

Irina Stepanivna Drač

Опера классического бельканто : парадоксы осмысления

Ars inter Culturas nr 1, 107-120

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ірина Степанівна Драч

Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського
Харков

ОПЕРА КЛАССИЧЕСКОГО БЕЛЬКАНТО: ПАРАДОКСЫ ОСМЫСЛЕНИЯ

Итальянскую оперу XIX века, прежде всего, представляют имена Дж. Россини и Дж. Верди. Творцов такого масштаба в Италии принято называть *Maestri maggiori* («великие мастера»). Тех, кто образует сложный многофигурный фон в общей панораме развития итальянской оперной традиции, обычно относят к категории *Maestri minori* («малые мастера»)¹. Среди них – *Гаэтано Доницетти (1797-1848)* и *Винченцо Беллини (1801-1835)*.

«Ге Двое»², – как называл их в письмах Дж. Верди – продолжили начинания «последнего классика» и подготовили реформаторские опусы «гения-инициатора». В 1822 году, когда Дж. Россини покинул Италию, чтобы через семь лет оставить оперную карьеру, они познакомились в переполненном публикой только что открытом в Неаполе театре «Нуово» на премьере «Цыганки». Ее создатель – молодой Доницетти уже был автором девяти оперных партитур, шесть из которых прозвучали на сценах Венеции, Мантуи, Рима. Беллини – в ту пору ученик Королевского музыкального колледжа в Неаполе – пока лишь мечтал об оперной карьере, сочиняя под руководством Николо Дзингарелли сотни вокализов, ни один из которых так и «не выжил». Музыка Доницетти, особенно септет вызвал искреннее восхищение будущего автора «Нормы». В дальнейшем они пристально следили за успехами друг друга, нередко встречались, обменивались музыкальными идеями и были, в сущности, основными конкурентами на итальянской оперной сцене 1830-1840-х годов.

Во многом благодаря их творчеству итальянский музыкальный театр в короткий срок преодолевает кризисную ситуацию. Новому поколению музыкантов удалось практически обновить арсенал итальянской оперы, окончательно преодолев привычный для нее «покрой» музыкальных номеров, его *crescendo*, *tutti*, каденции, регулярно следующие за изложением темы, подготовить публику к восприятию новых сюжетов, романтических коллизий и характеров, тем самым «навести мост» между двумя историческими эпохами.

¹ F. Fano, A. Bonaccorsi, G. Ugolini, *Italia*, [в:] *La musica: Enciclopedia storica*, ed. G. Gatti, Torino 1978, т. 3, р. 815-860.

² Дж. Верди, *Избранные письма*, пер. с итал., Москва 1959, с. 238.

Еще при жизни сочинения Беллини и Доницетти пользовались огромной популярностью в Италии и далеко за ее пределами. Современники сразу ощутили своеобразие творчества каждого из них. Сгущенная мрачная атмосфера доницеттиевских мелодрам – таких, как «Анна Болейн», «Лючия ди Ламмермур», была созвучна элегиям «мировой скорби» Дж. Леопарди. Драматический накал, красочность и живописность сближали оперы Доницетти с произведениями Уго Фосколо, где «все стоит на ступеньку выше реальности»³. Длющиеся мелодии Беллини ассоциировались с поэзией А. Ламартина, который «чувствует дыхание бесконечности и мечтает о ней», со стихами «поэта любви, утонченных чувств и благочестиво преподносимых страданий» Т. Гросси⁴. До настоящего времени сохранилось представление о музыке Беллини как о царстве меланхолической музыки. Еще Г. Берлиоз указал на характерную особенность мелодики Беллини – «преобладание третьей ступени мажорного лада», что «придает напевам нежное выражение, а еще чаще – печальное и скорбное»⁵.

Беллини и Доницетти воплощали господствующие настроения своей эпохи, насыщенной «инстинктивным предчувствием всеобщего кризиса», когда казалось, что «время, пожирая свою добычу, производит глухой шум: целая эпоха обрушивается кусками, обломками, как разлагающийся труп»⁶. Так сформулировал свое восприятие реальности их современник и соотечественник *Джузеппе Маццини (1805-1872)*, посвятивший жизнь борьбе за освобождение и объединение Италии. В первом издании своей *«Философии музыки» (1836)*, которая стала манифестом нового искусства, Дж. Маццини утверждал, что именно Беллини и Доницетти предназначено «завоевать независимость от Россини и представляемой им музыкальной эпохи», «провозгласить крестовый поход против варваров, которые превращают своих героев в монеты, выбитые по одному чекану»⁷. Внезапная болезнь и кончина В. Беллини заставила возложить все надежды на Г. Доницетти, талант которого «все время был и до самого последнего времени остается растущим, и никто не может сказать, на какой ступени он остановится»⁸.

При всей самобытности оба итальянских композитора принадлежали к «россиниевской династии». Недоброжелатели клеймили их как подражателей Россини. На протяжении всей оперной карьеры им инкриминировался «бесперывный грабеж Россини»⁹. Ш. Гуно так вспоминал о своей поездке в Италию 1839-1841 годов: «В те времена репертуар почти исключительно состоял из опер Беллини, Доницетти и Меркаданте. Хотя авторы эти и обладали личными качествами, а иногда и самостоятельным вдохновением, но по приемам, условностям и желанию пользоваться готовыми образцами все эти произведения можно было уподобить растениям, обвивающим здоровый ствол россиниевского творчества, но

³ Дж. Маццини, *Эстетика и критика*, пер. с итал., Москва 1976, с. 303.

