

Элеонора СИМОНОВА

ИСТОРИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ТЕРМИНА *bel canto*

Abstract

*This article reveals the essence of the term *bel canto* in connection with a formation the European vocal art from IV to XVIII centuries.*

*Ancient roots of “the perfect beautiful singing” (*bel canto*), reflected in Augustin’s term *bene cantare* (“to sing good, nobly, generously”), in Isidor’s term *vox perfecta* (“a perfect voice”) have sprouted in improvised *coloraturas* in churches of the Middle Ages in the voices of boys–*discantos* and *altos*, adult *falsettos* and counter *tenores*.*

*The term of renaissance voice was *voce tremante* (“trembling voice”). This voice was born by a very flexible throat to be able to manage with wild vigorous *coloraturas* in singing practice. “The noble mode of singing” (*Nobile maniera di cantare*) of Caccini was taken as a basis of a new singing entirely obliged to first operas.*

*Finally the florid singing in baroque opera (*canto figurato*) presented the vocal art as professional brilliant and perfect.*

Fixed in treatises of the XVIII century the vocal rules became thorough laws of a high academic singing for all times.

Keywords: *Bel canto – a perfect beautiful singing; Cantor – a church singer of the medieval liturgy; Vox perfecta – a perfect voice in the church of the Middle Ages; Improvised coloraturas and vocal terms in the late Renaissance: *dispositione di voice*, trembling voice; “Le Nuove Musiche” (1602) Giulio Caccini. *Nobile maniera di cantare*–“The noble mode of singing”; A florid singing in the Baroque epoch; The Laws of his performance in the treatise of Tosi “Observations on the florid song or, sentiments on the ancient and moderni singers”. Bologna, 1723; Cadenza of aria da capo; Raguener F. about castrato’s singing; Bel canto of the Romanticism epoch; The behests of the school of *bel canto* to the next generation*

Термин *bel canto*, в современном понимании означающий «совершенное, прекрасное пение», обязан многовековому профессиональному становлению и развитию европейского певческого голоса. По «предъявленным документам» точкой отсчёта, возможно, стоит считать официальное утверждение должности церковного певчего (*cantor*) или псалмиста, псалтоса на Лаодикейском Соборе в 367 г.

На этом же Соборе прозвучал запрет пения женских голосов в литургии, что привело к непредсказуемым последствиям в европейском вокальном искусстве последующих веков.

Ввод в литургическую практику развёрнутой мелизматике, технически сложных юбилейных аллилуйи, представлявших чистейшее музыкальное и вокальное содержание, взволнованное и воодушевлённое в своей импровизаторской сути, вызывает знаменитое "раскаяние" Блаженного Августина (354-430), [1,264], тщетно пытавшегося примирить суровые религиозные догмы со звучанием сладостного (*suave*) и обработанного (*elegans, artificiosa*) голоса [24]. В VII в. Исидор Севильский, один из образованнейших людей своего времени, в своей "Этимологии" даёт определение совершенного литургического голоса (*vox perfecta*): он должен быть высоким (*alta*), "чтобы нестись в божественную вышину и быстрее достигать ушей Создателя", ясным (*clara*), "чтобы наполнять наш слух", сладким (*suave*), "чтобы ласкать наши души"[31].

Сам расклад литургических голосов определял звуковую эстетику соборного *vox perfecta*, уподобленного "пению ангелов на небеси" в честь Всевышнего: кроме натуральных мужских голосов, ведущих *cantus firmus*, за отсутствием женских голосов в соборной литургии звучали серафически прекрасные, бесплотные голоса мальчиков, голоса контртеноров, фальцетистов, кастратов. Именно отсюда начинается та *идеализация высокого тона в пении*, та максимально требовательная установка на него, которая станет основой не только *bel canto* XVII-XVIII вв., но и современного классического пения.

Найденный вокально-звуковой канон и сложившийся порядок церковных песнопений, высокие требования к качеству пения и к качеству литургического голоса нашли своё отражение в санкт-галленском трактате "Церковные установления по псалмодированию или пению"(ок. 1000г.). Интересно, что правило, изложенное в самом начале, требует пения «без шумных, грохочущих голосов», то есть, без звукового форсирования; «без утомления, но с душевным волнением». Но именно это правило входит

в один из главнейших принципов будущего европейского «прекрасного пения», которое как раз и заключается в ровном звуковедении округло звучащего голоса, в красоте его тембра, выявленного не «насильственным путём», не через форсированность и напряжённость голосового звучания, но через внутреннюю наполненность, окрашенную нежностью и страстностью. [32].

