

Л. ЯРОСЛАВЦЕВА



О П Е Р А П Е В Ц Ы В о к а л ь н ы е Ш К О Л ы



*Италии,
Франции,
Германии
XVII-XIX веков*

Л. К. ЯРОСЛАВЦЕВА

**О П Е Р А
П Е В Ц Ы
Вокальные
Ш К О Л Ы**

Италии, Франции,

Германии

XVII-XХ веков



«Издательский дом «Золотое Руно»
2004 г.

ББК 85.31

Л. К. Ярославцева. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII-XX веков. — «Издательский дом «Золотое Руно», 2004 г. — 200 с.

ISBN 8-901864-17-4

Редактор — Е. Апратова
Главный редактор — Н. Шавельзон
Компьютерная верстка — А. Скибин

Охраняется законом РФ об авторском праве. Воспроизведение книги без разрешения издательства будет преследоваться в судебном порядке.

Лицензия ИД № 05352 от 10.07.2001 г. Подписано в печать 20.10.2004 г. Бумага офсетная. Печать офсетная. Формат 60x90/16. Тираж 3000 экз. Заказ № 2739.

(095) 507-79-74
«Издательский дом «Золотое Руно»
115573, Москва, Ореховый бульвар, 41-119

© «Издательский дом «Золотое Руно», 2004
© Оформление, «Издательский дом «Золотое Руно», 2004 г.

ГУП Московская типография № 2
Федерального Агентства по печати и массовым коммуникациям.
129085, Москва, пр. Мира, 105. Тел.: 282-24-91.

Людмила Константиновна Ярославцева — старейший профессор Российской академии музыки им. Гнесиных, пользующаяся всеобщим авторитетом и любовью студентов.

Несколько лет назад я случайно попала на ее лекцию и дослушав ее до конца, ушла очарованная и просто потрясенная. Я не представляла себе, что можно в течение часа так интересно, убедительно и артистично говорить о сложном вокальном искусстве.

Умение увлечь — редкое качество. А я видела по лицам студентов, как, не отвлекаясь и даже не замечая меня, они зачарованно слушали ее яркую речь.

Не могу забыть моего первого впечатления, и именно с этих пор Людмила Константиновна стала мне творчески близким и родным человеком. Я убеждена, что человек, который так владеет словом и может убедительно говорить, должен написать не одну, а несколько книг, столь необходимых людям, любящим вокальное искусство.

*Лауреат Ленинской и Государственных премий,
Народная артистка СССР, профессор
Зара Долуханова.*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга «Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII-XX веков» является, по существу, третьим, дополненным и исправленным изданием учебного пособия «Зарубежные вокальные школы». Данная книга рассчитана не только на студентов, изучающих курс «Истории вокального искусства», но и на широкий круг читателей, интересующихся данной темой.

В основе книги лежит идея о том, что именно оперная музыка оказывает самое существенное влияние на развитие исполнительской культуры и вокальной техники певцов. Характерные черты оперной драматургии, творческие установки выдающихся оперных композиторов определяют вокально-исполнительские задачи, для осуществления которых формируются методические принципы воспитания певцов.

Этим объясняется и отсутствие в книге сведений о камерном искусстве, занимающем значительное место в мировой музыкальной культуре. Оно требует самостоятельного исследования.

Книга состоит из трех разделов, посвященных развитию оперы, вокального исполнительства и педагогики Италии, Франции и Германии. В каждом разделе прослеживается эволюция оперы данной страны, начиная с периода её зарождения до наших дней. Акцентируется внимание на национальных особенностях оперы, на самобытность композиторского письма, на характерные черты вокальных партий оперных произведений и на тех задачах, которые были поставлены перед певцами в тот или иной исторический период времени. Наиболее полно освещено оперное искусство Италии, где оно возникло, и на протяжении XVII, XVIII и XIX веков сформировалось в искусство мировой значимости. Не отрицая, а подчеркивая национальные особенности французской и немецкой опер, особенно на первых этапах их развития, нельзя не отметить доминирующего влияния итальянской школы на развитие вокального искусства во всех европейских странах. Оно было определяющим в вокально-техниче-



ском отношении певцов. Большинство вокальных педагогов, деятельность которых была результативной, придерживались методических принципов воспитания певца и его голоса, сформулированных в основном выдающимся учителем пения Италии Франческо Ламперти. Эти установки таковы: широкое горло, стабильное положение гортани, четкая атака, грудно-брюшное дыхание с акцентом на деятельность диафрагмы, использование грудного и головного резонирования. В результате к XX веку произошла нивелировка школ и на современном этапе существует некое эталонное звучание, независимо от национальной принадлежности певца.

В разделе, посвященном французскому вокальному искусству, автор намеренно более подробно останавливается на разборе некоторых вокальных партий композиторов Лири-

ческой оперы. Это продиктовано тем, что они наиболее часто изучаются в оперных классах студентами старших курсов консерваторий.

Данная книга снабжена большим количеством портретов композиторов и певцов, запечатленных как в жизни, так ми в различных ролях.

Продолжением данной темы является книга «Русская вокальная школа, которая в настоящее время готовится к изданию.

Автор благодарит всех, кто помогал в подготовки книги к изданию и пользуется случаем выразить особенную благодарность Всеволоду Васильевичу Тимохину за предоставленный ценный материал.

Л. К. Ярославцева

Глава первая

ИТАЛЬЯНСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ШКОЛА

Формированию национальной итальянской школы, слава которой в большей степени связана с исторически сложившимся стилем *bel canto*, предшествовал длительный путь развития, завершившийся рождением нового жанра — оперы.

Опера появилась в конце XVI века на исходе эпохи Возрождения — небывалого переворота в истории человечества; расцвета, охватившего Италию с XIV по конец XVI века. Эта эпоха, по выражению Ф.Энгельса, «нуждалась в титанах и породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености».*

Всем деятелям культуры и искусства эпохи Возрождения было присуще стремление возродить дух античности с его оптимизмом, жизнелюбием и верой в безграничные возможности человека — высшего творения Создателя.

Гуманистическая направленность наиболее ярко выразилась в литературе, прозе и поэзии, прославляющих величие интеллекта человека, его духовную красоту и всемогущее чувство любви, а в изобразительном искусстве — в живописи и скульптуре — как зримое, чувственно прекрасное в мире и облике человека. В историю мировой культуры вписаны имена таких титанов, как Данте, Боккаччо, Петрарка, Рафаэль, Леонардо да Винчи, Микеланджело.

Музыкальное искусство не знает столь же великих личностей. Но тем не менее достижения в этой области огромны. И прежде всего это выразилось в победе светской музыки над духовной, в ее широчайшем распространении. Ни в одну эпоху не было так распространено домашнее музицирование, как в эпоху Возрождения. Однако главная ценность заключалась в рождении качественно нового жанра, положившего начало всемирно известной итальянской опере.

*Энгельс Ф. Диалектика природы//Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения., т. 14, с. 276.

Появление первых опер в конце XVI века совпало с тяжелым временем для Италии. На костре был сожжен величайший мыслитель Джордано Бруно. Преследовались и гибли лучшие люди. И не случайно говорили, что феодально-католическая реакция приводила на галеры тех, кто говорил; на виселицы — тех, кто писал; в тюрьмы священной инквизиции — тех, кто молчал...

И в это трудное время началась новая эра в музыке: во дворце Питти прозвучала первая опера — новый синтетический жанр, детище флорентийских гуманистов, возникший как итог всего музыкального развития эпохи Возрождения, впитавший все лучшее, что накопилось за века в народном, церковном и светском музыкальном искусстве.

Народное вокальное искусство, отражающее все стороны жизни народа, многопланово и разнохарактерно. Это песни-плачи, жалобы (*lamento*), песни с острым ритмическим рисунком, сопровождающие танцы (*тарантелла*, *сицилиана*), лирические, любовные, с легко запоминающейся мелодией и т. д. Гибкость мелодии, динамическое и ритмическое разнообразие предвосхитили музыкальную основу итальянского академического пения. Нельзя не учитывать и способствующие пению фонетические особенности итальянского языка, с неизменной звучания гласных относительно любых соседних согласных, с частым удвоением сонорных согласных, перед которыми звучание гласных требует высоко поднятого нёба, с отсутствием сложных звукосочетаний и активностью артикуляции.

Наряду с народным песенным творчеством, в Италии получили широкое распространение музыкально-сценические представления-провозвестники оперы. Это были так называемые «майские игрища», в которых участвовали народный хор и солисты. Вокальные партии солистов в таких представлениях были предельно простыми и умещались в диапазон разговорной речи, то есть в пределах кварты, и отличались тесной связью слова с музыкой. «Майские игрища» вследствие их простоты, доступности для исполнения и восприятия, были необычайно популярными.

Церковная вокальная музыка средневековья и раннего Возрождения связана с определяющей ролью католической церкви. Ей была подчинена вся музыкальная жизнь страны. Весь круг песнопений католической церкви объединялся понятием «грегорианский хорал», характерной особенностью которого было унисонное негромкое пение спокойной поступенной мелодии в медленном темпе и с равномерным ритмом. Хорал предполагал разнообразные формы вокального исполнения: чтение нараспев, кантилену, а позднее — колоратуру, так называемые юбилации, украшающие мелодию. С IX-XI веков унисонное пение стало дополняться полифонией, но значительная часть богослужения продолжала исполняться одnogлосно или унисонно. С XII века появился обычай импровизировать украшения вокальных партий в основном верхнего голоса. Первоначально такие приемы назывались *диминуцио* — уменьшения, когда крупные ритмические единицы делились на более мелкие длительности.

Интересно отметить что, несмотря, на строжайшие церковные указы, запрещающие какие бы то ни было отклонения от канонизированных мелодий, в церковное песнопение стало проникать живое народное творчество. Это отражалось в секвенциях (подтекстовке вокализов, когда на каждую ноту приходился слог) и тропях, украшающих мелодию достаточно сложным музыкальным рисунком. С началом Возрождения особенно пышно расцвела манера расцвечивать вокальные партии церковных песнопений трелями, группетто, форшлагами и т. д. Это усложняло задачи исполнителей и требовало определенного искусства пения. Поэтому папские капеллы к этому времени состояли из хорошо обученных певцов, владеющих всеми видами вокальной техники. По существу такие хоры представляли собой ансамбль солистов, так как полный состав (12-24 человека) участвовал лишь в особых случаях, обычно же число певцов не превышало одного или двух на партию. С XVI века появилось достаточно много знаменитых церковных солистов. Так, Лука

Конфорто отличался искусством украшать псалмы, которые он издал в своей редакции в 1593 году.*

Наряду с хоровым и сольным пением культивировались церковно-сценические представления. Так возникла в IX веке «*литургическая драма*», представляющая собой театрализацию некоторых разделов богослужения. Позднее наиболее популярными музыкально-сценическими духовными произведениями, исполняющимися также в храмах, становятся «священные представления», создаваемые лучшими поэтами, музыкантами и художниками. Такие действия имели пышное оформление. С помощью специальной техники изображались движущиеся небесные сферы; молнии, разящие грешников; ужасы ада и т. д. Вокальные партии были в основном речитативного склада. Иногда монотонная мелодия украшалась несложными колоратурными ходами. В период раннего Возрождения «священные представления» включали разнохарактерные фрагменты: отрывки из церковной литургии, светские песни; мелодии, заимствованные из народных песен. Интересны указания авторов: «это место поется на голос», «говорком» и т. д. Спектакли сопровождалась небольшим инструментальным ансамблем.

В период высокого Возрождения во все виды и жанры церковной музыки проникает стиль полифонии строгого письма, вытесняя одноголосие и в значительной мере нивелируя элементы театрализации.**

Светская вокальная музыка раннего Возрождения (XIV век) характеризуется возросшим интересом к домашнему музицированию — пению под аккомпанемент лютни, виолы, арфы, маленького органа. Это нашло свое отражение в изобразительном искусстве, литературе и многочисленных сборниках лютневой музыки.

Начиная с середины XV века во многих западно-европейских странах и, в частности в Италии, стала господствовать

* Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии. ч. 1. М., 1929.

** Ливанова Т. История западно-европейской музыки. М.-Л., 1974.

многоголосная музыка нидерландской школы контрапунктического стиля, наиболее характерной чертой которой было плавное развертывание нескольких мелодических линий при разнообразии выразительных средств.

Возникнув в рамках церковной музыки и отражая в целом эстетику церковного пения, строгий полифонический стиль использовал песенные жанры (фротолла, виланелла, канцона, мадригал), танцевальную ритмику, строфическую форму и звукоизобразительные элементы. Светские вокальные жанры эпохи Возрождения нередко были внутренне противоречивы: интимная ситуация серенады (фротолла), утонченно субъективное лирическое чувство (мадригал) воплощались в полифоническом стиле через ансамблевое или хоровое пение. Необходимо отметить, что в наиболее распространенном вокальном жанре — мадригале XVI века преобладал четырех- или пятиголосный склад, соединяющий элементы полифонии и гомофонии. Верхний голос отличался большой выразительностью, гибкой передачей деталей поэтического текста, разнообразием тембровых красок. Исполнители мадригалов часто украшали мелодию изошренными узорами.

Светскими музыкально-сценическими предшественниками оперы были так называемые «пасторальные комедии» и «пасторальные драмы». В этих спектаклях наряду с небольшими хорами и балетом существенную роль играли певцы-солисты, вокальные партии которых отличались простотой, узким диапазоном, динамической одноплавностью, замедленным темпом.

Таким образом, в результате развития народной, церковной и светской вокальной музыки в течение многих веков накапливался певческий и артистический опыт, определивший наиболее яркие черты итальянской вокальной школы: сочетание кантиленного пения с виртуозностью, богатство художественного интонирования, любовное отношение к слову.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ОПЕРЫ

На рубеже XVI — XVII веков во Флоренции группа просвещенных людей объединилась в кружок, который вошел в историю как камерата Корси-Барди. Эти два мецената — знатоки литературы, музыки, философии, — являлись основными организаторами, а вернее душой созданного общества.

Члены камераты протестовали против увлечения полифоническими произведениями, украшенными сложными вокальными узорами, мешающими понять текст.

По их мнению, следует вернуться к такой вокальной музыке, в которой бы доминирующее место занимало семантическое, т. е. смысловое начало. И идеальным вариантом представлялся им древнегреческий синтетический спектакль.

Однако памятников этого вида искусства не сохранилось, и приходилось ориентироваться на высказывания античных поэтов и философов. В результате сложилось определенное представление о древнегреческом синтетическом спектакле: он должен состоять из отдельных номеров: пения-соло, хореографии, хора. Спектакль, видимо, сопровождается игрой на музыкальных инструментах.

Идеологом кружка был музыкант Винченцо Галилей, положивший на музыку отрывки из «Божественной комедии» Данте. Опыт был одобрен членами камераты. Произведение Галилея хоть и не явилось новшеством, но подготовило рождение нового жанра — оперы. Флорентийцы, стремясь воссоздать древнегреческий спектакль, создали оперу.

Родоначальниками оперы были композиторы Якопо Пери, Джулио Каччини и поэт Оттавио Ринуччини. Пери и Каччини ко времени создания новых музыкально-сценических произведений, названных ими «*dramma per musica*», были известными певцами-виртуозами, исполнителями украшенных сложным колоратурным узором мадригалов. Тем не менее, считая, что в произведениях соло исполнительские возможности могут выявиться более разносторонне, они полностью отказываются от полифонии и утверждают новый музыкально-декламационный («изобразительный») стиль, в основе

которого лежит одноголосное пение с сопровождением. Текст в этих произведениях занимает главенствующее место.

Первым произведением нового жанра был спектакль «Дафна», созданный в 1594 году Я.Пери и О.Ринуччини, и впервые исполнялся во Флоренции в зале дворца Корси, затем в 1597 году с ним познакомилась широкая публика. Как писал Ромен Роллан, «каждый понял в этот вечер, что началась новая эра в музыке».* Успех был огромным. Клавир «Дафны», к сожалению, не сохранился.

В 1600 году появилось второе творение тех же авторов — «Эвридика». Тогда же была создана опера «Эвридика» известного певца и композитора Джулио Каччини. Это музыкальное произведение предназначалось для торжественного события — свадьбы французского короля Генриха IV и Марии Медичи. Для того, чтобы праздничное настроение не было испорчено, трагический миф был изменен: Эвридика не умерла, а счастливо вернулась к Орфею. В вокальных партиях можно отметить более свободное мелодическое построение, однако основной задачей было создать такую вокальную музыку, в которой можно было бы «говорить музыкально»: «Чтобы хорошо сочинять или петь в этом стиле, гораздо важнее, чем знать контрапункт, понимать идею и слова, ощущать их и выражать со вкусом и чувством».**

Работая с исполнителями, флорентийские композиторы настоятельно рекомендовали следить за четкостью дикции и естественным произнесением слов.

Вокальные партии первых оперных произведений укладывались в октавный диапазон разговорной речи. Так, в «Эвридике» Д.Каччини в теноровой партии Орфея максимально высокий звук ge^1 . При переходе в высокий регистр певец использовал фальцетное звучание, которое было эстетически оправдано в ту пору. Доминирующими интервалами были секунды и терции, сближающие пение со спокойной речью.

* Роллан Р. Опера в XVII веке. М., 1964, с. 17.

** Там же.

Речитативы Каччини, как отмечает Р.Роллан, «монотонны», драматичность в них почти отсутствует. «Эмоция у Каччини остается бледной и бескровной: она никогда не свободна от несколько холодной манерности».*

Камерный характер первых оперных произведений, акустические свойства залов, где давались представления, позволяли певцу петь без напряжения. В случае затруднения исполнитель мог с разрешения композитора транспонировать вокальную строчку, дабы полностью исключить возможность форсированного звучания. Оркестр (вернее, инструментальный ансамбль) состоял из камерных по звучанию инструментов — лютни, теорбы (род басовой гитары), деревянных духовых инструментов и размещался за сценой, чтобы не заглушать певца. Таким образом, певцы, исполнявшие вокальные партии флорентийских композиторов начала XVII века, использовали в пении весьма скромную силу звучания и ограничивались в основном свойствами, характерными для речевого, «монотонного» (Р.Роллан) голоса.

Первыми исполнителями созданного жанра были прежде всего сами композиторы. Современники утверждали, что по-настоящему оценить произведения флорентийцев можно, только послушав пение Якобо Пери, его красивый голос и манеру произнесения текста. Более сложным был вопрос об исполнении женских партий. В то далекое время считалось предосудительным выступление женщин публично. Один из кардиналов, ревностный блюститель нравственности, утверждал, что «как невозможно войти в Тибр и не замочить ног, так и невозможно женщине петь на театре и не потерять целомудрия». Однако, находились смелые женщины, и мы можем считать их первыми оперными артистками. Это прежде всего Виттория Аркилеи. Ее скромность и высокая нравственность не вызывали сомнений. Небольшого роста, изящная, но не очень красивая, Виттория покоряла первых слушателей ласковым тембром голоса, искренностью и совершенной дикци-

* Роллан Р. Опера в XVII веке. М., 1964, с. 20.

ей. Обладая тонким вкусом и редкой музыкальностью, певица часто импровизировала, приводя в восторг не только слушателей, но и самих композиторов. Так, Пери говорил о ней: «Синьора Виттория Аркилеи всегда считала мою музыку достойной своего исполнения и украшала ее не только искусными трелями, колоратурами, но в особенности такими прелестными и грациозными оборотами, которых нельзя выучить по нотам».* Ее художественное интонирование передавало все оттенки чувств своих героинь: Эвридики и Дафны.

Отличными исполнительницами были также дочери Джулио Каччини — Франческа и Сеттимия.

Франческа (по прозвищу Чеккина), будучи не только певицей, но и талантливой композиторшей, вслед за отцом пишет музыку в жанре «*dramma per musica*». Однако, ей тесно в рамках декламационно-речитативного стиля и, стремясь показать красоту своего голоса, она создает мелодические построения, которые с некоторой натяжкой можно назвать началом ариозности.

Очень скоро, оценив рожденный во Флоренции жанр, итальянские композиторы пишут произведения, в которых мелодия уже занимает достойное место, чтобы дать возможность певцам демонстрировать исполнительские и голосовые данные. Новый жанр становится более демократичным, покидая дворцовые залы. Появилась необходимость в помещениях, приспособленных для исполнения музыкально-сценических представлений. И, как ни странно, инициаторами постройки первого театра были церковники! Умный и дальновидный Урбан VIII, понимая силу воздействия искусства, поручает своим племянникам — братьям Барберини построить в Риме — центре католицизма — театр на 3000 мест. Не жалея средств, строители привлекают лучших композиторов, певцов, художников-декораторов, инженеров. Выстроенный в 1632 году, театр удивляет красотой, пышностью оформления. Зрителей поражает небесный свод, усыпанный

* Багадунов В. Очерки по истории вокальной методологии. ч. 1. М., 1929, с. 62.

яркими звездами, летающими ангелами; устрашающий огонь ада со всеми его ужасами. Однако восторгаться этим могли только приглашенные.* Театр был для аристократии.

Основной задачей организаторов было прославление Бога и его земного владыки Папы. Отсюда, сюжеты и вся постановочная часть — совершенство машинной техники, великолепие костюмов, мощный состав хора.

Певцами, владеющими вокальной техникой, были в основном сами композиторы: Стефано Ланди, Мадзоки**, Лоретто Виттори. Их творчество способствовало развитию вокального искусства, т.к. отличалось достаточной сложностью, требующей вокально-технической подготовленности. Следует сказать, что женские роли исполнялись кастратами, т.к. петь женщинам в театре категорически воспрещалось. Один из современников писал: «Был в театре Барберини, был совершенно покорен прелестной женщиной. Она пела изумительно, восхитительным голосом; была необыкновенно красива. Я пламенел! И когда кончился спектакль, я пошел за кулисы, чтобы поздравить эту певицу, преклониться перед ней, но, о ужас; я понял, что это — кастрат». Пение кастратов в театре началось именно в *Римской композиторской и вокальной школе*. В этой вокальной оперной школе, прежде всего, ценилось и развивалось виртуозное пение. Но Римский театр просуществовал всего 12 лет. Он был закрыт указом нового главы католической церкви Иннокентием X, противником всего, что не связано с богослужением.

Правда, до оперного театра в Риме существовал небольшой театр в Мантуе, построенный герцогом Винченцо Гонзаго, который задумал употребить свое значительное богатство на создание в Мантуе культурного центра Италии. С этой мыслью он приглашает на работу лучших художников, среди которых выделяется Рубенс; коллекционирует жи-

* Известен случай, когда в 1639 году Антонио Барберини ударами палки выгнал зрителя, чтобы освободить место для почетного гостя.

** С именем этого композитора связано введение знаков *crescendo* и *diminuendo*.

вопись, выкупает из Рима очень молодую талантливую певицу Катарину Мартинелли, переманивает из Неаполя уже завоевавшую известность Адриану Барони — обладательницу красивого голоса и красивой внешности; талантливую Катарину Каттанео.

Придворным музыкантом-композитором, певцом, одаренным вокальным педагогом становится Клаудио Монтеверди. Этот уникальный человек проработал 22 года у Гонзага, создав за это время пять книг мадригалов и две оперы — «Орфей» и «Ариадна». Опера «Орфей» состоялась во дворце герцога для избранного общества, а для исполнения оперы «Ариадна» был специально выстроен театр. Опера «Ариадна» написана композитором под впечатлением личного горя — смерти жены и ученицы Катарины Каттанео. Исполнительница главной партии Мартинелли, которую Монтеверди обучал вокальному искусству, умерла во время подготовки к премьере. Трагичность судьбы оперы и в том, что после смерти Гонзага театр сгорел, и вместе с ним сгорели рукописи композитора. Сохранилась лишь знаменитая ария «плач Ариадны» на текст Торкватто Тассо.

Монтеверди переезжает в Венецию и берет в свои руки всю музыкальную жизнь республики. Будучи на почетной должности капельмейстера в соборе св. Марка, Монтеверди тем не менее возглавляет *оперную венецианскую школу*, продолжая свою композиторскую и вокально-педагогическую деятельность.

В 1637 году в Венеции открывается первый постоянный публичный театр «Сан Касвяно». Он стал театром широкой городской аудитории. За вход была установлена незначительная плата. А иногда желающих впускали бесплатно для поддержания популярности театрального дела. Театр не отапливался и не освещался. При входе продавались маленькие книжечки (либретто), по которым, держа в руке свечу, можно было узнать содержание оперы. В музеях Италии сохранились такие книжечки со следами воска на них и критическими замечаниями: «певец сфальшивил», «костюмы очень плохи».

Гонорары композиторам и певцам пока очень низки, либреттисты выручают мизерные деньги только за продажу либретто. Таков первый общедоступный театр. И в этом театре работает до самой смерти великий Монтеверди. Неумоимо работая с певцами, педагог-композитор добивается от них не только красиво звучащего голоса, но и передачи различных чувств, всякого рода проявления страсти — элемента чисто драматического. Кроме того, Монтеверди становится, по существу, первым режиссером. Он добивается оправданного сценического поведения. Это зачастую вызывает негативную реакцию критики, которые обвиняют Монтеверди в том, что «он учит своих певцов сопровождать пение кривлянием тела, сообразно расстановке и последовательности слов; в конце концов они замирают, как будто к ним пришла смерть...»* в Монтеверди увеличивает и усложняет функцию оркестра, а это приводит к необходимости более разнообразно использовать динамические оттенки голоса. И это новшество оценивается некоторыми музыкантами и критиками как ненужное усложнение, мешающее певцам. Однако, Монтеверди, знаток человеческого голоса, во время пения оставляет оркестру лишь аккомпанирующую роль. Монтеверди написал 19 опер, и проследив эволюцию оперного творчества Мастера, легко отметить изменения, которые произошли в вокальном искусстве. Особенно наглядно это при сравнении вокально-технических и исполнительских особенностей первой оперы «Орфей» (1607 г.) и последней — «Коронация Поппеи» (1642 г.). В первой — ограниченный диапазон, едва превышающий октаву, относительная простота вокальных партий, скромность украшений. Исключение составляет 2-й акт в солу Орфея, который должен покорить подземное царство искусством пения. Здесь певцу приходится справляться с богатыми и свободными украшениями. В опере «Коронация Поппеи» диапазон расширяется до двух октав. Тенору, исполняющему партию Нерона, приходится очень ловко переходить

* *Р. Роллан*. Опера в XVIII веке. — М., с. 30.

к верхним нотам, чему помогают изобилующие в опере колоратурные ходы. Вообще, образы Поппеи и Нерона обрисованы блестящими патетическими партиями. Монтеверди использует различные вокальные формы, а потому исполнители должны в равной мере владеть речитативом, напевной декламацией, ариозным пением, кантиленой и блестящей техникой беллости. Вся опера динамична и изобилует драматическими столкновениями. Работая с певцами, Монтеверди стремится достичь психологической правдивости, богатства интонирования. И только такой талантливый педагог мог добиться необходимого звучания голоса и сценического поведения от певцов, воспитанных в традиции старой школы.

Яркой звездой была Адриана Борони, ненадолго приехавшая в Венецию. Ее сменила ее дочь Леонора Борони, которая вошла в анналы истории вокального искусства как первая оперная примадонна.

Слава ее перешла границы, и она была первой певицей, которая познакомила Францию с итальянским искусством *bel canto*. Одним из учеников Монтеверди был композитор Франческо Кавалли, написавший большое количество опер. Впервые название опера (что в переводе означает «труд, изделие») было применено к его опере «Свадьба Фетиды и Пелея». Сочинения Кавалли изобилуют выразительными речитативами, напевными ариозо и ариями «*lamento*», что особенно ценно для выработки льющегося звука у певцов. Ярким представителем венецианской школы был и Марк Антонио Чести.

В конце столетия оперное искусство крепко вошло в жизнь итальянского народа.

Растет количество оперных театров, появилась конкуренция; увеличиваются, естественно, гонорары как композиторов, так и певцов.

Особенный расцвет отмечается в *неаполитанской композиторской и вокальной школах*.

Истинным родоначальником неаполитанской оперной школы XVIII века был Алессандро Скарлатти. Композитор



Алессандро Скарлатти

создал 115 опер, в которых есть разнохарактерные арии (lamento, буффорные, виртуозные) речитатив secco и accompagnato.*

А.Скарлатти явился создателем классического образца оперы seria, то есть «серьезной» оперы, написанной на героико-мифологический или легендарно-исторический сюжеты, с преобладанием сольных номеров. Вокальные партии опер seria характеризуются широким диапазоном,

сложным мелодическим рисунком, с использованием различных, часто широких интервалов, сочетанием кантленного и виртуозного начал.

Творчество А.Скарлатти и его последователей: Джованни Баттиста Перголези, Никола Порпора, Леонардо Лео способствовало расцвету вокального искусства, получившего определение *bel canto* — прекрасное пение. С 30-х годов в неаполитанской школе начинают применять колоратуру, которая к концу XVIII века станет определяющей.

Вокальные партии с обилием сложных пассажей приобретают все более инструментальный характер. Широкое распространение получает трехчастная ария (*da capo*), в которой третья часть, будучи повторением первой, часто импровизируется самим певцом. Искусство импровизации — особенность вокальной культуры XVIII века. Чем сложнее колоратурные украшения, тем выше оценивается искусство певца.

Знаменитыми певицами этого времени были: **Фаустина Бордони**, славящаяся великолепным колоратурным пением и блестящими импровизациями (ее называли «новой сиреной»); Регина Минготти, с необычайным успехом выступающая с Фаринелли в Мадриде; Франческа Куццони, покоряющая слушателей не только исполнением виртуозных произведений неаполи-

* Аккомпанированный — мелодический, четко ритмированный с развитым сопровождением.

танских композиторов, но и сочинений Генделя; Лукреция Агуйари — обладательница голоса в три октавы. Их объединяли такие профессиональные качества, как красота тембра голоса, однородность его звучания во всех регистрах, владение кантиленой, совершенство техники беглости, блестящее искусство импровизации. Их пение высоко ценилось за рубежом.



Фаустина Бордони

Известна шокирующая история, которая произошла в Лондоне, где владельцем оперы был Фридрих Гендель. Он пригласил двух выдающихся итальянских певиц — Бордони и Куццони, что увеличило популярность театра. Публика разделилась на два лагеря: поклонников Бордони и поклонников Куццони. соперничество двух примадонн привело к скандальной сцене, когда несдержанная, невоспитанная Куццони во время спектакля набросилась на Фаустину Бордони, и началась возмутительная драка. Однако, популярность певиц от этого не уменьшилась.

Особое место в истории итальянского вокального искусства занимает пение певцов-кастратов. Варварская операция, производимая для сохранения высокого голоса мальчика, широко применялась церковниками, что было связано с необходимостью исполнения в духовных произведениях вокальных партий высокой тесситуры (женщинам петь в церкви не разрешалось). Несмотря на строжайший официальный запрет, кастрация начала производится и в приютах для сирот (консерваториях) среди наиболее вокально одаренных мальчиков.

Искусство певцов-кастратов имело такие особенности, как блестящая виртуозная техника, продолжительность певческого дыхания, позволяющего петь на одном дыхании двух-октавную хроматическую гамму 18 раз подряд, отсутствие выраженного эмоционального начала. Голос певца-кастрата



Карло Фаринелли

отличался особой резкостью звучания, наличием высоких обертонов. Культивировались своеобразные соревнования исполнителей на трубе и вокалистов. Известен случай, когда певец-кастрат победил соперника-трубача и по силе, и по продолжительности звучания.

Наиболее известными певцами-кастратами были — Гаэтано Каффарелли*, Карло Фаринелли**, Гаспаро Пакьяротти, Джоаккино Гиццелло.

Во второй половине XVIII века плееду блестящих певцов сменили исполнители, не обладавшие ни должным талантом, ни вкусом, ни мастерством. В угоду им композиторы создавали эффектные стереотипные арии инструментального характера, с расширенными сложными каденциями.

Изменился и оперный театр. Он стал местом деловых и интимных встреч. Во время действия публика могла разговаривать, пить прохладительные напитки. И только при исполнении виртуозных арий театр замирал. Искусство владения голосом оценивалась исключительно по технике беглости и способности певца к импровизациям сложных украшений в третьей части арии *da capo*.

Работа над сценическим образом отодвинулась на задний план. Были известны курьезные случаи, когда певец-кастрат выезжал на сцену на коне с плюмажем на голове и исполнял виртуозную арию, не смущаясь тем, что подобное поведение не соответствует содержанию оперы.

Появились оперные произведения, состоящие из большого количества разнообразных арий, сюжетно не связанных друг с другом (оперы-«паштеты»). Своеобразна их классификация: «ария баулов»; «ария прохладительных напитков», «ария

* Настоящее имя — Гаэтано Майорано.

** Настоящее имя — Карло Броски.

пальто» и т. д. Нетрудно догадаться, что эти названия отражали поведение и настроение публики во время исполнения второсортных арий.

Опера конца XVIII века переживает сильнейший кризис, ибо полностью порывает с реалистическими принципами Монтеверди, Кавалли, Чести; утрачивает драматургическую цельность, превращается в своеобразный конкурс певцов — виртуозов-импровизаторов.



Джованни Баттиста Перголези

Кризис коснулся и исполнительского искусства: смысловая сторона, выразительность исполнения были оттеснены на второй план; блестящая вокальная техника становится самоцелью. Искусство импровизации теряет свою художественную ценность.

В 30-х годах XVIII века комические элементы, включаемые в оперы, перерастают в самостоятельный жанр, получивший название оперы buffa (комическая). Первой оперой buffa стала «Служанка-госпожа» *Джованни Баттиста Перголези*, которая первоначально являлась вставкой в опере seria «Гордый пленник».

Перед исполнителями этого жанра были поставлены новые задачи: простота и органичность сценического поведения, широкое использование различных выразительных средств, умелое применение динамической и тембровой нюансировки, передающих перемену чувств и настроений героев. Опера buffa, прежде всего живой и веселый театральный спектакль, где сценическое действие и взаимоотношения персонажей поставлено во главу угла. Тем не менее, в них сохраняется самый ценный элемент оперы seria — яркие, развернутые и технически сложные арии. Демократичность сюжета, особенность трактовки партий действующих лиц, вызвали к жизни комплекс музыкально-сценических выразительных средств, основанных на органичности сценического поведения — мимики, жесте.



Доменико Чимароза

Появляется плеяда превосходных комических артистов, наделенных вокально-техническим мастерством. Среди них выделяются: Джоаккино Карибальди, бас Доменико Крикки, сопрано Маддалена Аллегранти, баритон Луиджи Басси, Челеста Каттеллини — великолепное меццо-сопрано, для которой Джованни Паизиелло написал оперу «Нина».

К концу XVIII века произошла историческая победа теноров над певцами-кастратами. В операх seria и операх buffa тенорами исполнялись второстепенные роли — пажей, пастухов и т. д. На премьере оперы *Доменико Чимарозы* «Тайный брак» (1792) с большим успехом пел тенор Джузеппе Виганони. С этого времени мужские партии стали исполняться тенорами, а с появлением таких мастеров, как Андреа Нодзари, Джакомо Давид, певцы-кастраты были вытеснены с оперной сцены.

Завершение нового исполнительского стиля оперы buffa происходит уже в XIX веке и связано с именем Джоаккино Россини.

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ИТАЛИИ XVII-XVIII ВЕКОВ

Центрами вокального обучения в Италии XVII-XVIII веков являлись консерватории, представлявшие собой закрытые учебные заведения, в которых воспитывались певцы с раннего детского возраста. Первоначально консерваториями* назывались приюты для сирот, где детей обучали ремеслам. Первая консерватория открылась в 1537 году в Неаполе. В XVII веке в приютах было введено преподавание музыки, которое впоследствии заняло основное место в обучении и продолжалось 8-10 лет. Вокальное образование начиналось с детства, с шести-семилетнего возраста. Окончательное формирование певца заканчивалось примерно к 17 годам. Программы консерваторий отличались необычайной насыщенностью и предполагали воспитание широкообразованного музыканта, владеющего основами композиции, несколькими музыкальными инструментами, способного справляться с вокально-техническими трудностями, освоившего навыки преподавания вокала.**

В основе обучения пению лежал эмпирический метод: метод показа, подражания: «Пой так, как пою я». Следовательно, учителем пения мог быть только певец. Однако требования к нему этим не ограничивались. Как правило, учитель пения был человеком широкой эрудиции и больших творческих возможностей. Такими были известные композиторы Монтеверди, Страделла, Кавалли.

В 1700 году в Болонье открывается «Великая болонская школа» под руководством Франческо Антонио Пистокки — певца, педагога и композитора. В ней обучались такие певцы-виртуозы и учителя, как Пьетро Франческо Този, Антонио Бернакки и др.

* От итальянского слова *conservo* — охраняю.

** Необходимо отметить и тяжелые условия работы учащихся, когда в одной аудитории одни пели, другие играли, третьи занимались гармонизацией и т. п. В Неаполе еще до основания первой консерватории уже существовала вокальная школа Джованни Тинкториса. Однако сведений о методике преподавания пения и об учениках этой школы нет.

Наиболее яркими представителями неаполитанской вокальной школы XVII-XVIII века были композиторы и педагоги: Лео — учитель певца-виртуоза Джаамбаттиста Манчини; Порпора, подготовивший к блестящей певческой карьере певцов-кастратов Каффарелли, Фаринелли и певец феноменальной техники Минготти, Габриэлли и др.

Школу Н.Порпора отличала предельная педагогическая требовательность; его называли другом, учителем и ...тираном учеников. Он писал для каждого ученика упражнения и сольфеджио. Сохранилась страница упражнений, написанных им для Каффарелли, состоящая из шестнадцати постепенно усложняющихся примеров. Ежедневное исполнение упражнений в течение пяти лет оттачивало вокальную технику певца, развивало певческое дыхание, подготавливало к исполнению сложных произведений.

О методических принципах воспитания певца и развития голоса в Италии XVII- XVIII веков можно судить по теоретическим трудам педагогов вокала рассматриваемого периода. Это «Новая музыка» (1601) Джулио Каччини, «Взгляды древних и современных певцов, или размышление о колоратурном пении» (1723) Пьетро Франческо Този, «практические мысли и размышления о колоратурном пении» (1774) Джаамбаттиста Манчини, «Великая болонская школа» (1835) Генриха Фердинанда Манштейна — немецкого педагога, задавшегося целью воссоздать итальянский метод обучения.

Прежде всего, в трудах подчеркиваются *высокие требования, предъявляемые к учителю пения*, который должен безукоризненно владеть голосом, ибо, как уже указывалось выше, определяющим методом обучения был метод показа. Однако этого было недостаточно. Педагогу необходимы также и такие качества, как благожелательность, выдержка; умение подчеркнуть положительное, ценное в ученике, вселив веру в его творческие возможности. Совершенно необходимо и умение определить характер голоса, дать правильную профессиональную ориентацию, ибо, как говорил Манчини,

«голос, плохо направленный с первых лет и, так сказать, вскормленный на недостатках, вовсе не так легко исправить, как можно думать».*

С этим требованием согласуется принцип индивидуального подхода к каждому ученику, как в определении его голосовых возможностей, так и в исправлении недостатков.

Второй фактор — *режим работы ученика*. Авторы обосновывают необходимость систематических занятий с непрерывным условием постепенного увеличения нагрузки и возрастания трудностей. Настоятельно рекомендуется во время занятий делать большие перерывы, чтобы не утомлять голосовой аппарат, не привыкший еще к профессиональным нагрузкам. Авторы указывают на важность соблюдения правила — не *сколько* петь, а *как* петь. Педагоги советуют работать перед зеркалом, что позволяет снимать ненужные внешние мышечные зажимы. Это особенно важно в начале обучения, так как гримасы, соединенные брови, искаженное выражение лица свидетельствуют (да и способствуют) о напряженной работе голосового аппарата.

Характерна и рекомендация стоять прямо, голову держать свободно, не поднимая и не опуская ее; *улыбаться*, что помогает добиться «светлого» и «близкого» звучания голоса. Учителя советуют упражняться на среднем участке диапазона, на *открытых* гласных и, прежде всего, на фонетически удобном итальянском гласном «а». Уклад языка «ложечкой» (Дж.Манчини) освобождает гортань и развивает эластичность глотки. Для точной звуковысотной интонации советуют петь упражнения с сопровождением на нетемперированном инструменте или без сопровождения. Они утверждали, что всякий певец, не имеющий точного голоса, тотчас же теряет свои самые высшие преимущества. Касаясь вопроса певческого дыхания, первые итальянские педагоги говорили: «Дыхание должно быть легкое, свободное, готовое служить певцу в любых обстоятельствах» (Дж.Каччини).

* Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии. ч. 1. М., 1929, с. 127.

На первый взгляд, кажется неоправданной необычайная скудость рекомендаций, связанных с организацией дыхания. Тем не менее, — она правомерна. Как уже говорилось, первые музыкально-сценические произведения (*dramma per musica*) носили в значительной мере речевой характер. Спокойная, ненапряженная вокальная речь предполагала использование умеренной громкости, отсутствие резких динамических изменений; не требовалась и продолжительность фонаций (вокальные партии ограничены октавным диапазоном), мелодические построения были короткие, а интервалы узкие. Отсюда вполне естественно использование *речевого* дыхания.

Позднее, в период популярности оперных произведений Монтеверди, Кавалли, Чести, Скарлатти, широко распространенное искусство филировки (как одно из определяющих выразительных средств), а также необходимость петь продолжительные музыкальные фразы, потребовали организации не речевого, а специфического певческого дыхания. Вот почему П.Ф.Този советует набирать его больше, чем обычно, заботясь при этом, чтобы грудь не уставала. Он же предупреждает о необходимости экономного распределения набранного количества воздуха. А Манчини не только рекомендует *легко набирать* и экономить набранное количество воздуха, но и внимательно относиться к *певческому выдоху*, от которого, по его мнению, зависят некоторые *существенные качества* голоса. Манчини уже дает более развернутые советы, говоря о необходимости сохранить дыхание с такой экономией, чтобы приучить аппарат регулировать, умерять и сдерживать голос. Впервые появляется понятие «искусство дыхания». К филировке, по мнению автора, нельзя приступить прежде, чем освоено «искусство сохранять, задерживать и усиливать дыхание». Появляются советы петь перед зажженной свечой, чтобы пламя не колебалось, — это тренирует постепенный выдох.