⁴ Там же, с. 258, 301.

⁵ Г. Берлиоз, *Избранные статьи*, пер. с франц., Москва 1956, с. 129.

⁶ Дж. Маццини, *Эстетика и критика...*, с. 13.

⁷ Там же, с. 249, 251.

⁸ Там же, с. 260.

⁹ Г. Берлиоз, *Нынешнее состояние музыки в Италии*, Телескоп, Санкт-Петербург 1833, ч. 16, с. 229.

не обладающим ни его силой, ни его величием, и ствол этот, казалось, исчезал под мимолетным блеском их эфемерной листвы»¹⁰.

Своим успехом у публики Беллини и Доницетти во многом были обязаны участвующим в исполнении их опер выдающимся певцам. «Всякая музыка требует хорошего исполнения; для музыки Беллини – это более, чем необходимость, – это жизнь»¹¹, – писал русский поклонник таланта Дж. Рубини. «Подобные оперы [речь идет о «Паризине Доницетти – И.Д.»] не занимают никакого места в искусстве и существуют в продолжение короткого времени только благодаря удивительным талантам исполнителей»¹², – пересказывала авторитетное мнение Берлиоза русская газета «Северная пчела» в 1838 году.

С уходом со сцены этой великолепной плеяды оперных исполнителей интерес публики к творчеству Беллини и Доницетти заметно снижается. На театральных афишах последней трети XIX – первой половины XX столетия их сочинения появлялись эпизодически. Из десяти опер В. Беллини звучали всего лишь одна – две, а из огромного наследия Доницетти, включающего семьдесят оперных партитур, на сцене оставались лишь две – три. В контексте реформаторских идей Верди и Вагнера, и позднее с утверждением эстетики оперного веризма оперы с «роскошеством театральных страстей, риторической любовью, страстями, ядами, ревностью и убийствами в самом их вычурном, в самом щекотливом, в самом неправдоподобном виде»¹³ воспринимались скептически.

Вокальные партии в «мелодрамах» Беллини и Доницетти рассматривались как предлог для демонстрации виртуозности, лишенной психологической достоверности, действенных оснований, которые не обнаруживали в музыкальном тексте исполнители и разучились распознавать слушатели. Соответственно и музыковедение отказывалось понимать оперную правду Беллини и Доницетти, называя этих композиторов не иначе, как «жертвами упадка»¹⁴. В 1946 году Б. Горович (тогда начинающий оперный режиссер и театровед) на страницах своего исследования «Оперный театр» писал: «Если оперы Россини мы называли триумфом мелодии, то в отношении Доницетти и его современника Беллини можно говорить уже о тирании мелодии. Для Россини она еще была в отдельных случаях, особенно в «Севильском цирюльнике», средством. Для Доницетти и Беллини она становится самодовлеющей целью. Роль слов заключается в том, чтобы в начале арии указать, о чем пойдет речь, назвать чувство, владеющее в данный момент действующим лицом. Впрочем, персонажи, равно как и драматическая ситуация, являются лишь предлогом и okazji для исполнения арий. Это возвращение к шаблонной фактуре итальянских композиторов XVIII века»¹⁵.

В середине XX века отношение к музыке Беллини и Доницетти кардинально меняется, наступает ее ренессанс. Своим воскрешением она обязана, прежде всего, Марии Каллас (1923-1977). Редкая многогранность таланта позволила великой

¹⁰ Ш. Гуно, *Воспоминания артиста*, пер. с франц., Москва 1962, с. 62.

¹¹ Рубини и итальянская музыка, *Отечественные записки*, Санкт-Петербург 1843, т. 2, кн. 6, *Музыкальная хроника Петербурга*, с. 43.

¹² Итальянский театр в Париже: Паризина, Сев. пчела, Санкт-Петербург 1838, 11 апр., № 79.

¹³ Б. Шоу, *О музыке и музыкантах*, пер. с англ., Москва 1965, с. 187.

¹⁴ Г. Кречмар, *История оперы*, пер. с нем. П.В. Грачева, Ленинград 1925, с. 329.

¹⁵ Б. Горович, *Оперный театр*, пер. с польск., Ленинград 1984, с. 47.

певице, наряду с впечатляющим воплощением вердиевских и вагнеровских героинь, открыть своеобразие и прелесть в женских романтических образах Беллини и Доницетти. Партии Нормы, Амины, Лючии, Анны Болейн в исполнении М. Каллас приобрели особое звучание, стали культовыми для многих последующих поколений слушателей и исполнителей. Выступление М. Каллас в опере В. Беллини «Пуритане» в партии Эльвиры, которое состоялось в 1949 году в Венеции через три дня после исполнения на той же сцене певицей роли Брунгильды в «Валькирии», вызвало настоящую сенсацию и положило начало последующей все возрастающей популярности довердиевского оперного репертуара.

