rail ven - to, fin - che non spi - rail
 ben; fehlt ihm der A - tem des Win - des fehlt ihm der A - tem des

Vcelli.

von to, spa ven toal trui non fa. Ma so helziel si
 Wia des, er weckt es kei ne Furcht. Doch wenn er wacht am

Verli e Hassi.

p

(Tutti)

do sta fie ra, eru del tom po sta, or ri bi le, tre.
 Him mel grau sam und wild die Winda braut, ver der be navi el, ent.

p

D. 4. T. XXXII. XXXIII.

The musical score is written for a vocal line and multiple instrumental parts. The vocal line includes the following lyrics in German:

men- do, ero scon- do, ero scon- do al- lor son
 selb- lich er- hebt sich, er- hebt sich dann selb-

The score includes several dynamic markings:

- crescendo il forte* (appearing multiple times)
- p* (piano)
- f* (forte)

The instrumental parts include a violin part (labeled *va.*) and a viola part (labeled *Wu.*). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

ere, seen do, ere -
 er - hebt sich, er -
 Veelli.

f *p* *f* *p*

rinforzando *p* *tr*

rinforzando *p* *tr*

rinforzando *p*

seen do al - lor, — al - lor — seen — vil
 hebt sich als - dann, — als — dann — sei — ne — W'nd

rinforzando *p* *tr*

Veelli e Bassi.

L'Addio del Conte
 Gioacchino Rossini
 Allegretto

Vocals:
 Soprano: *cre-scen-do, cre-scen-do al . lor, al . lor sou va, cre-scen-do, cre-scen-do al . lor, al .*
 er . hebt sich, er . hebt sich als . dann, als . dann nei . ne Wut, er . hebt sich, er . hebt sich als . dann, als .
 Ve-lli.
 Tenor: *Ve-lli. e Bassi.*

Piano:
 The piano part features several *rinforzando* markings, indicating moments of increased intensity. The accompaniment includes arpeggiated figures and rhythmic patterns that support the vocal lines.

Musical score for the opera *L'Espresso* by Giuseppe Verdi. The score is in 4/4 time and features a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The lyrics are in Italian.

The score is divided into two systems. The first system contains the vocal line and the piano accompaniment. The second system contains the vocal line and the piano accompaniment.

The lyrics are:

lor sen va.
 dana sci ne Wat.



MoreBooks!
publishing



yes **i want morebooks!**

Покупайте Ваши книги быстро и без посредников он-лайн – в одном из самых быстрорастущих книжных он-лайн магазинов! окружающей среде благодаря технологии Печати-на-Заказ.

Покупайте Ваши книги на
www.more-books.ru

Buy your books fast and straightforward online - at one of world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at
www.get-morebooks.com



VDM Verlagsservicegesellschaft mbH

Heinrich-Böcking-Str. 6-8
D - 66121 Saarbrücken

Telefon: +49 681 3720 174
Telefax: +49 681 3720 1749

info@vdm-vsg.de
www.vdm-vsg.de