Генрих Фердинанд Манштейн подводит своего рода итог развитию педагогической мысли о характере певческого дыхания и дает исчерпывающую формулировку: дыхание долж-

но организовываться таким образом, чтобы экскурсировала грудная клетка (во время вдоха расширяется и поднимается, во время выдоха — незаметно возвращается в исходное положение). Живот же во время пения подтянут. Это указание на *грудной тип* дыхания. Подчеркивая необходимость специальной тренировки, Генрих Манштейн дает практические советы: пользоваться каждой паузой для добора воздуха, запасаться большим его количеством перед длительной музыкальной фразой или пассажем и т. д. Подчеркивая специфику певческого дыхания, Г. Манштейн называет его «хитростью в пении».

Анализируя взгляды педагогов XVII-XVIII веков на характер певческого дыхания, отметим, что объективные аппаратные исследования последних лет профессора Л. К. Ярославцевой* позволяют разграничить три типа дыхания, соответствующих характеру регуляции выдоха: 1) тип дыхания, при котором основная регуляция осуществляется мускулатурой грудной клетки; 2) тип регуляции дыхания с преимущественной активизацией мышц брюшного пресса; 3) смешанный тип регуляции, при котором отмечается включение всех групп дыхательной мускулатуры во время фонационного выдоха. Для последнего свойственно гибкое перераспределение мышечных усилий в зависимости от характера исполняемого произведения. Это оптимальный тип.

Качества голоса поющего и, прежде всего его динамические и интонационные характеристики, находятся в прямой зависимости от организации певческого дыхания, вернее, от *организации фонационного выдоха*. Тот тип, при котором отмечается преимущественная активизация мускулатуры грудной клетки, вырабатывает навыки длительного фонирования и постепенного изменения звучности. Кроме того, такой характер дыхания может обеспечить большое наполнение легких воздухом, а также высокое подскладочное давление, то есть большую интенсивность звучания (вспомним по-

* Ярославцева Л. Особенности дыхания у певцов/Диссертация. М., 1975.

беду певца в соревновании с трубачом). Вместе с тем инерционная мышечная система грудной клетки затрудняет гибкое использование динамической нюансировки, не приспособившись к тонкой регуляции подскладочного давления.

Не менее важным в вокальной методологии является вопрос регистрового строения голоса. Принято считать, что певцы того времени пользовались грудным регистром с последующим переходом на фальцет. Однако в трудах итальянских мастеров звучат категоричные требования однородного звучания голоса. Констатируя наличие двух регистров, они настаивают на их соединении, без которого невозможно формирование профессионального звучания верхнего участка голоса. Достаточно в качестве примера процитировать отдельные высказывания авторов:

1) «...Разумный маэстро...принимает все меры, чтобы соединить его (фальцет) с натуральным голосом так, чтобы нельзя было отличить один от другого; потому что если это соединение несовершенно, то голос имеет различное звучание... и теряет, следовательно, свою красоту» (П.Ф.Този)*,

2) «Занятия не будут иметь никогда хорошего результата, если голос не уравнен и не сглажен на всем протяжении» (Манчини).**

Манштейн рекомендует конкретные упражнения по сглаживанию регистров, советуя смягчать грудной звук и усиливать медиум. При переходе же к головному звучанию — усиливать медиум и смягчать головной звук.***

Первостепенная роль отводилась тренировке техники пения. Это и понятно: искрометные пассажи, сложный колоратурный рисунок мелодии, легкость их исполнения зависели от достаточной натренированности голоса. Вот почему занятия беглостью являлись обязательными не только для легких женских голосов, но и для низких мужских.

* Багадунов В. Очерки по истории вокальной методологии. ч. 1. М., 1929, с. 109.

** Там же, с. 121.

*** Там же, с. 132.

Педагоги дают конкретные указания, направленные на доведение до совершенства техники трели, колоратурных пассажей, быстрых гамм, хроматических ходов и т. д. Несмотря на разнообразие советов, педагоги единодушны в мнении о важности плавного и постепенного выдоха и свободной гортани для достижения виртуозной техники. Подчеркивается необходимость легкого акцента на каждом звуке, дабы все они были одинаковой округлости, ясности и полноты; и были похожи на «сыплющиеся перлы». Педагоги предупреждают, что при исполнении трелей, пассажей, гамм движения губ, языка и нижней челюсти недопустимы. Положение артикуляционного аппарата должно быть неизменным.

И тем не менее, придавая исключительное значение вокальной технике, преподаватели вокала рассматривали ее как предварительный этап к главному — исполнению произведений с текстом. Ведь отличительная особенность и предназначение самого совершенного и самого выразительного «инструмента» — человеческого голоса — состоит в том, чтобы донести до слушателя авторскую идею произведения, воплощенную в неделимом слиянии слова и музыки.

Если не ясны слова, то в чем разница между искусством вокала и звуками гобоя или кларнета? — спрашивает П.Ф.Този. Он призывает исправлять скверное произношение, читая тексты без аффектации, артикулируя и быстро проговаривая согласные. Этому же мнению придерживается и Дж.Манчини, добавляя при том, что сравнительно с разговорной речью, произношение в пении должно быть «величественным». Г. Манштейн рекомендует «е» произносить шире, чем в речи; а «о» — несколько светлее. Он считает, что пение без чистого, понятного и благородного произношения — звуки без мысли и содержания.

ИТАЛЬЯНСКОЕ ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО XIX ВЕКА



Джоаккино Россини

В переходную пору начала XIX века, когда в оперных театрах Италии звучат произведения, не представляющие большой художественной ценности, появляется Мастер, который вывел итальянскую оперу из тяжелейшего кризиса, вдохнув новую жизнь в умирающее искусство. Имя этому гению — Джоаккино Россини.

Воспитанный в семье артистов (отец — валторнист, мать — певица), Россини рано приобщился к театру, в особенности — оперному искусству. Он глубоко постиг и оценил богатейшие возможности, заложенные в певческом голосе. Композитор обучался пению с раннего детского возраста и в восемь лет выступал в качестве сопрано в церквях Болоньи. Став опытейшим певчим, он исполнял труднейшие разделы католической мессы.

Занятия с Анджело Тезеи оказались столь результативны, что позволили Россини выступить в театре Дзаньони в опере «Камилла» Фердинанда Паэра. Это выступление было высоко оценено знатоками, юноше предсказывали будущее знаменитого певца.



Джельтрудо Ригетти-Джорджи

Совершенствование певческого искусства Россини проходило под руководством известного тенора Маттео Бабини.

Известно, что Россини много пел под собственный аккомпанемент. Как писала Джельтрудо Ригетти-Джорджи — первая исполнительница контральтовых партий в его операх, — «выразительность, с которой

Россини поет под аккомпанемент пиано-форте, не имеет себе равных. Я видела, как в Риме и Неаполе знатные синьоры всячески ублажали Россини, чтобы заполучить его к себе на один вечер в качестве украшения их общества».*

Россини, безукоризненно владеющий своим красивым голосом — баритоном, с удовольствием помогал артистам, зная секреты вокальной педагогики. Он был уверен в том, что тот, кто владеет итальянской школой, будет петь всю жизнь!

Его высказывания представляют интерес и для современной вокальной педагогики. По совету маэстро, заниматься надо на среднем участке голоса, не злоупотребляя крайними верхними звуками, ибо форсировка крайнего участка диапазона приводит к фальшивой интонации и напряжению. Для учеников Болонской консерватории Россини составил сборник упражнений, подготовил педагогический труд «Двенадцать камерных ариетт для обучения итальянскому *бель канто*».

Оперное творчество Россини многогранно: оно составляет 38 различных по жанру опер. Мировую известность получили оперы: «Отелло», «Танкред», «Магомет», «Моисей в Египте», «Зельмира», «Золушка», «Севильский цирюльник».

Первая опера «Вексель на брак» была написана Россини в 18 лет. На репетиции певцам вокальные партии показались слишком сложными. Послушав совета опытного певца Моранди — близкого друга семьи Россини, — молодой композитор многое исправил, и опера прошла с большим успехом. Это открыло путь к новым творческим заказам. Следующая опера-фарс «Счастливый обман» вызвала восторженные отклики. Успеху оперы способствовала талантливая исполнительница главной партии *Мариетта Марколини*.



Мариетта Марколини

* *Россини Дж.* Избранные письма. Высказывания. Воспоминания. Л., 1968, с. 68-69.

В честь певицы и композитора была выпущена из лож в зрительный зал стая голубей.

Осенью 1812 года на сцене прославленного театра «Ла Скала» звучит опера «Пробный камень». И опять Марколини делит успех с молодым композитором.

Подлинный триумф Россини связан с героико— патриотической оперой «Танкред» на сюжет трагедии Вольтера. Партия Танкреда — рыцаря отряда крестоносцев написана для контральто. В ней сочетается патетика и лиризм. Каватина Танкреда принадлежит к лучшим страницам творчества Россини. Она вошла в историю оперной музыки под названием «арии риса». По просьбе примадонны театра Венеции Маланотте, которая была недовольна отсутствием выходной выигрышной арии, Россини написал каватину за несколько минут. Она получила название «ария риса», так как создана за время, которое необходимо, чтобы сварить традиционное итальянское блюдо — рис. Лирическую мелодию каватины распевала вся Венеция, она слышалась на площадях, улицах, в домах.

Глубокое знание вокального искусства позволили Россини создать удобные для голоса и способствующие его развитию вокальные партии. Они не всегда легки и требуют соответствующей подготовки, что особенно характерно для партий, сочетающих кантилену и технику беглости. «Золушка может быть исполнена с полным успехом только певицей, обладающей голосом ровным, подвижным и гибким, охватывающим две с половиной октавы», — говорила первая исполнительница партии Золушки Д.Ригетти-Джорджи.*

Россини впервые в истории оперы создал вокальные партии, в мелодическом построении которых уже заложен характер героя. Так, в «Севильском цирюльнике» (либретто Ц.Стребини по известной пьесе Пьера Огюста Бомарше), особенности написанной на нотной бумаге мелодии партии Розины (партия создана для колоратурного меццо-сопрано)

* *Россини Дж.* Избранные письма. Высказывания. Воспоминания. Л., 1968, с. 82.

свидетельствуют о ее лукавстве, обаянии, озорстве; динамичность, стремительность характерны для партии Фигаро; ползущая, как змея, мелодия Базилио дает ключ к решению этого образа; в лирической каватине Альмавивы господствует не только кантилена, но и изящная колоратура.

«Севильским цирюльником» Россини завершил эволюцию оперы *buffa*, создав ее за предельно короткий срок (примерно двадцать дней). Премьера состоялась 20 февраля 1816 года в римском театре «Арджентина». И несмотря на блестящий состав исполнителей (Альмавива — Мануэль Гарсиа, Розина — Д. Ригетти — Джорджи, Фигаро — Луиджи Дзамбони, Базилио — Луиджи Лаблаш), спектакль провалился, что легко объясняется стараниями поклонников старого композитора Паизиелло, опера которого на тот же сюжет пользовалась достаточной популярностью. На премьере же россиниевского «Севильского цирюльника» ряд «случайностей» способствовали провалу спектакля: у Альмавивы в нужный момент лопнула струна на гитаре; Базилио зацепился сутаной за гвоздь; на сцену с отчаянным мяуканьем выскочил кот... В зале смех, издевательские выкрики. Автор во время действия покидает театр... Однако второе представление приносит Россини успех, а последующие — мировую славу.

Создавая оперы, в которых колоратурные ходы занимают значительное место («Итальянка в Алжире», «Золушка», «Семирамида», «Сорока — воровка»), Россини категорически протестует против импровизационных узоров, создаваемых исполнителями. Однажды, услышав знаменитого певца Джованни Баттиста Велутти — последнего выдающегося сопраниста — кастрата, Россини не узнал созданную им оперную партию. Возмущенный маэстро запретил импровизации, утверждая, что за вокальные партии отвечает только сам композитор. А когда знаменитая Аделина Патти исполнила партию Розины, щедро украсив ее собственным колоратурным узором, Россини возмущенно спросил: «Чья это ария, которую Вы только что пели?» И, как вспоминал Ш.Сен-Санс, не мог успокоиться несколько дней.

Особое место в творчестве Россини занимает последняя опера «Вильгельм Телль». Самобытность, яркую индивидуальность оперы не с чем сравнить в творчестве самого композитора. Написанная в Париже и поставленная в 1829 году, опера «Вильгельм Телль» ярко театральна. Основой музыкальной драматургии оперы служат большие сцены, в которых значительное место занимают хоры и ансамбли. Герой оперы — Вильгельм Телль не имеет ни одной арии. Его единственный сольный номер — небольшое ариозо в конце оперы. Основное мелодическое богатство заложено в любовно-лирических партиях, в образах Матильды и Арнольда. И именно эти вокальные партии поставили перед певцами достаточно сложные задачи. В арии Матильды необходимо широкое дыхание, льющийся характер звука, богатство художественного интонирования. Особенности трудности связаны с партией Арнольда. В последнем акте, в кабалетте Арнольда с хором, певец сталкивается с большой проблемой в формировании верхнего участка диапазона голоса. Здесь не только тесситурные трудности, связанные с эмоциональной напряженностью (герой призывает вооруженных повстанцев к действию), но и необходимость использовать новый прием в повторении десяти раз на протяжении номера *do*³. Традиционная вокальная школа допускала фальцетное звучание на крайних верхних звуках тенорового голоса. Однако в данной кабалете, носящей героический характер, фальцет эстетически не приемлем, и певец вынужден приспособливаться к новой, получившей определение «прикрытой», манере голосообразования. Пионером такой «прикрытой» манеры стал французский певец Жильбер Луи Дюпре. Интересно, что сам композитор, воспитанный на принципах старой итальянской школы пения, не одобрил нововведение. В своих воспоминаниях Россини описывает встречу со знаменитым певцом в доме своего друга Трупенаса, где Дюпре великолепно пропел многие отрывки из оперы. «Наконец взорвалось знаменитое «до»! Черт побери! Что за грохот! Я встал из-за рояля и бросился к горке, полной бокалов тончайшего

венерианского стекла. «Ничего не сломалось!, — вскричал я. «Просто невероятно! Тенор, казалось, был удовлетворен моим восклицанием... «Значит, маэстро, мое «до» вам нравится? Скажите откровенно». — «Откровенно?» В Вашем «до» мне больше всего нравится то, что оно уже в прошлом, и я не подвергаюсь опасности услышать его снова. Я не люблю противоречивых эффектов, а это «до» с его резким тембром раздражает мое итальянское ухо, как крик каплуна, которого режут...»*



Винченцо Беллини

Первая половина XIX века характеризуется становлением нового идеологического и художественного направления романтизма, получившего отражение в литературе, живописи и музыке. Романтики обратились к душевному миру человека, к многообразию эмоциональных душевных состояний: от восторженности к погружению в глубины отчаяния.

Расцвет Итальянского оперного искусства этого времени связан с именами двух ярких композиторов-романтиков — *Винченцо Беллини* и *Гаэтано Доницетти*.

Беллини — уроженец Катании (Сицилии), сын и внук музыкантов, воспитанник Неаполитанской консерватории, создал 11 опер. За свою короткую жизнь (он умер в 34 года) композитор успел увидеть их на большой сцене.

Проникновенные, певучие, нежные мелодии Беллини — наиболее сильная и высоко ценимая испол-



Гаэтано Доницетти

* Дж. Россини. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания. — «Музыка». Ленинград — 1968, с. 187.



Изабелла Анджелла Кольбран

нителями сторона его творчества. Это особенно прослеживается в таких операх, как «Норма», «Пуритане», «Сомнамбула», завоевавших всеобщее признание.

Доницетти родился и обучался в городе Бергамо. Будучи уже известным композитором, он стал профессором и директором Неаполитанской консерватории. Яркий театральный темперамент, динамичность и вместе с тем эффектная виртуозность, характерны для стиля Доницетти, оставившего 70 опер. Его оперы звучали не

только в Италии; им восторгался Париж, Вена, да и вся Европа.

Композитор знал все секреты *bel canto*, он знаток льющегося голоса, поклонник искрометных пассажей. Певцы, познакомившиеся с произведениями крупнейшего мастера итальянского легкого стиля, становятся горячими его поклонниками. Наиболее репертуарными были: «Лючия ди Ламмермур», «Лукреция Борджиа», «Линда ди Шамуни», «Любовный напиток», «Дон Паскуале».

В результате творчества трех корифеев итальянского оперного искусства первой половины XIX века — Россини, Беллини и Доницетти, появилась плеяда блестящих певцов. Это *Изабелла Анджелла Кольбран* — колоратурное сопрано, трагическая актриса большого темперамента, исполнительница главных партий в операх Россини «Отелло», «Семирамида»; Тереза Джорджи-Беллок — сопрано, вызывающая единодушное восхищение в героических партиях, особенно в «Танкреде» Россини; Джузеппе Бенъис и Клаудио де Ронци — обладатели яркого комедийного дарования; Луиджи Дзамбони — первый Фигаро в «Севильском цирюльнике», сочетающий красоту голоса с эмоциональностью, сценичностью и актерским обаянием; Мариетта Альбони — ученица Россини, покорившая за 23 года своей артистической карьеры лучшие театры Европы и Амери-

ки; сестры *Гризи* — меццо-сопрано Джудитта и сопрано *Джулия* — первые Ромео и Джульетта в опере Беллини «Капулетти и Монтекки». Для Джулии Беллини написал партию Эльвиры в опере «Пуритане», а Доницетти создал для певицы партию Норины в опере «Дон Паскуале».



Джулия Гризи в роли Нормы

Яркими представителями нового исполнительского стиля явились *Джудитта Паста* и Джованни Баттиста Рубини. Эти вокалисты по-разному решали поставленную перед ними задачу: Паста использовала средства актерской выразительности; Рубини — голосовые возможности — изменение тембра, динамики.

Джудитта Паста окончила Миланскую консерваторию в пятнадцать лет. Первые выступления не предвещали ей блестящего будущего и громкой славы. Но упорные занятия с Джузеппе Скаппа приносят великолепные результаты. С 1822 года Паста начинает блистательную карьеру оперной певицы. Современники отмечали страстность и трепетность голоса, его силу, умение певицы использовать контрастную динамику и разнообразие тембров.* Ее исключительные вокальные данные сочетались с ярким талантом драматической актрисы. Диапазон голоса Дж. Пасты простирался от *la* малой октавы до *re*³. Вели-



Джудитта Паста в роли Танкреда

* Стендаль писал: «История искусства склоняется к мысли, что подлинная страстность достигается в пении отнюдь не при помощи голоса, одинаково серебристого и постоянного во всех своих нотах. Голос абсолютно постоянного тембра не сможет никогда достигнуть тех глухих и некоторым образом придушенных звуков, которые с такой силой и правдивостью изображают моменты глубокого волнения и яростной тоски». *Стендаль. Собрание сочинений.* т. 10. М. 1977, с. 463.



Джованни Рубини

кий французский трагический актер Франсуа-Жозеф Тальма, услышав Пасту в роли Танкреда, высоко оценил актерское мастерство и одаренность певицы: «... Вы осуществили мою мечту, мой идеал. Вы обладаете секретами, которые я настойчиво и беспрерывно ищу с начала своей театральной карьеры, с тех пор, как считаю способность трогать сердца высшей целью искусства».* Дж.Паста не могла остаться равнодушной к творчеству молодого композитора Беллини. Она создает впечатляющий образ жрицы-прорицательницы Нормы в одноименной опере, партию которой Беллини писал в расчете на ее голосовые и творческие возможности. К сожалению, злоупотребление силой голоса, рвущийся через край темперамент, привели к достаточно ранней потере лучших качеств голоса, уже в 38 лет появилась качка голоса, фальшивая интонация. Но публика прощала прекрасной артистке эти недостатки.

В опере Нормы!

Джованни Рубини начал свою вокальную карьеру в церкви. В двенадцать лет он стал хористом театра города Бергамо. Вокальные занятия молодого певца были не систематическими, а потому первые пробы в различных оперных труппах оказались неудачными. В 1815 году Рубини заключает договор с крупнейшим импрессарио Доменико Барбайей для участия в спектаклях неаполитанского театра «Фьоринтини». Это дало ему возможность брать уроки у знаменитого тенора Андреа Нодзари, исполнителя теноровых партий в операх Россини.* Систематические занятия в течение года дали блестящий результат: Дж.Рубини становится украшением труппы Барбайя. В 1825 году он совершает гастрольную поездку в Париж, где его единодушно признают «королем теноров». С 1831 года певец работает в итальянской оперной труппе; выступавшей зимой в Париже, а летом — в Лодоне. Его вы-

*Тимохин В. Выдающиеся итальянские певцы. М. 1962, с. 48.

* Россини писал партию Отелло в одноименной опере с расчетом на голосовые данные А. Нодзари.

ступления совместно с Джулией Гризи, баритоном Антонио Тамбурини; басом Луиджи Лаблашем, прозванным за свой могучий голос Зевсом — громовержцем, вызывали неопи- сываемый восторг любителей оперного искусства.

Рубини был первым итальянским тенором, приехавшим в 1843 году в Россию. Русская публика слушала его в операх «Отелло» Россини, «Сомнамбула» и «Пуритане» Беллини, «Лючия ди Ламмермур» Доницетти.

В период своей славы он обладал голосом необычайно кра- сивого тембра и широкого диапазона: от *mi* малой октавы до *sol*². Творчество Беллини и Доницетти полностью раскрыло мастерство певца, его способность создавать чарующую без- укоризненную кантилену, покорять блеском фиоритур, тон- костью нюансировки.

В отличие от Пасты, Рубини не использовал в полной мере актерские средства, хотя мимика певца передавала тончайшие оттенки настроения. Вся выразительность, способствующая созданию образа, была заложена в его вокальных данных: лег- кость эмиссии, гибкость и подвижность голоса, тонкая фрази- ровка и, в особенности, умение певца использовать контраст- ное звучание *forte* и *piano*. Умение пользоваться *pianissimo* осо- бенно покоряло слушателей. М.И.Глинка иронизировал: «Он [Рубини] пел или чрезвычайно усиленно, или же так, что реши- тельно ничего не было слышно; он, можно сказать, отворял только рот, а публика умственно пела его *ppp*, что, естественно, льстило самолюбию слушателей, и ему ревностно аплодирова- ли».* Рубини впервые применил прием, получивший название «рыдания», в дальнейшем широко используемый в исполни- тельской практике итальянскими певцами. С его именем связа- но и понятие «вibrато» — колебание голоса (5-7 колебаний в секунду), делающее голос трепетным и эмоциональным.

Выдающийся певец увлеченно занимался вокальной педа- гогикой и оставил труд «Двенадцать уроков пения», предна- значенный для обучения тенора и сопрано.

* Глинка М. Записки//Полное собр. соч. Литературные произведения и пере- писка. М., 1973, с. 311.

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИИ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ИТАЛИИ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА



Джузеппе Верди

В середине XIX века на оперном небосклоне Италии вспыхивает новая звезда, имя которой — *Джузеппе Верди*. Он оставил миру 26 опер, из которых первая — «Оберто граф сан Бонифаччо» была создана 25-летним композитором, премьера прошла с большим успехом 17 ноября 1839 года, а последняя — «Фальстаф» прославленным 80-летним Мастером (премьера — 9 февраля 1893 года). Все оперы великого Мастера были поставлены в миланском театре «Ла Скала».

Верди открыл новую славную страницу в истории оперы. Он творил в период мощного революционного подъема, и потому в его сочинениях отразились патриотические настроения итальянского народа, стремление к независимости. По просьбе Мадзини — главы римской республики Верди пишет гимн «Звучи, труба!» и говорит: «Пусть этот гимн под музыку пушек звучит как можно скорее в ломбардских равнинах».* После премьеры оперы «Битва при Леньяно» 27 января 1849 года народ назвал Верди «Маэстро итальянской революции». На стенах многих домов можно было видеть надписи «Виво, Верди!» Верди создает музыкальную драму, основанную на значимых сюжетах, в которой достоверно раскрываются общечеловеческие героические и патриотические чувства. Композитор предъявляет повышенные требования к либретто, которое должно быть предельно правдивым, отражая контрастные сопоставления, чередование низменного и возвышенного, героического и будничного. Его творчество

* Театр Ла Скала. М., 1977, с. 42.

отличает шекспировский подход к трактовке сюжета, основой которого должна быть правда жизни. Отсюда установка: опера немыслима без конфликтных противоречий, без резко заостренных антитез, напряжения страстей, которые породили бы музыкальное динамичное действие. Впервые в истории итальянской оперы Верди берет на себя ответственность не только за музыку, но и за сюжет, либретто, сценическое решение и оформление. Для создания музыкальной драмы необходимо найти синтез музыки, слова, сценического воплощения, добиться всестороннего эмоционального и интеллектуального воздействия на слушателя. Для этого необходимо содружество талантливых людей: композитора, дирижера, режиссера, художника-декоратора; то есть таких творческих личностей, которые могут осуществить оперу «с намерениями» в противовес отживших, с дуэтами и каватинами.

В лице дирижера Франко Фаччо Верди находит музыканта, управляющего всей музыкальной частью оперы, и который на основе музыки объединяет все элементы оперного представления в единое целое. Среди талантливых художников-декораторов самым близким оперному стилю был Карло Феррарио. Верди выдвигает новые серьезные требования к подбору певцов: «Недостаточно законтраковать меццо-сопрано, надо чтобы это меццо-сопрано была большой артисткой».

Композитор сам тщательно подбирает исполнителей, голос которых, физические и актерские данные соответствовали бы той или иной партии. Так, рекомендованную ему на роль Леди Макбет известную и высоко ценимую им же Эуджению Тадолини, Верди, к удивлению, категорически отверг. Композитор объяснил свой отказ тем, что партия Леди Макбет должна быть исполнена певицей, во внешности и голосе которой было бы нечто дьявольское, а ему предложили женщину с ангельским голосом и ангельской внешностью.

Требования, которые предъявлял Верди к своим певцам, полностью изменили стиль пения. Легкость, беглость, «воздушность» звучания были заменены энергией.

В сочинениях Верди колоратура и сложные пассажи практически отсутствуют, вокальные же партии требуют более насыщенного звучания, хорошего звукового посыла. Значительно расширяется верхний участок диапазона мужского голоса, кульминация переносится наверх, и оперная драматургия полностью исключает светлое фальцетное звучание, замененное так называемым «прикрытым звуком». Усложняется роль оркестра. Повышается оркестровый строй.

Контрастное сопоставление ситуаций, изменение психологических состояний ведет, естественно, к широкому использованию динамической нюансировки. Высокая тесситура баритональных партий, оправданная необходимостью передать большую степень эмоционального накала, психологическую напряженность, вынуждает певцов находить соответствующие приспособления в работе голосового аппарата.

Не случайно появляется новая классификация — «вердиевский баритон». Этому типу голоса Верди поручает героические партии. Первым певцом такого типа был Дж. Ронкони.

Джорджо Ронкони — первый исполнитель Навуходносора в одноименной опере. Владелец сильного голоса и редкой способности выдерживать высокую тесситуру во многих баритональных партиях в операх Верди. За эту способность он получил название «вердиевского баритона». После премьеры «Набукко» Верди сказал Ронкони, что он считает его артистом в истинном смысле этого слова. Свободное владение голосом, артистизм, естественность и непринужденность, за которыми скрывалось мастерство, — отличительные черты исполнительского стиля. Артист с большим успехом выступал не только в итальянских театрах, но и во Франции, Англии и России. О нем восторженно отзывался требовательный русский критик и композитор А.Н.Серов.

Одной из особенностей вердиевских арий является включение речитативных декламационных элементов в кантиленную линию. Это драматизирует арию и усложняет задачу вокалиста, от которого требуется гибкий переход от одной манеры голосообразования к другой. Примерами могут служить моно-

лог Риголетто и сцена Аиды у Нила. В опере «Отелло» найдено необычное по своей органичности соотношение между песенно-ариозным и речитативно-декламационным началом. Показательна динамическая нюансировка автора, допускающая предельно приглушенное звучание (*pppp*, в IV акте) и мощное *forte*, контрастное сопоставление громкостей внутри одной музыкальной фразы и даже внутри одного такта.

По мере роста профессионализма Верди все более требовательно относился к сценическому воплощению своих опер. Его перестал удовлетворять театр Ла Скала с обветшалыми декорациями, небрежностью и безучастностью хора, штампами в режиссерском решении. После постановки «Макбета» (24 февраля 1849 года) композитор заявил: «Я никогда не буду писать для театра, который убивает оперы, как «Макбета».*

Создание музыкальной драмы, изменение характера вокальных партий вызвали необходимость активного вмешательства композитора в работу актеров над художественным образом. Первые репетиции, на которых Верди был дирижером, режиссером-постановщиком и педагогом, вызвали негативную реакцию артистов. Работу с певцами Верди считал наиважнейшей. Взрывы его темперамента и требовательность, зачастую наводили страх. Ученик композитора, Муцио писал: «Я хожу на репетиции Маэстро и вижу, как он себя изводит. Он кричит в отчаянии, топает ногами... Он покрывается потом так, что капли капают на партитуру. От одного его взгляда, одного его знака певцы, хористы и оркестр вздрагивают как от электрической искры».** Взбунтовавшимся баритонам, утверждающим невозможность исполнять высокотесситурные партии, Верди говорил: «Репетируйте в соответствии с моими указаниями! Повторяю: репетируйте и не говорите сразу: это невозможно. Почему?.. Репетируйте, репетируйте, это не может повредить»***

* Театр Ла Скала. М., 1977, с. 42.

** Н. Галь. Брамс. Вагнер. Верди. — Ростов-на-Дону — 1968, с. 507.

*** Верди Дж. Избранные письма. М.-Л., 1973, с. 263.

Марианна Барбьери-Нини — сопрано, певица с необыкновенно сильным и выразительным голосом, первая исполнительница роли леди Макбет — вспоминала о репетициях, на которых Верди заставлял повторять неудавшуюся фразу до 150 раз.

Интересны указания Верди известному баритону Феличи Варези, которого маэстро ценил за осмысленное, вдумчивое исполнение и актерскую выразительность. В этих указаниях отражается кредо композитора, свидетельствующее о новом взаимоотношении между музыкой и словом. Он писал: «Опять и опять настойчиво советую тебе хорошо только изучить ситуацию и вдуматься в слова; музыка придет сама собой».*

В работе над ролью Макбета Верди говорил: «...Будь внимателен к словам и сюжету: я не требую ничего другого. Сюжет прекрасен, слова тоже», или... «Макбет не должен умирать так, как Эдгар, Дженнаро и т. п., следовательно, надо исполнить сцену смерти в *новой манере*. Пусть смерть будет патетической, даже больше чем патетической; пусть будет ужасающей. Вся сцена должна быть проведена вполголоса, за исключением двух последних стихов...».**



Джузеппе Верди и Виктор Морель

А через 45 лет, в 1892 году исполнителю роли Фальстафа, известному баритону *Виктору Морелю* Верди пишет: «Изучите, вдумываясь сколько хотите в стихи и слова либретто, но не слишком занимайтесь музыкой... Если образ действующего лица хорошо схвачен, если выражение слова в пении точно, музыка получится

* Верди Дж. Избранные письма. М.-Л., 1973, с. 8.

** Там же, с. 39.

естественно, рождаясь, так сказать, сама собой».* Показательно внимательное отношение Верди к голосовым возможностям певца: «Если найдется какая-нибудь нота или какой-нибудь отрывок, для тебя неудобный, напиши мне тотчас же, раньше, чем я его инструментую».**



Франческо Таманьо

Не менее интересны режиссерские указания Верди. Широко известен случай, когда знаменитому певцу тенору **Франческо Таманьо**, обладателю огромного по силе и диапазону голоса с особенно яркими высокими нотами, не удавалась заключительная сцена *Отелло*, и Верди стал показывать, как надо ее провести. И когда старый маэстро упал у ложа мертвой Дездемоны и скатился с возвышения, на котором оно было установлено, присутствующая на репетиции публика замерла: все были уверены, что маэстро не выдержал огромного эмоционального напряжения. Вдох облегчения вырвался у слушателей, когда Верди поднялся и спокойно сказал, что именно так он представляет себе сцену гибели *Отелло*.

Вердиевская музыкальная драма, как итог развития оперного искусства Италии XIX века, вызвала к жизни новую исполнительскую школу, потребовала от певцов дополнительных профессиональных качеств: сочетания вокального и актерского мастерства, широкого звуковысотного и динамического диапазона, ровности и однородности звучания голоса; и вместе с тем богатства тембровой палитры, создания смешанного регистра и прикрытия верхнего участка диапазона мужского голоса.

Этим требованиям полностью удовлетворяли упомянутые выше Марианна Барбьери-Нини — сопрано; Феличе Варези — баритон; Джорджо Ронкони — первый исполни-

* *Верди Дж.* Избранные письма. М.-Л., 1973, с. 277.

** Там же, с. 38.



Тереза Штольц

Тереза — лирическое сопрано, блестящая исполнительница партии Абигаиль в опере «Набукко» и Луизы Миллер в одноименной опере; Тереза Штольц — первая исполнительница Аиды — «женщина эпохи Возрождения»; София Крувелли — драматическое сопрано, исполнительница партии Елены в опере «Сицилийская вечерня»; Виктор Морель — баритон, блестящий интерпретатор роли Яго и Фальстафа; Мария Пикколomini — лучшая исполнительница партии Виолетты в опере «Травиата»; Ромильда Панталеони — сопрано, первая исполнительница партии Дездемоны; Леоне Джиральдони — баритон, блестящий исполнитель ведущих баритональных партий (певцу были посвящены оперы «Бал-маскарад» и «Симон Бокканегра»), — первый итальянский певец, создавший убедительный образ Бориса Годунова в одноименной опере М.Мусоргского; Маттиа Баттистини — выдающийся баритон, отличавшийся особым благородством исполнения.



Джозеппина Стреппони

Джозеппина (Пеппина) Стреппони — первая исполнительница партии Абигаиль; Франческо Таманьо — тенор; Эуджениа Тадолини — сопрано; Франскини Гаэтано — тенор с редким по красоте тембром голоса необычайной силы и выразительности (исполнитель теноровых партий в операх «Эрнани», «Трубадур», «Риголетто», «Сила судьбы»); Де Джули

Тереза — лирическое сопрано, блестящая исполнительница партии Абигаиль в опере «Набукко» и Луизы Миллер в одноименной опере; Тереза Штольц — первая исполнительница Аиды — «женщина эпохи Возрождения»; София Крувелли — драматическое сопрано, исполнительница партии Елены в опере «Сицилийская вечерня»; Виктор Морель — баритон, блестящий интерпретатор роли Яго и Фальстафа; Мария Пикколomini — лучшая исполнительница партии Виолетты в опере «Травиата»; Ромильда Панталеони — сопрано, первая исполнительница партии Дездемоны; Леоне Джиральдони — баритон, блестящий исполнитель ведущих баритональных партий (певцу были посвящены оперы «Бал-маскарад» и «Симон Бокканегра»), — первый итальянский певец, создавший убедительный образ Бориса Годунова в одноименной опере М.Мусоргского; Маттиа Баттистини — выдающийся баритон, отличавшийся особым благородством исполнения.

Джозеппина Стреппони — блестящая певица, обладательница драматического сопрано широкого диапазона. Она первая оценила талант и новаторство Верди. Ее отличало

умение передавать особенности вердиевского стиля. Голос певицы звучал насыщенно и округло, одинаково мощно и звонко, как в крайнем верхнем участке диапазона, так и на нотах грудного регистра. В ее исполнительском арсенале был запас всех выразительных средств: богатство динамических градаций, тембровых красок. Стреппони была лучшей исполнительницей партии Абигаиль в опере «Набукко», построенной композитором на широких интервалах, резких переходах с крайних высоких нот на звуки грудного регистра.



Арриго Бойто и Джузеппе Верди

Частое использование композитором высокой тесситуры, с которой она легко и свободно справлялась, явилось визитной карточкой этой замечательной вердиевской певицы. Незаурядные драматические данные, яркая внешность, горячий темперамент и безусловное мастерство, позволили певице стать любимицей взыскательной публики. К сожалению, слишком рано, в тридцатилетнем возрасте, певица потеряла свежесть голоса, появилась нечистая интонация, и Стреппони покинула сцену. Став женой и верным другом Верди, Джозеппина разделяла с мужем его творческие радости и огорчения, помогала осуществлять музыкально-драматические замыслы композитора.

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ИТАЛИИ XIX ВЕКА

Изменение исполнительского стиля, новые задачи, стоящие перед певцами — исполнителями вокальных партий в операх Дж. Россини, В.Беллини, Г. Доницетти и Дж. Верди, привели к существенной коррекции вокальной педагогики. Старая методика воспитания не могла уже обеспечить необходимых профессиональных качеств певцам XIX века. И лишь накопление исполнительского опыта позволило сформировать новую методику педагогического процесса, которая сводится к следующему:

— обучение профессиональному пению должно начинаться не ранее 18-20 лет, когда организм вполне подготовлен к большим нагрузкам, эмоциональным и физическим;

— учителем пения может быть не только исполнитель, наделенный определенными педагогическими способностями, но и музыкант (дирижер, концертмейстер), хорошо знающий специфику вокального искусства и обладающий так называемым вокальным слухом;

— для развития динамических возможностей голоса необходимо воспитывать у певца смешанный — косто-абдоминальный, то есть грудно-брюшной тип дыхания, при котором диафрагма активно участвует в регуляции фонационного выдоха. С ее деятельностью связаны громкостные изменения голоса певца;

— педагог обязан в процессе обучения певца выработать «звук на опоре» — специфическое понятие, характеризующее координированную работу всех частей голосообразующего аппарата;

— принимая во внимание огромные пространства оперных залов и необходимость перекрывать звучание оркестра, певец должен испытывать вибрационные ощущения в области маски (имеется в виду маскарадная маска), являющиеся индикатором «полётности» звука;

— открытые гласные, используемые в школе XVII-XVIII века, должны быть заменены закрытыми «а», «э», и реже «и»;

— работая над мужскими голосами, следует заботиться о формировании смешанного регистра и «прикрытии» верхнего участка диапазона голоса;

— пение вокализов является обязательным, ибо на них певец тренирует не только вокальную технику, но и элементы выразительности;

Эти методические принципы с большей или меньшей последовательностью изложены в трудах вокальных педагогов второй половины XIX века.

Франческо Ламперти — наиболее крупный педагог, воспитавший плеяду певцов, среди которых были София Крувелли — выдающееся сопрано, польская певица Марчелло Зембрих — колоратурное сопрано, француженка Дезире Арто — меццо-сопрано, ранее обучавшаяся у Полины Виардо-Гарсиа, бельгиец Камилло Эверарди — баритон-бас, А.М.Додонов — тенор и многие другие.

Франческо Ламперти никогда не был профессиональным певцом. Музыкант широкого профиля (органист, директор оперного театра), он прославился как вокальный педагог, а с 1850 года — профессор пения Миланской консерватории.

Ламперти оставил ряд теоретических работ: «Теоретическо-практическое руководство для изучения пения», «Первые уроки вокала» и развернутый труд, переведенный в 1892 году на русский язык — «Искусство пения».

Основой вокального искусства, по мнению Ламперти, является дыхание. Ему принадлежит афоризм «школа пения — это школа дыхания».

«Употребление грудобрюшного дыхания необходимо певцам, так как только этим способом дыхательное горло удерживает вполне упругое естественное положение, и всякий поймет, какую можно извлечь пользу из вполне правильного дыхания...».* «Ученик должен стоять прямо, придав телу свободное положение; медленно вздохнуть до момента, когда горло испытает ощущение холода, в это мгновение взять но-

* Ламперти Фр. Искусство пения. М.-Пг, 1923, с. 13.

ту легким ударом глотки назад, вроде движения вдыхания на гласную «а», как в слове «L'anima».* Во время пения необходимо следить за тем, чтобы звук был чистый, без шума. Этого можно достичь, «упирая грудобрюшную преграду на мускулы живота и расширяя её».** Такое сохранение дыхательной установки (ощущение вдоха) понимается автором как «опора дыхания». Для профессионального пения «опора дыхания» является обязательной. Звук, спетый на опоре, лишен крикливости и свободно долетает до самых дальних уголков зала.

Начальные упражнения следует исполнять на среднем участке диапазона голоса умеренной силы («кто кричит, тот не поет»), по полутонам, что позволит выработать legato. Рот не должен менять положения на протяжении всего упражнения. Челюсть свободная. Подбородок не выдвигать.

На первом этапе обучения занятия должны длиться не более 10-15 минут, после чего необходимо отдыхать. Постепенно время упражнений можно довести до двух часов, однако утомлять голосовой аппарат не следует.

Не каждый человек, обладающий красивым и сильным голосом, может посвятить себя искусству пения. Певцу — профессионалу необходимы «голос, душа пылкая и артистическая, хорошие музыкальные способности, здравый смысл и память».** Без этих компонентов формируются, по мнению Фр. Ламперти, лишь посредственности.

Признавая наличие трех регистров: грудного, головного и среднего (медиум), Ламперти отрицает наличие определенных нот перехода из регистра в регистр. Это явление индивидуальное. Однако у сопрано следует обратить особое внимание на ноту mi^2 , которая должна быть направлена в голову («это ключ высоких нот»). Безусловный интерес вызывает интерес определение Ламперти признаков различных типов голосов. Так, сопрано узнается по яркости звучания sol^2 , легкости произнесения слов или слогов на высоких нотах и способности долго держать на них дыхание. У меццо-сопрано лучшая

* Ламперти Фр. Искусство пения. М.-Пг, 1923, с. 15.

** Там же, с. 16.

нота — *fa*². Тенор должен с легкостью выдерживать высокие ноты на дыхании и выговаривать на них слоги без всякого усилия. Самая лучшая нота у баритона *re*¹; у баса — *do*¹.

Основная задача педагога — выработать у певца *legato*. «Кто не поет *legato*, тот вовсе не поет», — утверждает Ламперти.

Говоря о недостатках певцов, автор указывает, что труднее всего исправлять «дрожание» и «перекрытие» голоса, которые появляются в результате частого использования верхних звуков диапазона и расширения границ грудного регистра.