На главные оперные сцены мира вернулись многие сочинения, которые ранее казались безнадежно устаревшими. Сегодня, например, насчитывается более 340 различных исполнительских версий *всех* опер В. Беллини, включая незаконченного «Эрнани» (2002). Рекордным является число интерпретаций «Нормы» (свыше 150). Впечатляет разнообразие исполнительских прочтений «Пуритан» (48), «Сомнамбулы» (45), «Капулетти и Монтеки» (40), «Беатриче ди Тенда» (20), «Пирата» (15), «Чужестранки» (10). Приближается к шестидесяти число возобновленных оперных партитур Г. Доницетти, что охватывает практически все наследие композитора (поскольку из 70 его опер пять были утрачены). Лидируют по числу аудио- и видеозаписей «Лючия ди Ламмермур» (112), «Анна Болейн» (58), «Любовный напиток» (47), «Мария Стюарт» (37), «Дон Паскуале» (35), «Роберто Девере» (31), «Лукреция Борджиа» (29), «Фаворитка» (23)¹⁶. Как в количественном, так и в качественном отношении оперные произведения Беллини и Доницетти уверенно выдерживают конкуренцию на мировом оперном рынке с музыкальными драмами Дж. Верди и Дж. Пуччини. Звезды первой величины демонстрируют тут не только свое великолепное вокальное мастерство, но и блистательную актерскую игру. Фантазия создателей спектаклей уступает разве что в изобретательности современным постановщикам барочного оперного репертуара.

Музыкально-театральная практика второй половины XX столетия способствовала пересмотру и значительному углублению существующих в музыкальной науке представлений о творчестве Беллини и Доницетти. Публикации в 50-е годы XX столетия монографий, посвященных Доницетти¹⁷ и Беллини¹⁸, позволили по-новому взглянуть на их творческое наследие, обобщить обширные материалы, связанные с биографией композиторов, практикой первых постановок их опер, отношением современников к их творчеству.

Эти издания и вновь открытые многочисленные архивные материалы послужили основой для ряда последующих фундаментальных исследований¹⁹, которые

¹⁶ См.: Опера на DVD.

¹⁷ См.: A. Geddo, *Donizzetti: l'uomo, le musiche*, ed. D. Rotonda, Bergamo 1955, p. 233.

¹⁸ См.: F. Pastura, *Vincenzo Bellini*, Torino 1959, p. 457 (Книга также доступна в русском переводе: Ф. Пастура, *Винченцо Беллини*, пер. с итал., Москва 1989).

¹⁹ См.: H. Weinstock, *Donizzetti and the world of opera in Italy, Paris and Vienna in the first half of the nineteenth century*, New York 1963, p. XXII, 453; W. Ashbrook, *Donizzetti*, London 1965, p. XIII, 561; H. Weinstock, *Vincenzo Bellini. His life and his operas*, New York 1971, p. 546; M.R. Adamo, F. Lippmann, *Vincenzo Bellini*, Torino 1981, p. 578; P. Brunel, *Vincenzo Bellini*, Fayard 1981, p. 431.

уточняют многие факты, исправляют бытующие в прежних публикациях неверные сведения. До настоящего времени труды Г. Вейнстока, В. Ашбрука, Ф. Липпманна являются наиболее авторитетными. С исчерпывающей полнотой в них представлены жизнь и творчество каждого из композиторов, искусство которых вписано в широкий историко-культурный контекст. При всей энциклопедичности этих исследований их авторы за некоторыми исключениями²⁰ практически отказываются от подробных описаний и углубленного анализа оперных партитур, концентрируя внимание на перипетиях биографии.

В научной и популярной литературе о Беллини и Доницетти наиболее разработанной является проблематика, связанная с романтической спецификой их оперного творчества. В очерках о западноевропейской опере конца XVIII – первой половины XIX века А. Хохловкина, рассматривая основные вехи творческого пути названных композиторов как представителей раннего романтизма, отмечает героико-патриотические мотивы в сюжетах, общий лирический тон музыкальных высказываний, характерные для Доницетти попытки индивидуализации образов²¹. Однако Беллини и Доницетти интересны для исследовательницы, прежде всего, как предтечи театра Дж. Верди. Разумеется, подход с такими критериями не раскрывает самостоятельного значения их творчества, не сводимого к функции лишь несовершенной, черновой подготовки смелых новаций Верди.

В исследовании М.Р. Черкашиной «Историческая опера эпохи романтизма» музыкальный театр Беллини и Доницетти, напротив, расценивается как самостоятельное явление оперной истории, «первый этап развития итальянской романтической оперы»²². Главное их достижение как ключевых фигур итальянского музыкального театра, автор видит в формировании на основе исторической мелодрамы нового романтического жанра лирической оперы, что «привело к окончательному преодолению антиномии “высокой” – “низкой” жанровых сфер»²³.

Особая область изучения творчества Беллини и Доницетти связана с характеристикой их композиторской техники, отдельных элементов музыкального языка. При этом внимание концентрируется преимущественно на мелодике. Тщательный анализ нотного текста²⁴ позволяет убедительно аргументировать самостоятельность композиторских стилей Беллини и Доницетти не только относительно Россини и Верди, но и в сравнении друг с другом. Характеризуя вокальное письмо в операх Беллини и Доницетти, А. Стахевич указывает на сопутствующие композиторским поискам изменения в технологии сольного пения, связанные с уровнем регистрового перехода.²⁵ Беллини развивал, по мнению ученого, «традиции бельканто неаполитанской школы – школы Дж. Крешентини», преобразуя

²⁰ См., например: F. Lippmann, *Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, Köln-Wien 1969, s. 402.