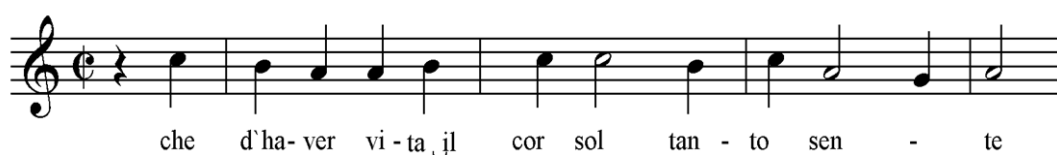
Ренессансная певческая практика – и полифоническая, и сольная – проникнута искусством импровизированной орнаментики, перешедшим из многоголосной практики Средневековья. Проблема *ornamento* стала ключевой в эпоху итальянского Чинквиченто – позднего звена Возрождения, родившего концепцию гения, художника-творца, могущественного и богатого, конкурирующего с Богом и природой, которую он превосходит, создавая "земной рай" – произведение искусства; концепцию, обязанную таким фигурам общенационального масштаба, как Микельанджело, прекрасно осознававший силу своего гения, Тициан, получивший графский титул, Палестрина, руководивший ватиканской капеллой, Рафаэль – с трепетным отношением к нему римской знати, с предложенной ему кардинальской шляпы и т.д. и т.п. [8].

В искусстве акцент делается на формы, "манеры" воплощения идеи в материи. Вариативность, колорированность исходного материала достигают вершины в новом стилевом течении. "Украсить и наделить великолепием вещи, простые по своей природе", – тезис "великого маньериста" Тассо стал абсолютен и имманентен стилистике позднего Возрождения. Тассо разъясняет: "Дивишься благоразумию Гомера, который избрал весьма малый предмет для поэмы, но увеличил его многими эпизодами и украсил, как только возможно, доведя до похвальной и подобающей величины..." [21, 128-129]. То же самое происходит в музыкальном исполнительском искусстве: "вещи, простые по своей природе", встретились со старинным импровизаторским искусством исполнителей – вокалистов и инструменталистов, вовлеченных в риторику украшений благодаря вводу разработанных в ренессансных учебниках-трактатах стереотипных орнаментальных структур. И колорированные линии ренессансных мотетов и мадригалов, и выразительные линии рисовальщиков школы Фонтенбло времени Франциска I (1499-1547), создавали более чем избыточно цветущее орнаментальное поле как систему "сгущённой максимальной образности" [14, 30].

Если в диминуировании первой половины XVI в. достаточно уравновешенная орнаментика в голосах полифонических песен, мотетов, мадригалов распределялась ровно и умеренная строгость *passaggi*, по крайней мере, вписывалась в ритмический рисунок главных тем-мелодий, то новая, "вторая волна" орнаментики конца XVI в., выплескивается

в цветистый стиль "декадентствующих виртуозов" (25). Одного взгляда на орнаментику Джироламо Далла Каза, которой он украшает отрывок верхнего голоса мадригала Стриджо "Anchor ch'io posso dire" («Что я ещё могу сказать»), достаточно, чтобы убедиться, что безумный круговорот тридцать вторых и шестьдесят четвертых не имеет ничего общего с мелодическими вариациями ранней орнаментики. Рапсодийный и непредсказуемый вихрь пилютирующих *passaggi* Далла Казы, руководителя оркестра духовых инструментов при Венецианской Синьории, предназначен только для ловких рук, только для тренированного дыхания духовиков, гибкой гортани вокалиста.

Оригинал мадригала Стриджо (начало, верхний голос):



Диминуции Далла Казы:



Позднеренессансный орнаментальный фейерверк Далла Казы, Роньоно, Бовичелли, Луки Конфорта способствовал рождению солиста-виртуоза, подведя его к первому "золотому веку" расцвеченного фигурированного пения (*canto figurato*). Гортань певца превращается в гибчайший и виртуознейший инструмент, на что указывают общераспространённые термины конца XVI в.: *voce tremante* ("голос трепетный", "голос дрожащий"), *gorggia, gorggiare* ("горло", "горлить").