Большое место в работе Ламперти занимают вопросы артикуляции и произношения: недопустима замена одного гласного другим, удвоение согласных там, где не надо. Необычайно важны такие факторы, как уклад языка, движение упругих губ, положение рта, соответствующее тому или иному гласному. Ламперти придает большое значение занятиям техники беглости, которая сохраняет голос, делает его гибким, послушным, свежим и полнозвучным.

Трель, по мнению Ламперти, — дар природы. Однако это свойство следует совершенствовать, упражняясь в медленном (медленнее, чем позволяют голосовые данные!) темпе, без участия груди. Оба звука, составляющие трель, несут равную нагрузку. При работе над трелью необходимо следить за тем, чтобы язык, губы и подбородок оставались неподвижными!

Филировка — важный и показательный фактор овладения искусством дыхания. Филировку следует исполнять на гласный «а» (иногда на «е»), а заканчивать с некоторым запасом дыхания, как бы продолжая мысленно петь. Ценны указания Фр.Ламперти об *интенсивности внутреннего усилия*. Пение требует энергии, эмоциональности, и независимо от характера упражнений (вокализов, музыкальных произведений) степень эмоционального накала или, как он указывает, внутренней интенсивности, должна быть достаточно высокой. Это замечание распространяется на пение фраз как на *forte*, так и на *piano*.

Очень важен вопрос подбора репертуара, который должен соответствовать возможностям ученика. Ламперти — про-

тивник заучивания большого количества арий и романсов. По его убеждению, одна ария, спетая с соблюдением всех вокально-технических и исполнительских норм, свидетельствует о способности ученика освоить и другие произведения.

Ламперти, воспитанный на произведениях композиторов XVII-XVIII веков, критикует современную ему музыку. «Современная опера — настоящая причина упадка искусства пения... новейшие оперы, почти совсем лишенные мелодии и беглости, написаны в эксцентрических, неудобных регистрах. И, таким образом, ученик не поет, а кричит, пробегая с большой поспешностью партии, безо всякого понятия об искусстве».* Резюмируя свои взгляды на исполнение современной вокальной музыки, Ламперти пишет: «...кто больше кричит, тот и прав».**

Италия конца XIX века богата именами вокальных педагогов (Луиджи Аверса, Джакомо Гальвани, Бениамино Карелли и др.), воспитавших плеяду талантливых исполнителей. В своей практической работе они опирались в основном на методические принципы, изложенные в труде Ламперти «Искусство пения». Однако легко заметить, что используемые ими приемы и некоторые рекомендации не всегда совпадали с советами выдающегося Маэстро. Так, известный исполнитель баритональных партий опер Верди Леоне Джиральдони работал с учениками над низким фиксированным положением гортани независимо от типа их голоса. Он настаивал на особом положении языка, при котором его передняя часть упирается в корни нижних зубов, а корень языка — назад, вниз, что помогает установке гортани в низком положении и освобождению свода глотки. С этой целью он изобрел специальную «машинку», вставляемую в рот певца и прижимающую язык, которая естественно мешала петь и не приводила к желаемым результатам. Если это было ошибочным мнением, то следует отметить и ряд безусловно ценных указаний певца. Так, он учил вырабатывать

* Назаренко И. Искусство пения. М., 1963, с. 114.

** Назаренко И. Искусство пения. М., 1963, с. 114.

смешанный тип дыхания, при котором во время пения сохраняется вдыхательная установка (грудная клетка расширена), а регуляция фонационного выдоха осуществляется диафрагмой и мышцами брюшного пресса. Такой характер дыхания однозначно связан с лучшими качествами голоса — его силой, чистотой интонации, способностью к быстрой динамической перестройке.* Важными являются и приемы, способствующие поднятию мягкого нёба (зевок, ощущение «купола») и эластичности глотки.

Прогрессивные взгляды на проблему вокального образования изложены в труде «Учитель пения» Дж. Сильва, профессора Миланской консерватории начала XX века. Автор подытоживает достижения педагогической мысли второй половины XIX века и намечает пути развития вокальной педагогики.

Прежде всего Сильва считает, что для подготовки педагогов-вокалистов необходимы педагогические институты, позволяющие приобрести нужные знания и навыки не только в области профессионального пения, но и таких дисциплин, как иностранные языки, литература, фонетика, декламация, педагогика и т. д. Важное место в его труде «Учитель пения» занимают вопросы классификации и диагностики голоса при поступлении в профессиональные учебные заведения. Сильва предлагает оценивать голос по следующим параметрам: чистота тона) отсутствие горлового, носового оттенков); отсутствие качания или тремолирования; достаточная сила звучания; полный диапазон; приятный тембр; а также учитывать эмоциональность певца, его физическое здоровье.

На процесс обучения, по мнению Сильвы, оказывают влияние два важных фактора: осуществление со стороны педагога различного рода контроля — слухового, зрительного, кинестетического (мускульного); и вокальные способности ученика, позволяющие ему закреплять прививаемые навыки.

Видную роль в педагогическом процессе играют взаимоотношения учителя и ученика, психологический климат во вре-

* Ярославцева Л. Особенности дыхания у певцов/Диссертация. М., 1975.

мя занятий, соответствующее эмоциональное состояние, артистизм в проведении урока и т. п. Сильва пытался объективизировать некоторые методические принципы: так, с помощью пнеймографа* он стремился найти оптимальный тип певческого дыхания. Неразвитая техника, отсутствие точных текстов и единообразия заданий не позволили достичь желаемых результатов и привели к ошибочным выводам о связи дыхания с полом, психикой, музыкальными и актерскими данными.

*Аппаратура, дающая возможность получить графическое изображение внешних дыхательных движений.

ВОКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО ИТАЛИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

К концу XIX века складывается понятие об оперном мастерстве, органически сочетающем вокальные и актерские навыки. «Требования к исполнителям — оркестру, хору, солистам — вытекают из представлений об оперном театре как театре музыкально-драматическом».* Вердиевская драма, «достигшая вершин вокально-драматической выразительности, дотоле неведомых итальянской опере, требовала от певцов



Пьетро Масканьи

большого напряжения голосового аппарата, большей насыщенности, мощи, красочности звука, особенно в верхнем регистре, на который легла основная нагрузка в кульминационных моментах не только в арии, но и в речитативах (что вызвало особое недовольство у любителей плавной, текучей мелодии), требовала энергии, выразительной декламации, порывистости, темперамента».**

Эта тенденция еще более усилилась с возникновением нового стилистического направления, получившего название «веризм»***, духовным отцом которого был французский писатель Эмиль Золя. Веризм проник в литературу, драматическое искусство и, наконец, в оперу. Появилась плеяда молодых композиторов, творчество которых повлияло на исполнительский стиль.



Руджеро Леонкавалло

Известный литератор — глава итальянского веризма Джованни

* Тимохин В. Выдающиеся итальянские певцы. М. 1962, с. 14.

** Там же, с. 74.

*** От итал. слова *vero* — правда, вера.

Верга оказал решающее влияние на развитие оперного искусства своей страны. На смену историческим сюжетам и героям большой общечеловеческой значимости приходит человек из народа, но наделенный сильными чувствами и страстями. Вместо грандиозных спектаклей рождается одноактная опера-новелла.

В 1889 году в Милане был объявлен конкурс на лучшую одноактную оперу. Среди претендентов были Пьетро Масканьи, Руджеро Леонкавалло, Умберто Джордано и Джакомо Пуччини (его рукопись вернули без рассмотрения за неряшливость оформления и жирные пятна на листах).

Первую премию получил П.Масканьи за оперу «Сельская честь». Премьера этой оперы состоялась 17 мая 1890 года в римском театре «Костанцы», утвердив на сцене оперного театра национальную драму.

В 1892 году в миланском театре «Даль Верме» прошла премьера второй веристской оперы «Паяцы» Р. Леонкавалло. Сюжет был взят из газеты отдела хроники. Театр Ла Скала не принял оперу к постановке из-за натурализма.

Новое течение в итальянской музыке сформировало особый исполнительский стиль, характерными особенностями которого стали экспрессия, подчеркнутая выразительность и острота чувств. Эти черты наиболее ярко проявились у *Эммы Карелли* — талантливой ученицы своего отца — знаменитого педагога — Бениамино Карелли. Дебют состоялся в 1895 году в опере «Весталка» Меркаданте, а в 1899 году — блестящее выступление в Ла Скала в партии Дездемоны под управлением Тосканини. Вместе с Карузо Э.Карелли пела партию Мими в «Богеме» Пуччини. Первая исполнительница в Италии партии Татьяны в опере П.Чайковского «Евгений Онегин». Онегина в этом спектакле пел Э.Джиральдони (сын Леоне Джиральдони). Среди многочисленных первых партий, исполняемых ею на крупных сценах мира — Тоска, Чио-Чио-сан, Электра, Ирис. В 1928 году погибла в дорожной катастрофе. Артистка служила образцом для многих певиц, прикоснувшихся к творчеству молодых композиторов-

веристов. Лучшими партиями Эммы Карелли были Сантуцца («Сельская честь»), Ирис («Ирис» Масканьи). Однако именно в творчестве этой талантливой певицы появились отрицательные черты стиля: натурализм, истерический надрыв, рыдание, речевые выкрики, скандированная речь, аффектированность.

Большим успехом пользовалась первая исполнительница партии Сантуццы — *Джемма Беллинчони*.

Дебют — в Ла Скала в 1886 году. Гастролировала по Европе, в том числе в России. В Мариинском театре пела вместе с Шаляпиным. Кроме «Сельской чести» Масканьи, исполняла Федору в одноименной опере Джордано. Была впечатляющей Тоской в опере Пуччини, Саломеей в опере Р. Штрауса. С 1911 года перешла на педагогическую работу.

В анналы истории вокального исполнительства вписаны имена теноров Роберто Станьо и Джузеппе Боргатти — интерпретаторов творчества композиторов-веристов Масканьи, Леонкавалло, Чилеа, Джордано.

Роберто Станьо — первый исполнитель Туридду в «Сельской чести» Масканьи на мировой премьере. Успех начался в 1865 году в Мадриде, когда он исполнил Роберта-Дьявола в одноименной опере Мейербера. В Метрополитен-опера исполнил партию Энцо на премьере «Джоконды» Понкьелли.

Джузеппе Боргатти. В 1894-1895 годы пел в Испании, Петербурге. В 1896 году в Ла Скала исполнил с огромным успехом Андре Шенье, Каварадосси. Был одним из крупнейших интерпретаторов вагнеровского репертуара. Пел Тристана и Зигфрида в «Кольце Нибелунга» под управлением Тосканини, который высоко ценил дарование артиста. Также с успехом исполнял Лоэнгрин, Пасифаля. В 1913 году неожиданно ослеп на репетиции спектакля, после чего выступал на концертной эстраде до 1928 года.



Джемма Беллинчони



Джакомо Пуччини

Особая страница в истории оперного искусства принадлежит творчеству *Джакомо Пуччини* — композитора, создавшего свой ярко индивидуальный почерк, во многом отличающийся от стиля современников. Его творчество оказало существенное влияние на развитие оперного композиторского и исполнительского искусства XX века.

Премьера первой его оперы — «Виллисы» состоялась в театре «Даль Верме» 31 мая 1884 года. Затем были созданы еще одиннадцать опер, которые в большинстве своем прочно вошли в репертуар ведущих европейских и американских театров. Среди них — «Манон Леско» (по роману Франсуа Прево), принесяшая мировую славу композитору (премьера состоялась 1 февраля 1893 года), эмоциональный накал которой Пуччини определил словами «страсть и отчаяние»; «Богема» (по роману Анри Мюрже), романтические чувства героев которой отвечали душевному настрою современников (премьера 1 февраля 1896 года); «Тоска» (по драме Викторьена Сарду) — произведение тираническое (премьера 1 февраля 1900 года); «Мадам Баттерфляй» — о ней композитор писал, что пишет музыку, которая выливается из его души (премьера 17 февраля 1904 года) и последняя — «Турандот» (по сказке Карло Гоцци и драме Иоганна Фридриха Шиллера), ее мелодическое и гармоническое своеобразие отразили «железную поступь века».

Оперы Дж. Пуччини привлекали ведущих исполнителей не только Италии, но и других стран. Им импонировала мелодическая щедрость, глубокая музыкально-психологическая характеристика героев, возможность продемонстрировать вокальное мастерство, а главное — с помощью художественного интонирования создавать убедительные образы героев оперы.

Такими исполнителями были:

Фернандо де Лючия — тенор. Участник мировых премьер ряда опер Масканьи, в том числе Друг Фриц — заглавная партия, Осака в опере «Ирис». В 1892 году пел в Ковен-Гарден Каварадосси, в Метрополитен-опера — партию Канио. Неоднократно выступал в Ла Скала, исполняя партии: Альфреда, Туридду, Альмавива; был страстным и нежным Рудольфом. Покинул сцену в 1917 году.



Хариклея Даркле

Антонио Скотти — один из крупнейших певцов XX века. Пел на различных крупных сценах в Лондоне, Ла Скала, в Метрополитен-опера (1899-1930) пел с Карузо в опере «Федора» Джорджано, «Ирис» Масканьи, «Манон Леско». Среди лучших партий: Скарпия, Риголетто, Фальстаф. Участник Зальцбургских фестивалей, исполнял партию Дон Жуана.

Хариклея Даркле — румынская певица, лирико-драматическое сопрано. Имела постоянный большой успех. Ее высоко ценили и поручали центральные партии Верди, Пуччини, Леонкавалло. Пуччини по ее просьбе написал самую знаменитую арию Тоски из 2-го действия одноименной оперы. Она была первой исполнительницей Тоски. В России с успехом пела Антонииду.

Джузеппе де Лука — баритон. Дебют в 1897 году в партии Валентина в опере «Фауст» Гуно. Пел на ведущих сценах мира. Участник мировых премьер, в том числе в партии Мишонне в опере «Адриенна Лекуверер» Чилеа, в партии Шарплес в опере «Мадам Баттерфляй» Пуччини. В Метрополитен-опера дебютировал



Джузеппе де Лука



Розина Сторкио

в партии Фигаро, Джанни Скикки. В Ковент-Гардене в 1907, 1910, 1935 годах пел с неизменным успехом и долго партии Риголетто, Яго, Скарпио, Евгения Онегина, Демона.

Яркими исполнительницами в операх Пуччини стали: *Анджелика Пандольфини* — нежная, трогательная Мими; *Розина Сторкио* — первая Чио-Чио-сан, восхищавшая Артуро Тосканини.

Творчество талантливых артистов смягчало веристский надрыв и способствовало формированию «верди-веристского» стиля.

Ярким представителем нового «верди-веристского» исполнительского стиля стал *Энрико Карузо*. Вершиной его искусства была роль Канио («Паяцы»). Сочетание необычайно мощного голоса пленительного тембра, истинной эмоциональности, порывистости и нежности, делало исполнение Карузо неповторимым. Современники Карузо отмечали его удивительную способность менять тембр в зависимости от характера вокальной партии. Широта репертуара певца поразительна: он пел в пятидесяти семи операх. Несмотря на



Энрико Карузо

его утверждение, что все, исполняемое им, он любил в равной мере, наиболее удачными были партии с ярко выраженным эмоциональным накалом.

Э. Карузо обладал редкой трудоспособностью. Ежедневные занятия, длящиеся не менее двух часов, начинались с комплекса упражнений, развивающих кантилену, технику беглости, широту диапазона, филировку, ровность звучания во всех регистрах. Использование раз-

личных тембров помогало певцу создавать правдивые высокохудожественные образы различных, часто диаметрально противоположных характеров. Так, известен случай, когда Карузо с большим успехом пел басовую партию Коллена в спектакле «Богема» вместо заболевшего артиста. В этом же спектакле он исполнял и партию Рудольфа в привычном теноровом звучании.



Титта Руффо

Большой интерес представляют пневмограммы певца, полученные врачом Панкончелли — Кальция, постоянно наблюдавшим за певцом. Патологические изменения дыхательных органов влекли за собой и нарушение в работе гортани. Однако высокий профессионализм, мастерство, выработанное систематическими, глубоко продуманными занятиями, помогали певцу до последних дней жизни пленять публику могучим голосом, красотой и обаянием тембра, темпераментом, артистизмом.

Одним из лучших певцов верди-веристского направления был *Титта Руффо* — обладатель редкого голоса широчайшего диапазона, силы и исключительной красоты тембра. Современники отмечали его способность использовать различные краски, делавшие его голос то мягким и «бархатистым», то резким и металлическим (звонким, холодным). В репертуар знаменитого драматического баритона входило более шестидесяти произведений. Наиболее любимыми были партии в операх Верди и композиторов-веристов. Более тридцати произведений, исполненных Титта Руффо, записаны на пластинки и дают возможность в полной мере оценить искусство замечательного певца. Особый интерес представляет его книга «Парабола моей жизни», где читатель знакомится с творческой жизнью певца.

Нельзя не отметить гражданской позиции певца в тяжелые годы фашистского режима. В 1937 году Руффо попадает



Бениамино Джильи

в тюрьму за подозрение в неблагонадежности. В период немецкой оккупации он категорически отказывается от выступлений по радио. С 1945 года певец — активный борец за мир во всем мире, делегат Первого Всемирного Конгресса сторонников мира.

Середина XX века отмечена именами певцов, обладающих блестящей вокальной техникой и артистическим мастерством. Эти качества позволили им быть интерпретаторами вокальных партий довердиевского периода, а также Верди, Леонкавалло, Масканы, Пуччини и композиторов последующего периода.

Среди созвездия певцов выделяется **Бениамино Джильи** — редкий лирический тенор широкого диапазона (от *si* большой октавы до *re*²), исключительно нежного, чистого, чарующего тембра. После обучения в римской академии «Санта-Чечилия» под руководством знаменитого баритона Антонио-Котони, Джильи завоевывает первую премию на конкурсе вокалистов в Парме, победив более ста соревнующихся певцов. Затем началось триумфальное шествие по оперным театрам Италии, Европы, Америки. Джильи покоряет любителей оперного искусства, исполняя ведущие партии лирического тенора. Это — Энцо («Джоконда» А. Покьелли), де Грие («Манон» Ж. Массне), Рудольф («Богема» Пуччини).

После смерти Карузо новый сезон Метрополитен-опера открывал Джильи. В этом прославленном театре прошли двенадцать лет яркой театральной деятельности певца. С постоянным ошеломляющим успехом он исполнял партии Герцога, де Грие, Рудольфа, Каварадосси. Работа в Метрополитен-опера не нарушала интенсивных гастрольных поездок. Волшебный голос певца звучал в Германии, Дании, Бразилии, Англии. В этот период Джильи снимался в многочисленных кинокартинах, где он пел арии из опер и неаполитанские песни.

Поразительно умение Джильи передать стилистические особенности произведений: исполняя оперы французских композиторов, он уделяет внимание изяществу, грациозности вокальной линии; выступая в произведениях Беллини, Доницетти, покоряет искусством *bel canto*, в партиях Моцарта — хрустальной инструментальной чистотой тона, в партиях Верди голос приобретает сочность, густоту. В 30-е годы обнаруживается тяготение Джильи к драматическим партиям — Манрико, Радамеса.



Тоти даль Монте

В 50-е годы Джильи целиком переходит на концертную деятельность, не теряя свежесть и красоту голоса. О нем говорят: «Джильи в свои 63 года остается первым тенором мира».

В 1956 году, после новой поездки в Англию, Джильи завершает свою блестящую артистическую карьеру.

Тоти даль Монте (настоящее имя Антоньетта Менегелли) — сопрано широкого творческого диапазона, исполнительница вокальных партий колоратурного, лирического лирико-драматического плана.

Приобщение певицы к музыке началось с детства, когда маленькая Тоти преодолевала трудности игры на фортепиано в течение пяти лет в венецианской консерватории Бенедетто Марчелло под руководством ведущего педагога Тальянетто — ученика Ф.Бузони. Однако встреча и занятия с превосходной певицей, всемирно известной Барбарой Маркезио оказались решающими в выборе профессиональной деятельности. Поверив в необычайную вокальную одаренность Тоти даль Монте, Б. Маркезио бесплатно обучала ее искусству *bel canto*, свободному дыханию, тонкой фразировке, помогла приобрести безупречность стиля, использовать все краски голоса для исполнения вокальных партий различных композиторов. Благодаря своей талантливости и прекрасной школе Тоти даль Монте с неизменным успехом

исполняла произведения Беллини, Доницетти, Верди, Масканы, Леонкавалло, знакомя любителей оперной музыки в ведущих театрах Италии, Европе и Америки.

Формированию певицы способствовали творческие контакты с выдающимися музыкантами-певцами, композиторами, дирижерами. С П.Масканы, который с первого же прослушивания высоко оценил потенциальные возможности певицы, Тоти даль Монте работала над партиями Лолы («Сельская честь») и Ладолетты («Ладолетта»), исполнявшимися с неизменным успехом.

Артуго Тосканини, всемирный авторитет которого был велик, тщательно отработывал все детали вокальной партии Джильды («Риголетто» Верди) и Лючии ди Ламмермур («Лючия ди Ламмермур» Доницетти). Широкие творческие возможности, как вокальные, так и актерские, редкое трудолюбие, высокая требовательность к себе, позволили певице создать незабываемые образы — Амины («Сомнамбула» Беллини), Норины («Дон Паскуале» Доницетти), Марии («Дочь полка» Доницетти), Пажы («Бал-маскарад» Верди) и Розины — шедевра исполнительского искусства («Севильский цирюльник» Россини).

Тоти даль Монте дважды посещала Россию — в 1931 году и в 1956 году для творческой встречи с певцами, педагогами пения и студентами Московской консерватории.

Тоти даль Монте прожила счастливую творческую жизнь, оставив о себе память как о выдающейся певице-артистке, добром человеке, вся жизнь которого была посвящена служению высокому искусству.

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ИТАЛИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В вокальной педагогике XX века каких-либо существенных изменений не произошло. Незыблемыми остаются методические принципы Фр.Ламперти.

Однако взгляды величайшего тенора конца XIX — начала XX века Энрико Карузо на вокальную методику представляют существенный интерес для исполнителей и вокальных педагогов, несмотря на то, что собственно вокальной педагогией он не занимался.

Существует достаточно много работ, посвященных жизни и творчеству Э.Карузо. Широкую известность получила работа Сальваторе Фучито и Б.Дж.Бейера, в которой авторы не только излагают свои взгляды на вокальную технику знаменитого тенора (Фучито был аккомпаниатором и репетитором Карузо), но и приводят наиболее часто применяемые певцом упражнения.

Но более объективными следует считать высказывания самого Карузо, оставившего свою книгу под названием «Как надо петь».

В ней он подчеркивает значимость для певческого голосообразования певческого дыхания: «На умении набрать достаточно воздуха и умении его правильно и экономно использовать, зиждется все искусство пения. У певца может быть самый надежный слух и лучшие намерения, но если он не умеет управлять дыханием, — он будет петь нечисто или будет издавать безжизненные жалкие звуки».* Особое значение певец придавал деятельности диафрагмы.

Вторым, не менее важным фактором голосообразования, является атака звука. От качества (четкости, точности) атаки зависит дальнейшее голосообразование. Если выдох предшествует смыканию голосовых складок, звук получается свистящим, неприятным. При вялом смыкании он лишен звонкости и яркости. При пересмыкании (неверное использование

*Э. Карузо. «Как надо петь» — цитата по книге И. Назаренко «Искусство пения» — М., 1963, с. 134.

твердой атаки) — звук жесткий и сухой. Эластичная, четкая атака, производимая одновременно с выдохом, дает звуку полноту и округлость не только в начале голосообразования, но и в дальнейшем его развитии. При произнесении «а» звук должен образовываться всегда в задней части горла, но при этом надо следить за тем, чтобы перед произнесением этой гласной горло было широко открыто». **

В начале занятий следует самым тщательным образом следить за внешними факторами — положением тела и выражением лица и глаз. Карузо говорил: «Певец не должен нарушать спокойного выражения лица, так как всякое сокращение мышц лица действует на мышцы шеи. Искажённое лицо указывает на недостаточное спокойствие, тогда как необходимо, чтобы певец приступал к своим упражнениям совершенно спокойно... Спокойное состояние духа облегчает ослабление голосовых органов». ***

Одним из существенных моментов в процессе воспитания певца является *развитие диапазона голоса*. Карузо был глубоко убежден, что красота и легкость звукоизвлечения на верхнем участке диапазона целиком зависят от качества более низких тонов. Для расширения диапазона и выравнивания регистров, Карузо применял сочетание открытого гласного «а» на нижних тонах с «о», постепенно переходящего в «у».

Следя за фиксированным положением гортани, по мнению Э. Карузо, упражнения и вокализы следует петь полным, но не форсированным голосом, и всегда с живостью и энергией. *** Пение с закрытым ртом — мычание — использовалось Карузо, как способ разучивания незнакомого материала. Если же этот способ применять в виде упражнений для разви-

* Э. Карузо. «Как надо петь» — цитата по книге И. Назаренко «Искусство пения» — М., 1963, с. 133.

** Фуцито С., Бейер Б. Дж. Искусство пения и вокальная методика Э. Карузо. Л., 1967, с. 20.

*** В зависимости от того, какую партию предстояло петь вечером в театре, Карузо по-разному распевался, придавая голосу то нужную драматичность, то легкость и лиричность

тия резонаторных ощущений, то необходимо следить за тем, чтобы лицевые мышцы, язык, подбородок были бы лишены всякого напряжения. Эти упражнения являются полезными для развития дыхания, гибкости и подвижности голоса.

В книге «Как надо петь», он останавливается не только на положениях методического характера, но и на вопросах режима певца, гигиены его голоса, вредных привычках (крик, громкий разговор, курение, питье спиртных напитков, различных видах нервозности). В своей работе Э.Карузо подчеркивает, что единого метода и универсальных советов в вокальной педагогике быть не может: сколько певцов, столько и подходов к развитию их голоса.



Энрико Карузо



ТЕАТР ЛА СКАЛА

В истории итальянского вокального искусства театр Ла Скала служит образцом высокой культуры пения. С миланским театром, который открылся 3 августа 1778 года, созданного по проекту Дж.Пьермерини, оперой Антонио Сальери «Признанная Европа» связано творчество ведущих итальянских композиторов и выдающихся певцов. В период становления театра в нем звучал чарующий голос Катарины Габриелли, поражали искрометные пассажи Гаспаре Пакьяротти, Луиджи Маркези.

В первые десятилетия в Ла Скала ставились оперы Джованни Паизиелло, Доменико Чимарозы, сверкал талант Анджелики Каталани, голос которой сравнивали со звучанием скрипки Н.Паганини. В 1812 году оперы Дж.Россини открыли, по выражению Стендаля, новую страницу «радостей и восторгов». Появились певцы нового типа: Изабелла Кольбран, Луиджи Дзамбони, Филиппо Галли. В Ла Скала получили признание композиторы-романтики: В. Беллини,

Г. Доницетти, интерпретаторами и популяризаторами которых стали великая Джудитта Паста, Джованни Рубини, Антонио Тамбурини, Луиджи Лаблаш.

В период мощного патриотического подъема итальянского народа против иноземного ига в театр пришел гениальный музыкант — Дж.Верди. Его разносторонняя деятельность (композитора, дирижера, режиссера) — яркий период в истории итальянского вокально-



Артуго Тосканини

го искусства. Все 26 опер «маэстро итальянской революции» были поставлены в театре Ла Скала. На музыкальных драмах Верди воспитывались певцы-актеры, искусство которых стало эталоном европейской вокальной культуры.

С 1898 года начинается эпоха *Артуго Тосканини*. С именем гениального дирижера связан новый этап в развитии театра. Его сверкающий талант поднял на недостижимую высоту вокально-сценическое искусство, выдвинул плеяду певцов-актеров. Обладая необычайным даром «угадывания» талантов, А.Тосканини поставил оперу А.Бойто «Мефистофель», пригласив русского певца Федора Шаляпина, покоровшего итальянцев глубиной проникновения в образ, богатством тембров, неиссякаемым разнообразием выразительных средств. На сцене Ла Скала звучал «Евгений Онегин» П.Чайковского. Миланцы знакомились с гениальными творениями М. Мусоргского «Хованщина», «Борис Годунов».

В годы фашистского режима, диктаторства Муссолини, А.Тосканини покинул театр и уехал в Нью-Йорк. Художественным руководителем театра стал Виктор де Сабата, продолживший традиции Тосканини. Однако несмотря на то, что на сцене еще блистали певцы, воспитанные великим маэстро (Тоти даль Монте, тенор Аурелиано Пертиле), общий уровень итальянской вокальной культуры заметно снизился.

В 1943 году в результате налета немецких бомбардировщиков, Ла Скала получил серьезные повреждения. В 1945 году началось восстановление театра. В апреле 1946 года возвратился на родину Артуро Тосканини. 11 мая 1946 года состоялось торжественное открытие Ла Скала: за пультом стоял 79-летний прославленный маэстро. Хор рабов из «Набукко» Верди был встречен овацией. Зал стоя приветствовал Италию — Верди — Тосканини. Ла Скала второй половины XX века связан с именами дирижера Тулио Серафина, Рикардо Мутти, Клаудио Аббадо, генерального директора Антонио Гирингелли, деятельность которого вызывала послевоенный расцвет театра. В последнее десятилетие в Ла скала звучат голоса лучших певцов всего мира. За дирижерским пультом стоит выдающийся музыкант Клаудио Аббадо.

В 1955 году открылся филиал театра Ла Скала — Пиккола Скала, предназначенный для камерных опер и произведений композиторов XX века.

Слово Вердиземи дирижером
и худ. руководителем Ла Скала
звездами Джулио Ливанчи.

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Для Италии XX века, как и для всего европейского оперного искусства, характерен поиск новых форм, отказ от привычного, традиционного. Это вызвано стремлением оперных композиторов создавать музыкально-сценические произведения, созвучные эпохе социальных потрясений, невиданного по размаху технического прогресса. Поиск новых форм и средств выражения приводит к созданию необычных произведений с измененным ладовым мышлением. В современной опере действие, как правило, разворачивается необычайно импульсивно. В этом проявляется связь оперного искусства с искусством кино, характеризующимся быстрой сменой кинокадров. Совершенно естественно, что привычная оперная форма — ария — существенно видоизменяется.

Меняется и отношение композиторов к мелодии, ее интервальному строению. Вместо удобно построенной мелодической линии, появляются непривычные для голоса скачки на широкие интервалы (наиболее распространенным из них становится, например, септима: ее неустойчивость и диссонансность передают состояние тревожности, напряженности, столь характерного для оперных произведений западно-европейских композиторов).

Нельзя не отметить и еще одну особенность — использование вокально неудобной для голоса тесситуры. Зачастую в вокальных партиях, предназначенных для низкого голоса, широко применяется высокая тессitura. И наоборот, — высокие голоса должны приспособливаться к непривычной и малоразработанной в процессе обучения низкой тесситуре. Немаловажным фактором является новая функция оркестра, который, как правило, несет основную эмоциональную нагрузку. Зачастую оркестр не помогает певцу, а сбивает его, увеличивая сложность интонирования, проблема которого выдвигается на первый план. Резкие и частые смены психологических состояний создают сложный интонационный ри-

сунок, воспроизвести который способен только вокалист, в совершенстве владеющий своим голосом.

Современный итальянский певец встречается не только с произведениями оперных композиторов прошлого, составляющих основу репертуара оперных театров, но и с произведениями таких новаторов, как Луиджи Ноно, Луиджи Даллапиккола.

Луиджи Ноно — композитор атональной «серийной техники», автор опер «Нетерпимость», «Под яростным солнцем любви», премьера которой состоялась в Ла Скала в 1974 году под управлением Клаудио Аббадо.

Не менее сложной является музыка *Луиджи Даллапиккола*, приверженца декафонии. Он автор сложной для исполнения оперы «Ночной полет» на текст Экзюпери.

Наряду с итальянскими композиторами — новаторами, в репертуаре итальянских театров (а их более 50!) звучат произведения Сергея Прокофьева, Дмитрия Шостаковича, Франсиса Пуленка, Альберта Берга, Игоря Стравинского, Пауля Хиндемита, Альфреда Шнитке и др. Исполнение таких опер диктует певцам необходимость владеть вокальной техникой в самом широком смысле: приобретения новых выразительных средств, умения использовать не только певческий, но и речевой голос, обладать широчайшим звуковысотным диапазоном, разнообразием тембров.

Говоря о певцах второй половины XX века, в частности миланского театра Ла Скала, необходимо отметить, что понятие *представитель итальянской школы пения* в последнее время значительно расширилось. На современном этапе его следует заменить другим определением — *представитель эталонного пения*, под которым понимается совокупность вокально-технического и актерского совершенства. Такими эталонными певцами, выступавшими в театре Ла Скала, являются: испанка Монсеррат Кабалье; гречанка Мария Каллас; австралийка по происхождению Джоан Сазерленд; болгарин Николай Гяуров; русские певицы — меццо-сопрано Ирина Архипова и Елена Образцова, басы Евгений Нестеренко и Паата

Бурчуладзе; американка Биверли Силз; испанец Пласидо Доминго (написал автобиографическую книгу «Мои первые сорок лет»); американка Фредерика фон Штаде — меццо-сопрано, обладающая не только широким диапазоном, красивым тембром, но и необыкновенно легкой колоратурой (она получила широкое признание блестящим исполнением партии Золушки в одноименной опере Дж.Россини).



Монсеррат Кабалье

Нельзя не отметить лидирующего положения итальянских певцов в настоящее время на мировой оперной арене: благословенную великим Артуро Тосканини Ренату Тебальди, безупречное голосоведение которой остается эталонным, обаятельную, женственную, не теряющую с возрастом этих качеств, — Миреллу Френи — непревзойденную Мими; «короля теноровых высот» — неутомимого Лучано Паваротти; баса Паоло Монтароло — артиста редкого комедийного дарования. Его исполнение таких партий, как Базилио, Лепорелло, Дулькамара и многих других, останется надолго в памяти зрителей.

Остановимся на творческих портретах некоторых выдающихся вокалистов: испанки Монсеррат Кабалье, гречанки Марии Каллас, итальянца Франко Корелли и шведа Юсси Бьёрлинг, Чечилии Бартоли.

Монсеррат Кабалье — сопрано, обладающая тембром редкой красоты, легкостью эмиссии, свободой формирования верхнего участка голоса, тончайшей филировкой, широтой творческого диапазона. Вокально-техническое совершенство, безукоризненная музыкальность, чувство стиля и тонкость фразировки способствовали мировой известности певицы.

Кабалье получила музыкальное образование в Барселонской консерватории по двум специальностям: как пианистка

и вокалистка (класс Эужении Камени — румынской певицы и известного педагога). Творческая жизнь Монсератт началась с 1956 года сначала в Барселонской опере, затем в Бременском театре, где она исполняла разнохарактерные партии — Тоски, Марины Мнишек, Ренаты в опере Прокофьева «Огненный ангел».

Впервые заговорили о Кабалье как о знаменитости только в 1965 году, когда она, заменив заболевшую певицу, с блестящим исполнением исполнила партию Лукреции в опере Доницетти «Лукреция Борджиа» в Карнеги-Холл. Последовало приглашение в «Метрополитен-опера», где Кабалье с успехом исполняла ведущие партии. Ее выступления в Америке проходили с неизменным успехом. Публика аплодировала стоя! С участием певицы шли редко исполняемые оперы: «Дева озера» Дж.Россини, «Пираты» В.Беллини, «Роберт-дьявол» Мейербера. Последовали гастрольные поездки по всему миру, она покоряла своим искусством Лондон, Париж, Флоренцию, Рим. В 1964 году Монсеррат Кабалье с труппой Ла Скала блистательно исполнила партию Нормы на сцене Большого театра в Москве.

Восьмидесятые годы — время напряженной творческой деятельности. Певица обладает широчайшим оперным репертуаром от старых итальянских мастеров XVII века до произведений ее современников. Демократизм и острое чувство современности разрешили ей выступать в концерте, посвященном Олимпиаде 1988 года вместе с Фредди Меркьюри — «королем» рок-музыки, продемонстрировав и в этом, непривычном для оперной певицы стиле, яркую одаренность.

Мария Каллас (настоящая фамилия Калогеропулос), родилась в Нью-Йорке. Ее голос, широкого звуковысотного и творческого диапазона, позволял исполнять как колоратурные партии, так и типично драматические. Искусство Каллас — явление особого рода. Вокальная техника певицы, к шлифовке которой Каллас относилась с юных лет с величайшим вниманием, подчинена основной задаче: созданию правдивого художественного образа. В ее голосе нет безуко-

ризенной ровности звука, сглаженности регистровых швов, характерных для выдающихся вокалисток, таких как Кабалье, Тебальди. В некоторых критических выступлениях прессы отмечалась резкость голоса на верхнем участке диапазона. Однако эти кажущиеся недостатки есть не что иное, как арсенал выразительных средств в передаче живых человеческих чувств. Захватывающая экспрессия является основой творчества этой гениальной певицы.



Мария Каллас

Важное значение в творческой жизни Марии Каллас имела встреча с выдающимся режиссером Лукино Висконти ди Модроне, способствовавшего развитию и шлифовке потенциального актерского дарования певицы. С ним Каллас создала незабываемые образы в операх «Весталка» Спонтини, «Сомнамбула» Беллини и «Травиата» Верди. Английская пресса, реагируя на выступление Каллас в «Сомнамбуле» на Эдинбургском фестивале, писала: «Это не артистка, исполняющая роль Амины, а сама Амина, сошедшая со страниц партитуры Беллини».*

Партия Лючии (опера «Лючия ди Ламмермур» Доницетти) оценивалась критикой как высшее достижение певицы. В интерпретации Каллас образ Лючии отличается от общепринятого: это не хрупкая, сломленная судьбой девушка, а женщина, наделенная внутренней силой и богатством душевного мира. Такая же особая интерпретация, свойственная только Каллас, характерна и образу Розины («Севильский цирюльник» Россини). Работе над созданием художественного образа предшествовал кропотливый поиск, зрелое мышление, и в каждом случае Каллас решала его по-своему.

Требовательная к себе, Каллас также нетерпимо относилась к коллегам, в результате чего приобрела скандальную

*Тимохин В. Выдающиеся итальянские певцы. М., 1962, с. 172.



Юсси Бьёрлинг

репутацию. Но это, как и у Шаляпина, было следствием преданного служения искусству.

Оперный репертуар М. Каллас огромен. Она исполняла ведущие вокальные партии в операх Гайдна, Глюка, Спонтини, Керубини, Беллини, Доницетти, Верди, Масканьи, Пуччини.

Ранний уход со сцены и преждевременную смерть Каллас можно объяснить титаническим напряжением физических и душевных сил, свойственных великой артистке XX века.

Юсси Бьёрлинг — шведский драматический тенор, чарующего тембра. Он родился и воспитывался в семье музыкантов: отец — оперный певец, мать — пианистка. Обучение пению началось с пяти лет, когда в доме в исполнении семейного квартета (отец и три сына), звучали псалмы. Сохранилась запись с голосом восьмилетнего Юсси. Юношей Юсси Бьёрлинг поступает в Стокгольмскую королевскую оперу, а в 1930 году дебютирует в партии Оттавио (опера «Дон Жуан» Моцарта). Критика отмечает льющийся голос, легкость и подвижность в традиции *bel canto*. Руководство оперного театра, оценивая талантливость и перспективность молодого певца, окружает его заботой и вниманием. За семь лет работы в театре Ю.Бьёрлинг исполнил 60 партий лирического и лирико-драматического плана, в том числе высокотесситурную партию Арнольда («Вильгельм Тель» Россини).

Удивительное чувство стиля и любовь к русской музыке позволили певцу с успехом исполнять партии Ленского («Евгений Онегин» Чайковского), Владимира Игоревича («Князь Игорь» Бородина), Индийского гостя («Садко» Римского-Корсакова).

Приглашения в европейские театры способствуют широкой известности певца. Он поет в Вене, Париже, Праге, Бу-

дапеште, Дрездене, участвует по приглашению Тосканини в Зальцбургских фестивалях.

В конце 1937 года Бьёрлинг впервые поет в США Радамеса в Чикагском оперном театре, на следующий год — в «Метрополитен-опера» с блеском исполняет партию Рудольфа («Богема» Пуччини). В «Нью-Йорке таймс» появляется восторженный отклик. Автор статьи отмечает, что высокое теноровое «до» певца приводит в восторг слушателей. Вдова Карузо говорила, что после великого Карузо Юсси Бьёрлинг — единственный тенор, которого она с удовольствием слушает.

За время работы в «Метрополитен-опера» Бьёрлинг спел десять партий, тщательно отбирая репертуар с учетом огромного зала и необходимости беречь голос. Все исполненные партии были шедеврами!

Партия Манрико (опера «Трубадур» Верди) по-своему трактуемая певцом, высоко оценивалась авторитетными представителями искусства. М.Каллас считала трактовку этой партии неподражаемой. Артуро Тосканини, высоко ценивший редкий по красоте тембр голоса певца, артистическое дарование, идеальную эмиссию, высокий интеллект и горячее сердце, считал исполнение партии Манрико непревзойденным. В годы второй мировой войны Бьёрлинг работает в Швеции, выступая в опере и в концертах, исполняя романсы Шумана, Шуберта, Рахманинова.

После восстановления театра Ла Скала (1945) певец поет там партию Герцога, а позднее — Ричарда.

Конец 50-60 годов — время активной оперной и концертной деятельности. Певец гастролирует в Швеции, поет в операх шведских композиторов и народные песни.

Бьёрлинг оставил огромное дискографическое наследство: с его участием записано 10 опер, 270 оперных арий и романсов.

Франко Корелли — драматический тенор, родился на юге Италии в городе Анкоре и живет яркой творческой жизнью. В юности уроки пения, когда голос был определен как баритон, не сулили значительных результатов, что и продиктовало



Франко Корелли

решение поступить в Болонский университет. Однако занятия с Оттавио Дзино помогли приобрести звучание голоса в ключе драматического тенора. В первые годы успешной работы в театрах, Корелли поет в «Аиде», «Дон Карлосе» Верди и, что особенно показательное, в операх не итальянских композиторов, в частности «Юлии Цезаре» Генделя.