²¹ См.: А. Хохловкина, *Западноевропейская опера: Конец XVIII – первая половина XIX века*, Москва 1962, с. 368.

²² М.Р. Черкашина, *Историческая опера эпохи романтизма*, Киев 1986, с. 74.

²³ Там же, с. 79.

²⁴ См. например: P. Gosset, *Anna Bolena and the artistic maturity of Gaetano Donizzetti*, Oxford 1985, p. XVII, 185.

²⁵ Подробнее см.: А.Г. Стахевич, *Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика*, Киев 1997, с. 38-68.

двухрегистровую модель вокала с высоким уровнем перемены регистров и постепенно осваивая «специфику микстового звучания певческого голоса»²⁶. Опираясь на опыт младшего коллеги, Доницетти в своем зрелом и позднем творчестве реализует следующий этап вокальной реформы, связанного с обновлением сольного пения мужчин.

Современная исполнительская практика заново раскрыла в операх Беллини и Доницетти драматический потенциал. Отныне сформулированный на страницах журнала «Theater der Zeit»²⁷ вопрос о том, что такое «Лючия ди Ламмермур» – «Primadonnenstück» или музыкальная драма? – получал однозначный ответ. Известный немецкий режиссер Г. Купфер убедительно показал, что в опере Доницетти присутствует все необходимое для того, чтобы «аттестовать» ее как музыкальную драму. Это – система лейтмотивов, экспрессивное использование тональностей, оркестровых красок, даже попытки симфонического развертывания конфликта.

Вслед за «Лючией» аналогичную проверку прошли и «Велизарий» Доницетти, и его же «Мария ди Роган», и беллиниевская «Норма»²⁸. Существует также работа обобщающего плана – «Драматические моменты в беллиниевском театре»²⁹, где освещаются проблемы взаимодействия слова, музыки и театрального действия на материале всех опер Беллини.

В целом для литературы о Беллини и Доницетти характерен открытый еще Дж. Верди познавательный ракурс: «Те Двое». Как правило, углубляясь в изучение жизни и творчества одного из «Двоих», исследователи учитывают и творчество его «соперника». Взаимообмен художественными идеями между ними был интенсивным и чрезвычайно плодотворным. Вне их творческого диалога трудно осмыслить траекторию музыкально-театральных поисков как Беллини, которого современники называли «Шиллером драматической музыки», так и Доницетти – «Дюма музыки». Правда, иногда в популярных монографиях возникает известная «идеализация» одного, а другому навязывается роль антагониста. В таких случаях, например, Беллини оказывается «параноиком интриги»³⁰, а Доницетти выступает в неприглядном амплу «рыцаря наживы». Подобный субъективизм относительно легко преодолевается теми авторами, кто создал самостоятельные монографические работы, представляющие в отдельности творчество Беллини и творчество Доницетти (например, монографии Г. Вейнстока, Ф. Липпманна, статьи Ф. Челла³¹), а также в работах сравнительного плана³².

²⁶ Там же, с. 38-39.

²⁷ H. Kupfer, W. Rösler, *Primadonnenstück oder musikalisches Drama*, „Theater der Zeit“ 1970, № 11, S. 34-36.

²⁸ См.: A. Porter, *Donizzetti's "Belisario"*, „Musical times“ 1972, march, № 1549, p. 257-261; E. Gara, *Appunti sulla "Maria di Rogan"*, „Rassegna musicale corsi“ 1974, № 1, p. 20-23; G. Barblan, *Mito e drama nella "Norma" belliniana*, „Studi in onore di Alberto Chiari“ 1973, vol. 1, p. 122-139.

²⁹ F.C. Ricci, *Momenti drammatici nel teatro belliniano*, Roma 1971, p. 104.

³⁰ См.: Y. Allitt, *Donizzetti and the tradition of romantic love*, London 1975, p. 65.

³¹ F. Cella, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Gaetano Donizzetti*, Milano 1966, vol. 4, p. 343-590; F. Cella, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Vincenzo Bellini*, Milano 1968, vol. 5, p. 449-573.

Оперное искусство В. Беллини и Г. Доницетти традиционно связывается с так называемым «*классическим бельканто*». В настоящее время литература о бельканто содержит много неясностей и противоречий. Дискуссионным остается даже вопрос о происхождении самого термина. Словосочетание *bel canto*, как и аналогичные лексические конструкции (*bellezze del canto, bell'arte del canto*), имеет широкий смысловой спектр, охватывающий очень разные, подчас субъективные интерпретации. Как специальный термин *bel canto* начинает функционировать не раньше середины XIX столетия, а его определение не встречается ни в каких словарях – ни в музыкальных, ни в общих – ранее 1900 года.

Г. Плезантс – автор исследования, посвященного великим оперным певцам, предполагает, что «термин *bel canto* взят из про- и антивагнеровских инвектив и использовался вагнерианцами уничижительно, иными – как символ, взявший на себя достоинства старой итальянской вокальной традиции»³³. Первое время это выражение употреблялось в качестве синонима *эстетически совершенного итальянского пения*. Ярко выраженная оценочная специфика в значении данного термина фактически сохраняется до настоящего времени.