Предоперный сольный, гибкий и «дрожащий вокал» с исключительно развитой техникой гортани в высокой позиции, опирающийся на высокое грудно-ключичное дыхание и озвученный преимущественно также высоким головным резонатором, был предназначен для небольших залов в итальянских палаццо или академиях, а вовсе не для кубатуры будущих оперных театров. Техника горловой артикуляции (*garganta*, как говорили в быту, или *disposizione di gorga* («поставленный голос»), как писали в учебниках) достигла своего зенита в 1580-х годах. Винченцо Джустиниани подробно описал её в пении Тарквинии Мольца, Лукреции Бендидьо и Лауры Поперара – трёх знаменитых "феррарских дам", для которых Лудзаско Лудзаски писал мадригалы:

«Певицы пели целыми днями в комнатках, благородно украшенных картинами, чтобы затем выступить перед своими высочайшими покровителями. Они украшали пассажами тираты, уместно соединенные; они умели умерять или увеличивать голос, убавляя или усиливая звук; могли долго тянуть пассаж или сокращать его, прерывая нежным вздохом; петь связно или отрывисто; были искусны в группетто и скачках, длинных и коротких трелях; их тихие, сладкие пассажи, которые они импровизировали, звучали как ответное эхо. Их взгляды и жесты соответствовали музыке, их пение никогда не искажалось гримасами и неприличными жестами. И никакие пассажи и украшения не могли сократить или заглушить последний слог их слов».

Ренессансный вокал ещё крепко был связан с традицией средневекового соборного вокала, особенно внимательного к горловому регистру, и виртуозное пение XVI в. всё ещё адресовалось по продолжающейся традиции мужским высоким голосам: фальцетистам, контртенорам, кастратам. Но в этот звенящий соловьиный сад высоких мужских голосов проникают, как мы видим, натуральные, тепло и насыщенно звучащие женские сопрано камерных певиц (*cantrici di camera, virtuose di camera*), что приводит к полной революции в эстетическом восприятии высокого вокального тона. Отсюда понятно и требование нового, «естественного» тона звучания, за которое ратовали создатели первых оперных пасторалей Пери и Каччини, сами отличные певцы, постепенно «спускавшие» «звёздные», «божественные» голоса с небес на землю, по которой ходили, любили и страдали реальные люди.

Предисловие к читателям в опубликованной "Новой музыке" ("Le Nuove Musiche", 1602) Джулио Каччини (1551-1618) стало программным документом "новой тосканской манеры пения", обусловленной первыми оперными спектаклями. В поисках новых технических способов сольно-вокального интонирования эмоционально значимого слова, Каччини подходит к совершенно новой манере экспрессивного сольного пения. Он отрицает

виртуозную импровизированную ренессансную колоратуру, ("более пригодную для игры на струнных или духовых инструментах, чем для голосов"), заменяя её выписанными пассажами, он создаёт новую орнаментику, связанную с гибким и капризным интонированием поющего слова: *messa di voce* (филирование первого звука), всевозможные типы "восклицаний" и "замираний"; пунктирный ритм, передающий неуловимые ритмические порывы, опора на натурально звучащие голоса (*voce di petto*) – вот главные компоненты изысканного и элитарного флорентийского пения – исполнительской основы и будущих оперных речитативов, и современного искусства камерного пения[26].

Дальнейшая венецианская оперная волна смыла изысканное флорентийское пение. Новая публика строящихся общедоступных театров в своём самом пёстром социальном смешении требовала постановочной зрелищности и льющегося пения. Многочисленное племя венецианских композиторов XVIII в. проделало большую работу над созданием арии, крепко связанной со всеми законами барочного либретто [18, 37-76].

В XVIII веке Италия, по свидетельству Чарлза Бёрни (1726-1814) "довела вокальную музыку до совершенства, неведомого никакой другой стране" [4,18].

Своеобразие итальянской музыкальной жизни XVII-XVIII вв. состояло в том, что подавляющее большинство её оперных композиторов сами были певцами и учителями пения. Для своих подопечных они сочиняли сольфеджии самой разной сложности и характера. Именно эти знаменитые и сохранившиеся *solfeggi*, как подготовка к оперной сцене, как своеобразный мост между педагогикой и театральным исполнением, составили существенный элемент "золотого вокального века", или "старой итальянской школы пения". Даже Винченцо Беллини (1801-1835), обучавшийся в Неаполитанской консерватории, перейдя в 1822г. в класс Антонио Цингарелли, должен был подчиниться требованию последнего "оставить контрапункт и басовые фугато и заняться сольфеджио", то есть сочинением мелодий, мелодий и ещё раз мелодий без слов, "в которых заданная тема, развиваясь и варьируясь,

должна превратиться в музыкальную "речь" чисто вокального плана»[15,34]. На сольфеджиях вокалисты обучались фразировке, акцентам, модуляциям, скачкам в мелодической линии, наконец, всем техническим и виртуозным сложностям именно данного оперного композитора, арии которого по существу и представляли эти расширенные сольфеджии. И именно сольфеджии учили вокальной светотени, выражению бесконечно богатых оттенков чувства в сольных импровизациях, для которых была идеально приспособлена сама структура арии *da capo*.