Большую роль в творческой жизни певца сыграла встреча с Марией Каллас, которая высоко оценила красоту и тембральное богатство голоса певца и его актерскую одаренность. Это открыло путь в Ла Скала. Именно Каллас потребовала от руководства театра, чтобы трудную теноровую партию Лициана в опере «Весталка» Спонтини, поставленную специально для нее режиссером Висконти, пел Франко Корелли.

Несмотря на большой успех, критика тем не менее подчеркивала ряд недостатков: крикливость, плохую дикцию. Самокритичность и упорные занятия с известным певцом Лаури-Вольпи позволили преодолеть отмеченные дефекты. Итальянский критик писал: «Корелли радуется успехами. Певец достиг модуляции голоса...». В последующих выступлениях Корелли слушатели отмечали не только вокально-техническое совершенство, но и драматическую одаренность певца.

Начались гастроли по всему миру. Его слушали и высоко оценили талант певца-актера в «Ковент-Гардене», «Метрополитен-опера», на зальцбургских фестивалях. Партнерами Корелли были выдающиеся певцы: Дж.Сазерленд, Д.Симионато, Л.Прайс, Э.Бастионини.

На сценах Ла Скала и «Метрополитен-опера» Корелли пел высокотесситурные партии Калафа («Турандот» Пуччини) и Рауля («Гуїёноты» Мейербера) и весь теноровый репертуар.

А репертуар певца огромен. Это оперы Генделя, Беллини, Доницетти, Верди, Пуччини, Гуно, Мейербергера, Мусоргского.

В 1983 году, спев Отелло, Корелли покинул оперную сцену. Он был последним драматическим тенором.

Имя испанского тенора *Хосе Каррераса* достаточно известно. Красивый, статный обладатель редкого по обаянию голоса, охватывающего весь теноровый диапазон, певец пользуется всеобщим признанием. Его дебют в 1970 году в Барселоне в партии Флавия («Норма» Беллини) сделал его сразу знаменитым. Но истинный успех, открывший певцу дорогу на сцены всего мира, связан с совместным выступлением с непревзойденной Монсеррат Кабалье в «Набукко» Верди и «Лукреции Борджиа» Доницетти. Он поет с неизменным успехом в таких прославленных театрах, как Ковен Гарден, Метрополитен опера, Ла Скала, Венская опера, Арена ди Верона. И вдруг, в 1988 году, неожиданная страшная болезнь заставила замолчать любимца публики. Началась борьба за жизнь, за золотой голос. Победило искусство врачей, горячая поддержка истинных друзей: Доминго, Паваротти; а главное, — собственная мужественная любовь к искусству, вера в необходимость принести людям дар, данный Богом. В 1990 году снова зазвучал божественный голос в партии Самсона в опере «Самсон и Далила» Сен-Санса. Каррерас радовал москвичей, выступая на Красной площади вместе с неизменными друзьями.



Хосе Каррерас

Как было указано выше, вторая половина XX века богата певцами, обладающими блестящей техникой и всем арсеналом выразительных средств, необходимых для того, чтобы занять достойное место в мировом оперном искусстве. Для подробной характеристики творческих особенностей каждого артиста требуется специальное исследование. В дан-



Хорн Мерилин



Габриэла Туччи



Татьяна Троянос

ной книге ограничимся кратким перечнем основных биографических данных певцов, независимо от национальной принадлежности. Все они, в то или иное время, демонстрировали свое искусство в прославленном театре Ла Скала, Метрополитен Опера, Ковен Гарден и др.

Хорн Мерилин — меццо-сопрано. Училась в Университете Южной Каролины; брала уроки у знаменитой Лотты Леман. Пела в Венеции, Сан-Франциско, Метрополитен Опера, Ла Скала.

Габриэла Туччи — сопрано. Училась в Риме. Пела в Ла Скала, Ковен Гарден, Метрополитен Опера, Гранд Опера. Основные партии: Виолетта, Дездемона, Маргарита, Баттерфляй.

Татьяна Троянос — сопрано. Начинала карьеру с хора в мюзиклах. Дебют состоялся в Нью-Йорке. По приглашению знаменитого импрессарио Либермана пела во многих европейских театрах (Гамбург, Вена, Лондон), затем исполняла ведущие партии в Метрополитен Опера, Ла Скала. Обладательница широчайшего репертуара от Генделя до Пендерецкого.

Кири те Канава — сопрано, новозеландская певица, победительница многих конкурсов Новой Зеландии и Австралии. Совершенствовалась в Лондонском оперном театре. Дебют — в Ковент Гардене. Пела

в Сан-Франциско, Гранд Опера, Метрополитен Опера, Арена ди Верона. В репертуаре — Моцарт, Верди. В фильме-опере «Дон Жуан» исполнила партию Донны Эльвиры.

Биверли Силз — сопрано. Американская певица, ведущая солистка в «Сити Опера» в Нью-Йорке. Выступала в Метрополитен Опера, Ла Скала, Ковент Гарден. Широкая известность пришла в 1970 году.

Джоан Сазерленд — сопрано. Австралийская певица начала обучение как меццо-сопрано, затем после занятий с сиднейским вокальным педагогом Диккенс — продолжила как драматическое сопрано. Окончила сиднейскую консерваторию. Много концертирует с пианистом Бонингом. С 1951 года — Лондон, с 1952 года — солистка Ковент Гарден. Начинается успешная творческая жизнь в лирико-колоратурных партиях. Триумфальная победа в Гранд Опера в партии Лючии. Блистательные гастролы в лучших европейских театрах и в США.

Лео Нуччи — баритон. Один из ведущих солистов современной оперной сцены. Поет центральные партии в Ла Скала, Ковент Гарден, Метрополитен Опера.

Леонтина Прайс — американская певица, драматическое сопрано. Окончила Джульярдскую музыкальную школу. Первый большой успех



Кири те Канава



Биверли Силз



Джоан Сазерленд



Лео Нуччи



Леонтина Прайс



Чечилия Бартоли

— в телепостановке оперы Пуччини «Тоска» (1955). Поет в Сан-Франциско, Арена ди Верона, Ковент Гарден, Метрополитен Опера, Ла Скала, Москва. Обладательница широчайшего репертуара.

Особое место в современном вокальном искусстве занимает молодая итальянка — *Чечилия Бартоли* — колоратурное меццо-сопрано. Она блестящая исполнительница арий Россини, итальянских композиторов барокко. Подвижность ее голоса уникальна: невольно проводится параллель с певицами — виртуозами XVIII века, таких как Франческо Бордони или Каталани (последней в рядах виртуозного стиля). Голос Бартоли является прежде всего «совершенным инструментом, подобным скрипке в руках Паганини».

Таков далеко не исчерпывающий перечень артистов, воспитанных на принципах прославленной итальянской школы пения.

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ИТАЛИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Вокальное образование в Италии XX века осуществляется: в консерваториях — средних специальных учебных заведениях; национальной академии «Санта Чечилия» — высшем учебном заведении; в частных школах, готовящих певцов и примадонн.

В настоящее время в Италии насчитывается более 14 консерваторий. На вокальном отделении изучается в основном оперная литература. Консерватории готовят певцов для оперных театров и преподавателей пения. Прием абитуриентов проходит дифференцированно с учетом исполнительской и педагогической направленности. На педагогическом отделении требуется, помимо достаточных вокальных и музыкальных данных, свободное владение фортепиано, знание анатомии и физиологии голосового аппарата, эрудиция в области теории и истории музыки. При приеме на исполнительское отделение особое внимание уделяется наличию хорошего голоса и актерской одаренности, для определения которой абитуриент читает отрывки из драматических произведений. Первый курс консерватории считается конкурсным. Окончательное зачисление происходит только после сдачи всех экзаменов, завершающих первый год обучения.

Во время обучения студенты с исполнительской и педагогической направленностью проходят в основном одни и те же дисциплины. Серьезное внимание обращено на занятия по общему фортепиано. Выпускная программа включает такие обязательные произведения, как сонаты Бетховена, прелюдии и фуги Баха. Много времени уделяется чтению с листа, которое входит в программу на протяжении всех пяти лет.

В классе сольного пения занимается, как правило, восемьдесят человек, которые обязаны присутствовать на занятиях своего профессора в течение всего рабочего дня. Такой режим занятий воспитывает слуховое представление об эталоне звучания и является, с точки зрения вокальных педагогов Италии, *важнейшим условием* вокального образования.

Педагогу отводится 12 часов в неделю, которые он распределяет по своему усмотрению, учитывая индивидуальные особенности учеников, увеличивая занятия с одними и сокращая его с другими. В репертуар, кроме оперных произведений, включается большое количество вокализов, пение которых является обязательным с первого курса до выпускного экзамена.

В программу экзаменационных требований на первом курсе входит исполнение одного вокализа из восьми, представленных комиссии, и старинной арии композиторов XVII-XVIII века. На втором курсе экзамен не предусмотрен, что дает возможность профессору заниматься по индивидуальному плану. На третьем курсе студент исполняет гаммы, несколько технически сложных вокализов, арию с речитативом, романс или камерное произведение итальянских композиторов XVII века (Д.Каччини, Д.Монтеверди, М.Чести). На четвертом курсе количество вокализов увеличивается, один из которых — в современном стиле. В экзаменационную программу входят также старинная ария, отрывок из духовного сочинения композитора XVIII века, ария композиторов XIX века, романс. Кроме того, обязательным является проверка чтения с листа.

На пятом, выпускном курсе, программа экзамена включает два вокализа старинного и современного авторов, две арии (одна из которых композитора XX века), исполнение (после самостоятельной трехчасовой подготовки) незнакомого вокального произведения, предложенного комиссией. Выпускник также экзаменуется в чтении с листа произведения средней трудности. Заканчивается выпускной экзамен проверкой знаний в области физиологии и анатомии голосового аппарата.

В учебном плане не предусмотрены отдельные занятия с концертмейстером, однако студент обязан являться к профессору с выученной программой. Такая система дает положительные результаты: студенты приучаются к самостоятельности и инициативности. В классах ведущих профессо-

ров используются разнообразные вокальные упражнения, развивающие диапазон, силу, динамические и тембровые возможности голоса. В отмеченном многообразии есть некоторые общие установки, помогающие приблизиться к эталонному звучанию — округлому и звонкому, на опоре, с выраженным вибрато. Добиться такого результата помогает устойчивое положение гортани (по выражению некоторых педагогов — «гортань, поставленная на якорь»), ощущение звенка или поднятого нёба, направление звука «в маску», раскрытие регистровых возможностей голоса, тренировка певческого дыхания, обеспечивающего пение legato и динамическое разнообразие голоса.

Музыкальная академия «Санта Чечилия» — высшее учебное заведение. На вокальное отделение академии принимается не более восьми человек, окончивших консерваторию и получивших рекомендацию от дирекции. Поступающие в музыкальную академию должны иметь отличную вокально-техническую подготовку. Цель двухгодичного обучения — овладение стилем исполнения камерных произведений. Во время обучения студенты пользуются правом посещения концертов во всех залах города. Выпускной экзамен представляет собой сольный концерт в двух отделениях, программа которого составляется из романсовой литературы разных стилей.

Дать исчерпывающую характеристику методов преподавателей современных педагогов-вокалистов необычайно трудно. Как сказал Энрико Карузо, «сколько педагогов, столько и методов». Однако достаточно ярко прослеживаются некоторые общие положения.

Ранее отмечалось, что одна из особенностей итальянской вокальной школы — вокализация на гласный «а» (в XVII-XVIII веке — открытый, в XIX — закрытый). В настоящее время эта традиция пересматривается, и многие педагоги предпочитают вокальные упражнения на округлый гласный «и» или «у». Такое изменение связано с необходимостью добиться более крепкого звучания за счет активной работы го-

лосовых складок.* Указанные гласные большого импеданса создают высокое подскладочное давление, которое и активизирует работу голосовых складок.

Вторым существенным отличием современной итальянской педагогики является особенность формирования верхнего участка голоса. Осторожное бережное отношение к верхнему регистру заменяется смелым и даже рискованным, на наш взгляд, подходом. Упражнения даются с охватом всего певческого диапазона, включая крайние звуки головного регистра.

Наиболее распространенным является требование пониженного положения гортани.

Проследим на отдельных примерах некоторые методы и приемы, характеризующие современную вокальную педагогику.

Упражнения для сопрано в классе *Ирис Коррадетти* — педагога Венецианской консерватории, как правило, поют на гласный «а»; для тенора — на округлый «и». Эмиссия звука начинается с того момента, когда ученица, набрав умеренное количество воздуха, ощутит прохождение его через головную щель. Особенное внимание уделяется однородности звучания на всем диапазоне. Упражнения начинаются на среднем участке голоса и постепенно по полутонам доходят до «си» второй октавы.

Неизменность низкого положения гортани, поднятого мягкого нёба, широкого горла — обязательное условие исполнения всех упражнений. Для выработки колоратурной техники педагог требует меньшей активности в подъеме нёба, то есть менее округлого звука, чем при пении *legato*.

Для всех голосов *Иоланда Маньони* — профессор Римской консерватории «Санта Чечилия», использует упражнения на гласный «и», в отдельных случаях — «о» или «у», но только не «а». Основные положения И.Маньони сводятся к следующему: раскрепощенная гортань (широкое горло), сво-

* Используется современная терминология вместо устаревшего — «связка».

бодное, легкое дыхание с хорошо натренированной диафрагмой, выполняющей роль «поддержки» голоса, мягкая атака, наличие «вibrато». Упражнения охватывают весь диапазон голоса. Профессор не стремится сгладить регистровые «переходы», а напротив, смело выявляет особенности звучания всех регистров.

Понимая важность работы диафрагмы, Маньони дает упражнения на чередование forte и piano. Широко применяется portamento, особенно при пении больших интервалов. При этом профессор требует активных толчков диафрагмы.

Для выработки беглости необходимо полное раскрепощение гортани, а потому Маньони рекомендует пение гамм на слог «ха». Такая придыхательная атака снимает излишнее напряжение голосовых складок, отчего дыхание делается гибким и эластичным.

Для освоения верхнего участка диапазона голоса Маньони использует арпеджио, гаммообразные пассажи, диатонические и хроматические гаммы. Интересным и рискованным является метод освоения верхних звуков. Игнорируя не очень качественное звучание верхних нот, профессор смело переходит к еще более высокому, доходя до крайних пределов.

Особое внимание уделяется выработке «вibrато». С точки зрения Маньони, «вibrато» должно вырабатываться с первых же шагов обучения пению у всех учеников, независимо от характера голоса.

Существенное место занимают упражнения на legato. Профессор требует, чтобы они исполнялись полным (но не напряженным!), округлым звуком.

При работе над произведениями профессор добивается скрупулезного выполнения авторских указаний, зафиксированных в тексте, соблюдения традиций и неприятия «новшества». Эта установка характерна и для других педагогов итальянских консерваторий.

ЦЕНТР УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ПРИ ТЕАТРЕ ЛА СКАЛА

Основной задачей Центра усовершенствования оперных артистов, организованного при театре Ла Скала, является работа над оперными партиями. Обучение там предполагает повышение квалификации не только итальянских оперных певцов, но и вокалистов из разных стран мира. Для поступления певцу необходима рекомендация руководителей оперных театров и характеристика, подтверждающая его вокально-техническую подготовленность. Перед зачислением все абитуриенты проходят прослушивание, в программу которого входит исполнение сложных арий различных стилей. С 1961 года в Центре усовершенствования стажировались русские певцы. По просьбе советских руководителей были введены занятия по вокальной технологии. Уроки сольного пения проходят ежедневно кроме субботы.

Контроль за работой осуществляется трижды в год в виде прослушивания — зачета, на котором присутствует директор, дирижер и педагог Центра.

Эудженио Барра — бывший ведущий профессор Центра усовершенствования при театре Ла Скала — считал главным воспитание эталонного звучания. Лучшими гласными Барра считал «у» для низких голосов и «и» для высоких, особенно для теноров. В качестве упражнения, помогающего «направить звук в резонатор», он предлагает «мычание». Этот прием широко используется маэстро не только при пении гамм, арпеджио, интервалов, но и в начале работы над произведением. Такая настройка позволяет добиться яркого, полетного, прорезающего большие пространства звука. Профессор утверждал: «Кто умеет пользоваться головным резонатором, тот поет всю жизнь». Под головным резонатором предполагается звучание близкое, звонкое, отражающееся в вибрационных ощущениях в области «маски», твердого нёба, верхних зубов.

Большое значение маэстро придавал процессу дыхания и его организации. Он следит за тем, чтобы его ученики ощу-

щали вдох в области нижних ребер, поясницы, верхней части живота, вдох краткий и активный. Во время выдоха требовал сохранять положение и ощущение вдоха «петь в себя», «на себя», как бы мысленно вдыхая. Такой психологический настрой ведет к активизации мышц-вдыхателей во время выдоха и, таким образом, к ощущению опоры.

Работая над развитием гибкого, эластичного дыхания, Барра предупреждал, что оно не должно быть форсированным — «дыхание не должно ударять по связкам». В связи с этим предлагались упражнения без пения: сесть на стул, согнуться и медленно вдохнув как бы в спину, чтобы почувствовать работу спинных мышц; медленно протянуть звук «в-в-в-в» на губах, не выталкивая, выдыхая плавно и постепенно.

Важным элементом в работе с учениками Барра использовал светлый и темный тембры, которые он определял как «горизонтальное» и «вертикальное» построение звука. Улыбка («горизонтальное построение звука») делает звук ярким, блестящим, помогает использовать головной резонатор. При этом обязательным условием образования светлого тембра Барра считал сокращение квадратных мышц (щеки приподняты), которые должны уставать. Их активная работа — залог яркого, звонкого звучания голоса.

Для низких голосов можно использовать «вертикальное» звучание, когда рот приобретает овальную форму. Однако необходимо при этом заботиться о «попадании воздуха в головной резонатор», то есть о яркости и звонкости голоса.

При работе над произведением возможно использовать отдельные, плохо удающиеся тексты в виде упражнений, которые пропеваются в различных тональностях.

ПОДГОТОВКА ПЕВЦОВ-ПРЕМЬЕР И ПРИМАДОНН

В Италии широко распространена подготовка певцов-премьеров и примадонн в частных школах. Здесь система обучения иная. Педагог заключает с учениками контракт, по которому обязуется подготовить определенные партии и обеспечить дебют. Ученик оплачивает уроки или занимается в счет будущего гонорара, определенный процент с которого обязуется выплачивать маэстро в течение того или иного срока.

Как правило, в частных школах занимаются два-четыре человека. Педагогом частной школы обычно бывает профессор консерватории или академии. Маэстро строго следит за режимом своих учеников и регулярной тренировкой. Занятия проходят ежедневно по 2-3 раза в день. Такая тщательная и систематическая работа опытного педагога-вокалиста дает, как правило, положительные результаты: маэстро успевает в установленный срок (полтора-два года) подготовить молодого певца к дебюту. Педагогические методы различны, но все они подчинены главному — формированию эталонного звучания: округлого, звонкого; близкого, «опёртого» на эластичное дыхание, которое, по выражению маэстро Барра, «должно гудеть, как гудит пламя в камине при хорошей тяге».

Глава вторая

ФРАНЦУЗСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА ФРАНЦУЗСКОЕ ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО XVII-XVIII ВВ.

Франция была единственной страной, которая к концу XVII века создала свою национальную оперу.

Для всех деятелей науки, культуры и искусства во Франции в эпоху Ренессанса было характерно, как и в Италии, стремление подражать античным образцам. В историю европейской литературы, изобразительного искусства и музыки вписаны имена крупнейших мастеров: Ф.Рабле, П.Ронсара, Н.Пуссена, К.Лежена. Их творчество возникло из органичного слияния античных мотивов с мотивами народными, ярко национальными. Их кредо выражено словами Николо Пуссена: «Миссия искусства и предназначение творца — воспеть красоту и духовное богатство человека, и тот прекрасный мир, в котором он находит свое жизненное призвание, смысл существования и источник вдохновения».*

В области вокальной музыки, наряду с народной одногласной песней, отражающей жизнь во всех проявлениях, широкое распространение получили *chanson musicale* — многоголосные пьесы контрапунктического стиля на какой-нибудь данный голос; причем их вокальные партии пышно украшались колоратурой, не импровизационной, как это отмечалось в Италии, а тщательно выписанной композитором. В этих произведениях исключительное значение придавалось сюжету. Изысканные полифонические произведения вдохновлялись текстом.

В песнях крупного мастера полифонического письма — Клемана Жаннекена воссоздаются яркие жанровые картины. Так, в «Криках Парижа» слышны голоса проснувшихся горожан, зазывные выкрики торговцев, «воркование» влюбленных; в «Битве при Мариньяно» отчетливо звучат выстрелы, звон металла, вопли раненых; а «Пение птиц» радуется пе-

* Малая история искусств — М., 1974, с. 276.

реливами трелей различных пернатых. И все это создано только вокальными средствами!

Одним из наиболее крупных композиторов, оставивших полифонические произведения непреходящей ценности, был Клод Лежен. Его песни состояли, как правило, из большего количества куплетов, в которых чередуются сольные и ансамблевые номера. Сначала поет сопрано — соло, во втором куплете присоединяется контральто со своим контрапунктом, в третьем — высокий тенор, в четвертом — бас и т. д. Куплеты отделены рефреном.

Строгое соблюдение силлабического склада (текст поется одновременно во всех голосах, и получается, в сущности, гармонический склад) является характерной чертой французской вокальной полифонии. Это делало тексты ясными и понятными. Исполнители должны были владеть приемами звукоподражания, использовать различные тембры и дифференцированную динамику.

В 1570 году во Франции была создана и возглавлена любителем музыки Жаком Антуаном Баифом «Академия поэзии и музыки». Французские гуманисты, как и члены камераты Корси-Барди в Италии, мечтали о создании синтетического спектакля подобного древнегреческому. Если в результате совместных усилий флорентийцев была рождена опера как синтез речи, танца и пения, то французы из тех же ингредиентов создали балет.

Возникший спектакль получил название «Комический балет королевы». В нем, наряду с балетом, были сольные вокальные номера, а именно — речитативы, построенные из широких интервалов и не сложные, в пределах ограниченного диапазона, арии. Правда, арии украшались пассажами из мелких нот.

Кроме того, во Франции наряду с «Комическим балетом королевы» создавались многочисленные придворные спектакли, включающие танцы, хоровые и сольные номера. В этих произведениях доминирующими были балетными номера.

Значительную роль в культурной жизни страны XVII века

играл кардинал Джулио Мазарини, ловкий и хитрый политический деятель, понимающий силу этического воздействия искусства. Он предпринимает попытку перенести на французскую почву уже сложившуюся итальянскую оперную культуру («чтобы меньше заглядывали в карты правителей»). С этой целью, уже будучи первым министром Франции, он выписывает известного итальянского композитора Луиджи Росси, который создает оперу «Орфей». Кроме того, во Францию приезжают известные вокалисты: сопрано Леонора Борони и Атто Мелани — тенор и ... тайный политический агент.

Французская публика негативно оценила гастролеров, привыкнув к звучанию изысканных произведений своих полифонистов и считая итальянское искусство «слишком откровенным».

С приходом к власти Людовика XIV наступает новый этап в развитии культуры и искусства Франции XVII века, утверждается новое художественное направление — классицизм.*

Король подчиняет себе всю культурную жизнь страны (вспомним его слова: «Государство — это я!»). Судьба французского искусства тесно связывается с монархией. «Представители классицизма обращались к сюжетам, образам и формам античного искусства с целью воплощения общественно-политических идеалов современности».** Именно поэтому наибольшей популярностью пользуется Театр Трагедии, в котором звучат произведения Пьера Корнеля и Жана Расина, отражающие дух времени. В театре складывается особая школа — «школа представления», в которой ценится преувеличенность выражения чувств в поведении на сцене, особая аффектированная декламационность.

Наряду с Театром трагедии, в 1671 году создается первый оперный театр во Франции, получивший название «Королевская академия музыки» и переименованный впоследствии в «Гранд-опера»***. Монополию на спектакли получает

* От лат. *classicus* — образцовый.

** Энциклопедический музыкальный словарь. М., 1966, с. 227.

*** Официальное название — Национальная академия музыки и танца.



Жан Баттист Люлли

драматург П.Перен. Театр открывается его пьесой «Помона» с музыкой Р.Камбера. Однако финансовый крах помешал автору быть на премьере: он попадает в долговую тюрьму, а патент передается молодому, энергичному Жану Баттисту Люлли, с именем которого связано подлинное рождение самобытной национальной французской оперы.

Жан Баттист Люлли — талантливый композитор, поэт, танцор, скрипач-виртуоз — был наделен не только различными способностями,

но и высокоорганизованным интеллектом, выраженными волевыми качествами, что позволило ему стать сначала личным секретарем Людовика XIV, а затем получить титул суперинтенданта (верховного надзирателя) музыки, закрепить за собой особым указом короля пожизненное право ставить во Франции оперы. Тонкой лестью «королю-солнцу» в своих произведениях-аллегориях, Люлли добивается королевского покровительства.

Театр трагедии, горячим поклонником которого был Люлли, оказал самое существенное влияние на первые оперные произведения, которые он назвал «Лирическими трагедиями». Пятнадцать таких трагедий создал Люлли за 15 лет своей неограниченной власти в музыкальной жизни страны и прежде всего в опере.

Понимая большую ответственность за свое новаторство, Люлли сам формирует труппу, отбирает певцов и танцоров, ревностно следит за художественным оформлением спектаклей. Его первые оперы, написанные на мифологические сюжеты — «Кадм и Гермiona», «Торжество Алкида», «Тезей» — имеют ярко выраженные национальные черты, что во многом связано с сохранением традиций французского искусства: трагедии, придворного балета, камерных вокаль-

ных произведений. Они существенно отличаются от первых опусов итальянских композиторов. Если *dramma per musica* шла в сопровождении небольшого камерного ансамбля, к тому же спрятанного за сценой, чтобы не мешать певцу петь спокойным голосом, без форсировки, то оркестр Люлли состоял из 70 высокопрофессиональных музыкантов, включая самую большую в Европе группу медных духовных инструментов. Это провоцировало певцов петь голосом значительной силы. Кроме того, необходимо учесть, что основой вокальных партий в «Лирических трагедиях» Люлли являлся драматически насыщенный речитатив, построенный на широких интервалах, требующих внезапных переходов из одного регистра в другой. Большую роль играли выразительные паузы. Весь характер речитатива напоминал декламацию трагедийных актеров с их «взлетами и падениями» голоса.

Арии в произведениях Люлли чрезвычайно разнообразны: от простых, строфических, легко запоминающихся (которые пришли из народа и возвращались в народ, их пели все — от прачки до короля) до двухчастных и трехчастных арий, достаточно сложных в мелодическом и ритмическом построении. Однако и они, в основном, носили декламационный характер. Часто речитатив и ария объединялись в одну большую сцену.

Исполнение вокальных партий в операх Люлли требовало серьезной и кропотливой работы, и Люлли, не жалея времени и сил, работал с певцами как режиссер и вокальный педагог. Эталоном служило подчеркнутое, условное сценическое поведение трагедийных актеров, а главное — их аффектированное чтение текста. Среди исполнителей опер Люлли выделялись сестры Серкоманн, тенор Дюмениль, сопрано Сент-Кристоф, басы Морель, Ланже, Плювины. Особенное внимание к занятиям над голосом проявляла любимая ученица Люлли — Марта Ле Рошуа — гордость лирического театра XVII века, некрасивая, тшедушного телосложения с невероятно тоненькими ручками, которые она прикрывала длинными перчатками. Однако эти физические недостатки



Мадеуазель де Мопен

не мешали ей быть обаятельной и притягивающей к себе людей добрыми выразительными глазами и искренностью. Артистка пользовалась неизменным успехом, особенно исполняя партию Армиды в одноименной лирической трагедии Люлли. Проникновенное пение, царственная осанка, высокопарный стиль, заимствованный у артистов Театра трагедии, заставляли сравнивать ее со знаменитой Марией Шанмелле — ученицей Расина. И это не случайно, ведь Люлли приглашал артистов Театра трагедии

и, в частности, Шанмелле, горячим поклонником которой он был, в свой театр для прочтения текстов опер, а артисты оперы должны были прислушиваться к интонациям драматических актеров, всматриваться в их мимику, жесты, подражать особенностям поведения на сцене.

Соперницей Марты Ле Рошуа стала красавица Мопен. Люлли был покорен ее темпераментом, уверенностью в свое дарование, и начал заниматься с нею вокалом и сценическим мастерством. Вскоре певица дебютировала на сцене Королевской академии в опере Люлли «Кадм и Гермiona». Парижская публика восторгалась восходящей звездой. Однако склонность к скандалам, экстравагантные выходки, драки и даже дуэли вынудили Мопен покинуть Париж и Королевскую академию.

Горячий, несдержанный Люлли часто грубо обращался с артистами, а порой и применял физическую силу. Так, узнав о том, что Марта Ле Рошуа должна стать матерью, Люлли не выбирал выражений и, как говорили современники, ударил кулаком в живот женщины. Чтобы ликвидировать конфликты, на помощь приходил деликатный и воспитанный либреттист Филипп Кино. В результате содружества двух талантлив-

вых людей, одержимых в осуществлении творческих задач, оперный театр Люлли поражал слаженностью работы и высокой дисциплиной всего коллектива. Ромен Роллан, определяя значение театра Люлли, называл его «школой великолепной актерской игры и декламации».*

Со смертью Люлли оперная жизнь Франции затихла. Никто не смог заменить такую крупную творческую личность, как Жан Баттист Люлли. Изменилась атмосфера в театре, нарушился четкий ритм его работы, снизилась дисциплина, при которой актеры безоговорочно подчинялись воле руководителя. Была потеряна мера аффектированной декламации, заимствованной у лирической трагедии, и оперные артисты пели-декламировали форсированными голосами. Неоправданное поведение артистов на сцене вызывало негативную реакцию публики. Да и оперные произведения стали малоинтересными. И даже сочинения молодых и талантливых композиторов — Андре Кампра и Андре Детуш, теряя композиционную стройность, распались на ряд эпизодов вследствие введения большого количества балетных номеров.

Французская опера XVIII века оказалась под влиянием многих противоположных сил. Это и традиции героики, связанные с классицизмом XVII века, и стиль рококо, и страстные высказывания философов-просветителей о силе этического воздействия оперного искусства.

В этих сложных, противоречивых условиях возникло оперное творчество широко известного музыкального теоретика и клавесиниста Жана Филиппа Рамо. Композитор был представителем так называемого «галантного стиля», характеризующегося выражением «деликатно-нежных» чувств, тонкостью нюансировки в создании изяшных поэтических образов. В своих операх «Ипполит и Арисия», «Дардан», «Кастор и Поллукс» композитор использовал различные вокальные формы: драматически насыщенный речитатив, в котором ораторский пафос сливается с французской декламацией,

* Роллан Р. Музыканты прошлых дней. М., 1938, с. 178.

ариозо, арии свободной формы, а также двухчастные и трехчастные различные ансамбли. Для вокальных партий его опер характерны напевные мелодии итальянского образца, соединенные с изысканными гармониями и своеобразием ритмического рисунка. Исполнение арий в операх Рамо требовало от певцов большого мастерства, как в плане вокальной технологии, так и в выборе выразительных средств. Так, например, в партии Пастушки в опере «Ипполит и Арисия» много сложных развернутых пассажей и колоратур, сопровождаемых флейтой и скрипкой; достаточно сложна ария Гебы из оперы-балета «празднества Гебы», мелодия которой украшена многочисленными трелями и морденто, делающими ее изящной, грациозной; ария Антенора из оперы «Дардан» — пример кантилены широкого дыхания. Выразительный речитатив, предшествующий арии, предполагает глубину и осмысленность. Это — яркий пример «галантного стиля», выраженного не в музыке, а в тексте («О, ужасное чудовище, но любовь — еще страшнее»). Острая ритмика, изящество, изысканность ярко выражены в гавоте из оперы «Ипполит и Арисия». Можно привести еще множество примеров, иллюстрирующих своеобразие и высокую художественную ценность оперного творчества Рамо.

Королевская опера в это время обладала известным в Европе оркестром, мощным хором и большой группой солистов, среди которых выделялись сопрано — Бреваль, Лот, Матьё, Курбьер; тенора — Дюбуа, Нансэн; басы — Дельмас, Гресс, Нучелли и др. Интересно, что роли комических старух исполнялись мужчинами. Однако далекое от совершенства пение солистов, не позволяло по достоинству оценить истинную ценность опер талантливого мастера. Исключение составляли лишь отдельные исполнители, как тенора Мюрер, Трибу, и особенно Желиот, имевший необыкновенно красивый голос — высокий тенор; а также Легро — первый исполнитель Орфея, или Мари Анта — первая исполнительница партии Федры в опере «Ипполит и Арисия». На репетиции этой оперы солисты, не справлявшиеся с вокальными партиями, обви-

няли композитора в неоправданных сложностях. Поднявшийся бунт артистов можно было усмирить только с помощью специального королевского указа! В прессе часто отмечалась условность, царящая в театре, отсутствие хороших певцов, нелепое поведение хористов, когда они, в отличие от экспансивных солистов, оставались полностью безучастными к происходящим на сцене событиям. Мужчины были всегда в париках Людовика XV, а женщины неизменно держали в руках веера...

А вот как оценивал оперное искусство И.В.Гете: «Во Франции в половине прошлого столетия (то есть с 1750 года) все искусства были манерны на необычный, для нас почти непонятный лад и чужды всякой правдивости и непосредственности... Произведения великих мастеров преподносились во вкусе пустой аффектированной декламации».*

Пение оперных артистов французского театра В.А.Моцарт в одном из писем к сестре называет «визготней», а итальянцы — «французским воем». Под впечатлением оперного спектакля в Королевской академии Моцарт пишет: «А певцы! Подумать только, что это за певцы! Их не следовало бы называть певцами, потому что они не поют: они кричат, вопят всем горлом, носом, гортанью!».**

Передовые философы-энциклопедисты — Вольтер, Руссо, Д'Аламбер, Гримм критикуют сложившееся положение в оперном театре. Жан Жак Руссо в романе «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) писал об «ужасных криках и продолжительном реве», которые оглашают театр во время исполнения. «...Жесты артистов также заставляют страдать тех, кто смотрит; как и их пение тех, кто их слушает...»*** «...Вы видите актрис почти в судорогах, с усилием исторгающих взвизгивания из своих легких, голова запрокинута назад, покрасневшее лицо, набухшие жилы, трясущийся живот»**** Конста-

* Материалы и документы по истории музыки. т. 2. 18 век. М., 1934.

** Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник. Будапешт, 1963, с. 40.

*** Штейнпресс Б. Популярный очерк истории музыки до XIX века. М., 1963, с. 283.

**** Ливанова Т. История западно-европейской музыки. М.-Л., 1940, с. 517.

тируя безусловный кризис оперного искусства, Вольтер говорил, что театр «держится только на галантных репликах и поддельных страстях».*

Но не только исполнительский стиль вызывал справедливое негативное отношение. Философы понимали необходимость серьезной реформы оперного искусства в целом. Прежде всего, сами лирические трагедии должны стать более возвышенными и серьезными, затрагивающими гражданские и нравственные идеалы. Отсюда вытекает необходимость изменить оперные либретто. Катастрофическое состояние исполнительского стиля предполагало реформу всей оперной актерской деятельности, пения и сценического поведения.

В самый разгар критических выступлений, во Францию приехала итальянская труппа с показом оперы buffa Дж.Б.Перголези «Служанка-госпожа». Правдивость содержания, естественная игра артистов, их звучащие, хорошо организованные голоса, свободное исполнение достаточно сложных арий основных героев Умберто и Серпины, живость и доходчивость музыкального языка были противопоставлены ходульным спектаклям Королевской оперы. Париж разделился на два лагеря — буффонистов и антибуффонистов. Борьба продолжалась более полутора лет. На страницах журналов обсуждались вопросы о двух художественных манерах вокального интонирования — французской и итальянской. Руссо с присущей ему полемической горячностью заявлял о непригодности французского языка для пения. И, вместе с тем, под воздействием оперы buffa сам написал первую национальную комическую оперу «Деревенский колдун». Опера сразу приобрела популярность, вследствие большой доходчивости, легкой запоминаемости мелодий, почерпнутых автором из народной музыки. Простота взятого из жизни сюжета, живость действия продиктовали артистам необходимость органичного поведения на сцене, естествен-

* *Брянцева В.* Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр. М., 1981.

ности пения, выразительности мимики и жеста.

Ряд композиторов берутся за комическую оперу. Один из ярких представителей нового жанра *Анри Эрнест Гретри* убежденно ратует за пение, идущее от разговорной речи, отсюда и особенности вокальных партий его комических опер — их ограниченный диапазон, узкие интервальные соотношения, имитирующие речь. Совершенно естественно, что наряду с положительными факторами, вокально-техническое мастерство певцов не могло развиваться. Борьба за прогрессивное оперное искусство продолжалось. Вольтер писал: «Можно ли надеяться, что явится какой-нибудь гений, который будет иметь достаточно силы, чтобы сообщить сценическому произведению, ставшему необходимостью, достоинство и этический дух, который ныне отсутствует?»*

И такой гений явился. Это был *Кристоф Виллибальд Глюк*, в то время уже хорошо известный в Европе оперный композитор. В 70-х годах он приехал в Париж. В поисках этических образцов Глюк, вместе со своим единомышленником либреттистом Раниери Кальцабиджи обращается к античным сюжетам, как наиболее отвечающим этим устремлениям. В результате созданы оперы «Орфей», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде», «Армида».

Талантливый и волевой Глюк осуществляет оперную реформу, бо-



Анри Эрнест Гретри



Кристоф Виллибальд Глюк

* *Штейнпресс Б.* Популярный очерк истории музыки до XIX века. М., 1963, с. 310.

рясь за правду, простоту, естественность и выразительность во всех аспектах оперного искусства. Все должно служить выразительности, ибо она является определяющей в оперном искусстве. Он подчеркивает, что связь между словами и музыкой должна быть столь тесной, чтобы текст казался созданным для музыки, а музыка — для текста. Обладая энергией, доходящей порой до жестокости, Глюк берет в свои руки оперный театр. Он неутомимо работает с певцами, беспощадно борется с форсировкой, нечистой интонацией, добивается естественности голосообразования, часто прибегая к убедительному показу. Он заставляет хор действовать и жить на сцене, подчиняет большим задачам оперной драматургии балет и заявляет «богу танцев» Гаэтану Вестрису, что если он Бог танцев, то пусть танцует на небесах: «артист, у которого все знания в пятках, не имеет права брыкаться в опере, подобной «Армиде».*

За шесть месяцев Глюк, благодаря своей требовательности, добивается полного подчинения своим художественным задачам, чему способствовала принципиальность композитора. Например, он отменяет премьеру оперы «Ифигения в Авлиде», считая невозможным заменить заболевшего певца менее подготовленным артистом, не нанося ущерба спектаклю в целом, несмотря на то, что уже были приглашены король и королева.

Появляются певцы-артисты, чьи имена вошли в анналы истории вокального исполнительства. Это Арну Мадлен Софи — лучшая Ифигения, обладающая не только голосом красивого тембра, но и всем арсеналом вокально-технических и выразительных средств. Дю План — лучшая Клитемнестра, а также: Легро, Ларивек, Дюбуа, Ларизе. Широко известными стали соперницы-певицы Тоди (итальянка по происхождению) и Гертруда Мара — француженка. Поклонники Тоди называли ее несравненной, а Мара получила пальму первенства в «искусстве волновать сердца».**

* Роллан Р. Музыканты прошлых дней. М., 1938, с. 306.

** Материалы и документы по истории музыки т. 2. XVIII век. М., 1934, с. 416.

Оценивая значимость реформы Глюка, нельзя не отметить, что в отношении вокальной стороны, произведения итальянских композиторов этого периода были более интересными. Обратившись к коротким, песенным ариозо (например, в «Орфее») в целях достижения драматической правдивости и цельности, Глюк невольно сузил рамки вокального исполнительства. Как указывал профессор В.А.Багадуров, роль человеческого голоса низведена у Глюка к скромной роли драматического декламатора, а кантилена, там, где она прорывается у композитора благодаря его итальянской школе, не может идти в сравнение по своим вокальным качествам даже с Саккини и Пиччини. Связь музыки и драматического воздействия в операх Глюка высоко оценивались русскими композиторами. Так, в письме к сестре, М.И.Глинка после прослушивания «Ифигении в Авлиде» писал: «Боже мой! Что это такое на сцене!...», «...я просто рыдал от глубокого восторга». А по поводу «Армиды» Глинка писал Н.В.Кукольникову: «Не могу тебе высказать достоинства, силы и драматизма этой превосходной оперы».*

Итак, оперная реформа состоялась. Глюк утвердил на сцене Королевского театра искусство больших страстей, пронизанное идеями героизма и человечности. Он поборол аффектированную манеру исполнения, добился правдивости и естественности в игре актеров. Однако декламационность, как определяющая черта французской школы пения, и сам характер вокальных партий не способствовали расцвету вокального искусства, как это наблюдалось в Италии в тот же исторический период.

* Левик Б. История зарубежной музыки. М., 1963, с. 110.

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ФРАНЦИИ XVII-XVIII ВЕКОВ

Первые вокально-методические труды

Жана Батиста Люлли по праву можно назвать основоположником национальной французской школы пения. Но, к сожалению, нет никаких источников, которые позволили бы судить о приемах, используемых Люлли в своей работе с учениками. Нет и упражнений, по которым можно было судить об уровне вокальной технологии.

Лучшим вокальным педагогом Парижа 60-70-х годов считался Ломбер Мишель. Он — певец, композитор, мастер вокальной орнаментики, снабжавший виртуозными вариациями многие арии Люлли. К сожалению, Ломбер Мишель не оставил каких-либо трудов, дающих возможность судить о его методе обучения певцов. К исполнительской деятельности его подготовил известный певец периода Людовика XIV — Басилли.