Термин бельканто быстро попал на вооружение вокальным педагогам. В популярной, учебно-методической литературе, в вокальных классах *bel canto*, как правило, понимается как *идеальная постановка голоса, техника пения*. В таком аспекте бельканто означает рациональную, совершенную вокализацию, универсально понимаемое оперное пение вне зависимости от исполняемого репертуара. Более конкретные представления о нем связываются с отсутствием певческих дефектов: форсирования звука, детонирования, тембровой неровности диапазона, артикуляционных погрешностей и т.п. В более расширительном понимании бельканто рассматривается как некая *идеальная школа пения* – основа для работы в любом репертуаре.

Представления о бельканто как о *правильном пении* включает такие качества, как совершенное, выровненное на всех участках диапазона *legato*, использование светлого тона в высокой позиции, беглость и гибкость звуковой подачи. Однако уже Дж. Верди ставит эти требования под сомнение. Так, обращаясь к исполнителю роли Макбета, композитор указывает в своей опере на такие эпизоды, которые «ни под каким видом не должны быть распеты: необходимо передать их игрою декламацией, голосом очень мрачным и приглушенным»³⁴. Оказывается, что вердиевским персонажам вовсе не обязательно всегда «петь прекрасно», добиваясь выровненной кантилены – главного компонента бельканто. Оперное действие наполняется такими сценическими ситуациями, когда «непрерывность, плавность, “вливание”, впевание тона в тон»³⁵ становятся неуместными. Драматическая экспрессия, взрывающая ровность вокализации осознается как важнейшее, определяющее средство в создании вокально-исполнительского образа.

³² F. Lippmann, *Donizetti und Bellini. Ein Beitrag zur Interpretation von Donizettis Stil*, „Study Musicali“, anno, V 1975.

³³ H. Pleasants, *The great singers. From the dawn of opera to our own time*, London 1967, p. 20.

³⁴ Дж. Верди, *Избранные письма*, пер. с итал., Москва 1959, с. 73.

³⁵ Так охарактеризовал Б. Асафьев качества идеальной кантилены. См.: Б.В. Асафьев, *Музыкальная форма как процесс*, Ленинград 1971, с. 322.

Как видно, идеал искусного владения голосом (мягкая атака звука, абсолютное единство тембрового спектра, владение многообразными оттенками темповых и динамических градаций) не всегда отвечает представлениям о музыкальной драме. Кардинальный пересмотр самих основ оперного пения в творчестве Верди, Вагнера и их последователей, ограничивает историческое пространство функционирования «прекрасного пения». В таком аспекте бельканто понимается как *стиль исполнения, манера пения определенного репертуара*. В широком смысле – это итальянский вокальный стиль XVIII – первой трети XIX столетий³⁶. Такой длительный промежуток времени ретроспективно дифференцируется на эпоху раннего бельканто, патетического и виртуозного стиля и зрелого, «классического бельканто».

В более строгом, узком понимании бельканто отождествляется с исключительно итальянской оперой времен Россини, Беллини и Доницетти, выступая в оппозиции к последующим, исполненным силы, энергии и речевой экспрессии стилям оперного пения, которые ассоциируются с немецкой оперой, и в частности с Вагнером.

Говоря о бельканто, обычно имеется в виду исполнительское искусство. Однако сама оперная практика эпохи классического бельканто позволяла говорить об исполнителе как о полноправном соавторе, создающем совместно с композитором оперный образ. Печатные клавиры и партитуры вплоть до конца XIX века в списках действующих лиц непременно указывают первых исполнителей каждой партии, тем самым подчеркивается узаконенное сотворчество певца и композитора. Это позволяет рассматривать *музыкальный текст партии как авторизованную исполнительскую версию, определенный документ, фиксирующий индивидуальную певческую трактовку и вместе с тем сугубо композиторские приемы закрепления вокально- исполнительской традиции в целом*.

В статье В. Цуккермана «Заметки о музыкальном языке Шопена» предпринимается попытка увидеть бельканто как *разновидность вокального письма*. Анализируя особенности шопеновского мелоса, исследователь обнаруживает его общность с оперной кантиленой итальянских композиторов, прежде всего Беллини и Доницетти. Это сходство проявляется через «особые приемы связывания звуков и отдельных частей мотива»³⁷. В мелодическом рисунке выделяются такие детали, которые по- существу являются нотной записью характерных для бельканто способов вокализации: *portamento, cercar la nota, «затягивание предыдущего звука... посредством “напоминания”, повторения в виде краткого звука-форшлага»*.³⁸ В статье также указывается на ряд типичных оборотов итальянской оперной мелодики, благодаря которым обеспечивается присущая манере «прекрасного пения» «высоко выраженная плавность, связность»³⁹.

Таким образом, под «*бельканто*» следует понимать *исторически определенный тип оперного интонирования, сформировавшийся в Италии в результа-*

³⁶ Но никак не оперы XVII века, где используется противоположный по своим качествам *stilo rappresentativo*.

³⁷ В. Цуккерман, *Заметки о музыкальном языке Шопена*, [в:] *Фридерик Шопен: Статьи и исследования советских музыковедов*, Москва 1960, с. 101.

³⁸ Там же, с. 101-103.

³⁹ Там же, с. 110.

те теснейшего взаимодействия композиторской и вокально-исполнительской творческой деятельности.