Заповеди *canto figurato*, то есть «пения с фигурами», колорированного, колоратурного, расцвеченного импровизированной орнаментикой, были стройно и последовательно впервые изложены в трактате Пьетро Франческо Този «Мнение о певцах прошлых и нынешних или заметки о колоратурном пении» (Болонья, 1723), знаменитым сопранистом, величайшим учителем и первым теоретиком *bel canto*.

Во главу угла ставилось воспитание точного слуха и чистой интонации, точная атака звука с последующей его филировкой (*messa di voce*), идеальное соединение прежде всего двух соседних тонов (*portamento di voce*) как основы столь же идеального *legato*, расширение диапазона за счёт безошибочно выровненного, "медоточивого" соединения регистров (*unione mellifluo*), запрет форсированного звучания при сознательном контроле дыхания. Эти вокальные установки стали фундаментальными в искусстве высокого академического пения на все времена.

И только после освоения этих вокальных основ переходили к орнаментике, от которой зависела *grazia del canto figurato* («изящество колоратурного пения»), его «восхитительное совершенство» (*mirabilmente perfetto*). Този сразу оговаривается: овладение орнаментикой, этим высшим пилотажем вокального искусства, предназначено только тем, кто проявляет в обучении острый ум, воображение и отличное знание контрапункта; в чьём блестящем вокальном будущем уверен учитель, остальным не стоит и говорить об этом. Този подробно выписывают всевозможные рулады, гаммы – мажорные, минорные и хроматические, трели и скачки и, конечно, всевозможные типы каденции, которая в исполнительском искусстве рассматриваемой эпохи предстала некоей барочной метафорой с её неперемными атрибутами Virtuозности и Остроумия; кульминацией, демонстрирующей высочайший профессионализм исполнительского искусства. Даже за возмущением Този как безграничным потоком пассажей в каденциях певцов-*moderni*, так и их количеством к одной арии, можно представить себе картину прямо-таки ослепительного вокального раздолья. Современные певцы (*moderni*), негодует Този, вводят уже к первой части арии *da capo* "недозволенный поток пассажей, и оркестр ждёт; во второй части увеличившаяся их доза на глотку певца заставляет оркестр умирать от скуки и, наконец, в третьей части в ответ на последний фейерверк замка Св. Ангела оркестр ворчит и злится"[37, 67-68]

Истинными героями в *canto figurato* предстали итальянские кастраты – в волшебной светотени импровизируемых колоратур, в гибкости и виртуозной подвижности голоса, в чистоте и мягкости тона. Именно их пение обозначил Россини как *bel canto*, именно их пение было для него "истиной, льющейся из сердца и затрагивающей душу"[17,43].

Немецкий пианист, дирижёр, музыкальный писатель и критик, друг Шопена Фердинанд Хиллер (1811-1885) передаёт слова Россини:

"Подлинное искусство *bel canto* кончилось вместе с кастратами. С этим приходится согласиться, даже не желая их возвращения. Для этих людей искусство было всем, поэтому они проявляли чрезвычайное прилежание и неутомимую старательность в его совершенствовании. Они всегда становились искусными артистами или, если теряли голос, по крайней мере, отличными учителями"[17,112].

Институт кастратного пения, возникший в раннем Средневековье и целиком обязанный дискриминации женского пения в официальной литургии, а затем и в опере (папская булла 1686г., запретившая появление женщин на римской оперной сцене), на заре Просвещения стал символом Старого Режима с его жестокостью, нелепостью, аморальностью и вырождением. Но именно в этой уникальной касте изгоев человеческого общества, которых Хериот не без основания сравнивает с узниками гетто, родилось подлинное искусство *bel canto* – искусство безупречного пения, требовавшее от посвящённых ежедневных многочасовых занятий в течение многих лет, когда пение и только пение определяло для них сам способ и стиль жизни. Постоянно и постепенно (обязательно от лёгкого к трудному!) тренируя и наращивая силу и гибкость голосовых связок на искусстве орнаментики, школа *bel canto* давала своим адептам фантастическую исполнительскую свободу. В 1702 г. французский путешественник, аббат Франсуа Рагене, вернувшись из Рима, опубликовал свои «Сравнения итальянцев и французов в том, что относится к музыке и опере». О пении итальянских кастратов он писал:

«Ни один мужчина, ни одна женщина в мире не могут похвастаться подобным голосом, ясным, чистым, страстно волнующим душу слушателя. Когда вы слушаете их пение, вы начинаете понимать, что сама музыка создавалась для их волшебных голосов. Их пение напоминает трели соловья, их горло заставляет забыть о дыхании. Они исполняют пассажи громадной длины, затем оттеняют их эхом, затем раздувают до немыслимой величины, затем заключают каденцией такой же немыслимой длины – и всё это на одном дыхании! Прибавьте к этому чарующую мягкость их голосов в словах любви».[36,115].