Первым печатным трудом во Франции, посвященным методологии вокального искусства, является книга певца и педагога М.Басилли «Комментарии к искусству пения» (1668). По мнению автора, главная забота учителя — научить ясной и четкой дикции. Однако обучение пению бессмысленно, если певец не обладает тонким слухом. «Только он ведет к правильному пению; без него не поможет ни голос, ни подвижность гортани. Благодаря слуху научаются всему, что ведет к пониманию искусства пения».* Басилли — сторонник эмпирического метода обучения, хотя и дает ряд советов, которых следует придерживаться в период обучения пению: слушать хороших певцов, заниматься ежедневно по утрам, все упражнения петь медленно и громко, непременно заниматься фальцетом, помогающим раздвинуть границы диапазона.

Другим теоретическим исследованием, отражающим взгляды французских педагогов XVIII века, стала книга «Ис-

* Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии. ч. 1. М., 1929, с. 166.

кусство пения» певца Жана Баттиста Берара (1775). Человеческий голос рассматривается им как инструмент: гортанные губы способны вибрировать как струны, воздух играет роль смычка, мышцы груди и легкие подобны руке скрипача, двигающей смычок. Гортань подвижна и, если ей свойственно повышаться по мере восхождения по звуковой шкале, необходимо (как ошибочно утверждал автор) использовать это природное свойство.

Берар указывал на существенную роль дыхания в процессе пения и его связи с качеством производимого звука. Он писал: «Чтобы хорошо набрать дыхание, надо понимать и расширять грудь таким образом, чтобы живот вздувался: этим путем внутренности будут наполнены воздухом с большей или меньшей силой, в большем или меньшем объеме, смотря по характеру пения».*

Методические указания Берара свидетельствуют о стремлении к научному обоснованию процесса голосообразования, хотя некоторые утверждения носят наивный и ошибочный характер (например, о том, что гортань должна повышаться по мере восхождения по звуковой шкале).**

Соображения, касающиеся дыхания, вполне согласуются с исследованиями певческого дыхания последних лет.***

Действительно, для создания звуков большой интенсивности, необходимо участие мощной группы мышц грудной клетки, а для широкого использования динамической нюансировки — мускулатуры брюшного пресса и диафрагмы. Именно эти мышцы позволяют регулировать величину

* Багадулов В. Очерки по истории вокальной методологии. ч. 1. М., 1929, с. 169.

** Как показали рентгеновские исследования доктора искусствоведения Л.Б.Дмитриева, положение гортани стабильно во время пения и зависит от типовой длины надставной трубки, характерной для того или иного типа голоса. Дмитриев Л. Голосообразование у певцов. М., 1962.

*** Ярославцева Л. Особенности дыхания у певцов / Диссертация. М., 1975. Ярославцева Л. О способах регуляции певческого выдоха (рентгеновские данные) // Вопросы вокальной педагогики. Сб. трудов. Вып. 5. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1976. Ярославцева Л. Особенности дыхания у певцов и некоторые методы его исследования // Вопросы физиологии пения и вокальной методики. Сб. трудов. Вып. 25. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1975.

подкладочного давления. Рекомендация смешанного типа дыхания (грудь поднимается и расширяется, а живот вздувается) вполне правомерна и оправдана для исполнения произведений французских композиторов XVII-XVIII веков, требующих широты динамического диапазона. Мечтая о создании певческого автомата, в котором струны, регулируемые пружинами, имитировали бы гортань, а меха, дозирующие подачу воздуха, — легкие, Берар тем не менее указывал, что певцом-художником может быть только тот, кто способен передать все оттенки человеческих чувств. Певец, умеющий издавать звуки сильные, величественные и заглушенные, или «легкие, нежные и манерные, и таким образом, выражать все оттенки страсти... имеет право претендовать на сравнение с художником, который отлично владеет колоритом и экспрессией».*

Пьер Жан Гара — известный концертный певец (тенор-баритон) и выдающийся педагог-эмпирик конца XVIII — начала XIX века, профессор Парижской консерватории** живым эмоциональным показом добивался у учеников естественно-голосообразования, точности атаки, ровности звучания гласных на всем диапазоне, искусства владением дыханием. Ему удалось подготовить к сценической деятельности тенора Луи Нурри, ставшего популярным оперным певцом, Луи Антуана Поншара — первого тенора, удостоенного ордена Почетного легиона.

Яркой личностью 1772-1834 гг. в области музыкальной и вокальной культуры конца XVIII, начала XIX века, был Александр Хорон. Человек громадной эрудиции, знаток многих европейских языков, Хорон был автором различных трудов по вопросам музыкального искусства, многотомных словарей по истории музыки. Хорон не был певцом, и не получил

* Назаренко И. Искусство пения. М., 1963, с. 55.

** Парижская консерватория как первое во Франции высшее музыкальное учебное заведение была открыта в 1795 году и носила название «Консерватория музыки и декламации». Ее организатор — дирижер оркестра Национальной гвардии — Б.Саррет

специального вокального образования, но его умение проникать в сущность всякого предмета, позволило ему стать широко известным педагогом. Думая о музыкальном и вокальном воспитании молодежи, которую он искренне и горячо любил, Хорон открыл свою школу, применяя новый метод преподавания. В поисках талантливых учеников, он исходил почти всю Францию, и привез с собой отличных певцов-басов и теноров, которые впоследствии стали оперными певцами, одним из которых был Жильбер Луи Дюпре — будущий реформатор вокального искусства. Хорон был убежден, что только музыкальное воспитание масс детей на хорошей музыке поможет подготовить оперных исполнителей. Он пропагандировал музыку Баха, Генделя, Палестрины. На суммы, выделенные правительством, Хорон организовал пансион при школе. Но то же правительство, ставя ему в упрек то, что он не выпустил плеяды выдающихся исполнителей, лишило дотации, и начатое им дело не осуществилось.

ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ФРАНЦИИ XIX ВЕКА

Глюковские оперы, сыгравшие прогрессивную роль в борьбе с рутиной, штампами, аффектированной манерой исполнения, не способствовали, однако, развитию вокального искусства.

Французский оперный театр не блистал именами выдающихся певцов, способных выдержать конкуренцию с итальянскими виртуозами. В оперном театре в период с 1800 по 1820 год популярными были произведения тяжеловесного стиля ампир. Отвлеченные историко-мифологические сюжеты трактовались условно. Помпезность и ходульность — отличительные черты французской оперы этого периода.

На фоне многочисленных декоративных спектаклей с большим количеством разнообразных шествий, батальных сцен и балетных номеров, не представляющих художественной ценности, выделилась опера Г.Спонтини «Весталка», где композитор использовал различные вокальные формы. Достаточно сложные вокальные партии с большим количеством развернутых арий предвосхитили музыкальный язык мастеров 30-40-х годов.

Париж конца 20-40-х годов становится крупнейшим мировым художественным центром, в котором демонстрируют свое мастерство представители различных видов искусств: поэты, литераторы, художники, композиторы, пианисты, скрипачи, певцы... Здесь встречаются О. Бальзак и Г. Берлиоз, Ф. Шопен и Э. Делакруа, Ф. Лист и Д. Мейербер, М. Глинка и Н. Паганини, вокальные звезды — М. Малибран, сестры Гризи, Г. Зонтаг, Д. Рубини, А. Нурри... Переплетение романтических и реалистических черт характеризует прогрессивное искусство Франции этого периода.

В оперном искусстве эта тенденция выразилась в подчеркивании мелодического начала, в большом количестве лирических сцен, в яркой эмоциональной приподнятости. Так, в 1826 году появляется опера Франсуа Обера «Немая из Портучи», для которой характерны усложненные приемы остроконфликтной драматургии, смелая трактовка историко-геро-

ической тематики, яркий эмоциональный музыкальный язык. Это первое произведение, положившее начало новому жанру — Большой французской опере и становлению нового художественного стиля — романтизма.

Премьера «Немой из Портичи» (либретто Э. Скриба и Ж. Делавинь) состоялась в 1826 году в Гранд-опера, и вызвала восторженную оценку слушателей. Успеху способствовало блестящее исполнение партии Вождя Мезаньелло знаменитым тенором парижского театра Адольфом Нурри.



Джакомо Мейербер

Большую роль в становлении Большой французской оперы сыграла патриотическая опера «Вильгельм Телль» Дж. Россини (либретто В.Этьенна), созданная композитором специально для парижского театра в 1830 году.

Наиболее ярко черты жанра Большой французской оперы проявились в творчестве *Джакомо Мейербера*. Получив прекрасное образование в Германии, он изучал вокально-театральный стиль на родине оперы — в Италии, где и был по достоинству оценен как оперный композитор. Однако Мейербер стремился в Париж — центр общеевропейской музыкальной культуры. Он тщательно изучал французскую оперную музыку, начиная с Люлли, которого считал своим учителем, и постигал особенности французской литературы. Его оперные произведения носят ярко национальный характер. Опираясь на традиции французской оперы, композитор чутко улавливал новые веяния, и не случайно Гейне сказал о Мейербере: «Это — человек своего времени, и время, которое всегда умеет выбирать своих людей, шумно подняло его на шит и провозгласило его господство».*

* *Штейнпресс Б.* Музыка XIX века. М., 1968, с. 118.

Романтическая опера Мейербера «Роберт-дьявол», прозвучавшая в 1831 году, ознаменовала новую эпоху в развитии вокального искусства Франции.

Свое окончательное завершение стиль Большой оперы получил в пятиактной опере Мейербера «Гугеноты» (либретто Э.Скриба и Э.Дешампа), премьера которой прошла с большим успехом в 1836 году. На премьере основные партии исполняли: Рауля — Адольф Нурри; Маргариты Валуа — Дорус Грасс; Валентины — Мария Корнелия Фалькон; Марсея — Н. Левассёр.

Взаимопроникновение театрального и музыкального искусства, особая романтическая приподнятость, драматургия контрастов и заостренных антитез выдвинули перед исполнителями новые задачи. Сопоставление контрастных планов, резкая смена настроений потребовали разнообразия динамической нюансировки и расширения тембровой палитры, сочетание итальянской кантилены и французской декламационности — различных способов голосообразования, широко используемая Мейербером колоратура, сложные вокализационные пассажи предполагали гибкую работу гортани и эластичности дыхания.

Большую роль в становлении нового оперного стиля сыграл либреттист Э.Скриб — блестящий драматург, на творчество которого оказала большое влияние драматургия В.Гюго, ее принцип контрастности.

Оперы Ф.Обера, Дж.Россини и Дж.Мейербера вызвали к жизни новый романтический исполнительский стиль, наиболее яркими представителями которого были: Адольф Нурри, Дорус Грасс, Мария Корнелия Фалькон, Жильбер Луи Дюпре (считающийся большинством критиков лучшим исполнителем партии Арнольда), Даморо Лора Синтия, М.Малибран, П.Виардо.

Адольф Нурри (сын прославленного тенора Луи Нурри), получив отличную вокально-техническую подготовку под руководством всемирно известного тенора и вокального педагога Мануэля Гарсиа (отца), с успехом дебютировал в 1821

году. Не обладая в начале своего артистического пути легкостью вокализации и гибкостью голоса, трудолюбивый и вдумчивый, одержимый пением Нурри достигает блестящих успехов и известности. Современники отмечали тонкую фразировку, а также особое изящество в формировании верхнего участка голоса в фальцетном режиме. Блестящий оперный певец, Нурри был горячим пропагандистом камерных вокальных произведений. Благодаря ему в



Адольф Нурри

Париже впервые прозвучали песни неизвестного в то время композитора Франца Шуберта. В течение десяти лет Нурри не имел соперников в Гранд-Опера, но с появлением Жильбера Луи Дюпре слава его померкла, и в 1839 году, после неудачного выступления, болезненно впечатлительный певец (по одной из версий) покончил жизнь самоубийством.

Дорус Грасс закончила консерваторию в Париже в 1830 году. Голос красивого теплого тембра, широта диапазона, артистичность и обаяние помогли создать яркие запоминающиеся образы и стать одной из знаменитых певиц своего времени. Она была непревзойденной Маргаритой Валуа в «Гугенотах», в которой наиболее полно раскрывалось романтическое дарование певицы.

Мария Корнелия Фалькон — обладательница насыщенного и мощного голоса. Талантливая и целеустремленная, она много и упорно работала над усовершенствованием своего уникального дарования под руководством Адольфа Нурри. Певица была неподражаемой в партии Джулии («Весталка» Спонтини), Алисы («Роберт — дьявол»), незаменимой в партии Валентины («Гугеноты» Мейербера). Однако чрезмерное увлечение драматическими партиями и зачастую форсированным звучанием способствовали преждевременной потере голоса. В 38 лет одаренная певица закончила свою карьеру.



Жильбер Луи Дюпре

Даморо Лора Синтия окончила Парижскую консерваторию. Блестала в оперном театре в 20-35-х годах. Для нее Ф.Обер написал оперу «Черное домино», а Дж.Россини — несколько сопрановых партий.

Жильбер Луи Дюпре — один из лучших французских певцов, увлекающийся вокальной педагогикой, и оставивший труд «Искусство пения» (1846). Первоначальное музыкальное образование певец получил в школе известного просветителя Александра Хорона. Уже первое выступление в 14-летнем возрасте свидетельствовало о больших возможностях и вокальной одаренности юноши. Однако неудачный дебют в партии Альмавивы в 1825 году заставил молодого певца пересмотреть свою вокально-техническую подготовленность. В 1828 году он уезжает в Италию. Знакомство с лучшими певцами, работа в небольших труппах принесли желаемый результат. Настоящий успех пришел к Дюпре в 1836 году, когда он, вернувшись в Париж, выступил с колоссальным успехом в партии Арнольда. Необычайное «грудное» звучание, вместо традиционного фальцета на верхнем участке диапазона было оценено далеко неоднозначно. Вполне оправданное в героических партиях, оно не воспринималось публикой в лирических ариях композиторов-романтиков. Как было нами отмечено, Россини, творчество которого и заставило Дюпре искать новое звучание верхних нот, резко осудил непривычную для него манеру звукоизвлечения.

Стендаль — горячий поклонник оперы, также отрицательно отзывался о «мрачном пении господина Дюпре», а критика часто упрекала певца за «крики и вопли».*

Дюпре относительно рано закончил свою артистическую

* *Лаури-Вольпи Д.* Вокальные параллели. М., 1972, с. 145-146.

деятельность. В последний период работы в театре в его голосе появились такие недостатки, как крупное вибрато — качание, форсировка, нечистая интонация. Однако, благодаря Дюпре, новая манера формирования верхнего участка диапазона мужского голоса прочно вошла в исполнительскую практику французских певцов.

Выдающимися артистками, представительницами нового романтического стиля и оставившими яркий след в вокальном искусстве, были дочери знаменитого Гарсиа — Мария Фелиста Малибран (Гарсиа) и Полина Виардо (Гарсиа).



Мария Фелиста Малибран (Гарсиа)

Яркой кометой промчалась жизнь *Марии Малибран*, редкой по дарованию вокалистки. Обладая широким диапазоном и великолепной техникой, которой она была обязана отцу — испанскому певцу и педагогу Мануэлю Гарсиа, — Малибран пользовалась неизменным успехом у требовательной публики.

Успеху романтической артистки предшествовал долгий кропотливый труд.

Мария Малибран обучалась игре на фортепиано с пяти лет, а с 14 лет начались занятия пением под руководством отца — знаменитого тенора Мануэля Гарсиа, немеркнущая слава которого продолжалась много лет.

По высказываниям современников и родственников Малибран, голос певицы в юности не отличался ни красотой тембра, ни силой. М.Гарсиа, веря в большое славное будущее дочери, работает над усовершенствованием ее голоса. Занятия были ежедневными, достаточно изнурительными. Отношения между дочерью и педагогом были сложными. Требова-

тельность, граничившая с деспотизмом, вызывали у Марии чувство, близкое к ненависти. Но, тем не менее, упорные занятия принесли желаемый результат, и уже в 18 лет певица выступает в театре «Ковент-Гарден» в опере «Капулетти и Монтекки» В.Беллини. Мария становится любимицей публики. Выучив партию Розины за 16 дней, Мария покоряет естественностью, легкостью, кокетливостью своей героини. Вслед за успехами в партии Розины, Малибран заменяет заболевшую Дж.Пасту в роли Дездемоны Россини. Выученная за неделю партия стала настоящим триумфом!

Марию Малибран отличало не только вокально-техническое совершенство исполнения, но и великолепная актерская игра, о которой восторженно отзывался великий трагик Франсуа Жозеф Тальма. Гектор Берлиоз, характеризуя творчество Малибран, отмечал, что в пении певицы соединяется покоряющее властное вдохновение и глубокая эмоциональность.

После очередной размолвки с отцом на гастролях в Америке, Малибран уезжает в Париж и организывает свой театр, привлекая талантливую молодежь. Удачное замужество со скрипачом Берио, совместные концерты, постоянный заслуженный успех! Но все творческие планы прерывает неожиданная смерть 26-летней Марии Малибран, предсказанная ею самой на похоронах любимого композитора В.Беллини (он умер в ночь с 23 на 24.04.1835года, она — в ночь с 23 на 24.09.1836 года).

После преждевременной смерти Марии Малибран достойное место в вокальном искусстве занимает ее сестра — *Поллина Виардо* — певица, наделенная артистизмом, редким обаянием, пытливым умом, художественным вкусом, неутомимым трудолюбием. Диапазон ее голоса простирался от *fa* малой октавы до *do*³. Современники отмечали льющийся характер голоса в совершенной кантилене, высокое техническое мастерство Виардо, с блеском исполнявшей виртуозные пассажи, трели, рулады, восходящие и нисходящие гаммы. Широта творческого диапазона не позволяла точно классифициро-

вать ее голос: одни считали его меццо-сопрано, другие — контральто, третьи — сопрано. Певица исполняла партии Дездемоны и Азучены, Нормы и леди Макбет. Виардо обладала искусством перевоплощения, умением проникнуть в замысел автора, ее игра отличалась правдивостью и органичностью. И не случайно в рецензиях современников отмечалось, что если бы Виардо не родилась певицей, она была бы замечательной драматической актрисой.



Полина Виардо

Полина Виардо обладала не только прекрасным голосом и артистичностью, но еще и личностными качествами, которые формировались на лучших образцах европейского искусства. Ее друзьями и помощниками были такие выдающиеся личности, как Ференц Лист, у которого она училась игре на фортепиано, Фридерик Шопен, Альфред де Мюссе, Жорж Санд, И.Тургенев, дружба с которым продолжалась всю жизнь. Виардо прекрасно рисовала, создавала эскизы к костюмам, написала несколько романсов, в частности высоко оцененный музыкантами — «Заклинание» на слова А.С.Пушкина. Ее выступления в России, куда она приезжала в 40-х годах, сопровождались восторженными отзывами. Один из рецензентов журнала «Северная пчела» писал: «В человеческом языке нет слов для тех чувств, которые Виардо-Гарсиа выражала, так сказать, душевным пением, своею душевною мимикой. Когда она выражала любовь, грусть, отчаяние своим непостижимым и необъяснимым пением и гениальною игрою, не было ни одного человека в числе зрителей, который бы не был растроган до глубины души...»*

Рано окончив свою артистическую карьеру, Полина Виардо с увлечением занималась вокальной педагогикой. Оставлен-

* «Северная пчела», 1843, № 268.

ные ею упражнения для развития голоса, являются ценным методическим пособием в современной вокальной педагогике.

После революции 1848 года в течение некоторого времени музыкальная жизнь в Париже переживает кризис. В культурной жизни страны господствует эстетика роскоши, страсть к безвкусуному великолепию зрелищно-развлекательных спектаклей. К 1870 году в Париже насчитывалось 30 театров, в которых ставились произведения легкого жанра. Большая опера была заражена эклектикой, безыдейностью; героические и исторические сюжеты воплощались в весьма условной манере.

В этот период выдвигается частная антреприза — «Лирическая опера». В свой репертуар она включала произведения нового жанра, авторами которых были талантливые молодые композиторы, с большим трудом завоевывающие общественное признание: Шарль Гуно, Камилл Сен-Санс, Лео Делиб, Жорж Массне, Жорж Бизе.

Первым произведением нового жанра была опера «Фауст» *Шарля Гуно*, творчество которого оказало огромное влияние на развитие музыкального театра Франции. Ш. Гуно — автор 12 опер и 100 романсов. Лучшим созданием композитора, классическим образцом лирической оперы, была опера, названная первоначально автором «Фауст и Маргарита» (партию Маргариты пела талантливая Кристина Нильсон). Ее премьера состоялась в 1859 году. В первом варианте вокальные номера сочетались с прозаическими диалогами. Премьера не имела успеха, что объясняется в значительной мере недостаточно известным именем композитора и далеко не первоклассным составом исполнителей. К концу сезона 1859 года опера выдержала 57 спектаклей. Через 10 лет, в 1869 году, переработанная автором опера, в которую были вписаны новые вокальные номера, и созданы речитативы вместо речевых фрагментов, прозвучала со сцены Гранд-Опера и получила единодушное признание прессы и восторженную оценку зрителей.*

* Друскин М. История зарубежной музыки. М., 1963.

Опера «Самсон и Далила» *К. Сен-Санса*, посвященная Полине Виардо, впервые была поставлена в Веймаре в 1877 году. Дирекция Гранд-Опера отвергла оперу без рассмотрения, и только в 1890 году опера прозвучала во Франции, сначала в Руане, а в 1892 году состоялась ее премьера в Париже.

Три арии определяют образ обольстительной, чувственной и коварной Далилы. Ференц Лист — горячий поклонник оперы — отметил искренность музыки партии Далилы. Исполнительница партии Далилы должна обладать сочным, насыщенным обертонами меццо-сопрано с красивым грудным регистром и свободой формирования верхнего участка диапазона. Все три арии требуют безукоризненной кантилены, разнообразия динамики и богатства тембровых красок.

Теноровая партия Самсона построена из сольных номеров и ансамблей. Она рассчитана на голос достаточно крепкий, широкого диапазона, способный выдерживать высокую tessitura. Образ дан в двух планах: Самсон — мужественный герой, неустрашимый вождь, и Самсон — покоренный любовью. Это обязывает исполнителя выбрать различные виды голосоведения, разнообразные выразительные средства — динамику, тембры, темповые отклонения, владеть художественным интонированием, выделением определенных слов или фраз.

Творчество *Жюль Массне*, которого современники называли поэтом женской души, характеризуется утонченностью, «нервной чувствительностью». Оперной драматургии Массне свойственны сочетания развернутых диалогов с небольшими фразами. Он развивает, введенный во французскую музыку Гуно, ариозно-декламационный стиль, в котором напевная гибкая декламация сочетается с



Шарль Гуно



Жюль Массне

мелодиями широкого дыхания. Из 30-ти созданных композитором опер, наиболее репертуарными в европейских оперных театрах являются «Манон» и «Вертер». Премьера «Манон» состоялась в 1884 году в Опера-Комик. Заглавную партию исполняла обладательница редкого по красоте голоса — М.Гельброн.

В центре оперы «Манон» — образы Манон и де Грие. Партия Манон разнообразна по своим выразительным средствам и вокальным формам. Партию характеризуют речитативы, основанные на разговорных интонациях, которые переходят в короткие мелодические фразы.

Широко известна ария-жалоба Манон первого действия — «Здесь надо ждать...», в которой композитор передает капризный характер героини, это проявляется и синкопированным ритмом, и в проставленных автором акцентах, и в чередовании речитативных фрагментов со стремительными взлетами мелодии к верхним нотам. Для передачи смен настроений композитор использует большое количество пауз, частые смены темпов, дифференцированную динамическую нюансировку, выразительные *gallentando*. Наиболее значительной в партии Манон является сцена в Версале с широко известным технически сложным гавотом.

В сольной партии Манон в дуэте третьего действия «Не моя рука твою пожимает...» выразительная мелодия, крещендируемая при переходе к верхнему *fa*, часто повторяющиеся *tenuto*, переходы от *sf* к *ppp*, акценты, ферматы, проставленная динамическая и тембровая нюансировка помогают исполнительнице создать образ нежной, женственно обольстительной Манон.

Дуэт второй картины третьего действия является вершиной оперы. В нем решительные интонации де Грие переплетаются с декламационно-певучими фразами Манон, постепенно проникающими в партию де Грие.

Сцена обольщения скрепляется лейтмотивом страсти.

Партия де Грие насыщена страстностью, горячностью и вместе с тем нежностью, лиричностью; чувства героя передаются мелодиями, обладающими высокой степенью эмоционального воздействия. Широко известна ария де Грие («Грезы де Грие»), с ее нежно мечтательной мелодией кантиленного характера, требующей от певца свободного, лишённого форсировки пения, умения использовать «воздушное» *pianissimo*. Других красок и иного интонирования требует полное отчаяния ариозо де Грие в первой картине четвертого акта — «Манон, ты мой кумир».

Премьера оперы «Вертер» состоялась в Вене в 1892 году, а в 1893 — в парижском театре Опера-Комик. В опере «Вертер», как и в опере «Манон», применен тот же принцип музыкальной драматургии. Все внимание сосредоточено на раскрытии лирического мира героев — Вертера, Шарлотты, Альберта. Исполнение главных партий предполагает наличие у певцов способности не только к пению *legato*, занимающее значительное место, но и богатства художественного интонирования, изящества и гибкости вокальной декламации.

Партия Вертера состоит из нескольких сольных номеров и ансамблей, раскрывающих трогательный образ героя. Сольные номера — ариозо, ария — написаны в диапазоне от *do*¹ до *si-bemol*² октавы. В моменты большого эмоционального накала tessitura повышается, а обилие высоких звуков требует от певца не только свободы их формирования, но и умения филировать. Нюансировка, проставленная композитором, темповые отклонения, штрихи помогают исполнителю в создании правдивого образа.

Оперное творчество Лео Делиба (1836-1891) характеризует яркая эмоциональность и мелодичность.

Его опера «Лакме», прозвучавшая впервые в Париже в 1883 году, прочно вошла в репертуар европейских оперных театров.

Лучшие страницы оперы связаны с образом Лакме. Ее партия, данная композитором в динамике, пронизана лиричностью, поэтичностью и драматизмом. Для характеристики Лакме композитор использовал различные вокальные формы: ариозо, арии, строфы, дуэты.

Различными вокальными средствами композитор создает образ Лакме: Лакме — послушная дочь верховного жреца, обращающаяся к богам Индии, прося их помочь отцу и угнетенному народу; Лакме — впервые горячо полюбившая, пожертвовавшая всем ради любви и погибшая от нее.

Одной из сложнейших арий в мировой оперной литературе является «ария с колокольчиками» из второго действия. Она может быть исполнена певицей, владеющей блестящей вокальной техникой, колоратурной свободой, кантиленой, филировкой, широким диапазоном. Этими качествами и обладала первая исполнительница партии Лакме — Мария Ван Занд.

Однако ключом к созданию образа во всей его полноте следует считать арию из третьего действия, когда героиня, прощаясь с жизнью, благодарит любимого, подарившего ей прекрасные мгновенья...Здесь перед исполнительницей стоит задача передать глубину и красоту чувства Лакме безукоризненной кантиленой, чарующим тембром и его модуляциями.

Теноровая партия Джеральда также охватывает полный диапазон. Ария первого действия кантиленного характера написана в основном в тесситуре от *la* первой до *la-бемоль* второй октавы. Льющийся характер мелодии требует пения *legato* ненапряженным голосом красивого тембра. Исполнителю следует обратить внимание на частые изменения темпов, передающих динамику чувств.

Такие оперы, как «Фауст» Гуно, «Самсон и Далила» Сен-Санса, «Вертер» Массне, «Лакме» Делиба, стали для певцов

благодатным материалом, позволяющим демонстрировать все богатство голосовых возможностей и артистического потенциала.

Особое место занимает опера Ж. Бизе «Кармен» — вершина реалистического творчества. На премьере оперы в Опера-Комик 3 марта 1875 года были заняты замечательные певцы: баритон Буйи — обладатель насыщенного голоса, артист яркого темперамента (куплеты Тореадора, вызывавшие аплодисменты, Бизе не любил и согласился вставить этот эффектный номер после настойчивых просьб певца); партию Хозе пел уже достаточно известный тенор Лери; Кармен — Галли-Марье — талантливая обладательница красивого меццо-сопрано с бархатными низкими нотами. С удивительной естественностью она создала яркий образ вольнолюбивой цыганки, натуру страстную и самобытную. Ее Кармен была очень близка к образу, созданному Проспером Мери-



Галли-Марье

ме. Бизе долго искал нужные интонации и «выходная» ария — Хабанера — стала визитной карточкой певицы, и встречена аплодисментами. Однако только первый акт оперы был встречен громом аплодисментов. Чем ближе опера приближалась к финалу, тем холоднее реагировала публика. Спектакль закончился мертвой тишиной зала. Возможно, проблема с верхним участком голоса у тенора Лери способствовала провалу оперы, но скорее всего, неуспех объясняется тем, что публика, пришедшая в Опера-комик, ожидала веселый спектакль и была шокирована музыкальной драмой с трагическим финалом.

Прозвучавшая сначала в Венской опере, а затем в Петербурге (1878 год), опера «Кармен» начала свое триумфальное шествие во всех европейских театрах и Америке. Гранд-опера, отказавшая композитору в постановке «Кармен», приняла ее, внося, правда, некоторые изменения, которые были поручены другу Бизе — Гиро. Он заменил прозаические диалоги речитативами. С каждым годом опера приобретает все большую популярность, а лучшие певцы всего мира борются за право исполнять великолепные партии.

Лирическая опера получила широкое признание не только во Франции. Она прочно вошла в репертуар европейских театров, благодаря щедрой мелодичности и выбору тем, вызывающих сопереживания, доступности музыкального материала.

К 90-м годам жанр лирической оперы клонится к закату, однако творчество композиторов этого жанра внесло весьма существенные изменения в исполнительский стиль, что проявляется в гибкости и изяществе ведения мелодической линии, большей свободе и смелости в изменении темпов даже в пределах одного такта, широте динамической нюансировки, в применении «задержаний», в особой мягкой манере формирования верхних тонов, в частых *fermato*, в применении *portamento* в основном снизу вверх при пении широких интервалов.

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ФРАНЦИИ XIX ВЕКА

Вокальную педагогику XIX века представляют труды выдающегося певца-реформатора *Жильбера Луи Дюпре* и *Мануэля Гарсиа-младшего*.

«Искусство пения» Жильбера Луи Дюпре

В 1846 году в Париже издается работа Дюпре «Искусство пения», переведенная на русский язык и отредактированная в 1955 году профессором Н.Г.Райским.

Основная мысль этой работы — утверждение необходимости формирования смешанного регистра и прикрытия верхней части диапазона мужского голоса. Для осуществления поставленной задачи Дюпре дает следующие рекомендации: — петь упражнения на закрытый гласный «а»;

— исполнять их непременно полным голосом, но без форсировки;

— начальные упражнения должны состоять из длительных нот (диатоническая гамма целыми нотами);

— с первых же шагов следует обучать ученика умению вдыхать, задерживать и искусно расходовать набранное количество воздуха;

— не форсировать нижние ноты при пении широких интервалов;

— смягчать ноты, предшествующие «переходу» и «округлять» последующие;

— обучаться мысленному пению: слышать звук, который предстоит спеть;

— расширять насколько возможно границы грудного звучания.

Значение книги «Искусство пения» заключается в том, что впервые была теоретически обоснована необходимость прикрытия (округление, затемнение) верхнего участка мужского голоса.

Именно поэтому имя Дюпре вошло в историю исполнительства как реформатора вокального искусства.

Крупнейшим педагогом XIX века по праву считается Мануэль Гарсиа-младший. Сочетая исполнительский опыт (он исполнял басовые партии в гастрольных поездках отца) с педагогическим даром, пытливостью и эрудицией ученого, он создал методику, на принципах которой воспитывались певцы целого столетия. Рациональная система, созданная М.Гарсиа, применялась не только во Франции, но и в других странах. Ею успешно пользовались: немецкий педагог Ю.Штокгаузен, представители русского вокального искусства — А.Додонов, Г.Ниссен-Саломан, Камилло Эверарди.

В 1855 году М.Гарсиа изобрел ларингоскоп, за что получил от Кенигсбергского университета степень доктора медицины.

Такие известные певцы России, как Д.Смирнов, Н.Ханаев, С.Лемешев, И.Тартаков, Ф.Стравинский, М.Бочаров и др., в значительной мере обязаны основным методическим принципам М.Гарсиа, изложенным им в труде «Полный трактат об искусстве пения» (в переводе и редакции В.А.Багадурова труд получил название «Школа пения»).

«Школа пения» М.Гарсиа

«Школа пения» М.Гарсиа была издана в 1847 году. В ее основу была положена брошюра «Заметки о человеческом голосе» (1840). В 1856 году «Школа» переиздается с некоторыми изменениями и дополнениями. Основному пересмотру подвергается вопрос певческого дыхания. Практические занятия, наблюдения и размышления привели М.Гарсиа к убеждению, что расширение звуковой палитры певца и гибкое использование динамической нюансировки возможно лишь при хорошо натренированной работе диафрагмы. Поэтому рекомендованный им в 1847 году грудной тип дыхания отвергается и заменяется смешанным — грудодиафрагматическим.

«Школа пения» состоит из двух частей. В первой рассматриваются вопросы физиологии голоса и методика преподавания пения, во второй проблемы исполнительства.

Исходя из того, что человеческий голос является результатом координированной работы всего голосового аппарата, М.Гарсиа призывает педагогов к серьезному изучению анатомии и физиологии. Чтобы понять работу голосообразующей системы в целом, следует временно рассмотреть ее по частям и связать деятельность каждого органа с качеством голоса. Дыхание — важный фактор голосообразования. «Нельзя сделаться искусным певцом, если не овладеть искусством управлять своим дыханием. Дыхание, которое держит весь аппарат в своем подчинении, оказывает самое большое влияние на характер звучания, и может его сделать прочным или тремолирующим, связным или отрывистым, энергичным или вялым, выразительным или лишенным выражения».*

Гарсиа рекомендует упражнения, тренирующие дыхательную мускулатуру. Вдох начинается с опускания диафрагмы (расширяются бока, выдвигается вперед брюшная стенка), затем следует расширение и подъем грудной клетки. Выдох должен быть плавным и постепенным. «Толчки, удары грудью, быстрое опускание ребер, резкое ослабление диафрагмы — помешают плавному постепенному выдоху, и воздух мгновенно вытесняется из легких».**

Чтобы приучить дыхательную систему к гибкой и эластичной работе во время пения, М.Гарсиа рекомендует своеобразную дыхательную гимнастику, состоящую из четырех упражнений:

- медленный и глубокий вдох до полного наполнения;
- постепенный, медленный выдох через почти закрытый рот;
- быстрый и глубокий вдох и максимальная задержка дыхания;
- энергичный выдох, после которого следует продолжительная пауза до следующего вдоха.

Во время занятий необходимо делать перерывы, так как

* Гарсиа М. Школа пения. М., 1956, с. 20-21.

** Там же, с. 21.

эти упражнения оказывают на органы дыхания большое физиологическое воздействие и их неумеренное использование может нанести вред.

Сила голоса и громкостные изменения зависят от координированной работы дыхания и гортани, однако доминирующее значение имеет работа дыхательного аппарата, создающая и регулирующая подскладочное давление. От искусства дыхания зависит и интонация певца: резкое изменение подскладочного давления приводит к нарушению стабильности частоты колебания голосовых складок, а, следовательно, к нарушению чистоты интонации.

Гортань — основной голосообразующий орган. От ее работы зависит образование регистров — ряда последовательных и однородных звуков, производимых действием одного и того же механизма. С работой гортани связан диапазон голоса, который разделен на регистры — грудной, фальцетный и головной. Необычная терминология М.Гарсиа, когда средний участок диапазона голоса определяется им как фальцетный, объясняется самим словом фальцет, то есть ложный (*falso*), искусственный, созданный из смешения грудного и головного регистров.

Форма рта, степень напряжения стенок глотки, положение мягкого нёба, расстояние между челюстями, положение языка видоизменяют тембр. Все разновидности последнего, а их может быть великое множество, сводятся к двум основным — светлому и темному.

Светлый тембр делает голос ярким, блестящим. Однако от излишней дозировки светлого тембра голос может стать крикливым, «белым». Темный тембр придает голосу округлость и полноту. Злоупотребление темным тембром приводит к глухому и сиплому звучанию.

Использование светлого и темного тембров имеет большое значение в технологии: так, звуки, находящиеся между *mi*¹ и *si*¹ у женского голоса часто звучат беспомощно и слабо по отношению к компактному звучанию нот грудного регистра или яркому верхнему участку диапазона. Использование

темного тембра на этом участке поможет усилить звучность, выровнять регистры.

Касаясь вопроса воспитания начинающего певца, М.Гарсиа придает исключительное значение началу звукообразования.

Рекомендуя твердую атаку звука (*coup de glott*), Гарсиа советует подготовить артикуляцию голосовой щели, закрыв ее (это мгновенно собирает и уплотняет воздух у выхода). Затем открыть голосовую щель отрывистым коротким движением, похожим на движение губ, произносящих букву «п». От степени напряжения голосовых связок, зависит режим их работы. Ухо педагога должно уловить нужную степень смыкания. Чрезвычайно важной является начальная установка: «Держите корпус прямо, спокойно, отвесно, на обеих ногах, ни на что не опираясь. Откройте рот не в форме овального «о», но отделяя нижнюю челюсть от верхней, немного отодвинув назад углы рта. Это движение слегка прижимает губы к зубам, открывает рот в правильном размере и даст ему приятную форму. Держите язык расслабленным и неподвижным (не поднимая его ни у корня, ни у конца); раздвиньте наконец основание «пилястров» (нёбных дужек) и сделайте мягкой глотку. В этом положении вздохните медленно и долго. Когда вы таким образом приготовитесь, и когда легкие будут полны воздуха, не напрягая ни глотки, ни какой-нибудь части тела, но со спокойствием и легкостью, атакуйте звук очень маленьким, быстрым, коротким ударом голосовой щели на очень ясную «а». *Это «а» нужно взять точно в самой глубине глотки; при этих условиях звук должен получиться ярким и округленным*».*

В отличие от многих школ, М.Гарсиа рекомендует начинать занятия не с нот среднего участка диапазона, раздвигая затем постепенно границы, а со звуков грудного регистра, непременно в светлом тембре. Гарсиа писал: «Соблазнительно думать, что лучше ограничить мощность самого сильного груд-

*Гарсиа М. Школа пения. М., 1956, с. 21.

ного звука до размеров более слабого медиума, но это заблуждение; опыт показал, что употребление такого приема в результате приводит голос к оскудению».*

Звук грудного регистра, спетый в светлом тембре, следует перенести приемом *portamento* на средний отрезок диапазона голоса, используя темный тембр. Это поможет достижению однородности звучания голоса на всем диапазоне. В работе с мужскими голосами, Гарсиа предупреждает о вреде «затемнения» при переходе к верхнему участку диапазона, рекомендуя «округлять» звуки, дабы не пострадали необходимые певцу крайние ноты.

М.Гарсиа дает более двухсот упражнений, расположенных по степени трудности, и советует придерживаться следующих правил:

- начинать упражнения каждое утро с эмиссии голоса;
- в первые дни заниматься не более пяти минут, возобновляя занятия в течение дня 4-5 раз, постепенно увеличивая время до получасовых занятий;
- к концу шести месяцев получасовые занятия довести до четырех в день, то есть в общей сложности в день заниматься не менее двух часов с обязательными промежутками отдыха;
- упражняться следует в тональностях, соответствующих голосу. Злоупотребление верхним участком диапазона голоса категорически запрещается, ибо это разрушает голос гораздо быстрее, чем старость;
- упражнения следует петь полным свободным голосом равной силы, следя за однородностью тембра. Постепенно необходимо изменять силу голоса, сохраняя способность филировать. Со временем нужно обучить учащегося и умению изменять тембр (светлый и темный), исполнять упражнения в различных темпах, в различном эмоциональном состоянии.

Вторая часть «Школы пения» М.Гарсиа посвящена вопросам исполнительства. Понимая влияние четкого произноше-

*Гарсиа М. Школа пения. М., 1956, с. 24.

ния на выразительность пения, маэстро большое внимание уделяет свойствам гласных, на которых проявляется тембр, и согласных, дающих весомость слову. Интересны такие практические советы: «При переходе от одного слога к другому, с одной ноты на следующую, нужно тянуть голос без толчков и ослабления, как будто все построение составляет только один ровный и продолжительный звук. Нужно отдавать на гласную самую большую часть ритмической стоимости ноты, которая на нее приходится, и только конец ее длительности употреблять на подготовку произношения следующей согласной... согласная произносится только на конце слога и звука».*

Вокальная технология — это предварительный и обязательный этап в работе над музыкальной фразой, над интерпретацией того или иного музыкального произведения. М.Гарсиа напоминает, что выражение (экспрессия) — великий закон искусства. Произведение, не выражающее никакой идеи, ничего не стоит. Если представить исполнение, сведенное к одной технике, то какой бы совершенной она ни была, — пение не затронет слушателя. Вместе с тем, и совершенная техника невозможна, если она не поддержана чувством.

Гарсиа дает советы, касающиеся работы над музыкальным произведением. Прежде всего, артист должен внимательно прочесть текст, вдумавшись в основной его смысл, и разобравшись в текстовых деталях. Затем прочитать весь текст так, как это сделал бы драматический артист. «Верный тон, воспринятый голосом, когда говорят без всякой деланности, есть та основа, на которой правильно строится выразительность в пении».**

Артист должен помнить, что несовпадение между внешним действием и тоном голоса, жестом и интонацией, лишает пения выразительности.

Высокая степень вокально-технической подготовленности позволяет певцу изменять свой голос в зависимости от хара-

* Гарсиа М. Школа пения. М., 1956, с. 44.

** Там же, с. 74.

ктера исполняемого произведения. Раз и навсегда выбранный тембр и постоянная манера голосообразования противоречат законам искусства. Опытный певец обязан уметь менять характер звучания, тембр, нюансы, и даже такие, казалось бы, чисто вокально-технические факторы, как дыхание, атака, особенности произношения. Голосовой аппарат должен подчиняться любым намерениям певца: в одном случае необходимо глубокое и бесшумное дыхание, в другом — дыхание, вырывающееся с шумом; в одном — твердая атака, в другом — придыхательная. И все эти факторы, относящиеся к вокальной технологии, становятся в конечном счете важнейшими выразительными средствами.