Такой тип оперного интонирования был связан с определенной эстетической концепцией оперного героя. Представление об оперном персонаже как о «Человеке поющем», а не просто как определенной «акустической маске» (Э. Канетти), генетически восходили к ренессансному гуманизму с его верой в универсальность красоты. Первоначально такое представление складывалось на исполнительском уровне. Отбор технических приемов с последующей их типизацией обусловил тот идеал искусного владения голосом (*canto spianato*), в котором воплотилось стремление к свободному раскованному пению. Природные вокальные данные подвергались соответствующей обработке через осознанно управляемое дыхание, звукоподачу в высокой позиции, благодаря чему пение приобретало желаемую полетность. Выровненность звучания различных участков диапазона, не нарушаемая при переходе из одного регистра к другому, придавала вокализации особую гибкость и пластичность.

Сложившаяся исполнительская манера потребовала соответствующего эквивалента в композиторском письме. Его поиск привел к возникновению *кантилены*. Иначе говоря, тот момент, когда *canto spianato* было поставлено на службу интонационно выразительной рельефной мелодии, олицетворяющей человеческое переживание, можно считать рождением бельканто.

Процесс структурного оформления оперной кантилены привел к расслоению сольного высказывания раннего образца на речитативные и собственно кантиленные элементы. Сфера эмоций концентрировалась в арии (позже – каватине), театральное действие вытеснялось в речитатив. Поляризация речитатива и кантилены ознаменовала высвобождение музыки в опере из под подчинения ее драме и поэтическому слову.

Кантиленная мелодия стала средоточием музыкальной экспрессии. В многообразном спектре переживаний героя, вызванных конкретными сюжетными ситуациями, для музыкального воплощения избирался лишь один аффект, представленный в концентрированном виде. Последовательная концентрация выразительных интонаций, ярких мелодических оборотов, выделенных из потока «музыкальной» речи, осуществлялась в соответствии с четко определившейся ренессансным мировоззрением установкой. В оперной кантилене преодолевалась импульсивность проявления непосредственного чувства. Благодаря этому моделируемая эмоция представляла как бы очищенной от всего частного, случайного.

Через красоту и пластику мелодической линии сглаживалась неупорядоченная хаотичность живого чувства. Воплотившая сублимированную эмоцию оперная кантилена соответствовала основному критерию ренессансного творчества – «*belezza*». Заняв доминирующее положение в оперной композиции, кантилена практически подчиняла себе контрастный по своим качествам речитатив, сведя его функцию к служебной роли создания динамической устремленности у кантиленным эпизодам, их рельефной подаче в оперном целом.

Возвышение героя через идеализацию и символизацию его переживаний стало основным методом моделирования реальности в итальянской опере эпохи бельканто. Посредством «прекрасного пения» реализовалась ренессансная мечта о прекрасном человеке вообще. Специфическая для оперных персонажей эпохи

бельканто нерасчлененность эстетического и этического, восходящая к античной калокагатии, позволяла любое действующее лицо ввести в сферу позитива, превратить разнообразные человеческие чувства в прекрасные символы – памятники самим себе.

Концепция человека в опере бельканто, прежде всего, реализовала принцип символического мышления – любое событие и переживание на музыкальной сцене абстрагировалось, пропускалось сквозь призму формальных устойчивых клише и запечатлевалось в статическом образе-символе, представляющем для слушательниц самостоятельную художественную ценность – источник наслаждения. Со временем вся сфера жизненного содержания оперы подверглась подобной «символизации».

Ко времени Беллини и Доницетти музыкальный театр оказался сплошь покрыт «искусственными цветами» символов. «Ловким изготовителем искусственных цветов, делающих их из бархата и шелка, окрашивающим обманчивыми красками и орошающим их сухие чашечки благовонным составом так, что они благоухали почти как настоящие цветы»⁴⁰, называл Рихард Вагнер maestro Дж. Россини. Итальянская опера той поры существовала, словно в калейдоскопе: из множества отдельных компонентов – самодостаточных образов-символов – при внутренней их неизменности каждый раз складывалась новая, совершенная в своей симметрии и пропорциях композиция.

В творчестве Беллини и Доницетти искусство «прекрасного пения» претерпело необратимые изменения. Принципиально обновляются взаимоотношения композитора и певца. Предпринятые еще Дж. Россини попытки максимально точно зафиксировать в нотном тексте исполнительскую интонацию и тем самым подчинить ее композиторскому замыслу, приводят к кардинальному переосмыслению кантилены – этого ядра бельканто.

До этого времени ареной эксперимента могли быть лишь периферийные участки музыкальной драматургии – речитативные сцены. Именно отсюда был начат процесс преобразования интонационного содержания оперных форм. В творчестве младших современников Россини практически исчезает непроходимая граница между речитативной и кантиленой вокализацией, хотя окончательно отказаться от этой дифференциации сможет лишь зрелый Верди. Его предшественники сумели преодолеть постоянство интонаций-знаков, кодифицированных в учении о музыкальной риторике, включив в кантиленные эпизоды специфическую «персонажную интонацию» (термин Э. Назайкинского), с непосредственностью ее динамического, артикуляционного и звуковысотного профиля, подражанием речевому ритму и пластическому жесту. При этом именно «речитатив становится субстратом кантилены»⁴¹. В том, насколько кантиленная мелодика Беллини и Доницетти отличается от более ранних образцов, можно убедиться, сравнив ее хотя бы с мелодиями Россини.