К XIX в. "инструментальные голоса" барочного *bel canto* постепенно покидают оперную сцену. Тому было несколько причин.

1. Нарушение равновесия между аффектом и его выражением по причине увлечения и композиторов, и певцов голым, формальной и выхолощенной виртуозностью, уже ничего общего не имеющей с "пением, трогающим душу".

2. Французская революция, наполеоновские войны, перепавшие всё европейское пространство, жестокие реставрации особенно пагубно отразились на итальянском искусстве пения. Как пишет Стендаль, знаток и поклонник пения сопранистов, "в Верхней Италии, в Милане, в Брешии, в Бергамо, начиная с 1797 г., думали вовсе не о музыке и не о пении. К моменту начала карьеры Россини (1810) Миланская консерватория не выпустила ни одного выдающегося таланта"[19,533].

3. Фейерверк европейской славы Россини, продолжившего лучшие оперно-вокальные итальянские традиции XVIII в., взметнулся ввысь в 20-е годы XIX в. Стиль его коренился прежде всего в *opera buffa*, и именно в ней, в последний раз блеснула беглость (*agilità*) *bel canto*. Многие женские партии написаны им для контральто. Розина в «Севильском цирюльнике», Нинетта в «Сороке-воровке», Изабелла в «Итальянке в Алжире», Анджелина в «Золушке» – чистейшие контральто, сам тембр которого с мальчишескими обертонами отлично вписывался в его причудливый оперный мир. Контральтовый голос – ведущий голос барочного *bel canto* – украшенный бравурными интонациями, голос, чуть оттенённый иронией, замечательно отражал молодую, страстную и чистую натуру его героинь. Партитуры Россини вызвали появление целого сонма женских колоратурных контральто или меццо сопрано: Кольбран Изабеллу, Марколини Марию, Ригетти-Джорджи Джельтроду, великих Малибран-Гарсиа Марию Фелисита и Виардо-Гарсиа Полину. Их партнёрами были знаменитые виртуозные лирические тенора (*tenore di grazia*) с фальцетным верхом: Нурри, Давиде, Ноццари, Рубини.

Исторический парадокс заключался в том, что именно Россини, более всех скорбящий о "гибели прекрасного пения на наших музыкальных баррикадах"[27,256], как писал он в письме к Франческо Флоримо, хранителю архивов неаполитанской консерватории, запретил певцам инициативу в импровизированной колоратуре, собственноручно выписывая её в партитурах (впервые в партитуре "Елизаветы, королевы английской", 1815г.), и тем самым нанёс *bel canto* самый мощный удар. Возвестив новую эпоху композиторского диктата, эпоху композитора-творца, убив инициативу певца, объявив войну знаменитым «баульным ариям», которые певцы сочиняли и варьировали сами, вставляя их в любую оперу, и в которых голос их играл самыми совершенными красками, оттенками и переливами, Россини завершил великую вокальную эпоху импровизированного пения, эпоху *bel canto* в его барочно-классицистической ипостаси – в сольном оперном фиоритурном импровизированном пении.

4. В наступившей эпохе романтической оперы звучащие голоса обогатились новыми красками под напором романтических чувств. В романтической размытости сюжета, в

романтической обобщённости характеров всегда покинутых и страдающих героинь, всегда возвращающихся к ним после вынужденной разлуки благородных возлюбленных, в мелодиях Беллини, Доницетти звучал тот «ажурный психологизм», то смятённое состояние души, когда legato выражало поток страсти, хроматический пассаж – щемящий оттенок покинутости и одиночества, трель – душевную трепетность. Романтическая колоратура оперных мелодрам первой половины XIX в. сгустила, затемнила и, прежде всего, утяжелила светлое, яркое звучание барочного *bel canto*, лишив его праздничного, виртуозного, головокружительного, чисто инструментального блеска и гибкости звучания. Новый вокальный стиль романтического *bel canto* опер Беллини, Доницетти, раннего Верди, вынужденный считаться и с симфонизацией оперы, и с усиленным оркестровым сопровождением, и с увеличившимся объёмом кубатуры открывающихся оперных театров, стиль, в котором звучание чарующей кантилены нарушалось сверхстрастными акцентами, пульсирующими паузами, патетическими модуляциями, крайне бурной энергией высказывания, ещё соотносился с инструментальным блеском старой колоратуры.