Гарсиа обращает внимание на то, что у обученных певиц звуки грудного регистра заканчиваются на *mi-bemol*¹, после чего следует так называемый медиум, или смешанный регистр. Однако грудной регистр по своим природным свойствам простирается до *do*², *re*² и его натуральное звучание следует использовать как мощное выразительное средство для передачи чувства гнева, отчаяния, презрения. Начинаящую певицу необходимо обучить петь на указанном участке диапазона как грудным, так и смешанным звучанием.

Говоря о тембре, Гарсиа предупреждает: «Выбор его никогда не должен зависеть от буквального смысла слов, но от душевных движений, которые его диктуют. Благодаря тембру появляется интимное чувство, которое текст не всегда достаточно ярко выражает, а иногда даже имеет тенденцию ему противоречить».*

Начиная работу над вокальной партией, певец должен составить представление о доминирующем чувстве и, исходя из этого, выбирать выразительные средства. Необходимо помнить, что принцип контраста — один из могущественных ресурсов выразительности, дающих возможность передавать изменения чувств.

Характер исполнения зависит и от таких факторов, как ве-

*Гарсиа М. Школа пения. М., 1956, с. 80.

личина и акустические свойства помещения, и степень подготовленности слушателей. Ясно, что для большого помещения предпочтительнее крупные мазки, резкие контрасты, подчеркнутое произношение.

Заканчивая вторую часть книги, посвященную исполнительству, Гарсиа писал: «Чистый и гибкий голос, подчиняющийся всем оттенкам тембра при всевозможных требованиях вокализации, твердое и правильное произношение, выразительное лицо, — все эти качества в соединении с душой, живо воспринимающей различные страсти, и с музыкальным чувством, схватывающим всякий стиль, — таковы общие требования, которым должен удовлетворять каждый певец, стремившийся стать первоклассным артистом».**

Вместе с тем Гарсиа отмечает недостатки, полностью исключающие возможность обучения пению: плохой слух, ограниченная интеллигентность, тремолирующий или хриплый на всем диапазоне голос (если это носит случайный характер, то на первых же уроках недостатки исчезают, в противном случае — обучение бесполезно); слабое здоровье, патология голосового аппарата (все органы голосообразования должны быть одинаково мощными!); отсутствие эмоциональности.

Ярким представителем вокальной педагогики второй половины XIX века был *Жан Баттиста Фор* — ведущий оперный исполнитель баритоновых партий. Артист большой популярности, редкого артистического дарования, он в 1852 году окончил Парижскую консерваторию, а с 1857 года сочетал исполнительскую деятельность с педагогической.

В 1886 году был издан его труд «Голос и пение», в котором изложены мысли о вокальном искусстве и даны практические методические указания. Прежде всего, автор указывает на целесообразность обучения с детства, для чего рекомендует открыть при консерватории специальные классы по обучению детей. Вторым важным моментом, по его мнению,

*Гарсиа М. Школа пения. М., 1956, с. 82.

является тщательно продуманный дидактический материал, который способствует правильному развитию голоса певца.

Основой педагогического действия Ж.Б.Фор считал бережное отношение к индивидуальным качествам голоса учащегося. Он утверждал, что при обучении пению прежде всего необходимо дифференцировать индивидуальные особенности голоса, связанные с анатомо-физиологическими особенностями, и недостатки, приобретенные вследствие тех или иных погрешностей в занятиях.

Фор рекомендовал систему открытых уроков в консерватории, которые позволили бы познакомиться с творческим почерком каждого профессора, и дали бы возможность ученикам отобрать для себя наиболее рациональные приемы. Присутствие студентов на таких уроках должно проходить под контролем ведущего профессора.

Основные методические положения Ж.Б.Фора сводятся к следующему:

- глубокое дыхание, которое он называет абдоминальным;
- низкое положение гортани, для чего автор рекомендует опускать голову, подвигая подбородок к шее по мере повышения звуков;
- твердая атака звука, которая всегда должна быть мгновенной.

Вокальная педагогика второй половины XIX века не подвергалась серьезной коррекции.

ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ФРАНЦИИ XX ВЕКА

Последние десятилетия XIX века для французского оперного искусства характеризуется стремлением порвать с традициями Большой французской оперы. В Париже группируются отдельные культурные центры: одни черпают вдохновение у Р.Вагнера и Р.Штрауса с их трактовкой человеческого голоса как инструмента, другие пытаются воссоздать традиции Ж.Ф.Рамо с его напевными ариями.

В начале XX века формируется новое стилистическое направление — *Клод Дебюсси* «импрессионизм», обязанное своим происхождением живописи (на картине К.Моне «Восход солнца» было начертано слово *impression* — впечатление, что и дало название новому художественному течению).

Импрессионизм в приложении к оперному искусству принимается как определенное направление со своей специфической системой выразительных средств. Его следует рассматривать как «одно из ответвлений позднего романтизма, своеобразно преломившим его характерные черты».*

Творчество *Клода Дебюсси* — наиболее яркое и законченное выражение этого музыкального направления. Крупнейшим созданием мирового оперного искусства XX века является опера К.Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» (либретто Ж.Комерано по одноименной драме М.Матерлинка), первое оперное произведение нового стиля, явление во многом уникальное. На фоне символистской атмосферы музыкального действия своеобразно трактуются трагедийные события, создается тонкая характеристика персонажей, широко используются звуковые краски.



Клод Дебюсси

* Куницкая Р. О романтической поэтике в творчестве К. Дебюсси. М., 1982, с. 40.

Будучи новатором, Дебюсси тем не менее продолжает традиции оперного творчества в плане изящества, душевной утонченности вместе с рациональной организацией музыкального материала. Анализируя музыкальное построение вокальных партий, носящих речитативно-декламационный характер, нельзя не вспомнить высказывание Ж.Ж.Руссо: «...в хорошем речитативе, подобающем французскому языку, надлежит двигаться по небольшим интервалам, без сильных понижений или повышений, требуется меньше протяженных звуков, никаких взрывов и криков, особенно надо избегать всего, что напоминает пение, поменьше разнообразия в длительности нот, а также в их высоте».*

В вокальных партиях оперы «Пеллеас и Мелизанда» полностью отсутствуют мелодии широкого дыхания, т.к. по мысли композитора, красоту и правду чувств можно передать лишь «недосказанностью», преодолением открытой эмоциональной выразительности. В опере превалирует как бы скрытое душевное состояние: вместо страстей — мягкие полутона, вместо сочных красок, крупного штриха — почти беззвучное *parlando*.

Сам Дебюсси, характеризуя партию Мелизанды, писал: «Я провел целые дни в поисках того ничто, из которого она сделана, и все это надо сказать посредством до...ре...ми...фа... соль... ля...си...»**

Премьера оперы состоялась в 1902 году в Опера-Комик. В главной роли выступила молодая талантливая певица Мери Гарден. Партия Пеллиаса была исполнена Жоржем Перье. Партию Голо исполнил Эктор Дюфран.

Необычна творческая судьба Мери Гарден. Уроженка Шотландии, Мери вместе с родителями обосновалась в Чикаго в 1895 году. Знакомство с музыкой началось с 6 лет, когда она начала обучаться игре на скрипке. В 16 лет проявил-

* Куницкая Р. О романтической поэтике в творчестве К.Дебюсси. М., 1982, с. 4.

** Ярустовский Б. Опера. Музыка XX века. М., 1967, с. 156.

ся певческий голос, и чикагский меценат снабжает Мери средствами для обучения в Париже у знаменитой Матильды Маркези. Знаменитая певица Сабилла Сандерсон знакомит Гарден с директором Опера-Комик Альбертом Карре. Помощь двух крупных музыкантов способствовала расцвету дарования молодой певицы. После удачного выступления в опере «Луиза» Шарпантье, Мери становится одной из ведущих артисток театра. Пресса высоко оценивает талант Мери Гарден, исполняющую первые партии в операх Верди, Массне, Сен-Санса. В течение 20 лет Гарден с успехом исполняет ведущие роли, а с 1913 года занимает пост художественного руководителя театра, активно помогая творческой молодежи.



Морис Равель

Одна из первых исполнительниц вокальной музыки Дебюсси — Яна Батора писала: «...острое ощущение французского языка и тонкая одухотворенность позволили композитору, не переходя границы естественной выразительности, без всякой позы, говорить только то, что он хотел сказать, подчеркивая одной деталью, или каким-нибудь акцентом то слово, которое ему необходимо было выделить».*

Дальнейшее развитие оперного творчества Франции связано с именем *Мориса Равеля*.

Как указывалось выше, одной из характерных черт французской национальной вокальной школы является декламационность. Однако она постоянно эволюционирует: у Люлли — аффектированная, нарочито подчеркнутая; в произведениях Дебюсси — изысканная, гибкая, имитирующая взволнованную, усиленно сдерживаемую речь. Совершенно иная декламационность вызвана к жизни творчеством Равеля.

* *Батора Я.* Об исполнении вокальной музыки Дебюсси. Журнал «Советская музыка». 1966, № 3, с. 78.

В его комической опере «Испанский час», близкой по стилю к буффонной, декламационность, по словам самого Равеля, представляет собой своего рода музыкальный разговор: персонажи, как бы напевая, беседуют друг с другом. В опере почти отсутствуют законченные ариозные формы. Вокальные партии построены на остроумных диалогах, своеобразных по своему словесному диалекту и по разнообразию танцевальных ритмов. Партия каждого из персонажей выражена характерным ритмом. Так, например, в партии Рамира — погонщика мулов, ритм тяжеловесен и требует несколько вязкой интонации, в партии Консепсион ритм хабанеры предполагает гибкую, свободную декламацию, передающую женственный, капризный характер героини. Таким образом, подчеркивание ритма, характерного для каждого образа, является основной задачей исполнителей.

В 1923 году Равель пишет оперу-балет «Дитя и волшебство» (или «Ребенок в стране чудес»). Премьера состоялась в 1925 году в Монте-Карло и прошла с «поразительным успехом», однако в Париже опера вызвала полярно противоположные отзывы. Негативные отклики были связаны с отсутствием привычных для оперы вокальных форм — развернутых арий и ансамблей. В основе вокальных партий оперы «Дитя и волшебство» лежит «речитатив, лаконичный, собранный, репликообразный, часто имитирующий специфическую «речь» данного персонажа (например, животного или птицы), он служит основным средством обрисовки действующих лиц». Однако Равель подчеркивал, что оркестр в опере отходит на задний план, а «пение тут доминирует».* Художественное интонирование, имитация (кошечки), выразительное слово являются основными задачами, стоящими перед исполнителями.

Для Франции XX века, как и для всего европейского оперного искусства, характерен поиск новых форм, отказ от привычного, традиционного. Это связано со стремлением оперных

*Цыцин Г. Морис Равель. М., 1959, с. 81.



«Группа шести»: Дариус Мийо, Жорж Орик, Франсис Пуленк, Артур Онеггер, Луи Дюрей, Жермена Тайфер

композиторов создавать музыкально-сценические произведения, созвучные эпохе. «Интимные переживания, межличностные отношения, душевная правда, история любви... меркли и исчезли перед временем голода, гнева и стихийных бедствий».*

Поиск новых форм и средств выражения приводит к созданию необычных произведений с измененной ладовой основой со сложностью музыкального рисунка, с обострением ритмов.

Черты нового ярко проявляются в творчестве композиторов, объединенных критиками названием «*группа шести*». В нее входили: *Дариус Мийо, Жорж Орик, Франсис Пуленк, Артур Онеггер, Луи Дюрей, Жермена Тайфер*.

При всех выраженных индивидуальных различиях, этих композиторов объединял поиск новых путей и отрицание эс-

* Марков П. Новейшие театральные течения (1898-1923). М., 1924, с. 41.

тетика старшего поколения. В частности, их нападкам подвергалось творчество Дебюсси и Равеля. Наиболее характерным требованием «шестерки» было приближение оперы к запросам современности, к раскрытию насущных жизненных проблем.

В творчестве этих композиторов рождаются новые формы: опера-миниатюра, моноопера, вокальные партии которых представляют собой короткие мелодические построения, основанные на интонациях живой речи современного человека.

Творчество *Дариуса Мийо* многогранно. Его 15 опер разножанровы и разностильны. Так, например, опера «Несчастья Орфея» ассоциируется с классическими образцами Монтеверди, однако в ней действуют современные люди, и «Орфей» превращается в современную драму. Основная идея, заложенная в ней — бессилье человека перед судьбой и, вместе с тем, в вере в очищающую силу страданий и любви. Основой оперы является мелодический речитатив, объединяющий ариозные эпизоды и ансамбли.

Совсем иная опера — «Бедный матрос», близкая по сюжету к веристским. Однако в ней отсутствуют мелодии широкого дыхания, нет арий, вокальные партии малодифференцированы, построены из мелодий речевого характера, которые непрерывно движутся, создавая единый фон повествования. В операх «Юдифь» и «Антигона» вокальные партии носят речевой характер с акцентом на четкое произношение согласных.

Основные сложности для исполнителей вокальных партий в операх Дариуса Мийо заключаются в точном исполнении ритмического рисунка, в широких интервалах, предполагающих резкие переходы из одного регистра в другой, в обилии дифференцированной динамической нюансировки, в быстром переходе от пения к речи.

Особое место в группе «Шести» занимает творчество *Франсиса Пуленка*, автора трех опер, отличающихся своими стилистическими особенностями: «Груды Терезия», премьера которой состоялась в 1947 году в Комик-Опера; «Диалоги

Кармелиток» — лирическая драма, поставленная в 1957 году в Ла Скала, а затем в Париже, Кёльне, Лондоне; «Голос человеческий», исполненная впервые в Опера-Комик, а затем в Милане, Лондоне, Вене и Москве.

«Голос человеческий» представляет собой уникальное явление как в жанровом, так и вокальном отношении.

Для понимания эволюции исполнительского стиля и вокальной педагогики Франции XX века, необходимо остановиться на особенностях произведения Ф.Пуленка «Человеческий голос». Отказ от сложившихся традиций, поиск новых форм и средств выражения, привели к созданию монооперы на текст Жана Кокто. Видный литератор, либреттист Ж.Кокто призывал: «Хватит облаков, волн, аквариумов, наяд, ночных ароматов. Нам нужна музыка земная, музыка повседневности. Мы хотим музыки решительной... Художник, понимающий действительность, не должен бояться лиризма».*

Моноопера «Человеческий голос» звучит 40 минут. Вокальная партия, написанная для женского голоса, представляет собой речитатив, прерываемый более развитыми ариозными эпизодами. Интонационное богатство оперы требует хорошего владения голосом, умения гибко переходить от драматического речитатива к насыщенному звучанию. В монологе (телефонный разговор женщины с покинувшим ее возлюбленным) есть и черты диалога — подразумеваемые реплики партнера. Смысл реплик ясен по интонации героини. Исполнительница должна различными выразительными средствами восполнить отсутствие сценического действия.

В предисловии к опере «Человеческий голос» композитор писал:

«1. Единственная роль должна исполняться молодой элегантной женщиной. Роль идет не о пожилой, покинутой любовником.

2. От игры исполнительницы зависит длительность фермат, имеющих большое значение в партитуре.

* *Энтелис Л.* Силуэты композиторов XX века. Л., 1975, с. 80.



Дениз Дюваль

3. Исполнение вокальных фраз, написанных без аккомпанемента, зависит только от мизансцены. Переходы от волнения к спокойствию и обратно — внезапны.

4. На всем протяжении спектакля звучание оркестра должно быть предельно эмоциональным».*

Опера была написана специально для Дениз Дюваль, малоизвестной певицы, импонирующей Пуленку индивидуальными свойствами голоса и артистизмом. Подчеркивая значение певицы, Пуленк говорил: «.....единственной исполнительницей моего произведения я представлял себе Дениз Дюваль. Если бы я не встретил ее, и если бы она не вошла в мою жизнь, «Голос человеческий» никогда бы не был написан».**

Задачи, поставленные композитором — гибкость декламации, драматическая насыщенность звучания голоса, умение передать подтекст интонационными модуляциями, — были успешно решены первой исполнительницей монооперы.

В письме к своему другу Пуленк так характеризует творческие возможности Денис Дюваль: «...ее игра есть игра актрисы, равно требовательной сколь к музыке, столь и к пению. Другим превосходным качеством Дюваль нужно считать непринужденность исполнения».***

В оперном искусстве Франции второй половины XX века видное место занимает творчество Даниеля Лессюра. В его операх «Ундина» и «Андреа дель Сарто» четко прослеживается связь с национальными музыкальными традициями. Критик газеты «Le Monde», определяя значение оперы «Ан-

* Пуленк Ф. Человеческий голос// Комментарий к грампластинке.М., 1958.

** «Musical America», 1959, № 3.

*** Медведева И. Франсис Пуленк.М., 1964, с. 180.

дреа дель Сарто», характеризует Даниеля Лессюра как крупного мастера, прекрасно владеющего оперным жанром. Масштабность оперы, введение достаточного количества балетных номеров и эффектных сцен свидетельствуют о связи со стилем Большой французской оперы, а характеристика образов, романтическая приподнятость, преобладание лирических мелодий — продолжают линию Лирической оперы.



Франсис Пуленк и Дениз Дюваль

Композитор широко применяет различные вокальные формы: речитатив, в котором отмечается большая интонационная гибкость и ритмическая свобода; сцены свободного декламационного построения; ариозо и арии, мелодии которых носят кантиленный характер. Знание автором возможностей человеческого голоса делает вокальные партии оперы удобными для пения. Премьера состоялась в 1969 году в Марсельском оперном театре.

«Андреа дель Сарто» — современная лирическая драма, самобытная и наиболее характерная для послевоенного французского оперного искусства. Это проявляется в выборе сюжета, связанного с драматическими событиями прошлого, в использовании музыкально-драматургических и языковых средств современности, с введением в вокальную партию элементов бытовой речи и инструментальной мелодики, во взаимопроникновении речевого и ариозного начал.*

Исполнительская жизнь Франции первой половины XX века достаточно интенсивна. Среди французских певцов прежде всего выделяются интерпретаторы французской

* Бонди Н. Опера Даниеля Лессюра «Андреа дель Сарто» // Из истории форм и жанров вокальной музыки. Сб. трудов МГК им. Чайковского. М., 1982, с. 86.

оперной и камерной музыки: Мегги Тейт — сопрано, исполнение которой отличалось тонким прочтением произведений Равеля, Дебюсси, Форе; Шарль Понсер — баритон, великолепный исполнитель Равеля и Дебюсси; Пьер Бернак, прославившийся блестящим исполнением романсов Пуленка, которые посвящены ему композитором; Нинон Вален — крупнейшая фигура в оперном искусстве 30-х годов, о которой с большой теплотой и уважением отзывалась русская певица Антонина Васильевна Нежданова, отмечая высокую культуру и тонкость исполнения французской вокальной музыки; Эмма Кальве — темпераментная, обаятельная Кармен; Рита Горр — меццо-сопрано, непревзойденная по оценкам критиков исполнительница партий Далилы и Кармен в 50-60-е годы; Жорж Тилль — тенор, исполнитель Хозе, Вертера, Рудольфа, Калафа, сочетающий французскую элегантность с итальянской экспрессией; Сезар Вещцани — тенор, романтическое горение и страстность которого неоднократно подчеркивались в прессе; Лилли Понс — «французский соловей» — так называли приглашенную из Франции солистку в Метрополитен-опера, где она создала запоминающиеся образы Розины, Амины, Шемаханской царицы; Жерар Сюзе — бас-баритон, интерпретатор произведений Люлли, Рамо, лучший исполнитель камерной музыки Шуберта, Шумана, Р.Штрауса.

После «Андреа дель Сарто» Лессюра, во Франции 60-70-х годов не было создано ни одного выдающегося оперного произведения. Вокальное искусство, по мнению критиков, испытывало кризис. Оперный театр превратился в коммерческое предприятие, предоставляя сцену итальянским «звездам». Да и в репертуаре театра были в основном произведения итальянских композиторов, — главные партии исполняли известные всему миру Лучано Паваротти, Пласидо Доминго, Мирелла Френи, Джоан Сазерленд, а небольшие партии исполняли три-четыре французских певца. Даже в операх французских композиторов пели гастролеры. Так, в опере «Кармен», звучащей в 1975 году в честь столетия премье-

ры, партию Кармен исполняла Тереза Берганца, Микаэлли — Катя Ричарелли, Хозе — Пласидо Доминго, Эскамильо — Джанни Раймонди.



Мади Масспле

Ретроспективно оценивая состояние вокального искусства во Франции в 60-70-х годах, критики вынуждены отмечать, что «пение французских певцов наводит тоску», это «время агонии вокального искусства».* И только отдельные артисты, чье творчество положительно отмечалось в прессе, могли, если не соперничать с итальянскими «звездами», то быть на достаточно высоком профессиональном уровне. Таковыми были: Альберт Ланс, Робер Массар, Мади Масспле, Эрнест Бланк.

Альберт Ланс — лирический тенор, создавший убедительный образ Герцога, обаятельного Альмавивы. Критика подчеркивала особую тонкость интерпретации именно лирических оперных партий.

Робер Массар — ведущий баритон Гранд-Опера 60-х годов. Не получив специального музыкального и вокального образования, Массар успешно выступил на вокальном конкурсе в городе По, после чего последовало приглашение в Гранд-Опера. На сцене этого прославленного театра Массар исполнял разнообразные по стилю партии — Риголетто, Фигаро, Яго, Томского, Щелкалова.

Мади Масспле — сопрано, ее дебют состоялся в городе Льеж, где она с большим успехом исполнила партию Лакме. С 1958 года Масспле становится солисткой Гранд-Опера, талантливо исполнив роль Констанции в «Диалогах Кармелиток» Пуленка. С 1960 года начинается ее международная карьера. Пресса неизменно отмечает творческий рост певи-

* Opera International. Paris, № 107, 108; Opera pour tous. Paris, 1987, № 4, 5, 6.



Эрнест Бланк

цы, с блеском выступающей в центральных партиях опер французских, итальянских, немецких композиторов. Артистка прославилась и как горячий пропагандист современной музыки. Впервые прозвучал в ее исполнении французский вариант «Элегии для влюбленных» Вернера Хенце. В репертуаре певицы есть произведения Раделя, Шенберга.

В 1971 году Масспле открывает в Парижской опере вокальные вечера, вызвавшие большой интерес у публики. В 1972 году певица знакомит москвичей со своим искусством, исполняя на сцене Большого театра партию Розины. Широкая публика хорошо знает артистку по частым выступлениям на телевидении.

Эрнест Бланк — один из наиболее популярных баритонов. В 50-60-х годах он был ярким исполнителем ведущих партий европейского оперного репертуара. Сочетание драматических и лирических возможностей позволили ему быть убедительным Ренато, Тонио, Валентином, Великим Жрецом, Эскамильо, Синей Бородой. С участием Эрнста Бланка вышло множество дисков: «Кармен», «Сказки Гофмана», Вильгельм Телль», «Ифигения в Тавриде», «Лакме», «Лоэнгрин», «Свадьба Фигаро», «Искатели жемчуга».

Даже в весьма преклонном возрасте певец продолжал активную творческую жизнь, и закончил артистическую карьеру в Ницце, исполнив партию Графа ди Грие.

Постепенно, к концу 70-х годов началось некоторое оживление в оперной жизни Франции. Это выразилось прежде всего в репертуаре оперных театров, который стал более широким. Наряду с итальянскими операми, составляющими в предшествующие десятилетия основу репертуара, стали

включаться произведения французских композиторов — Гуно, Сен-Санса, Дебюсси, Равеля; значительное место заняли оперы Моцарта, Чайковского, Мусоргского.

В 1979 году на международной премьере прозвучала трехактная версия оперы «Лулу» Альбана Берга. Это вызвало настоящую сенсацию, чему в значительной мере способствовало яркое исполнение заглавной партии солисткой Метрополитен-опера Терезой Стратес.

Постепенно выдвигаются французские певцы: *Режин Крестин*, создавшая яркие образы Кармен, Далилы, Шарлотты, Брунгильды, Маршалыши; *Габриэль Бакье*, который вошел в анналы истории французского исполнительства как обладатель баритона красивого тембра, умеющий свободно пользоваться разнообразными красками в партиях Дон Жуана, Дулькамара, Яго, Фальстафа.

С 80-х годов наблюдается еще большая интенсификация оперного искусства. Искусствоведы и критики отмечают, что опера становится любимым жанром, вытесняя еще недавно широко распространенную рок и поп-музыку. Это особенно заметно по посещаемости оперных театров, куда стремятся попасть, несмотря на высокие цены на билеты. Этому отрадному явлению способствовала, видимо, осуществленная реформа, в результате которой в репертуар театров стали включаться наиболее яркие произведения композиторов XX века, такие как Иорк Холлер, Вернер Хенце, Эдисон Денисов. Кроме того, каждый оперный спектакль идет не более 6-7 раз, даже такой нашумевший как «Святой Франциск Ассизский», созданный Оливье Мессианом. Премьера этой единственной оперы всемирно известного композитора прошла с большим успехом в декабре 1983 года. Опера длится шесть с половиной часов, в ней заняты семь солистов и 150 артистов хора. Пресса отмечала блестящее исполнение бельгийского певца *Дам Жозе ван* в роли Франциска Ассизского, которая и была создана специально для этого выдающегося артиста.

Центром оперной жизни становится Парижская национальная опера, созданная в результате слияния Гранд-Опе-



Дам Жозе ван в роли Фальстафа

ра и Опера-Комик. В театре единая администрация, единая труппа, но два хоровых коллектива и два состава оркестров. Большое количество премьер, частая смена репертуара способствуют высокой дисциплине и слаженности работы всего коллектива.

Стремясь приобщить молодежь к оперному искусству, дирекция театра один спектакль целиком отдает обществу «Музыкальная молодежь Франции».

Наряду с Парижской национальной оперой, оперные спектакли ставятся в больших залах Парижа — во дворцах Шатле и Спорта, где с большим успехом прошли такие постановочные оперы, как «Аида», «Набукко».

В 1982 году правительством было принято решение открыть в Париже к двухсотлетию Великой Французской Революции новый театр — Опера Бастилии.

В 1990 Опера Бастилии была открыта оперой Берлиоза «Троянцы» — грандиозным спектаклем, длящимся четыре с половиной часа. Оперный театр поражает не только своими размерами и красотой, но и великолепной акустикой. Кроме большого зала на 2700 мест, в нем еще три на 700, 450 и 250 мест. Глубина сцены большого зала 150 метров, в ее «карманах» могут одновременно стоять декорации к 12 постановкам. Опера Бастилии — самый гигантский из современных оперных театров, оснащенный совершенной техникой.

Во Франции, как и в других странах Запада, оперные театры получают финансовую поддержку правительства, однако немалые деньги вкладывают и меценаты.

Наряду с оперными театрами в Париже, большое место в культурной жизни Франции занимают провинциальные оперные театры. Заслуженную известность получил театр в

Бордо. В этом «городе искусств», как его называют французы, проводятся получившие широкое признание майские фестивали. В 1987 году тридцать седьмой фестиваль открылся оперой «Пробный камень» Россини. В этом спектакле были заняты только французские певцы.

Не менее известен театр в Экс-ан-Прованс, количество слушателей в котором неизменно растет. Большой популярностью пользуются театры в Авиньоне, Лиле, Лиможе, Нанси, в которых ставятся такие спектакли, как «Кармен», «Севильский цирюльник», «Отелло», «Травиата», «Борис Годунов».

О повышении интереса к оперному искусству свидетельствует и тот факт, что в небольших городах, в которых нет стационарного театра, оперные спектакли ставятся в школах, клубах, мэриях. Часто опера, поставленная в каком-то провинциальном городе, после 6-7 спектаклей снимается и со всеми атрибутами ставится в другом месте. Зачастую администрация провинциальных театров приглашает для участия в спектакле певцов из международной оперной элиты, что безусловно способствует престижу оперы как жанру.

Вместе с ростом оперных театров выдвигаются талантливые певцы.

Сильвия Шаш — обладательница звонкого, чистого голоса. Сочетание актерской и вокальной одаренности позволили ей создать незабываемый, эталонный, по утверждению прессы, образ Виолетты.

Франсуа Ле Ру — ученик оперной школы в Лионе. Певец не без основания провозглашен «гордостью нации». Он признан лучшим исполнителем партии Пеллеаса. Безукоризненную дикцию певца сравнивают с «драгоценными камнями, вставленными в дорогую оправу». Тонкий интерпретатор Дебюсси, Форе, Пуленка; Франсуа Ле Ру находит нужные выразительные средства. О нем говорят, что он — «сама музыка».*

Филипп Руйон — баритон, выпускник Парижской консер-

* Opera International. Paris, № 107, 108; Opera pour tous. Paris, 1987, № 4, 5, 6.



Филипп Руйон

ся лауреатом многих международных конкурсов вокалистов. Певца приглашают в Лондон, Мадрид, Нью-Йорк.

Филипп Руйон — ведущий баритон Парижской национальной оперы. По мнению французских критиков лучшими партиями певца являются — Директор («Груды Тирезия» Пуленка), Тонио («Паяцы» Леонкавалло), Альфио («Сельская честь» Масканьи).

Жан Филипп Лафон — комический актер, популярность которого неизменно растет. Интересно, что певец начал



Жан Филипп Лафон

свою карьеру как бас, но не имел успеха, и только в баритональном ключе обрел свободу голосообразования и смог реализовать свои яркие артистические возможности. Будучи солистом Национальной парижской оперы, Лафон много и с успехом гастролирует. Его искусство высоко оценивается в Женеве, Ницце, Риме, Нью-Йорке.

В период с 1985 по 1988 года выдвигается талантливая творче-

ская молодежь, голоса и артистический потенциал которых отмечаются французскими критиками. Так, единодушно высоко оценивается искусство молодых певцов Парижской национальной оперы — Тьера Драна и Вероники Дитши, которые в сезоне 1987-88 годов были названы лучшими Пеллеасом и Мелизандой.

Лионский оперный театр выдвинул молодых певиц, особенно проявивших свои творческие возможности в операх Моцарта. Это — Сильвия Валлар, Эллен Перраген, Лора Виндзор, Кристиан Тревье.

Много лестных слов сказано критиками в адрес меццо-сопрано Шонталь Дюбарри, продолжавшей традиции знаменитых Кармен — Эммы Кальве и Риты Горр.

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ФРАНЦИИ XX ВЕКА

Вокальная педагогика первой половины XX века

Задачи, поставленные композиторами XX века перед исполнителями, вызвали необходимость коррекции в сложившейся вокальной школе. Методические принципы крупнейших представителей педагогической мысли Франции XIX века Мануэля Гарсиа и Жана Баттиста Фора подверглись серьезной критике со стороны вокальных педагогов первой половины XX века.

Ярким представителем вокальной педагогики первой половины XX века является *Рауль Дюгамель* — автор ряда статей, посвященных вопросам вокального образования во Франции. Дюгамель считает устаревшей существующую систему воспитания голоса певца, сведенную, с его точки зрения, к чисто физиологическому методу (имеется в виду сознательное управление певческим дыханием, гортанью, артикуляционным аппаратом). Координированное действие всех частей голосового аппарата, по его мнению, приводит к рождению «звука на опоре», характеризующегося объемностью, полнотой, округлостью, звонкостью, полетностью, наличием вибрато, однако музыка XX века требует, прежде всего, богатства тембров. «Опертый звук» неприемлем для исполнения произведений композиторов XX века. Дюгамель утверждает, что только воспитание «эмоционального тембра», способного передать изменение настроений и чувств, может быть основой современного пения.

Аргументируя необходимость создания новой методики, Р.Дюгамель подвергает критике упражнения на один гласный звук, в частности, пение на «а». Он считает, что подобная тренировка приучает мышцы, участвующие в голосообразовании, к однотипной работе и непригодна для пения произведений, требующих гибкого участия различных групп мускулатуры артикуляционного аппарата. Дюгамель предлагает упражнять голос на различных слогах, комбинациях гласных и согласных на всех участках диапазона, видоизменяя

силу, продолжительность, ритмический рисунок и тембры в зависимости от эмоционального состояния. Автор далек от мысли, что воспитание эмоционального тембра исключает тренировку мускулатуры, участвующей в голосообразовании, а потому рекомендует дыхательные упражнения, развивающие мышцы брюшного пресса, спины, активизирующие работу диафрагмы. Настаивая на коррекции методики преподавания пения, Р.Дюгамель подчеркивает ее необходимость именно для французских певцов с учетом фонетики языка и особенностей вокальной музыки во Франции.

Не менее известным французским педагогом первой половины XX века был *Р.Фюжер*, который, соглашаясь с Р.Дюгамелем в отрицании пения вокализов и упражнений на статичный гласный, подчеркивает важность работы над мимикой. В зависимости от выражения лица, соответствующего трем чувствам (удивление, печаль, радость), звук приобретает соответствующую окраску. Он советует начинать упражнения на различные слоги и слогосочетания в пределах квинты в среднем участке диапазона, постепенно расширяя границы. Основные правила: во время пения грудная клетка должна оставаться в расширенном состоянии, ноздри расширены, каждый слог отчетливо произносится; упражнения продолжаются не более 10-15 минут по два-три раза ежедневно.

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ФРАНЦИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

В настоящее время во Франции профессиональное обучение пению проходит в нескольких консерваториях, но самые крупные — в Париже и Лионе. Парижская консерватория является ведущей. Вокальный факультет состоит из трех кафедр или, как называют французы, «классов»: кафедра сольного пения, кафедра оперной подготовки («класс лирического искусства») и кафедра музыкальной комедии. Вступительные экзамены и обучение платные. Небольшой процент особо одаренных студентов освобождается от платы за обучение. Срок обучения колеблется от двух до пяти лет и определяется степенью профессиональной подготовленности к выпускному экзамену.

Конкурсный экзамен состоит из двух туров.

В программу вступительных экзаменов по сольному пению входит исполнение арии из оперы, оратории или кантаты и произведения по выбору абитуриента (романс или песня). Кроме того, проводятся экзамены, определяющие слух абитуриента, его подготовку по теории и сольфеджио. Выдержавшие конкурсные экзамены, зачисляются на первый курс.

Для студентов вокального факультета, кроме специальных дисциплин, связанных с пением, обязательными во время обучения в консерватории являются три теоретических предмета: сольфеджио, чтение с листа и анализ музыкальных произведений. Эти предметы объединены в один экзамен, после сдачи которого выдается Диплом музыкальной культуры. Он может быть получен на первом, втором, третьем, но не позднее четвертого курса. Без Диплома музыкальной культуры студент не допускается к выпускному экзамену по сольному пению. Не сдавшие экзамен по трем указанным дисциплинам до окончания четвертого курса, отчисляются из консерватории.*

Студенты, желающие посвятить себя оперному искусству,

*Сведения относятся к 80-90-м годам XX-го века.

могут после трех лет обучения в классе сольного пения перейти на кафедру оперной подготовки (в класс «лирического искусства»), имея рекомендацию ведущего профессора. В класс музыкальной комедии может перейти студент, прошедший двухлетний курс обучения на кафедре сольного пения.

По окончании второго курса обучения (минимальный срок обучения), студенты кафедры сольного пения должны сдать контрольный экзамен. Не явившиеся на этот экзамен, или получившие неудовлетворительную оценку, отчисляются из консерватории. Выпускной экзамен, определяющий профессиональную подготовленность студентов и дающий право получить диплом, носит характер конкурса за первое место.

В программу выпускного экзамена входят произведения французских, итальянских, немецких и реже — русских композиторов. Исполняются классические арии, вокальные произведения крупной формы композиторов XIX века, а также романсы и песни.

В учебный репертуар студентов всех курсов включаются произведения современных авторов, исполнение которых является обязательным на выпускных экзаменах.

На вокальном факультете работают семь профессоров.* В классе каждого профессора 8-10 студентов. Имея двенадцать часов в неделю, профессор распределяет количество занятий с каждым учеником по своему усмотрению. На занятиях профессора присутствует концертмейстер. В учебном плане предусмотрены концертмейстерские часы. В функцию концертмейстера-репетитора входит только работа над интерпретацией произведения в свете указаний профессора пения, без вмешательства в вокальную технологию.

Единой методики, которой придерживались бы все преподаватели пения, — нет. Однако, сохраняя особенности индивидуального почерка, все преподаватели стремятся достичь льющегося характера звука, однородности звучания голоса на всем диапазоне, техники беглости у сопрано, компактности

*Сведения относятся к 80-90-м годам XX-го века.

звучания низких голосов, богатства динамики и разнообразия тембров. Результативна работа профессора Режин Креспин — в прошлом известной оперной певицы, профессоров — Ирен Еахим, Андре Гийё.

В классах сольного пения используются различные приемы и вокальные упражнения, начиная с простейших до сложных, охватывающих весь диапазон голоса. Характерным является то, что «мычание», широко используемое в итальянской, немецкой, русской школах, как правило, не применяется французами, что легко объясняется фонетическими особенностями языка. В упражнениях употребляется округлое «а» и «о», в некоторых классах — «и» и «у», но основным является индивидуальный подход с учетом особенностей ученика: выбирается тот гласный, на котором выявляются лучшие свойства голоса ученика.

Глава третья

НЕМЕЦКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА

Немецкая национальная вокальная школа с ее самобытными чертами, существенно отличающимися от особенностей итальянской и французской школ, и получившая название — школа примарного тона — сформировалась значительно позднее. Она сложилась как самостоятельное явление в XIX веке, в период оперного творчества Р.Вагнера, потребовавшего от певцов особой манеры пения.

Однако окончательному формированию национальной немецкой школы предшествовал длительный путь развития немецкой вокальной музыки и исполнительского искусства.

Если XVII век для Италии и Франции был ознаменован рождением оперы, то Германия в этот период испытывала тяжелый экономический и политический кризис. За тридцатилетнюю войну (1618-1648) территория Германии стала ареной военных действий многих европейских государств. В результате этих факторов Германия в своем развитии была отброшена на 200 лет назад.

Определяющим фактором в области развития музыкального и вокального искусства было влияние итальянцев. В Германию приезжали итальянские певцы и педагоги пения, воспитывающие немецких вокалистов на уже сформированных в Италии методических принципах. Самобытным оставалось лишь народное искусство, отражающее все стороны жизни немецкого народа в тот трудный период.

В противовес чужеземному влиянию в вольном городе Гамбурге развивается немецкая опера. В 1678 году открывается Гамбургский оперный театр на средства, которыми располагала буржуазия Гамбурга — торгового центра, через который в Европу попадали заокеанские товары. Первая опера, которой открылся гамбургский театр, была «Адам и Ева» композитора Иоганна Тейле. Подготовленных певцов не было, труппа состояла из случайных людей, не знающих нотной грамоты. На сцене царил грубый натурализм, звучали по-

шлые тексты. Критикуя немецких певцов, один из современников писал: «Бас, исполняя нижнее *соль*, жужжит, как майский жук в пустом сапоге, от него не проснется и заяц, спящий в 30 шагах, зато *соль* в среднем регистре — рычит, как индийский лев».

Однако Гамбургская опера испытывала и периоды подъема. Они совпали с деятельностью Рейнгарда Кейзера, Георга Фридриха Генделя и Георга Филиппа Телемана. Р.Кейзер оставил 116 опер. Его по праву считают мастером немецкого речитатива, являющегося чем-то средним между французским речитативом и *raglato* итальянцев. В работе с исполнителями Кейзер добивался естественности декламации, близкой к речевой, выразительности без аффектации. Достойным соперником Кейзера был Г.Ф.Гендель, написавший за три года работы в Гамбургской опере четыре оперы на немецком языке, но с итальянскими вставками. Вокальные партии этих опер удобны для голоса, так как сам композитор был прекрасным певцом, особенно хорошо исполнявшим произведения, требующих большой выразительности.

После отъезда Генделя в Италию, руководителем оперы в Гамбурге стал Г.Ф.Телеман. Композитор, уделяя большое внимание работе с певцами, написал «Упражнения для пения». Однако, несмотря на безусловную талантливость руководителя, Гамбургская опера постепенно приходила в упадок, и прекратила свое существование в 1738 году.

С 1774 года в столице Баварии — городе Мюнхене — стал действовать национальный театр, в котором чередовались драматические и музыкальные спектакли. В талантливой труппе театра шла постоянная и упорная работа над обновлением репертуара.

В 1777 году был построен театр в Мангейме, ставший оплотом немецкой национальной музыкальной культуры. В спектаклях участвовали исключительно немецкие актеры. Шла борьба за чистоту речи, изящество сценического поведения, воспитание у актеров чувства ансамбля.

В труппе были одаренные певицы — Алоизия Вебер, отли-

чавшаяся выдающимся драматическим талантом, и сестры Элизабет и Доротея Веддинг.

* * *

Особая страница в истории немецкого вокального искусства принадлежит *Иоганну Себастьяну Баху*. Композитор не писал оперы, считая этот жанр «собранием модных песенок». Однако в его крупных произведениях — «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею», «Magnificat», Месса h-moll — есть сложные, разнохарактерные арии и ариозо, органично и непосредственно связанные с сюжетным повествованием, «вместе с тем каждая из них несет в себе законченный и обобщенный художественный образ большой драматической силы».*



Иоганн Себастьян Бах

Будучи полифонистом, Бах рассматривал голос как инструмент, как один из равноправных компонентов общего симфонического развития музыкальной мысли. Именно поэтому с вокальным творчеством Баха связано понятие об *инструментальном стиле исполнения, ставшим определяющим в немецком исполнительстве*. Инструментальный стиль в пении включает в себе наличие определенных качеств: ровность звука, имитирующего тембр инструмента, не перенасыщенного обертонами — смычкового, деревянного. Этот стиль предполагает безукоризненность звуковысотной интонации, точность и чистоту тона, лишеного каких-либо призвуков, тщательность выполнения указанных композитором штрихов. Как отмечает глубокий исследователь творчества Баха А.Швейцер, сама сущность музыки Баха свидетельствует о том, что ему чуждо было бездумное пение. Все сольные

* Хубов Г. Себастьян Бах. М. 1963, с. 204.