Обратимся к романсовой кантилене как наименее нуждающейся в расчистке от «леса фиоритур». Для примера выберем четыре близких по времени написания сочинения: романс Матильды из оперы Россини «Вильгельм Телль» (1829),

⁴⁰ Р. Вагнер, *Избранные работы*, Москва 1978, с. 286.

⁴¹ Р. Brunel, *Vincenzo Bellini*, Fayard 1981, с. 366.

романс Джульетты из оперы Беллини «Капулетти и Монтеки» (1830), романс Лукреции Борджиа из одноименной оперы Доницетти (1833) и романс Элаизы из оперы С. Меркаданта «Клятва» (1837).

Все четыре образца написаны в куплетной форме, подразумевающей согласно традиции бельканто при каждом повторении крупного построения обязательное варьирование мелодической линии. Россиниевский текст во втором куплете демонстрирует буквальное воспроизведение первого. После премьеры в 1815 году «Елизаветы, королевы Англии» Россини это вряд ли могло быть возвращением певцам их былых вольностей и проявлением особого доверия композитора к исполнительнице партии Матильды. Скорее всего, этот номер необходимо было спеть именно без фигурационного варьирования, поскольку в нем предполагалась демонстрация иного типа техники. По аналогии с традиционными определениями арии *di bravura* или арии *d'agilit *, данный номер можно назвать романсом *messa di voce*. Мелодия здесь приспособлена для отработки исполнительского приема филирования, являясь собственно «этюдом», «упражнением» на *filare di tuono*. Поэтому вовсе не обязательно вносить во втором куплете дополнительные изменения в нотный текст. Сама возможность разнообразно варьировать динамику, смены *cres.* и *dim.*, их протяженность, широту градаций представляется вполне достаточной для того, чтобы продемонстрировать гибкость голоса, который, по замечанию итальянцев, должен быть как «buona pasta» – «хорошее тесто». В мелодическом рисунке романса заложена идея постоянного вращения вокруг выдержанных звуков. Единообразие ритма, непрерывность развертывания протяженных мелодических построений, организованных таким образом, чтобы постепенным переходом от микстового регистра к верхней части диапазона и обратно усилить эффект «объемного» динамического роста и свертывания «звукового пространства», создают исполнителю, так сказать, максимальный комфорт для выполнения этого сложнейшего приема, при котором, «как пряжа вытягивает нить из веретена, певец должен тянуть звук из груди без малейшего намерения его толкнуть или сжать»⁴². Ни один «выпуклый» интонационный «жест», в котором выразительные качества целого могли бы предстать в свернутом эмблематичном виде, не прерывает плавного течения музыкальной мысли.

У Беллини, напротив, уже первый «двухтакт» дает готовый тезис *lamento*. Дальнейшее развертывание дополняет его, «расшифровывает», отрицает, но эмоция, которой проникнут романс Джульетты, в этом мотиве получает концентрированное воплощение. Вслед за данной «этикеткой чувства» (Стендаль) появляется целая серия разнообразно представленных вздохов, возгласов, восклицаний. Мелодия прерывается паузами, подчеркивающими и как бы навязывающими исполнителю определенный артикуляционный профиль. Самого поверхностного взгляда достаточно, чтобы увидеть в данном примере отчетливые декламационные черты. Второй куплет по традиции является фигурационным вариантом первого. Характерно, что Беллини старательно расцветчивает фиоритурами каждый интонационный оборот, но не заполняет «тишины» между ними.

⁴² H.F. Mannstein, *Das System der grossen Gesangeschule des Bernacchi von Bologna nebst klassischen bisher ungedruckten von Meistern an derselben Schule*, Dresden-Leipzig 1835, с. 32.

Дополнительным средством, позволяющим воссоздать владеющее героиней ощущение напряженного ожидания, становится упорное возвращение мелодии к одному и тому же тону – в сознании слушателя как бы остается след от доминанты («ре» второй октавы). Второй куплет еще более усиливает это ощущение за счет настойчивого повторения секунды «ре – ми-бемоль», позволяющей в итоге вырваться из пленанавязчивого звучания. Столь важный экспрессивный прием в полной мере действует лишь в условиях тембровой «перекраски» звука. Подчеркнуто выровненное звучание может вызвать лишь монотонное однообразие, разрушив драматический эффект.

Романс Лукреции Борджиа из оперы Доницетти заметно отличается от приведенных образцов. В нем явно обнаруживаются характерные обороты популярных венецианских песен. Однако жанрово-бытовой акцент в вокальной речи доницеттиевской Лукреции не приводит к «снижению» трагедийного образа, благодаря растворению непритязательного мотива в виртуозных фиоритурах. Собственно конструктивная идея интонационного развертывания в романсе Лукреции сводится к приему многократных повторений исходной музыкальной мысли с добавлением все новых и новых украшений. Мелодия как бы постепенно отдалается от фольклорного истока, обретая все более обобщенный облик. Так композитор запечатлевает не только некие результативные качества образа, на что ориентировало искусство «прекрасного пения», но и стремится наметить траекторию его «возвышения», то есть представить в становлении.