5. Кризисные для *bel canto* 30-40-е годы XIX в. ознаменовал ряд событий: после 1829 г. замолчал Россини, в 1835 г. в возрасте 34 лет умер Беллини. В 1836 г. Мейербер в «Гугенотах» разделил тип гибкого и беспредельного по диапазону итальянского сопрано школы *bel canto* на лёгкое колоратурное (партия Маргариты Валуа) и драматическое (партия Валентины в тех же "Гугенотах", в которой не было выписано ни одной колоратуры). Чисто французский вариант приспособления к парижской сцене, к «большой французской опере», занявшей лидирующее положение в Европе, итальянского голоса *bel canto* и разделения его на колоратурное, лирическое (*spinto*) и драматическое оказался живучим и бытующим до сих пор.

6. 1837 год стал знаковым. В парижской Grand Opéra в "Вильгельме Телле" Россини тенор Жильбер Дюпре, поющий партию Арнольда, останавливает во II действии посреди спектакля (!) оркестр, чтобы после первой неудачной попытки взять – и уже успешно – верхнее "до" грудным натуральным голосом – *voce di petto*. Крытый, сомбринированный тёмный тон Дюпре – в отличие от бытующих светлых микстиво-фальцетных звуков – потряс парижан. Критика писала, как Дюпре «швырял в парижскую публику звуки вибрирующие, сверкающие страстной силой», как он обрушил на неё эти свои «до» и после его пения уже никто не мог слушать других теноров"[12, 143].

Сохранившиеся документы вскрывают весь драматизм "борьбы теноров". Адольф Нурри (1802-1839), лирический тенор старой колоратурной школы пения, искусством которого наслаждался в парижских салонах Шопен, Нурри, первый Арнольд, певший на

премьере "Вильгельма Телля" Россини 3 августа 1829г., лидер в парижской Гранд-Опера с 1821 по 1837 гг., не сумевший смириться с грандиозным успехом Дюпре, подаёт в отставку, через два года кончая жизнь самоубийством. "Публика абонементов" предпочитает лирическому колоратурному тенору Нурри драматический тенор Дюпре, который теперь поёт весь репертуар Нурри, и для которого Джакомо Мейербер (1791-1864), друг и соперник Россини, основатель "большой парижской оперы" пишет партию Рауля в "Гугенотах".

В 1841г. Парижская академия наук вручает похвальный отзыв Мануэлю Гарсиа (сыну) за предоставленный им доклад "Mémoire sur la voix humaine", в котором автор, в молодости работавший по найму врачом во французской армии и получивший там возможность детально исследовать анатомию гортани, объяснял свои наблюдения над механизмом формирования *voix sombrée*, то есть прикрытия звука в верхнем регистре. Гарсиа-сын установил принципы вокальной методологии, на которых основана все дальнейшая – и до сегодняшнего времени – европейская и русская вокальная педагогика как единый метод обучения пению: 1. Грудно-диафрагматическое дыхание. 2. Твёрдая атака звука (*coup de glotte*). 3. Прикрытие верхнего регистра посредством округления и затемнения тембра. 4. Необходимость затраты большего количества воздуха для головного регистра (фальцета). 5. Характеристика тембров – светлого (*claire*) и тёмного (*sombre*). 6. Фиксирование низкого положения гортани при тёмном тембре в обоих регистрах.

Упадок эпохи "золотого вокала" стал первым симптомом упадка привилегированного положения певца на оперной сцене. В сатире Бенедетто Марчелло (1686-1739) "Модный театр" (1720) композитор робко плетётся сзади гордо выступающего певца-кастрата, "всем своим видом показывающего, что самый посредственный из певцов, – в опере по крайней мере – генерал или предводитель" [13, 109]. Беллини ищет исполнителей во всех городах Италии и пишет партии, сообразуясь с данными выбранного певца. Берлиоз, подчиняясь существующему положению вещей ("оперы существуют для певцов"), подвергает "отвратительный стиль исполнения <...> с перевесом гортани над мозгом" самой яростной и ядовитой критике: пение современных вокалистов, демонстрирующих только силу голоса, для него – пение "откровенно-глупое или пошлое, претенциозно-глупое, порочное, развращающее публику, наконец, просто преступное и злоумышленное"! [3, 227-228]. Но вот в письме к неаполитанскому журналисту Винченцо Торелли от 7 декабря 1856 г. Верди пишет: "У меня вошло в привычку ни в коем случае не допускать навязывания мне никого из артисток (очевидно, и актёров-певцов тоже – С.), и я не согласился бы на это даже в том случае, если бы в этот мир вернулась Мария Малибран.