партии написаны с большим волнением, однако всякая «дамская чувствительность», форсировка, аффектация для Баха были неприемлемы. Он всегда придавал большое значение правдивой выразительности, простоте и непосредственности исполнения.

Основным жанром, к которому Бах обращался наиболее часто, — была духовная кантата. Им написано более 200 кантат самого различного характера и содержания. В основу кантаты положен псалом и изречение из Библии, смысл которого призван духовно возвышать человека.

Формы кантат Баха чрезвычайно разнообразны. Отойдя от старинных форм, Бах обращается к кантате новой формы, в которой библейские изречения и псалмы заменяются сочиненными стихами. Простейшая форма новой кантаты состояла из ряда отдельных номеров: вступительного хора, речитатива *сессо*, арий *da саро* и заключительного хорала. Баховское творчество отличает редкое мелодическое богатство. Мелодии в его ариях чрезвычайно оригинальны и своеобразны по ритмическому построению. В них присутствует большое количество синкоп, акцентов, которые часто смещаются, переносятся на слабую долю, на неударный слог и умножаются. Смещение и умножение акцентов служат задаче усилить значение мысли.

Бах широко использовал приемы и штрихи из оперной итальянской практики, такие как: *legato*, *staccato*, *marcato*, *detache*, лиги, точному выполнению которых композитор придавал огромное значение, ибо в них раскрывается внутренняя сущность произведения.

Масштабы баховских пассионов, по сравнению с кантатами, намного расширены. Каждая из «Страстей» получила свое драматургическое решение.

В «Страстях по Иоанну» (текст Б.Г.Брокеса) превалирует драматическое начало. В сюжете представлены самые напряженные сцены из Евангелия. «Страсти по Иоанну» были исполнены в 1723 году в церкви св.Фомы.

Решение замысла в пассионе «Страсти по Матфею» —

иное. «Страсти по Матфею» — величественное произведение, сложное по масштабу композиции (двуххоровая).

В «Страстях по Матфею» широко представлен лирический план. В многочисленных ариях, ариозо, хоралах передаются субъективные чувства, часто перерастающие в общезначимые. Речь Иисуса дается в форме речитатива *assompragato*.

Драматизировав «Страсти» вокально-симфоническими средствами, Бах придал всей музыке действенный характер. Именно эта сторона вызвала отрицательное отношение у реакционно настроенных церковников и публики. «Страсти по Матфею», исполненные в 1729 году в церкви св.Фомы под управлением автора подверглись осуждению за театральность музыки.

Предполагается, что в исполнении «Страстей по Матфею» участвовало около 60 музыкантов. В Лейпциге Бах, как кантор церкви св.Фомы и как директор музыки города, располагал достаточными исполнительскими силами. В школе обучалось 54-56 учеников, из которых составлялись четыре ансамбля по 12 человек в каждом. Из двух лучших ансамблей выделялось по восемь солистов: сопранисты, альтисты, тенора, басы. Оркестр превышал число вокалистов в полтора раза. Состоял он из школьников и семи городских музыкантов-профессионалов. В большие праздники состав исполнителей увеличивался: 26-28 певцов, 32-34 инструменталиста. В пассионах, ораториях к исполнению привлекались бывшие ученики Баха, студенты университета. Партии дискантов и альтов исполняли также студенты, владевшие «фальцетным» пением. Фальцетисты, или как их называли, «фистуланты», подобно мальчикам-сопранистам, отличались точным интонированием и мастерством в исполнении колоратуры.

Все вокальные партии в произведениях Баха сложны, требуют отличной вокальной техники, широкого, свободного дыхания, изобилуют трелями, форшлагами, колоратурными пассажами. Однако колоратура Баха существенно отличается от итальянской. Она не является самоцелью, показом голосовых возможностей, а выражает определенные эмоции.

Бах обладал необыкновенной способностью сочетать музыку со словом. Мелодический вокальный рисунок всегда следует за словом или понятием, которое оно выражает. Состояние неподвижности, статика — в выдержанных нотах; горе, подавленность — нисходящих хроматических ходах; ликование, торжество — в стремительных восходящих пассажах.

Бах индивидуализирует вокальные партии: бас всегда исполняет партии, требующие глубины (Христос, Проповедник), тенору поручаются драматические сцены; альт, как правило, — выразитель теплоты, искренности; сопрано передает радость, торжество.

В 1723 году Бах создает величественное произведение «Магнификат» на слова евангельской молитвы (латинский текст), связанной с сюжетом Благовещения.

Венчает творчество Баха «Месса h-moll». Это огромный цикл лирико-философского содержания, который по высоте музыкально-образного строя и по масштабу выходит за рамки церковного богослужения.

В «Страстях», «Магнификате» и «Мессе h-moll» Бах с большим мастерством использовал средства оперной драматургии. Подчинив все задаче выражения художественной идеи, Бах проявил себя как великий композитор-драматург-реалист.

* * *

Следующая страница истории немецкого вокального искусства связана с творчеством австрийского композитора — *Вольфганга Амадея Моцарта*. Он оставил около 40 симфоний, фортепианные и скрипичные концерты, квартеты и квинтеты, сонаты, ансамбли. Велико значение Моцарта-симфониста, но и как оперный композитор он не уступал симфонисту. Свидетельство тому — 17 опер различных жанров. Большинство опер — в жанре *seria* и оперы *buffa* — написаны на итальянские тексты и только две — на немецкие. Это — «Похищение из Серала» — зингшпиль, представляющий собой немецкую национальную форму музыкально-театрального жанра, соединяющего пение с разговорными диалогами, и опера-сказка — «Волшебная флейта».

О значении слова в опере характерно высказывание самого Моцарта: «В опере поэзия должна быть послушной дочерью музыки». Однако это не следует понимать слишком прямолинейно. Смысл высказывания кроется в его требовательности к драматическому содержанию оперы, к тщательному отбору либретто, подчиняющемуся задачам музыкальной драматургии.

Первая опера buffa «Мнимая садовница» была поставлена в Мюнхене 13 января 1775 года. Премьера прошла с большим успехом. Моцарт писал своей матери о «битком набитом театре», о «страшном шуме и криках «Viva, Maestro!» после каждой арии».* Блестящей исполнительницей главной партии была сопрано Роза Мансервизи. В этой первой опере уже ярко проявились черты новаторства — умение создавать рельефные музыкальные характеристики. А.Н.Серов писал о том, что лица опер Моцарта совершенно живые люди с отдельными, до крайности разнообразными характерами, с тонкими, чисто индивидуальными оттенками этих характеров.

В 1781 году в Мюнхене состоялась премьера оперы «Идоменей», а в 1782 году 16 июля в Вене было событие огромного значения в истории немецкой оперы — премьера оперы «Похищение из Сераля». Успех был решающим. Однако покровитель Моцарта, Иосиф II сказал: «Слишком прекрасно для наших ушей и чересчур много нот, милый Моцарт», на что композитор ответил: «Нот ровно столько, сколько требуется, Ваше Величество».**

В опере сочетаются арии виртуозного, инструментального



Вольфганг Амадей Моцарт

* Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник. Будапешт, 1963, с. 28.

** Там же, с. 57.

характеров (Ария Констанции в C-dur) и ария типа *lamento* (вторая ария Констанции из второго действия). Видимо, об этой арии И. С. Тургенев говорил, что мелодия Моцарта льется совершенно естественно, как льется какой-нибудь прекрасный ручеек.

В 1786 году 1 мая в Вене состоялась премьера гениального произведения Моцарта «Свадьба Фигаро» (либретто Лоренцо Да Понте на сюжет пьесы Бомарше). Певец О'Келли, участвующий в опере, писал: «Никто не имел такого блистательного успеха, как Моцарт своей оперой «Свадьба Фигаро».* Композитор с большим воодушевлением работал с исполнителями, добиваясь точности указанных штрихов, инструментальности звучания голосов. И, как вспоминал О'Келли, при исполнении арии Фигаро («мальчик резвый») певцом Бенуччи, он тихо восклицал: «Браво, браво, Бенуччи», и его «оживленное лицо, озаренное лучами гения», сияло от удовольствия. В опере большое количество разнохарактерных арий, требующих отличной техники, умения справляться с быстрыми темпами, владеть кантиленой и исполнять мелодии, состоящие из широких интервалов.

Первыми исполнителями были: баритон Бенуччи (Фигаро), тенор Мандини (граф Альмавива), сопрано Ласки (графиня), сопрано Стораччи (Сюзанна), меццо-сопрано Бузани (Керубино), меццо-сопрано Мандини (Марцелина), бас Михаэль О'Келли (Базилио).

29 октября 1787 года в Праге с блистательным успехом прошла премьера оперы «Дон Жуан» (либретто Лоренцо Да Понте). В прессе отмечалось, что в Праге ничего подобного не ставилось. «Вообще опера исключительно тяжела для исполнения, и все были поражены тем, что, несмотря на весьма короткое время для подготовки, представление было хорошим. Исполнители и оркестранты приложили все свои силы для того, чтобы отблагодарить Моцарта хорошей игрой».**

* Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник. Будапешт, 1963, с. 71-72.

** Там же, с. 78.

Вокальные партии в опере сложны и разнохарактерны, в них сочетаются виртуозность и кантилена, мелодии инструментального и песенного характера, часто используется высокая тесситура, широкие интервалы, весь диапазон голоса. Первый исполнитель партии Дон Жуана — Луиджи Басен — отличался не только превосходной вокальной техникой, но и актерским дарованием, бьющим через край темпераментом. Актер подчеркивал стремление к риску; бесстрашие, презрение к опасности. И эти черты выражены в его так называемой «арии с шампанским».

Критики писали о блестящем исполнении партии Донны Анны певицей Терезой Сапорити, которая в ариях, ансамблях, в колоратурных пассажах, преимущественно в высокой тесситуре подчеркивала силу и глубину чувств героини, легко справляясь с мелодиями инструментального характера. Отмечалось и чарующее пение Камерны Мицелли — исполнительницы партии Донны Эльвиры. Она создала патетический образ женщины, наделенный крайней аффектацией чувств. Ярким комедийным дарованием обладал Феличе Понизиани — исполнитель партии Лепорелло.

В марте 1791 года к Моцарту обратился директор театра в предместье Вены Эммануил Шиканедер с просьбой написать оперу на волшебный сюжет. Моцарт принял предложение и, несмотря на подавленное состояние духа, связанное с работой над «Реквиемом», создал подлинный шедевр. Премьера «Волшебной флейты» — оперы-сказки в жанре *singspiel* — состоялась 30 сентября 1791 года. Вокальные партии оперы, как всегда в творчестве Моцарта, индивидуализированы. Мелодическое построение, темпы, указанные автором штрихи, помогают раскрытию разнохарактерных образов. Арии Царицы Ночи сложны, охватывают весь диапазон голоса, насыщены большим количеством колоратурных ходов, предельно высоких нот. И со всем этим арсеналом сложностей блестяще справилась первая исполнительница — Йозефа Хофер. Лирическое дарование, красоту тембра и особенную задушевность отмечали современники в исполнительнице партии

Памины — Анны Готлиб. Талантливый комический актер Э.Шиканедер активно работал вместе с Моцартом над созданием яркой партии Папагено. Опера, полная жизненной энергии, была написана за два месяца до смерти...

Значение оперного творчества Моцарта велико. Композитор создал шедевры, художественные достоинства которых не тускнеют с течением времени. В газетах 90-х годов XVIII века можно было прочесть следующее: «Если какая-либо нация и может гордиться своим современником, то гордостью Германии является Моцарт, создавший оперу».*

Для большинства вокальных партий опер Моцарта характерны благородная простота и жизнерадостный характер. В одном из писем к отцу композитор писал: «...ни один человек из знающих меня людей не может сказать, что я мрачен или печален...за это душевное блаженство я повседневно благодарю Создателя и от всего сердца желаю этого блаженства каждому ближнему».*

Широта звуковысотного диапазона, внутренняя динамика, инструментальный характер музыки Моцарта предполагают техническое совершенство: легкость исполнения колоратурных пассажей, гибкость голоса, безукоризненность интонации, кристальную чистоту тона.

Карл Мария Вебер вошел в историю музыки как создатель народно-национальной немецкой оперы. Увлекаясь немецкой народной музыкой и романтической литературой, он пишет оперу «Волшебный стрелок». В опере, основанной на фольклоре, вокальные сольные номера чередуются с разговорными диалогами. Будучи сыном оперной певицы, воспитанный в театральной обстановке, композитор хорошо знал законы сцены, вкусы и запросы публики. Его опера вызвала горячий отклик слушателей, и ее триумфальный успех в оперном театре Берлина в 1821 году нанес удар господствующей итальянской опере. В следующих операх «Олимпия» и «Эврианта» еще теснее сблизились музыка и поэзия. Однако

* Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник. Будапешт, 1963, с. 88.

творчество Вебера не сыграло решающей роли в развитии национальной вокальной школы. Тем не менее, оно знаменовало возникновение в оперном искусстве романтизма, как нового направления, поставившего свои критерии в исполнительском искусстве. Ведущей исполнительницей женских вокальных партий была *Генриетта Зонтаг*, обладающая превосходной вокальной техникой и воспитанная на методических установках итальянской школы.



Карл Мария Вебер

Следующий этап развития оперы в Германии связан с именем Людвиг ван Бетховена. Его единственную оперу «Фиделио», написанную в период с 1805 по 1814 год нельзя связывать с определенным жанром. В ней обнаруживаются черты французской оперы спасения, генделевских ораторий, возвышенный стиль трагедий Глюка, немецкого театрального жанра *singspiel*. Вокальные партии основных героев Флорестана и Леоноры, написанные в основном в высокой тесситуре, достаточно сложны, требуют голосовой энергии, умения переходить от мелодии ариозного характера к драматическому речитативу декламационного плана.

В девятой симфонии Бетховен впервые включил живое слово. Вокальные партии «Оды к радости», которыми заканчивается симфония, требуют выносливости голоса, мощности и полетности. Все партии носят инструментальный характер. В них и широта кантилены, и сложность пунктирных ритмов; развернутые вокализированные пассажи



Генриетта Зонтаг

охватывают две октавы. Симфония была исполнена в 1805 году и не имела успеха, возможно в результате неудачного исполнения партии сопрано певицей Луизой Мюллер, в расчете на возможности которой композитор и писал «Оду к радости». Однако через 18 лет Вильгельмина Шредер-Девриент — драматическое сопрано — способствовала успеху героико-драматической симфонии.

Оценивая творчество Бетховена, Дж.Россини писал: «Он не понимал театра, но знал только оркестр и трактовал вокальные партии на тот же лад, что флейты и кларнеты...»*

* * *

Рихард Вагнер — разносторонняя личность — композитор, поэт-драматург, публицист. Отводя искусству высокую, социально-преобразующую роль Вагнер ратует за воплощение в нем больших идей. Утверждение своих принципов он видел в развитии оперного симфонизма, в синтезе искусств драмы и музыки.

Музыкальную драматургию Вагнер строит на лейтмотивном принципе.

Лейтмотивы вторгаются в вокальную партию, которая всегда является главным голосом. Благодаря непрерывному сцеплению лейтмотивов мелодия обретает протяженность и выступает как вагнеровская «бесконечная мелодия», которая в своем развитии достигает огромного напряжения.

Стремясь насытить вокальную интонацию индивидуальной выразительностью, Вагнер писал: «Мелодия должна вытекать из речи...не может быть... различий между так называемыми «декламационными» и «напевными» фразами. Моя декламация — это уже пение... — а мое пение — совершенная декламация».** Отказываясь от традиционных оперных форм, Вагнер вводит развернутые драматические сцены, непосредственно переходящие одна в другую. Таким образом, возникли крупные монологические и диалогические сцены.

* *Россини Дж.* Избранные письма. Высказывания. Воспоминания. Л., 1968, с. 184.

** *Друскин М.* История зарубежной музыки. М., 1963, с. 30.

Господство инструментальной партии, укрупненность состава оркестра, грандиозность драматических сцен, сказались на трактовке вокальных партий, мелодии которых чрезвычайно протяженные, экспрессивные, вливаются в массивную фактуру оркестровой ткани. Инструментальность, как основа немецкой вокальной школы, приобретает новые черты, благодаря расширению певческого диапазона, смелому включению верхнего участка голоса, наполнению его силой и мощью звучания».



Рихард Вагнер

Новаторские оперы Рихарда Вагнера («Летучий голландец», тетралогия «Кольцо нибелунга», «Тристан и Изольда», «Нюрнбергские майстерзингеры») произвели настоящую революцию в искусстве пения XIX века. Вагнер в статье «об актерам и певцам» писал о том, что несмотря на сладкозвучность и богатство итальянского пения, необходимо решительно отречься от него. Это требование композитора возникло еще до его новаторских произведений. В опере «Риенци», отличающейся необычным составом оркестра (мощная духовая группа и орган), вокальные партии требовали большой выносливости, сильного и полетного голоса.* Вагнер мыслил певческий голос как некий сверхвыразительный инструмент, вплетающийся в оркестровую ткань. Фонетические особенности немецкого языка еще более усложняли задачу певца.

В новаторских операх Вагнера выделяются три типа голоса: драматическое сопрано, героический тенор и драматический баритон. Вокальные партии, написанные для этих голосов, отличаются длительностью чистого пения, требующего

* Вагнер использует оркестр с большим количеством медных и ударных инструментов. Так, в «Кольце нибелунга» в оркестре более 100 инструментов, к которому прибавлено 18 различно настроенных наковален.



Вильгельмина Шредер-Девриент

голосовой и физической выносливости; сложностью мелодической линии, состоящей часто из широких интервалов и неудобных для голоса переходных нот; использованием низкой тесситуры в партии тенора и сопрано, высокой — у баритона и баса.

Введение новых вокальных форм — монологов, рассказов, диалогов — привело к рождению ариозно-декламационного стиля.

Вагнер говорил, что речь, полную эмоций, необходимо передавать таким образом, чтобы участие слушателя возбуждалось не мелодической формой, как таковой, а теми ощущениями, которые в ней выражаются.

Не случайно Р.Вагнер приходит в отчаяние от исполнителей, воспитанных на традициях итальянской школы, и обращается к королю Людвигу II, покровительствующему композитору, с просьбой о создании специальной немецкой школы. Но и артисты были недовольны Р.Вагнером. Так, опера «Тристан и Изольда» после 77 репетиций была объявлена неисполнимой. Однако премьера оперы состоялась в Мюнхене в 1865 году и прошла с успехом, благодаря блестящим исполнителям: Матильда Шнорр — Изольда, Людвиг Шнорр фон Карольсфельд — Тристан. Эти исполнители после длительных репетиций и указаний Вагнера справились с высокой тесситурой и обилием высоких нот в продолжительных вокальных партиях.

Среди первых исполнителей оперного творчества Вагнера выделялись: уже немолодая певица *Вильгельмина Шредер-Девриент* и солист Дрезденской оперы тенор Йозеф Тихачек.

В августе 1876 года в истории немецкой музыкальной культуры произошло знаменательное событие — открытие оперного театра Р.Вагнера в Байрейте. Впервые целиком исполнялась тетралогия «Кольцо нибелунга».

С целью не заглушать певцов, важным нововведением в прекрасно оборудованном театре на полторы тысячи мест, явилось устройство скрытого от глаз оркестра.

Подготовка к спектаклям шла напряженно. На репетиции за дирижерским пультом стоял Г.Рихтер. Вагнер находился за столиком с партитурой и руководил исполнителями, работая не только над музыкальной стороной, но также над драматической, стремясь создать новый стиль музыкально-театрального искусства.



Лилли Леман

Первыми исполнителями вагнеровских опер были: баритон Аугуст Киндерман — Вотан, тенор Теодор Вахтель — Зигмунд — певец редкого по красоте тембра, широкого диапазона и силы голоса, тенор Герман Винкельман — блестящий исполнитель партии Парсифаля, (ученик Ю.Гея), сопрано Иоганна Вагнер — Елизавета в опере «Тангейзер»- обладательница необычно мощного голоса, способного к динамическим и тембровым изменениям, меццо-сопрано Марианна Брандт — (ученица П.Виардо-Гарсиа, а также Ю.Гея) — исполнительница многих партий в операх Вагнера, написанных для низкого женского голоса, *Лилли Леман* — сопрано, исполнительница многих главных партий; Жан Регине —тенор; Альберт Ниман — тенор; баритон Эуген Гур.

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ГЕРМАНИИ XIX ВЕКА

Школа примарного тона

Вагнеровский стиль создает особое течение в немецкой вокальной педагогике — школу примарного тона. В отличие от итальянской вокальной школы вокализация, хотя и не отрицается полностью, но переносится на последнюю стадию обучения, подчиняясь фонетическим особенностям немецкого языка.

Родоначальником немецкой национальной школы, получившей название *школы примарного тона*, является Фридрих Шмитт. Отрицая итальянский метод обучения пению, он откликнулся на призыв Р.Вагнера о создании немецкой школы, учитывающей специфические особенности оперной немецкой музыки и фонетики языка.

По мнению Ф.Шмитта, примарный тон (первичный) следует находить на среднем участке диапазона голоса при соблюдении определенных условий. Такими условиями являются: широко открытый рот с плосколежащим языком, кончик которого упирается в корни нижних зубов; дыхание, при котором воздух набирается в грудь (живот подтянут).

Когда обязательные условия выполнены, следует произнести энергично свободно слог «ла», как бы направляя его в «высшие отделы костей головы». Это особенно важно при формировании верхнего участка диапазона голоса. Если не удастся вызвать необходимые вибрационные ощущения в верхней части лица (в области переносицы), Шмитт рекомендует петь не на слог «ла», а на слога или слова, оканчивающиеся на «нанны», «манн» и т. д. Букву «и» следует произносить продолжительно до появления ощущения резонирования в области маски. Однако Шмитт предупреждает, что это резонирование не должно вызывать носового звука, ибо гнусавость приводит к укорачиванию диапазона. Активизация вибрационных ощущений поможет добиться полетности голоса, достичь звучания, способного перекрыть мощный вагнеровский оркестр. По мнению Шмитта, правильно органи-

зованный звук среднего регистра — залог оптимального звучания голоса на всем диапазоне. Маэстро не признавал прием «прикрытия» и считал проблему сглаживания регистров выдумкой педагогов: правильно организованный тон на среднем участке голоса позволит сформировать по его подобию весь диапазон. В процессе воспитания голоса необходимо следить за дыханием: набранное большое количество следует удерживать и дозированно подавать к связкам. Голос должен быть свободным, а дыхание сдержанным.

Несмотря на логику теоретических предположений, практическая деятельность Шмитта не дала результатов. Ему не удалось воспитать певцов, вокальное мастерство которых позволило бы справляться с трудностями вокальных партий опер Р.Вагнера. Единственной ученицей Шмитта, после многих лет занятий, была Жозефина Рихтер. «Это то пение, о котором я грезил», — писал Шмитт.*

Сначала Вагнер увлекся идеями Шмитта, но не видя практических результатов, обратился к Юлиусу Гею.

Ценных практических результатов добился ученик Ф.Шмитта — *Юлиус Гей*. Высокообразованный человек, талантливый музыкант и композитор, он не обладал профессиональным певческим голосом. Однако увлеченные занятия вокальной педагогией, отличное знание фонетики немецкого языка, тесный контакт с Вагнером, помогли Гею воспитать блестящих оперных исполнителей.

Гей был одним из сотрудников Вагнера при постановке «Кольца Нибелунгов» в Байрейте, в театре, выстроенном специально для вагнеровских опер, проводя на практике идею «стильного пения», основанного на ясной и точной дикции немецкого текста.

В результате педагогических усилий Ю.Гей подготовил блестящих исполнителей труднейших вокальных партий опер Вагнера. Это: исполнитель партии Зигфрида Георг Унгер, баритон Карл Тилль, бас — исполнитель партии Вотана Франц

*Багадунов В. Очерки по истории вокальной методологии. с. 2. М., 1932, с. 116.

Бец; драматические сопрано Амалия Матерна и Тереза Мальтен — исполнительница партии Брунгильды и Куиндри.

В 1886 году Ю.Гей издает методический труд, названный им «Немецкое обучение пению». Термин «примарный тон» он заменяет «натуральным тоном» и считает его результатом радостного чувства, которое позволяет выявить индивидуальные особенности тембра. Такое звучание можно отыскать как в разговорном, так и певческом голосе.

Нахождение натурального тона — важный этап в обучении пению. Ю.Гей различает три этапа в формировании однородного звучания на всем певческом диапазоне: нахождение натурального тона; затем — «нормального тона» и, наконец, «идеального тона». Когда найден натуральный тон (естественное звучание), ощущается легкость эмиссии звука на наиболее удобный гласный, легко перейти к нормальному тону, под которым Гей понимает льющийся характер звуков всего диапазона. Идеальным тоном Ю.Гей считает такой, от которого и поющий, и слушающий получают физическое и эстетическое удовольствие.

К основным методическими установкам Ю.Гея относятся:

— *Диафрагматическое дыхание.* Правильно организованный звук — это, прежде всего, правильно организованное дыхание, при котором диафрагма активно участвует в регуляции силы звука. Гей рекомендует обращать внимание на характер вдоха, при котором по мере наполнения легких воздухом мягкое нёбо поднимается все выше. Максимальный вдох совпадает с максимально поднятым нёбом.

— *Стабильное пониженное положение гортани.* Ю.Гей обращает внимание на то, что положение гортани не должно носить насильственного характера (прижатие к шее нижней челюсти, резкое ее опускание). Он рекомендует использовать темные гласные (фонетический метод) — «о», «у» и не советует на первых этапах развития голоса петь крайние звуки диапазона.

— *Развитие вибрационных ощущений, способствующих соединению грудного и головного резонирования.* Особое значе-

ние Гей придает вибрационным ощущениям в области верхней части лица (гайморова полость, переносица, лобные пазухи). Резонанс этих полостей придает звуку металличность, что необходимо для немецких певцов.

Соединение грудного и головного резонаторов Ю.Гей считает возможным при помощи носового резонатора, называемого им «золотым мостом». Однако он предупреждает, что использование носового резонатора не должно приводить к гнусавому звучанию, то есть ощущение резонатора является не самоцелью, а лишь средством, помогающим добиться однородного звучания голоса, окрашенного грудным и головным резонированием.

Для выработки произношения и для подготовительной работы над произведением, Ю.Гей советует использовать упражнения с текстом, которые должны быть построены на узких интервалах или поступенных мелодических ходах, в основном, на среднем участке диапазона. При составлении текстов следует помнить, что согласные «н» и «м» помогают находить головное резонирование, а потому должны занимать доминирующее положение.

Несмотря на некоторую противоречивость высказываний различных представителей школы примарного тона, их объединяло убеждение, что нахождение примарного тона — залог правильного развития голоса. Большое значение придавалось развитию вибрационных ощущений в области верхней части лица («чтобы пели лобные кости»). Дугообразное направление звука в резонирующие полости головы — характерное требование всех представителей школы примарного тона. Кроме того, педагоги данной школы рекомендуют пение упражнений не на итальянский гласный «а», а на темные гласные немецкого языка: «о», «у», «и», а также советуют присоединять согласные «н» и «м».

Нахождение и развитие примарного тона помогает добиться однородного звучания голоса во всех регистрах.

Говоря о немецкой педагогике, необходимо остановиться на интересном методе *Юлиуса Штокгаузена*. В отличие от

Гей, Штокгаузен был профессиональным певцом (баритоном), учеником Мануэля Гарсиа-младшего. Подобно своему педагогу, он рассматривает певческий голос как результат взаимодействия всех факторов голосообразования, подчеркивает связь между деятельностью голосообразующих органов и качеством голоса. Так, сила голоса зависит от работы дыхательной системы, высота — от функции гортани, а все модификации тембра — от изменений подставной трубы.

Исходя из фонетических особенностей и трудностей немецкого языка, Ю.Штокгаузен рекомендует упражнения на закрытые гласные, способствующие низкому положению гортани, установка которой необходима, по его мнению, для всех типов голосов.

Начальные упражнения должны пропеваться вполголоса. Сольмизация предшествует вокализации, ибо присоединение согласных создает оптимальные условия для деятельности гортани, снимает с нее излишнюю нагрузку.

Лучшим типом дыхания является нижнереберное диафрагматическое, регулирующее силу звука. В целях сглаживания регистров Ю.Штокгаузен рекомендует использовать темный (при восхождении) и светлый (при ходе вниз) тембры, ибо такое чередование тембров позволяет сохранить устойчивое положение гортани.

Таким образом, основными методическими указаниями Ю. Штокгаузена являются: грудодиафрагматический тип дыхания, низкое фиксированное положение гортани, широкое использование в упражнениях различных комбинаций согласных и гласных немецкого языка.

НЕМЕЦКОЕ ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА

Немецкое оперное искусство XX века сложно и многогранно, оно возникло и развивалось под огромным воздействием сложившейся в последней четверти XIX века оперной драматургии Р.Вагнера. Крупной фигурой в истории немецкой оперы является *Рихард Штраус*. В лучших его оперных произведениях («Саломея», «Электра») значительная роль отводится оркестру, а человеческий голос трактуется как инструмент, обладающий почти беспредельными выразительными возможностями: широкий звуковысотный диапазон в две с половиной ок-



Рихард Штраус

тавы, динамическая нюансировка, предполагающая переходы от нежнейшего *piano* до напряженных кульминаций огромной силы. Исполнителю вокальных партий опер Р.Штрауса необходимо в совершенстве владеть кантиленой, требующей безукоризненного дыхания, и энергичной декламацией. Операм Р.Штрауса свойственны разные стилистические грани: в начале — поздние романтические традиции и черты нового экспрессионизма, а со временем — произведения неоклассического стиля.

Тематика и образы его опер «Саломея» и «Электра» резко отличаются от опер предшествующих композиторов. Мир образов героев Р.Штрауса страшен по бесчеловечности и силе ничем не сдерживаемых низменных страстей. Вокальная партия Саломеи необычайно сложна, она охватывает диапазон более 2-х октав. Наряду с развернутыми эпизодами экспрессивной кантилены часто встречаются реплики-восклицания с внезапными сменами ритма, динамики, регистров, с широкими интервалами или низвергающимися пассажами. Партия

Ирода также сложна и по широкому использованию всего диапазона голоса, по внезапным скачкам мелодии, по разорванности фраз и внезапным паузам.

Совершенно ясно, что певцы с большой неохотой приступали к разучиванию партий, считая оперу неисполнимой. Однако в результате напряженной работы композитора, дирижера и самих исполнителей премьеры, состоявшаяся в Дрездене в 1905 году, прошла с успехом. Партию Саломеи исполняла певица большого драматического дарования Мария Виттих. Партию Ирода — Карл Бурнан.

Опера «Электра» потребовала от исполнителей еще больших усилий, т.к. в ней передаются предельно мрачные переживания, обостренные чувства героев. Партия Электры, кроме широты диапазона, сложной интервалики в мелодическом построении, носит зачастую подчеркнуто декламационный характер. Р.Штраус обращался к дирижеру Э.Шуху с просьбой предоставить главную партию певице, обладающей самым большим драматическим дарованием.

Экспрессионизм — определяющее направление в оперной немецкой музыке XX века. Корифеем экспрессионизма в опере становится Арнольд Шенберг. Он создает новый жанр — монодраму. В его монодраме «Ожидание», характерным является импульсивность, лихорадочность чувств, уход от внешнего к внутреннему болезненному миру героя. Отсюда своеобразие вокальных партий, их сложность и необычность. Так, в опере «Ожидание» вокальная партия (драматическое сопрано) состоит из коротких мотивов, идущих от взволнованных речевых интонаций. Мелодия часто взрывчата, хроматические ходы сменяются широкими интервальными скачками, преобладают неустойчивые интервалы (тритоны, секунды, септимы, ноны). Происходит как бы полное освобождение мелоса от ладовых тяготений. Камерные оперы Шенберга не стали репертуарными в основном из-за нарочитой инструментализации вокальных партий и отказа от сложившегося понятия — *мелодия*.

Ученик Шенберга — *Альбан Берг* — значительная фигура в истории немецкой оперной музыки XX века. Его опера

«Воцтек» (1921) широко исполняется в оперных театрах всего мира.*

В опере по драме Бюхнера затрагиваются социальные проблемы. Герой оперы — обыкновенный маленький человек, попавший в сложную ситуацию, доводящей его до грани безумия.

Музыка оперы — произведения типично экспрессионистского — чрезвычайно выразительна и драматически оправдана. Вокальные партии, часто инструментального характера, отличаются широким звуковысотным диапазоном, обилием динамических оттенков, частой сменой тембров, включением речевых фраз. «В исполнении вокальных партий Берг вводит различные приемы: обычное пение, разговорную речь и «sprechstimme», в котором различаются два вида исполнения — как более близкое к разговору *sprechto*, обозначаемый крестиком на штиле (♯), и как более кантабильный (*halbgesungen*) с черточкой на штиле (♮), употребляемый часто для плавного перехода от декламации к пению».** Своеобразие мелодии заключается в чрезвычайной свободе ее звуковысотного рисунка, в изобилии в нем скачков, иногда целой серии скачков, принимающих порой гигантские размеры. Для всех партий типично частое использование в одной фразе всего диапазона голоса, от предельно низких до возможно высоких нот. Своеобразие мелодии сказывается также в изощренной ритмической структуре. Особенностью вокальных партий является крайне напряженная тесситура и чрезвычайно широкий охват диапазона голоса: у Воцтека — от *mi* большой октавы до *sol*¹, у Мари — от *sol* малой до *do*³, у Доктора — от *re* большой до *la*¹, у Капитана — от *la* малой до *do*³.



Альбан Берг

* Делищева Н. Рукопись.

** Там же.

В исполнении вокальных партий Берг основное значение придает интонации, тембровой окраске слова, передаче внутреннего подтекста. Композитором тщательно помечены приемы, оттенки: «головное звучание», «фальцет», «громкий шепот», «жалоба», «угроза» или — «входя в экстаз», «пародируя» и т. д.»*

Вместе с тем, вокальным партиям оперы «Воццек» свойственно сочетание коротких музыкальных фраз, идущих от речевых интонаций, с широкими мелодическими построениями, продолжающими традиции классического мелоса.

Премьера оперы «Воццек» состоялась в 1925 году после 137 мучительных репетиций. Успеху премьеры способствовал исполнитель Воццека — Лео Шютцендорф. В последующих постановках оперы партию Воццека исполняли Тео Адам и широко известный Дитрих Фишер-Дискау.

Творчество А.Берга безусловно способствовало дальнейшему развитию вокального исполнительства.

Говоря о немецкой оперной музыке, необходимо отметить самобытные музыкально-драматические произведения К.Орфа — его оперы «Луна», «Умница», продолжающие традиции зингшпиля; оперы Э.Кшенека «Прыжок через тень», «Джонни наигрывает» — обошедшую сцены театров всего мира; оперы П.Хиндемита «Художник Матис», «Туда и обратно».



Рихард Таубер

Однако немецкое исполнительское искусство XX века выдвигает певцов, воспитанных на музыке Моцарта, Вагнера, Р.Штрауса.

Это *Рихард Таубер* — типичный представитель немецкой школы пения, лучший исполнитель произведений Моцарта, великолепный камерный певец, знаток народных песен.

* Делищева Н. Рукопись.

Лео Слезак — лучший Отелло, Лоэнгрин, исполнитель теноровых произведений немецких композиторов, яркий представитель немецкой школы пения по своеобразной «прямоте» и инструментальности звучания голоса.

Датчанин **Лауриц Мельхиор** — один из лучших исполнителей партий Тристана, Лоэнгрин, Зингмунда, Тангейзера. Певец имел в активе небывалое количество выступлений в вагнеровских операх (106 раз в роли Лоэнгрин, 200 — Тристана, 100 — Зингмунда). Пение Л.Мельхиора отличается эластичностью звуковедения, особым legato, виртуозным владением техникой беглости, продуманной фразировкой.

Аня Силья — одна из лучших оперных певиц современности. Репертуар певицы широк и многогранен: она — лучшая Лулу («Лулу» А.Берга), великолепная Мария («Воцтек» А.Берга), Фрау («Ожидание» А.Шенберга), Саломея («Саломея» Р.Штрауса). Ее творчеству свойственна романтическая приподнятость, большая эмоциональность. Аня Силья прекрасно владеет сценическим мастерством. Созданные ею образы правдивы, ярки, убедительны.

Андрес Петер — солист Берлинской национальной оперы (с 1940 по 1948 гг.), солист Гамбургского оперного театра (с 1948 по 1954 гг.). Гастролировал во всем мире с широким репертуаром лирико-драматического тенора. Драматизм, экспрессия, психологизм — отлич



Лео Слезак



Лауриц Мельхиор



Аня Силья



Фишер Дискау

А.Берга, П.Хиндемита, В.Хенце. Богатство голосовых данных, блестящая вокальная техника и феноменальное разнообразие выразительных средств помогают Ф.Дискау легко переходить от пения к речи, безукоризненное владение которой поражает в труднейшей партии Воццека. Певец много и с большим успехом гастролирует по всему миру. В 1977 году с искусством выдающегося немецкого певца познакомились советские слушатели.

Тео Адам — один из лучших современных вагнеровских певцов, покоряющий безупречным звуковедением, разнообразием тембральных красок, богатой динамической нюансировкой. Эти качества позволяют создать различные художественные образы: благородного «сапожника с душой поэта» Закса в «Майстерзингерах», противоречивого Вотана в «Валькирии», своеобразного Амфортаса в последней опере Вагнера — «Парсифаль».



Тео Адам

чительные черты исполнительского стиля певца.

Фишера Дискау по праву можно назвать чудом XX века. Ученик знаменитого педагога Берлинской Высшей школы Вейсенбора, он дебютировал в Берлинской опере в 1947 году в опере Верди «Дон Карлос». Мировая известность пришла к певцу в 1948 году в Лондоне, где он исполнил цикл Ф.Шуберта «Зимний путь». Репертуар певца необычайно широк: от В.Моцарта и И.С.Баха до

Ф.Шуберта «Зимний путь». Репертуар певца необычайно широк: от В.Моцарта и И.С.Баха до

Криста Людвиг — певица широкого творческого диапазона. Ей доступна интерпретация меццо-сопра-

новых партий в операх Моцарта, Верди, Бизе, Р.Штрауса; камерных произведений Шуберта, Малера; философская глубина баховских арий в «Страстях по Матфею», «Страстях по Иоанну», Magnificat, Мессе h-moll. Артистка снискала мировую известность в вагнеровском репертуаре. Она — пленительная Венера в «Тангейзере», впечатляющая Кундри в «Парсифале», Вальтруда в «Гибели богов».



Кристиа Людвиг

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ГЕРМАНИИ XX ВЕКА

Подготовкой вокальных кадров для многочисленных оперных театров занимаются консерватории — Hochschule für Musik. Они являются единственной формой профессионального обучения вокалистов. Поступающие в консерваторию готовятся к вступительным экзаменам, как правило, под руководством частных педагогов. В большинстве случаев абитуриенты обладают весьма скромными вокальными данными. Крупные, объемные голоса — большая редкость. Это объясняется и особенностью фонетики немецкого языка, и тем, что большинство будущих студентов консерваторий с детства поют в церковных хорах, приобретая отличную музыкальную подготовку, но теряя зачастую индивидуальные качества голоса. Исполнение произведений русской вокальной музыки вызывает значительные затруднения, однако в репертуаре студентов вокальной кафедры включены арии и романсы русских композиторов. Обязательными же на всех курсах являются произведения Моцарта, Баха, Шумана, Шуберта, Брамса, требующие инструментального исполнительского стиля, являющегося определяющим в вокальном исполнительстве Германии.

Сольное пение в консерваториях Германии в 70-80-е годы вели известные вокальные педагоги: Ева Флейшер — сопрано, лауреат Народной премии, в прошлом известная певица, ведущий профессор Лейпцигской консерватории; Элизабет Броэль — сопрано, солистка Лейпцигской оперы и преподаватель той же консерватории; Гюнтер Лейб — баритон, солист Государственного оперного театра в Берлине, профессор Берлинской консерватории; Элизабет Плейн — в прошлом известная камерная певица, профессор Дрезденской консерватории.

Во всех консерваториях был строгий порядок: руководитель кафедры прослушивал выпускников в период подготовки к государственному экзамену и студентов, выдвинутых на конкурсы.

В классах сольного пения использовались различные приемы, отражающие индивидуальный почерк каждого преподавателя. Однако можно было выделить нечто общее, что характеризовало специфику немецкой школы пения.

Особенности фонетики немецкого языка диктуют целесообразность использования в вокальных упражнениях не чистых гласных, а сочетания согласных с гласными. Предпочтительными являются согласные «м» и «н», помогающие развивать вибрационные ощущения в области «маски»; широко распространены упражнения на различные словосочетания, отдельные слова и фразы: «сильвиа», «воне», «вириа», «виене», «нивиа» и т. д.

Большое внимание уделяется развитию дыхания, для чего во многих классах используют упражнения без фонации (глубокий вдох, активизация мышц живота и постепенный выдох с сохранением положения вдоха). По мнению вокальных педагогов, такие упражнения в дальнейшем помогают добиться увеличения силы голоса.

Современные педагоги отрицают какую-либо связь со школой примарного тона, однако их настоятельные советы ученикам «направлять звук» в область переносицы и лобных пазух, а также широкое применение сонорных согласных в различных слогосочетаниях указывают на продолжение традиций немецкой вокальной школы, сформированной в XIX веке.

Остановимся на некоторых, наиболее типичных упражнениях и приемах ведущих профессоров консерваторий.

Основными установками *Евы Флейшер* были: предельная активность в работе, развитие дыхательной мускулатуры на упражнениях без пения, подчеркнутая артикуляция, направление звука в области переносицы и лобных пазух, переход от речевого (актерского) голоса — к певческому.

Урок начинался с дыхательных упражнений. Широко распахивали окна. Студенту предлагалось, вдохнув глубоко вниз, ощутить сокращение мышц спины. После секундной задержки в фазе глубокого вдоха начинается постепенный

выдох через едва открытый рот на продолжительное «с». Важно во время выдоха сохранить ощущения вдоха (мышцы спины и живота не расслаблены, а сокращены).