Наконец, в романсе Элаизы из оперы современника Беллини и Доницетти Саверио Меркаданте «Клятва» по драме «Анджело» В. Гюго можно уже отметить признаки разрушения художественной целостности кантилены вследствие детализации текста. Вынесенный в каденционный участок колоратурный пассаж при повторении во втором куплете, вопреки логике бельканто, заметно сжимается, динамизируя заключительное построение. В куплете обнаруживаются принципы сквозного развертывания с чертами разработочности (дробление, мотивные повторы, секвентное движение к кульминации). Посткульминационный спад приводит к откровенному скандированию текста на субдоминантовом тоне – мелодия словно загнана в угол. И вдруг ми-бемоль-минорный «сумрак» озаряется одноименным мажором, что буквально озвучивает артикулируемую в словесном тексте «идею спасения». Романс Элаизы превращен в драматический рассказ, становясь монологическим ярко индивидуализированным высказыванием с отчетливо проступающими чертами характерности и психологизма.

Отказ от типажей классицистского толка и поиски средств индивидуализации оперных персонажей на пути экспрессивной вокализации в соответствии с новой романтической эстетикой заметно подрывали основы «прекрасного пения». Накопление итальянским театром 1820-1830-х годов новых качеств осуществлялось, как это ни парадоксально, на фоне попыток сохранить бельканто, приспособив его к художественным идеалам романтизма. Это привело к возникновению в итальянской оперной практике феномена «классического бельканто». Данное художественное явление стало не только открытием, но и, если так можно сказать, центральной коллизией оперного искусства того времени. Возрождение бельканто в его первоизданном виде, расчищенном от «леса фиоритур», происходило в творчестве последователей Россини в условиях тесной взаимосвязи с опервер-

гающими «прекрасное пение» тенденциями. Первая половина XIX столетия оказалась в музыкальном театре Италии как бы встречей двух бельканто: исходного принципа, господствующего в течение двух веков на оперной сцене, и его итогового, обобщенного варианта, некоего искусственно реконструированного образа «прекрасного пения». Двойственный характер классического бельканто является отражением его кризисности. За внешне благополучным фасадом происходил процесс окончательного разрушения самодостаточности прежних идеалов.

На протяжении длительного периода бельканто обеспечивало в оперной истории меру истолкования всех жизненных явлений, продиктованную одним эстетическим законом. Под воздействием романтизма бельканто впервые дает заметную «трещину». Иерархическим принцип построения художественного целого не соответствует новой картине мира, формирующейся на ее основе динамической модели оперы – драмы. К середине XIX века складывается эстетика великого Дж. Верди. Подобно фрагментам старой кладки в капитально перестроенных старинных зданиях, в операх Верди и его последователей эпизоды бельканто входят в общий текст как один из выразительных компонентов новой «полистилистической» системы.

По давней традиции, сложившейся на основе привитого еще А. Серовым и В. Стасовым нигилизма по отношению к «итальянщине», в общих курсах истории зарубежной музыки в России и в Украине наследию В. Беллини и Г. Доницетти отводится скромное место, не отвечающее ни историческим реалиям, ни художественной ценности всего созданного ими. Между тем творчество этих замечательных композиторов следует рассматривать как самостоятельное художественное достижение, яркая страница в истории оперы. Лишь учитывая их наследие и весь богатейший опыт актуализации их музыки в XX столетии, возможно представить итальянскую оперную культуру как целостный феномен, возникающий на основе тесного взаимодействия композиторской и исполнительской деятельности. Ведь без понимания роли певца, включенного в активный поиск нового, не возможно раскрыть общие закономерности столь стремительной метаморфозы оперного искусства в Италии первой половины XIX столетия.

Streszczenie

OPERA KLASYCZNEGO BELCANTO: PARADOKSY INTERPRETACJI

W niniejszym artykule omówiono zjawisko artystyczne klasycznego „belcanta”, ukazano sprzeczności w istniejących interpretacjach terminu „piękny śpiew”, jak również zaproponowano charakterystykę specyfiki belcanta, jako szczególnego rodzaju historycznego sposobu kształtowania dźwięku wokalnego. Sposób ten powstał we Włoszech w dwóch pierwszych wiekach istnienia opery w procesie ścisłej interakcji pomiędzy twórczością kompozytorską, praktyką wykonawczą i działalnością pedagogiczną. Autorka rozwija także swoje pomysły, jak zdefiniować śpiewaka operowego jako „człowieka śpiewającego”, śledzi proces kształtowania się struktury operowej kantyleny, w której przewycięzana jest impulsywność przejawów bezpośrednich uczuć (afektów), a w sposób wyraźny modeluje się emocja artystyczna, będąca jak gdyby oczyszczeniem od tego, co prywatne i zwyczajne. Na pod-

stawie materiału porównawczego złożonego z melodii kantylenowych G. Rossiniego (romans Matyldy z opery „Wilhelm Tell”) oraz analogicznych scen operowych z dzieł Belliniego, Donizettiego, Merkandante ukazano drogi indywidualizacji i psychologizacji bohaterów operowych zgodnie z romantyczną estetyką. W refleksji końcowej autor konkluduje o ewolucyjnym przekształceniu się pod wpływem romantyzmu estetycznych norm sztuki belcanto, które prowadzą do powstania nowej koncepcji śpiewu operowego, właściwej sztuce G. Verdiego.