Всё золото вселенной не заставило бы меня отступить от этого принципа!" [6, 97]. А ведь Верди слышал Малибран, величайшую представительницу романтического *bel canto*, в Ла Скала в 1834 г., и его оценка её искусства более чем высока: "Величайший, поразительный художник!" [10, 108].

Письмо Верди – не только подтверждение конца царствования певца на оперной сцене и конца эпохи *bel canto*.

На оперной авансцене появляется новое поколение композиторов: создателей масштабной оперной конструкции с заложенной в ней драматургической коллизией, раскрытие которой потребовало полного равновесия между творцом и исполнителями. В сравнении и с барочной оперой, и с романтической мелодрамой круг тем в опере второй половины XIX в. неизмеримо расширился. Оперный театр смело бросился в решение социально-политических, гражданских, этических, национальных проблем. На сцене появились новые оперные герои – часто социально "униженные и оскорбленные", партии которых не нуждались в блестящей орнаментике. Возникшие новые национальные оперно-вокальные школы в своём самоутверждении подвергли остракизму итальянское пение. Колоратурное пение и обучение ему постепенно вышли из моды.

Но выработанные в упорном труде постулаты школы *bel canto*: ровное звуковедение, контроль дыхания, постоянный рост диапазона, высокая позиция в пении, технически разработанная крепкая гортань обрели значение *основы, трамплина, школы* для всех будущих вокальных открытий. И даже для новых оперных голосов второй половины XIX в., исповедовавших идеал только объёмного, мощного звучания и пренебрегавших виртуозной колоратурой! Предостережением для них звучали слова педагога Миланской консерватории Франческо Ламперти (1813-1892), который считал главной причиной всеобщего упадка европейского пения появление на сцене недоучившихся певцов и певиц: "Хотя бы в упражнениях я всё-таки настоятельно советую певцам употреблять фиоритурное пение, если они желают сохранить свой голос свежим, гибким, изящным, бархатным даже после долголетней карьеры. Пренебрежение к колоратурному пению принесло много вреда"[11, 29].

"Упадок вокальной техники" связывался именно с забвением заповедей *bel canto* массой посредственных певцов. Выдающиеся певцы не забывали их никогда. Постоянный концертмейстер Карузо Сальваторе Фучито оставил воспоминания об упорной работе великого певца, о ежедневном пении вокализов, в которые "Карузо вкладывал живость и энергию" [23, 29], о постоянном контроле "над регулированием всех постепенных переходов, модуляций и оттенков голоса" [23, 15], об идеальной регистровой

выровненности его голоса, о том, как "он не позволял ни одной частице дыхания утечь непродуктивно между двумя звуками и в этом был секрет абсолютного легато". Для великой Каллас *bel canto* означало "способ пения, подход к исполнению, чистую, точную атаку звука <...> прекрасную школу, точно так же, как обучают играть пианистов, скрипачей" [10, 182].

Тоти даль Монте, приезжавшая в московскую консерваторию в 1965 г., пишет о своей учёбе у Барбары Маркизио, любимой певицы Россини, хранительницы секретов *bel canto*: «Она с бесконечной любовью учила меня правильной эмиссии звука, чёткой фразировке, речитативам, художественному воплощению образа, вокальной технике, не знающей трудностей при любых пассажах. Но сколько пришлось петь гамм, арпеджио, легато и стаккато, добиваясь совершенства исполнения! Вокализы, вокализы и ещё раз вокализы! Полутоновые гаммы были любимым средством обучения... Священные каноны бельканто были мне преподаны Барбарой Маркизио с поистине монашеским терпением [22,40].