Вслед за дыхательными упражнениями следовали пение гамм с названием нот или быстрое произнесение различных слов, слогосочетаний на одном удобном звуке. Далее пелась мажорная гамма на «нну» или «мюю» в медленном темпе. Основные требования при исполнении данного упражнения — предельное и непреходящее ощущение носового резонатора (вибрация в области переносицы).

Следующее упражнение — ход на кварту вверх с удобно сформированного звука на слог «сю» или «со» с последующим арпеджированным спуском на слоги «виа» или «νια». Здесь важна активная работа дыхания, обеспечивающая *fermato* на верхнем звуке и *legato* до конца упражнения. Требования резонирования в области переносицы и лобных пазух остается неизменным.

Вслед за вышеуказанным упражнением Ева Флейшер рекомендовала использовать речевой (актерский) голос с последующим переходом к певческому. Громко произносилось в нижнем участке диапазона протяжное «оох». Затем это звучание и сопутствующие ему ощущения переносились примерно на октаву вверх и на предельном *legato* начинался спуск вниз по звукам мажорного арпеджио. Интересен предложенный профессором следующий прием: очень громко торжественно произнести в нижнем участке диапазона слово «сеньорэ», повторить его несколько раз; затем, не изменяя манеры, исполнить мажорное арпеджио, произнося то же слово на каждом звуке. При вокализации Ева Флейшер требовала уклада языка на дне рта, советовала чувствовать звук не близко у зубов, а в глубине глотки. При формировании верхних звуков рекомендовалось как бы радостно удивляться (глотка расширена, язык на дне рта, квадратные мышцы лица сокращены).

По мнению профессора сольного пения в Веймаре Ганса Кремерса, надо было найти натурально звучащий участок голоса, от которого и нужно строить весь диапазон. Маэстро

утверждал, что для инструментального звучания голоса, которое является обязательным в немецкой школе пения («это зависит от специфики немецкого языка, немецкой музыки и особенностей нашего характера»), необходимы следующие условия: низкое фиксированное положение гортани, «широкое горло», дыхание, при котором активно работает диафрагма — регулятор силы звука.

«Я убежден, — говорил Г.Кремерс в личной беседе, — что техника — это прежде всего, средство выразительности. В цикле Шумана «Любовь и жизнь женщины» передается история радостей и страдания любящего человека, а вовсе не... звукоизвлечение. И даже в упражнениях и вокализах слушатель должен чувствовать сердце, ум, а не глухой звук».

Большое значение профессор придавал певческому дыханию, следя за характером движения брюшной стенки, сохранением положения вдоха. Часто во время пения он подходил к студенту, проверяя руками область нижних ребер, живота. Над вокальной техникой он работал, в основном, не с помощью упражнений, а на основе вокализов и музыкальных произведений.

Элизабет Плейн — профессор Дрезденской консерватории — в педагогическом процессе главным считала работу над выразительностью, а потому вокальными упражнениями занималась максимум 10-15 минут, остальное время посвящала пению произведений.

Главным в работе Э.Плейн считала нахождение вибрационных ощущений в верхней части лица. Упражнения строились на сочетании согласных (в основном сонорных) с гласными: «ввиа», «ммиа», «нниа», «вво», «mmo».

Урок, как правило, начинался со следующего упражнения: после «мычания» или «нычания» на удобном звуке среднего участка диапазона певец переходил к повторяющимся звуко-сочетаниям «mmo», «mmo-mmo». Используя принцип «мычания», который помогает нахождению «резонаторного звучания», профессор предлагала исполнить арпеджио на «mmo», «нно», «ввво».

Для расширения диапазона и выработки однородности звучания голоса Э.Плейн использовала гаммы и гаммообразные пассажи на «ммо» и «вво», «нно» и при этом тщательно следила за правильностью дыхания, которое должно подаваться поднимающейся диафрагмой плавно, без рывков.

Переходя к пению произведений, Э.Плейн акцентировала внимание на то, чтобы звук «не уходил из резонатора», часто показывая рукой нужное направление в область переносицы.

Характер упражнений и практический показ Э.Плейн невольно ассоциируется с методом Ю.Гея — представителя школы примарного тона. Однако профессор Э.Плейн это полностью отрицала.

Несмотря на индивидуальные различия, вокальные педагоги руководствовались в практической деятельности следующими общими принципами: низкое, глубокое дыхание с максимальной активизацией брюшных мышц; обязательное направление звука в верхнюю часть лица до появления вибрационных ощущений; исполнение упражнений не на чистые гласные, а на соединение согласных (преимущественно сонорных) с различными гласными.

Большой удельный вес в деле подготовки артистов оперы в консерваториях занимают занятия *сценическим движением* и физкультурой. Вокальные педагоги понимают важность этого и ориентируют учеников на необходимость серьезной тренировки. Современные оперы — динамичные, импульсивные — предполагают всестороннюю подготовку певца. В консерваториях введены: ритмика, танец, пантомима, художественная гимнастика.

Преподаватели движенческих дисциплин руководствуются методикой, разработанной в Берлине. За основу принято сознательное расслабление и сокращение различных групп мускулатуры тела. Значительное место занимает тренинг мышц живота и спины, что связана с профессиональной певческой деятельностью. Необходимо отметить, что преподаватели танца, сценического движения, гимнастики работают в тесном контакте с педагогами-вокалистами.

Учитывая уплотненный график работы современного оперного певца, большую нервно-психическую и физическую нагрузку, методика направлена на умение расслабляться. Сознательная релаксация (расслабление) — необходимый фактор в профессиональной подготовке будущего артиста.

Интенсивная тренировка по продуманной методике дает отличные результаты: выпускники консерватории в своем большинстве безукоризненно владеют телом, выполняя подчас необычайно сложные задачи оперных режиссеров.

Наряду с ритмическими дисциплинами, большое внимание в консерваториях уделяется работе в оперном классе, задачей которого является подготовка музыкантов, способных в профессиональной деятельности самостоятельно овладеть репертуаром оперных театров. Занятия в оперном классе начинаются с первого курса, где определяющей является работа над этюдами и несложными отрывками из опер.

На втором курсе студенты изучают ансамблевое искусство, опираясь в первую очередь на произведения В.Моцарта.

На третьем курсе ведется тщательная работа над речитативами, на четвертом и пятом курсах студенты заняты в работе над оперой, которая, как правило, идет в сопровождении оркестра. Кроме того, наиболее перспективные студенты стажировались в оперных театрах того города, в котором находится консерватория.

Педагогами и руководителями оперных классов являются действующие дирижеры и режиссеры. Таким образом, подготовка будущего артиста ведется в соответствии с требованиями современного оперного театра. Работой студента над вокально-технической стороной оперной партии руководит педагог сольного пения, который полностью отвечает за качество исполнения. Налаженная непосредственная связь педагогов оперного класса и сольного пения дает положительные результаты: за короткий срок обучения студент приобретает необходимые навыки солиста оперы.

Известно, что в национальной немецкой школе пения всегда отводилось значительное место работе над произноше-

нием. Еще в начале XIX века один из ведущих педагогов *Адам Гиллер* говорил: «Хорошо сказанное — наполовину спетое».*

На современном этапе профессионального обучения технике речи певца уделяется самое серьезное внимание. В учебном плане предусмотрены занятия техникой речи по одному часу в неделю в течение трех лет для артистов хора и четырех лет для солистов. Занятия проводятся индивидуально, с акцентом на самостоятельную тренировку дома. В арсенал обязательных ежедневных упражнений входит комплекс приемов на мышечное расслабление и напряжение. Разработаны специальные артикуляционные упражнения для тренировки мышц лица, губ, языка.

Большое внимание уделяется речитативам, работа над которыми представляет безусловный интерес. Сначала текст речитатива произносится в заданном ритме с нужными ударениями, подчеркнутой артикуляцией и предельной четкостью. Педагог следит за выражением лица, отражающим то или иное эмоциональное состояние. Затем студент переходит к вокальному исполнению речитатива, следя за тем, чтобы четкость произношения не нарушалась.

К выпускному экзамену студент приобретает навыки исполнения литературных произведений античных авторов, немецких классиков, современных поэтов и прозаиков, а также разнохарактерных речитативов.

Для консерваторий Берлина и Дрездена очень характерно стремление к научному обоснованию процесса голосообразования. Консерватории Лейпцига и Веймара акцентируют внимание на практическую сторону обучения, считая ее более результативной. Тем не менее, в обязанность каждого педагога входит написание методической работы, а часть кафедральных заседаний посвящена дискуссиям методического характера.

В Берлинской консерватории им. Г.Эйслера научно-иссле-

* Сведения о методах ведущих профессоров Hochschule für music получены автором в период командировки 80-х годов.

довательская направленность очевидна. По убеждению профессора Гюнтера Лейба и Андреаса Поббига, сценическая деятельность современного артиста требует максимального физического и нервно-психического напряжения. Поэтому в своей работе они опираются на научные данные в области исследований голосообразования у певцов, используют труды советских педагогов (Л.Б.Дмитриева, Ю.М.Отряшенкова, В.Л. Чаплина, автора этих строк), поддерживают тесную связь с крупнейшей клиникой «Шаритэ», которая ведет серьезную исследовательскую работу по изучению певческого голоса. Доктор Зейднер разработал оригинальную методику диагностирования и лечения узелковых образований, что является чрезвычайно важным фактором в деле профессионального воспитания певца.

Руководители Берлинской консерватории установили также контакт с Институтом физкультуры и спорта, в котором ведется работа в области физиологии, нейрофизиологии и психологии.

В Дрезденской консерватории им К.М.Вебера с 1959 года функционирует лаборатория по изучению голоса певца. По разработанной там методике исследовано более трехсот профессионалов. На основании полученных данных можно устранять вокальные дефекты.

В лаборатории собрана и систематизирована большая и интересная библиография работ отечественных исследований. Приглашаются исследователи из-за рубежа.

ОПЕРНАЯ КУЛЬТУРА В ГЕРМАНИИ

Оперная культура в Германии определяется художественным уровнем и репертуаром оперных театров, в которых представлены произведения немецких, австрийских, итальянских, французских, русских композиторов — от классики до наших дней.

Основу репертуара составляют оперы немецких композиторов от Генделя до Дессау. Во всех театрах широко представлены оперы Моцарта.

В стране широкой известностью пользуются: Дрезденский, Веймарский, Лейпцигский театры и, в первую очередь, один из старейших — Государственный оперный театр в Берлине. Он был открыт 7 декабря 1742 года оперой «Клеопатра и Цезарь» композитора К.Г.Грауна — основателя театра. В первые десятилетия ставятся исключительно итальянские оперы, но с конца XVIII века появляются немецкие — «Свадьба Фигаро» (1790 г.), «Дон Жуан» (1790 г.), «Так поступают все женщины» (1792 г.), «Волшебная флейта» (1794 г.) Моцарта; «Фиделио» (1815 г.) Бетховена. Ведущей певицей являлась П.А.Мильдер-Хауптман.

С 1842 по 1850 г. художественное руководство театра возглавил Дж.Мейербер; репертуар пополняется произведениями Россини, Вебера, Керубини, Беллини, Доницетти, Мейербера. В 1844 году был поставлен «Летучий Голландец» Вагнера в исполнении — В.Шредер — Девриент, Е.Линд, П.Виардо-Гарсиа, Й.А.Тихачека.

Со второй половины XIX века звучат оперы Верди, Вагнера, Р.Штрауса с участием певцов — Аделины Патти, Паолины Лукка, Лилли Леман, А.Нильсон и других. За пультом стоят дирижеры — Ф.Вейнгартнер, К.Мук, Р.Штраус. Позднее, с конца XIX и начала XX вв. ставятся оперы Пуччини, Чайковского. Исполнители: Мария Мюллер — одна из звезд Байретского фестиваля; Тиана Лемниц — лирическое сопрано, исполнявшая партии лирические — Памины, Мими, а также драматические — Аиды. В репертуаре певицы была партия Татьяны в опере «Евгений Онегин» Чайковского.

Мария Чеботари — сопрано, по голосоведению, инструментальности звучания — типичная представительница немецкой оперной школы. Главным дирижером с 1925 по 1935 гг. становится Э.Клейбер.

В годы фашизма многие исполнители покинули страну. Здание оперы было разрушено. Открылся театр в 1955 году оперой «Нюрнбергские майстерзингеры» Вагнера.

Крупным событием в оперной жизни явилась организация нового театра «Комише-опер» в Берлине, видным режиссером современности Вальтером Фельзенштейном, поставившим цель: создание реалистического музыкального театра нового типа. В своих стремлениях режиссер следовал традициям К.С.Станиславского и Ф.Шаляпина, что нашло отражение в выдвинутой программе, в которую во главу угла ставилась задача: слияние музыки и действия, правдивость в раскрытии музыкального образа. К исполнителям предъявлялись требования: владение вокальными, драматическими и пластическими средствами выразительности. Открылся театр в 1948 году спектаклем «Летучая мышь» И.Штрауса.

Репертуар «Комише-опер» составили художественно-ценные произведения мирового искусства прошлого и современности. Одним из показательных по принципам режиссерской постановки и актерской игры был спектакль «Кармен» Бизе в авторском варианте с разговорными диалогами. Дирижировал оперой О.Клемперер.

Среди современных произведений в репертуаре «Комише-опер» «Бравый солдат Швейк» (1960г.) Курки, «Сон в летнюю ночь» Б.Бриттена, «Последний выстрел» (1967г.) Маттуса, «Молодой лорд» (1968г.) Хенце, «скрипач на крыше» (1971г.) Бока (по пьесе Шолом-Алейхома «Тевье-молочник»), «Три толстяка (1924г.) В.Рубина в постановке Н.И. Сац.

После смерти В Фельзенштейна театр возглавил режиссер Гарри Купфер.

Певцы немецких театров — высокие профессионалы. У них отмечается высокая культура прочтения авторского

текста, чистота интонации, безукоризненность звучания ансамблей, легкость осваивания нового композиторского языка. Они отлично владеют средствами сценической выразительности, в них сильно развито чувство партнерства.

Во всех оперных театрах — стационарные труппы со своим оркестром и хором. Стиль работы в театрах характеризуется строжайшей дисциплиной. Требования к певцам — самостоятельная выучка и безукоризненное знание партий. С концертмейстером оттачивается исключительно художественная сторона партии. Все подчинено работе над совершенствованием мастерства. В немецких театрах — единство актерского стиля, что разрешает широко практиковать обмен исполнительскими силами между труппами.

Театры находятся постоянно в поисках нового. В творческих решениях постановок спектаклей главное место принадлежит режиссеру. Почерку современных режиссеров свойственны: образность, символика, стремление к обобщению.

К выдающимся театральным событиям следует отнести постановку главного режиссера Дрезденской оперы Иохима Херца (ученика В.Фельзенштейна) оперы Рейнера Кунау «Винсент» (1979 г.), по яркости и глубине психологического и сценического воплощения в ней творческого процесса художника Ван-Гога, а также оперы «Риголетто» Верди. Наряду с этим наблюдается активная тенденция решения классики в условной постановке, вынесения спектакля из эпохи, давая его вне времени, вне костюма, или, перемещая его в другую эпоху.

В театр привлекаются иностранные режиссеры. В Лейпцигском театре был осуществлен ряд постановок Народным артистом СССР Б.А.Покровским — «Евгений Онегин» Чайковского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева.

В репертуар театров включаются современные оперы — «Омфала» (1970 г.) Матуса, «Крестьянская война» (1978 г.) К.Волкова, «Баал» (1982 г.) Фр.Церха, «Леонси и Лена» (1982 г.) П.Дессау.

СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ И РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 1. М., 1929.
2. Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 2. М., 1932.
3. Боголюбов Н. 60 лет в оперном театре. М., 1967.
4. Бонди Н. Опера Даниэля Лессюра «Андреа дель Сарто»// Из истории форм и жанров вокальной музыки. Сб. трудов МГК им. Чайковского. М., 1982.
5. Брянцева В. Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр. М., 1981.
6. Верди Дж. Избранные письма. М. -Л., 1973.
7. Верфель Ф. Верди. Роман оперы. М., 1991.
8. Виардо-Гарсиа. Упражнения для женского голоса. Ч. 1, 2. М., 1922.
9. Волков Ю. Песни, оперы, певцы Италии. М., 1967.
10. Гарсиа М. Школа пения. М., 1956.
11. Глинка М. Записки // Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1973.
12. Гобби Т. Мир итальянской оперы. М., 1989.
13. Джиральдони Л. Аналитический метод воспитания голоса. М., 1983.
14. Джильи Б. Воспоминания. М. -Л., 1967.
15. Дмитриев Л. Голособразование у певцов. М., 1962.
16. Дмитриев Л. Солисты театра Ла Скала о дыхании в пении//Сб. трудов. Вып. 9. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1970.
17. Дмитриев Л. Методические взгляды Э. Барра//Вопросы физиологии пения и вокальной методики. Сб. трудов. Вып. 25. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1975.
18. Дмитриев Л. О воспитании певцов в Центре усовершенствования оперных артистов при театре Ла Скала; Ирис Коратетти о мастерстве вокалиста// Вопросы вокальной педагогики. Сб. трудов. Вып. 5. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1976.
19. Друскин М. История зарубежной музыки. М., 1963.
20. Дюпре Ж. Искусство пения. М., 1955.
21. Иванов-Борецкий М. Музыкально-историческая хрестоматия. Вып. 1-2. М., 1933-1936.
22. Ильин Ю., Михеев С. Великий Карузо. СПб., 1995.
23. Куницкая Р. О романтической поэтике в творчестве К. Дебюсси. М., 1982.
24. Ламперти Фр. Искусство пения. М. -Пг., 1923.
25. Лаури-Волпи Д. Вокальные параллели. М., 1972.
26. Левашева О. Пуччини и его современники. М., 1980.
27. Левик Б. История зарубежной музыки. М., 1963.
28. Левик С. Записки оперного певца. М., 1962.
29. Левик С. Четверть века в опере. М., 1979.
30. Лесс А. Титто Руффо. М., 1983.
31. Ливанова Т. История западно-европейской музыки. М.-Л., 1940.
32. Львов М. Из истории вокального искусства. М., 1964.
33. Малая история искусств. М., 1974.
34. Мартынов И. Прогрессивные тенденции в современной зарубежной опере. М., 1974.
35. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2. XVIII век. М., 1934.
36. Медведева И. Франсис Пуленк. М., 1969.
37. Музыка XX века. Очерки. М., 1976.
38. Назаренко И. Искусство пения. М., 1963.

39. От эпохи Возрождения к двадцатому веку. М., 1963.
40. *Паваротти Л., Райт У.* Мой мир. М., 1995.
41. *Пальмеджани Ф.* Маттиа Баттистини. М., 1969
42. *Пласидо Доминго.* Мои первые сорок лет. М., 1989.
43. *Пуленк Ф.* Человеческий голос/ Комментарий к грампластинке. М., 1958.
44. *Риман Г.* Музыкальный словарь. Спб.
45. *Розанов А.* Полина Виардо. Л., 1969.
46. *Розеншильд К.* История зарубежной музыки. М., 1963.
47. *Роллан Р.* Музыканты прошлых дней. М., 1938.
48. *Роллан Р.* Опера в XVII веке. М., 1931.
49. *Россини Дж.* Избранные письма. Высказывания. Воспоминания. Л., 1968.
50. *Руффо Т.* Парабола моей жизни. М., 1964.
51. *Соловцова Л.* Джузеппе Верди. М., 1969.
52. *Стендаль.* Собр. соч. Т. 10. М., 1977.
53. Театр Ла Скала. М., 1977.
54. *Тимохин В.* Выдающиеся итальянские певцы. М., 1962.
55. *Тимохин В.* Мастера вокального искусства XX века. М., 1974.
56. *Торторелли В.* Энрико Карузо. М., 1965.
57. *Филенко Г.* Французская музыка первой половины XX века. Л., 1983.
58. *Фуцито С., Бейер Б. Дж.* Искусство пения и вокальная методика Э. Карузо. Л., 1967.
59. *Хубов Г.* Себастьян Бах. М., 1963
60. *Чаплин В.* Регистровая приспособляемость певческого голоса/Диссертация. М., 1976.
61. *Черная Е.* Австрийский музыкальный театр до Моцарта. М., 1965.
62. *Черная Е.* Моцарт и австрийский театр. М., 1965.
63. *Чичерин Г.* Моцарт. Л., 1970.
64. *Шильникова Н.* О вокально-педагогической практике в Италии// Вопросы физиологии пения и вокальной методики. Сб. трудов. Вып. 25. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1975.
65. *Шрайер П.* Моя позиция. М., 1990.
66. *Штейнпресс Б.* Музыка XIX века. М., 1968.
67. *Штейнпресс Б.* Популярный очерк истории музыки до XIX века. М., 1963.
68. *Шулер Д.* Если бы Бах вел дневник. Будапешт, 1963.
69. *Шулер Д.* Если бы Моцарт вел дневник. Будапешт, 1963.
70. *Энгельс Ф.* Диалектика природы// Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 14.
71. *Энтелис Л.* Силуэты композиторов XX века. Л., 1975.
72. Энциклопедический музыкальный словарь. М., 1966.
73. *Ярославцева Л.* Особенности дыхания у певцов/ Диссертация. М., 1975.
74. *Ярославцева Л.* О способах регуляции певческого выдоха (рентгеновские данные) // Вопросы вокальной педагогики. Сб. трудов. Вып. 5. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1976.
75. *Ярославцева Л.* Особенности дыхания у певцов и некоторые методы его исследования // Вопросы физиологии пения и вокальной методики. Сб. трудов. Вып. 25. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1975.
76. Opera International. Paris, 1987, № 107, 108.
77. Opera pour tous. Paris, 1987, № 4, 5, 6.
78. *Honolka Kurt* Die großen Primadonnen. Von der Bordoni bis zur Callas. Cotta-Verlag. Stuttgart. 1960.
79. *Krause Ernst* Marion schone Opernsänger. Henschelverlag. Berlin. 1979.
80. *Подоков Е.* Опера/Энциклопедический словарь. М., 1999.

АЛФАВИТНЫЙ ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Аббало Клаудио (р. 1933)
 Аверс Луиджи
 Аугуйри Лукреция (1743-1783)
 Адам Тео (р. 1926)
 Аллегранти Мадалена (1750-1802)
 Альбони Мариетта (1826-1894)
 Андре Петер (1906-1954)
 Анд्रेини Верджиния
 Анта Мари
 Аркилеи Виттория
 Арну Мадлен Софи (1740-1802)
 Арто Маргерит Жозефин Дезире (1835-1907)
 Архипова Ирина Константиновна (р. 1925)
 Бабини Маттео
 Багадуров Всеслол Алавердиевич (1878-1954)
 Баиф Жан Антуан (1532-1589)
 Бакъе Габриель (р. 1924)
 Бальзак Оноре де (1799-1850)
 Барбайя Доменико (1778-1841)
 Барберини Антонио
 Барбьери-Нини Марианна (1820-1887)
 Барди Джованни
 Барра Дженнаро (1889-1970)
 Бартоли Чечилия (р. 1967)
 Басен Луиджи
 Басилли М. (1625-1692)
 Басси Луиджи (1766-1825)
 Бастианини Этторе (1922-1967)
 Батора Яна
 Баттистини Маттиа (1856-1928)
 Бах Иоганн Себастьян (1685-1750)
 Бейер Б..Дж.
 Беллини Винченцо (1801-1836)
 Белинчони Джемма (1864-1950)
 Бенуччи
 Беньяс Джузеппе (1789-1842)
 Берар Жан Баттист (1710-1772)
 Берг Альбан (1885-1935)
 Берганса Тереза (р. 1935)
 Берлиоз Гектор (1803-1869)
 Бернак Пьер
 Бернакки Антонио (1685-1756)
 Бетховен Людвиг ван (1770-1827)
 Бец Франц
 Бизе Жорж (1838-1875)
 Бланк Эрнест (р. 1915)
 Бойто Ариго (1842-1918)
 Бок
 Боккаччо Джованни (1313-1375)
 Бомарше Пьер Огюстен (1732-1799)
 Боргатти Джузеппе (1871-1950)
 Бордони Фаустина (1700-1781)
 Бородин Александр Порфирьевич (1833-1887)
 Борони Адриана
 Борони Леонора
 Бочаров Михаил Васильевич (1872-1936)
 Брамс Иоганнес (1833-1897)
 Брандт Марианна (1842-1921)
 Бреваль
 Бриттен Бенджамин (1913-1976)
 Брокес Б.Г.
 Брозль Элизабет
 Бруно Джордано (1548-1600)
 Буззани
 Бузони Ферруччо Бенвенуто (1866-1924)
 Бурнан Карл
 Бурчуладзе Паата (р.1955)
 Бьерлинг Юсси (1911-1963)
 Вагнер Иоганна (1828-1884)
 Вагнер Рихард (1813-1883)
 Вален Нинон (1886-1961)
 Валлар Сильвия
 Варези Феличе (1813-1889)
 Вахтель Теодор (1823-1893)
 Вебер Карл Мария (1786-1826)
 Ведлинг Доротея
 Ведлинг Элизабет
 Вейгартнер Феликс фон (1863-1942)
 Вейсенбор
 Веллутти Джованни Баттиста (1781-1861)
 Верга Джованни (1840 — 1922)
 Верди Джузеппе (1813-1901)
 Вестрис Газтано
 Вещцани Сезар (1882-1951)
 Виардо-Гарсиа Полина (1821-1910)
 Виганони Джузеппе
 Виндзор Лора
 Винкельман Герман (1849-1919)
 Висконти Лукино (1906-1976)
 Виттих Мария
 Виттори Лоретто (1604-1667)
 Волков К.
 Вольтер (Аруз Мари Франсуа) (1694-1778)
 Габриелли Катарина (1730-1796)
 Гайдн Йозеф (1732-1809)
 Галли — Марье Селестин (1840-1905)
 Галли Филиппо (1783-1853)
 Гальвани Джакомо (1825-1889)
 Гальяно Марко
 Гара Пьер Жан (1764-1825)
 Гарден Мэри (1874-1967)
 Гарсиа Мануэль де Пополо Висенте (1775-1832)
 Гарсиа Мануэль Патрисио Родригас (1805-1908)
 Гасдия Чечилия (р. 1960)
 Газтано Фраскини (1816-1887)
 Гей Юлиус (1832-1909)
 Гейне Генрих (1797-1856)
 Гельброн М.
 Гендель Георг Фридрих (1685-1750)
 Гете Иоганн Вольфганг (1749-1832)
 Гийё Андре
 Гиллер Адам
 Гирингелли Антонио (1903-1979)
 Гиро Эрнест (1837-1892)
 Гицьелло Джоаккино (1714-1761)
 Глинка Михаил Иванович (1804-1857)
 Глюк Кристоф Виллибальд (1714-1787)
 Гобби Тито (1913-1984)
 Горр Рита (р. 1926)
 Готлиб Анна
 Гоцци Карло (1720-1806)
 Граус Дорус (1805-1896)
 Граун К.Г.
 Гресс
 Гретри Анри Эрнест (1714-1813)
 Гризи Джудитта (1805-1840)
 Гризи Джулия (1811-1869)
 Гримм Фридрих Мельхиор фон (1723-1807)
 Гуно Шарль Франсуа (1818-1893)
 Гур Эуген
 Гууров Николай (р. 1929)
 Да Понте Лоренцо (1749-1883)
 Даркле Хариклея (1860-1939)
 Давид Джакомо (1750-1830)
 Д'Аламбер Жан (1717-1783)
 Даллапиккола Луиджи (р 1904)
 Даль Монте Тотти (1893-1975)
 Дам Жозе ван (р.1940)
 Данте Алигьери (1265-1321)
 Де Джули Тереза
 Де Лука Джузеппе (1871 -1950)
 Де Лючия Фернандо (1860-1925)
 Де Мюссе Альфред
 Де Ронсар Пьер (1524-1585)
 Де Ронци Клаудио (1800-1853)
 Де Сабата Виктор (1892-1967)
 Дебюсси Клод (1862-1918)
 Делавинь Жермен (1790-1868)
 Делакруа Эжен (1798-1863)
 Делиб Лео (1836-1891)
 Дель Монако Марио (1915-1982)
 Дельмас Жан Франсуа (1861-1933)
 Денисов Эдисон Васильевич (1929-1997)
 Дессау Пауль (р. 1894-1979)
 Детуш Андре (1672-1749)
 Дешамп Э.
 Джилли Бениамини (1890-1957)
 Джиральдони Леоне (1825-1897)
 Джордано Умберто (1887-1964)
 Джоржи-Беллок Тереза (1784-1855)
 Дзамбони Луиджи (1767-1837)
 Дзьяньони
 Дзино Отгавио
 Дидро Дени (1713-1784)
 Диккенс
 Дискау Фишер (р. 1925)
 Дитши Вероника
 Дмитриев Леонид Борисович (1917-1986)
 Долонов Александр Михайлович (1837-1914)
 Доминго Пласидо (р. 1941)
 Доницетти Газтано (1797-1848)
 Дран Пьер

Дю План
Дюбарри Шонталь
Дюбуа
Дюваль Дениз (р.1921)
Дюгамель Гауль
Дюмениль
Дюпре Жильбер Луи (1806-1896)
Дюрей Луи (р.1888)
Дюфран Эктор
Еахим Ирен
Жаннекен Клеман (1472 -1559)
Желиот
Жюли Рене
Занд Мария ван (1861-19190
Зейднер
Зембрих Марчелла (1857-1935)
Золя Эмиль (1840-1902)
Зонтаг Генриетта (1806-1854)
Иннокентий X
Иосиф II (1741-1790)
Кабалье Монсеррат (р. 1933)
Кавалли Франческо (1602-1676)
Каллас Мария (1923-1978)
Кальве Эмма (1858-1942)
Кальшбиджи Раньери (1714-1795)
Камбер Робер (1628-1677)
Камени Эуджениа
Кампра Андре (1660-1744)
Карелли Бениамино
Карелли Эмма (1877-1928)
Карибальди Джоаккино (1743-1792)
Карре Альберт
Каррерас Хозе (р. 1940)
Карузо Энрико (1873-1921)
Каталани Анджелика (1780-1849)
Катанео Катарина
Каттелини Челеста (1764-1829)
Каффарелли Гаэтано (1710-1783)
Каччини Джулио (1561-1633)
Каччини Сеттимиа
Каччини Франческа (1587-1640)
Кейзер Рейнхард (1674-1739)
Керубини Луиджи (1760-1842)
Киндерман Аугуст (1807-1886)
Кино Жан (1635-1764)
Клейбер Клайбер Эрих (1890-1956)
Клемперер Отто (1885-1973)
Кокто Жан (1889-1963)
Кольбран Изабелла Анджела (1785-1845)
Комерано Ж.
Конфорт Лука
Корадетти Ирис
Корен Якопо
Корелли Франко (р. 1921)
Корнель Пьер (1606-1684)
Котоњи Антонио (1831-1918)
Кремсер Ганс
Креспен Режин (р. 1921)
Крикки Доменико
Крувелли София (1826-1907)
Кукольник Нестор Васильевич (1809-1868)
Кунау Рейнер
Купфер Гарри (р.1935)
Курбьер
Курки

Куццони Франческа (1700-1770)
Кшенек Эрнст (р. 1900)
Лаблаш Луиджи (1794-1858)
Ламперти Франческо (1813-1892)
Ланди Стефано (1590-1655)
Ланже
Ланс Альбер (р.1925)
Ларивек
Ларизе
Ласки
Лаури-Вольпи Джакомо (1890-1979)
Лафон Жан Филипп
Ле Рошуа Марта
Ле Ру Франсуа (р.1955)
Левассёр Н.
Легро
Лежен Клод (1530-1600)
Лейб Гюнтер
Леман Лилли (1848-1929)
Лемешев Сергей Яковлевич (1902-1977)
Лемничи Тиана
Лео Леонардо (1694-1774)
Леонардо да Винчи (1452-1519)
Леонкавалло Руджеро (1855-1919)
Лери
Лессюр Даниель (р. 1918)
Линд Женни (1820-1887)
Лист Ференц (1811- 1886)
Ломбер Мишель
Лот
Лукка Паолина (1841-1908)
Людовиг II
Людовиг Криста (р. 1928)
Людювик XIV (1638-1715)
Люлли Жан Баттист (1632-1687)
Маззокки Джулио (1593-1646)
Мазарини Джулио (1602-1661)
Маланотте
Малер Густав (1860-1911)
Малибран Мария Фелиста (1808-1836)
Мальтен Тереза
Мандини
Мансервизи Роза
Манчини Джаиамбаттиста (1710-1800)
Манштейн Генрих Фердинанд (1806-1872)
Маньони Иоланда
Мара Гертруда
Мариолини Мариетта
Маркези ди Кастроне Матильда (1821-1913)
Маркези Маркезини Луиджи (1754-1829)
Маркизио Барбара (1833-1919)
Мартинолли Катарина
Марчелло Бенедетто (1686-1739)
Масканы Пьетро (1863-1945)
Массар Робер (р.1925)
Массне Жюль (1842-1912)
Масспле Мадди (р.1931)
Матерна Амалия (1844-1918)
Матус
Матье
Мейербер Джакомо (1791-1864)
Мелани Атто (1608-1714)

Мельхиор Лауриш (1890-1973)
Меркьюри Фредди (1946-1991)
Месснан Оливье (р. 1908)
Метерлинк М.
Мийо Дариус (1892-1974)
Микеланджело Буонарроти (1475-1564)
Мильдер-Хауптман П.А.
Минготти Регина (1728-1807)
Мицелли Камерна
Монтароло Паоло (1729-1817)
Монтверди Клаудио (1567-1643)
Молен
Моранди
Морель Виктор (1848-1923)
Мошарт Вольфганг Амадей (1756-1791)
Мук Карл (1859-1940)
Мусоргский Модест Петрович (1839-1881)
Мути Рикардо (р.1941)
Мюллер Луиза
Мюллер Мария (1898-1958)
Мюрер
Мюрже Анри
Нансэн
Нежданова Антонина Васильевна (1873-1950)
Нестеренко Евгений Евгеньевич (р.1938)
Нильсон Кристина (1843-1921)
Ниман Альберт
Ниссен-Саломан Генриетта (1899-1979)
Нодзари Андреа (1775-1832)
Ноно Луиджи (р. 1924)
Нурри Адольф (1802-1839)
Нурри Луи (1782-1831)
Нучелли
Нуччи Лео (р.1942)
Обер Франсуа (1782-1871)
Образцова Елена Васильевна (р.1937)
О'Келли Михаэль
Онеггер Артур (1892-1955)
Орик Жорж (р.1899)
Орф Карл (р. 1895-1982)
Отрященко Юрий Михайлович (1926-1981)
Паваротти Лучано (р. 1935)
Паганини Никола
Паизиелло Джованни (1740-1816)
Пахьяротти Гаспаро (1740-1784)
Пандольфини Анджелика (1871-1959)
Панконцелли-Кальция
Пантелеони Ромильда (1847-1917)
Пасти Джудитта (1798-1865)
Патти Аделина (1843-1919)
Пазер Фердинандо (1771-1839)
Перголези Джованни Баттиста (1710-1780)
Перен П.
Пери Якопо (1561-1633)
Перраген Элен
Пертиле Аурелиано (1885-1952)
Перье Жорж
Петер Анлер

- Пестрарка Франческо (1304-1374)
 Николоммини Мария (1834-1899)
 Пистокки Франческо Антонио (1659-1726)
 Пиччини (1728-1800)
 Платон (427 — 347 до н.э.)
 Плейн Элизабет
 Плювины
 Поббиг Андреас
 Покровский Борис Александрович (р.1912)
 Понзианы Феличе
 Понкьелли Амилькаре (1834-1886)
 Понс Лилли (1904-1976)
 Понсер Шарль
 Поншар Луи Антуан (1787-1866)
 Порпора Никола (1686-1768)
 Прайс Леонтина (р. 1927)
 Превос д'Экзиль Антуан Франсуа (1697-1763)
 Прокофьев Сергей Сергеевич (1891-1953)
 Пуленк Франсис (1899-1963)
 Пуссен Никола (1594-1665)
 Пуччини Джакомо (1858-1924)
 Рабле Франсуа (1494-1553)
 Равель Морис (1875-1937)
 Раймонди Джанни (р.1923)
 Райский Назарий Григорьевич (1876-1958)
 Рамо Жан Филипп (1683-1764)
 Расин Жан (1639-1699)
 Рафаэль Санти (1483-1520)
 Рахманинов Сергей Васильевич (1873-1943)
 Регине Жан
 Ригетти-Джорджи Джелетруда (1792-1862)
 Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844-1908)
 Ринуччини Оттавио (1563-1621)
 Рихтер Жозефина
 Рихтер Ханс (1843-1916)
 Риччарелли Катя (р. 1946)
 Роллан Ромен (1866-1944)
 Ронкони Джорджи (1812-1875)
 Ронсар Пьер (1524-1585)
 Рончи Клаудио
 Росси Луиджи (1598-1653)
 Россини Джоаккино Антонио (1792-1868)
 Рубин В.
 Рубини Джованни Баттиста (1795-1854)
 Руйон Филипп
 Руссо Жан Жак (1712-1778)
 Руффо Титта (1877-1953)
 Сазерленд Джоан (р. 1926)
 Саккини Антонио (1730-1786)
 Сальери Антонио (1750-1825)
 Сандерсон Сибил (1865-1903)
 Сапорити Тереза
 Сарду Викторьен (1831-1908)
 Саркоманн
 Саррет Б.
 Сац Наталия Ильинична (1903-1993)
 Сен-Санс Камилл (1835-1921)
 Сент-Кристоф
- Серафим Тулио (1878-1968)
 Серов Александр Николаевич (1820-1871)
 Сияс Биверли (р. 1929)
 Сильва Дж.
 Силья Аня (р.1935)
 Симионато Джульетта (р. 1910)
 Синешаль Мишель
 Синтия Даморо Лора
 Скаппа Джузеппе
 Скларлати Алессандро (1660-1725)
 Скотти Антонио (1866-1930)
 Скотто Рената (р. 1939)
 Скриб Эжен (1791-1861)
 Слезак Лео (1873-1946)
 Смирнов Дмитрий Алексеевич (1882-1944)
 Спонтини Гаспаре (1774-1857)
 Станиславский Константин Сергеевич (1863-1938)
 Станьо Роберто (1940-1897)
 Стендаль (Бейль Анри Мари) (1783-1842)
 Стораче Ани (1765-1817)
 Стравинский Игорь Федорович (1882-1971)
 Стравинский Федор Игнатьевич (1843-1902)
 Страделла Алессандро (1644-1682)
 Стратас Тереза (р.1938)
 Стребини Ц.
 Стреппони Джузеппина (1815-1897)
 Строкки Розина (1872-1945)
 Сюзе Жерар (р.1918)
 Тадоллини Эуджениа (р. 1810)
 Тайефер Жермена (р. 1892)
 Тальма Франсуа Жозеф (1763-1826)
 Тальянтро
 Таманьо Франческо (1850-1905)
 Тамбурини Антонио (1800-1876)
 Тартаков Иоаким Викторович (1860-1923)
 Таубер Рихард (1891-1948)
 Те Канава Кири (р.1944)
 Тебальди Рената (р. 1922)
 Тезеи Анджело
 Тейле Иоганн (1646-1724)
 Тейт Мегги (1885-1976)
 Телеман Георг Филипп (1681-1767)
 Тильш Жорж (р. 1897)
 Тильш Карл
 Тинкторис Джованни (1480-1535)
 Тихачек Иозеф (1807-1886)
 Тоди Луиза Роза (1753-1833)
 Този Пьетро Франческо (1647-1727)
 Тосканини Артуро (1867-1957)
 Тревье Кристиан
 Трибу
 Троянос Татьяна (1938-1993)
 Тургенев Иван Сергеевич (1818-1883)
 Туччи Габриэла (р.1929)
 Уингер Георг
 Урбан VIII
- Филькон Мария Корнелиа (1812-1897)
 Фаринелли Газetano (1710-1783)
 Фаринелли Карло (1705-1782)
 Фаччо Франко
 Фельзенштейн Вальтер (1901-1975)
 Ферри Балдassar (1610-1680)
 Флейшер Ева
 Фор Жан Баттист (1830-1914)
 Форе Габриэль (1845-1924)
 Френи Мирелла (р. 1935)
 Фучито Сальваторе
 Фюжер Л.
 Ханаев Никандр Сергеевич (1890-1974)
 Хенце Вернер (р. 1926)
 Херц Йохим
 Хиндемит Пауль (1895-1963)
 Холлер Йорк
 Хорн Мерилин (р.1934)
 Хорон Александр (1772-1839)
 Хофер Йозефа
 Церх Фр.
 Чайковский Петр Ильич (1840-1893)
 Чаплин Валентин Львович (р.1926)
 Чеботари Мария (1910-1949)
 Чести Марк Антонио (1623-1669)
 Чилеа Франческа (1866-1950)
 Чимароза Доменико (1749-1801)
 Шалаяпин Федор Иванович (1873-1938)
 Шанмелле Мария (1642-1698)
 Шарпантье Гюстав (1860-1956)
 Шаш Сильвия (р.1951)
 Швейцер Альберт (1875-1965)
 Шенберг Арнольд (1874-1951)
 Шиканедер Эммануил (1751-1812)
 Шиллер Иоганн Фридрих (1759-1805)
 Шмитт Фридрих (1812-1884)
 Шнитке Альфред Гаррневич (1934-1998)
 Шнорр Матильда (1832-1904)
 Шнорр фон Карольсфельд Людвиг (1836-1865)
 Шопен Фридерик (1810-1849)
 Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906-1975)
 Шредер-Девриент Вильгельмина (1804-1860)
 Штокгаузен Юлиус (1826-1906)
 Штольц Тереза (1834-1902)
 Штраус Рихард (1864-1949)
 Шуберт Франц (1797-1828)
 Шуман Роберт (1810-1856)
 Шуух Э.
 Шютцендорф Лео
 Эверарди Камилло (1825-1899)
 Эйслер Г.
 Энгельс Фридрих (1820-1895)
 Этьенн В.
 Юбо Жан



Л. Ярославцева
ОПЕРА. ПЕВЦЫ.
Вокальные школы
Италии, Франции, Германии
XVII-XIX веков



Издательский дом «Золотое Руно»