В самом последнем предложении своего трактата второй теоретик *bel canto* Джамбаттистой Манчини (его трактат был издан в 1774 г. в Вене) провозглашает "истинную христианскую покорность перед выбранной профессией, неутомимую любовь к великому вокальному труду"[33,225]. Эти слова могли бы стать главным заветом школы *bel canto* последующим поколениям, своего рода «уроком и упрёком» как для современной системы нашего вокального образования – с поздним началом в обучении, с отсутствием должного внимания к вокальной технике при десятиминутных распевках в начале урока, служащих только для разогрева голоса, но никак не для его технического и эстетического совершенства, – так и для современного исполнительского стиля, часто грешащего дурновкусием, вульгарной подачей низких и средних нот, какой-то беспросветной вокальной тяжеловесностью взамен полётности звучания.

Так что же такое *bel canto*? Совершенная вокальная техника? Эталон прекрасного пения для каждой эпохи? Совершенное стильное пение? Да, конечно да. *Bel canto* – то совершенное высокое академическое пение, в основе которого лежат базовые законы выращивания и совершенствования певческого голоса, впервые оформленные в XVIII веке – общепризнанном веке «золотого вокала».

Литература:

1. Августин Аврелий. Исповедь. Перевод с латинского М. Е. Сергеенко. – Санкт-Петербург, 1999.
2. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. – М., 1973.
3. Берлиоз Г. О современном состоянии вокального искусства в оперных театрах Франции и Италии и о причинах этого состояния // Гектор Берлиоз. Избранные статьи. – М., 1956.
4. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. – М.-Л., 1967.
5. Вагнер Р. Об актёрах и певцах // История эстетики в памятниках и документах. Рихард Вагнер. Избранные работы. – М., 1978. – с.567-624.
6. Верди Д. Избранные письма. – Л., 1973.
7. Гегель Г. Эстетика, том 4. – М., 1976.
8. Дажина В. Социальные корни раннего маньеризма в Италии // Культура Возрождения и общество. – М., 1986. с.145-152.
9. Итальянская поэзия XII-XIX вв. в русских переводах. – М., 1992.
10. Каллас М. Биографии. Статьи. Интервью. – М., 1978.
11. Ламперти Ф. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила ученикам и артистам. – М., 1913.
12. Лаури-Вольпи Д. Вокальные параллели. – Л., 1972.
13. Марчелло Б. Модный театр // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII вв. – М., 1971.
14. Новиков Л. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. – М., 1990.
15. Пастура Ф. Беллини. – М., 1989.
16. Роллан Р. Музыкальные пасторали и Торкватто Тассо // Музыкально-историческое наследие. Выпуск третий. – М., 1988. – с.50-60.
17. Россини Д. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания. – Л., 1968.
18. Симонова Э.Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко. – Уфа, 2005
19. Стендаль. Жизнь Россини // Стендаль. Собрание сочинений в 15 томах. Том 8. – М., 1959.
20. Стендаль. Прогулки по Риму // Стендаль. Собрание сочинений в 15 томах. Том 10. – М., 1959.

21. Тассо Т. Рассуждения о героической поэме //Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – МГУ,1980. – с. 104-129.
22. Тотти даль Монте. Голос над миром.– М.,1966.
23. Фучито С., Бейер Б. Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо. – Санкт-Петербург, 2004.
24. Augustinus. Ennaratio in Psalmum 32 / Migne J.P. Patrologia cursus completes. Series Latina. Paris,1844-1865; I, 8.
25. Brown H.M. Embellishing Sixteenth-Century Music.– London, 1976
26. Caccini G. Le Nuove Musiche. Ed. H. Willey Hitchcock. – Madison, 1970.
27. Della Corte A. Vicende degli stili del canto // Della Corte, A. Canto e bel canto. – Torino, 1933.
28. Giustiniani V. Discorso sopra la musica (1628) // Solerti A. L'origine del melodramma.– Torino, 1903. p.98-128
29. Greenly R. Dispositione di voce: passage to florid singing // Early Music., 1987,№ 2.
30. Hisidor Hispal.Etymologia VII,12,24 /. Migne J.P. Patrologia cursus completes. Series Latina. Paris,1844-1865; 18,292.
31. Hisidor Hispal. Sententia de musica / Gerbert M. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. 3 Bde.– St. Blaisen, 1784.
32. Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi / ibid. I, 5-8.
33. Mancini D. Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato. – Milano, 1777 // Della Corte, Canto e bel canto. – Torino, 1933.
34. Müller-Heuser F. Vox humana. – Regensburg, 1963.
35. Palisca C. Baroque Music. – New Jercy, 1981.
36. Raguener F. Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les operas. – Paris, 1702 // Strunk O. Source Readings in Music History. – Princeton, 1967.: p.113-128.
37. Tosi P. Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato. – Bologna, 1723 // Della Corte, A. Canto e bel canto. – Torino, 1933: p.16-92.