



# ОПЕРНЫЙ СТИЛЬ ВЕНЕЦИАНСКОЙ ШКОЛЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКИ ИНФОРМИРОВАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

УДК 378.978

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-6122-117-123>

**В. П. Фомина**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail:* inyaz-mguki@yandex.ru

*Аннотация.* В статье поднимаются вопросы современного исторически информированного исполнительства венецианской drama per musica периода зрелого Барокко. Теория аффектов и их классификация, оформившаяся к середине сейценто, определили направления дальнейшего развития оперного стиля. Сформировавшийся в рамках венецианской оперной школы ранний патетический стиль на основе равенства слова и музыки продолжил свое изменение в сторону типизации приемов выражения аффектов музыкальными средствами. В строении сцены менялся принцип «речитатив-ария», смещаясь в сторону последней. Усиление ариозной части привело к появлению нового типа интонирования, изменениям в стилистике и технологии исполнительства. Развитие и упрочение в Италии исполнительского стиля bel canto предполагало при исполнении речитативов и арий использование определенных параметров, которые отражены в работах старинных мастеров.

*Ключевые слова:* опера, стиль, Венеция, Барокко, XVII век, интерпретация.

*Для цитирования:* Фомина В. П. Оперный стиль венецианской школы второй половины XVII века в контексте исторически информированного исполнительства // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. №6 (122). С. 117–123. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-6122-117-123>

## OPERA STYLE OF VENETIAN SCHOOL IN THE SECOND HALF OF XVII CENTURY: HISTORICALLY INFORMED PERFORMING PERSPECTIVE

**Valentina P. Fomina**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
*e-mail:* inyaz-mguki@yandex.ru

*Abstract.* The article raises the issues of historical informed performing Venetian drama per musica in the central Baroque period. The theory of affects and the affects classification which had taken shape by the middle of seicento defined the directions of the opera style further development. Early pathetical style which

---

ФОМИНА ВАЛЕNTИНА ПАВЛОВНА – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой литературы и лингвистики, Московский государственный институт культуры

FOMINA VALENTINA PAVLOVNA – CSc in Art History, Associate Professor, Head of the Department of Literature and Linguistics, Moscow State Institute of Culture

© Фомина В. П., 2024



formed in the frames of Venetian opera school on the base of word and music equality continued its development to affects typification with musical means. “Recitative-aria” principle in the scene structure shifted to the aria component. Strengthening the arioso part led to a new type of intonating, to changes in performing stylistics and technology. Development of bel canto performance style assumed using definite parameters while singing recitatives and arias. They are reflected in old masters’ works.

*Keywords:* opera, style, Venice, Baroque, XVII century, interpretation.

*For citation:* Fomina V. P. Opera style of Venetian school in the second half of XVII century: historically informed performing perspective. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2024, no. 6 (122), pp. 117–123. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-6122-117-123>

Воспитание стилевой исполнительской культуры на основе знаний аутентичных параметров произведения – необходимая часть общей вокальной подготовки современного вокалиста, которая начинается с исполнения итальянских арий, в том числе второй половины XVII века. На практике же мы сталкиваемся с проблемой недооценки исторических и музыковедческих исследований в области вокального исполнительства. «Глубоко укоренившееся <...> недоверие к “слову”, так часто внушаемая мысль, что важные идеи <...> могут быть выражены только в рамках технологических категорий – все это резко ограничивает кругозор учащихся и развенчивает в их глазах ценность и актуальность исторического, эстетического, философского аспектов музыказнания» [7, с. 4].

Однако в технической части исполнительства также существуют значительные проблемы: вокалисты относятся к изменчивому музыкальному организму как к чему-то постоянному, которое надо заучить, и не вносят в исполнение собственное понимание художественного образа. Кроме того, подобная интерпретационная версия зачастую создается на основе современных вокальных характеристик, игнорируя аутентичные исполнительские параметры. «И такая интерпретация представляет собой заученную до автоматизма некую типизированную версию, почти полностью лишенную того импровизационного начала, которое присутствовало у старинных мастеров с их исполнительской свежестью и свободой» [12, с. 61].

Таким образом, при решении проблем корректного стилистического интонирования важную роль играет знание особенностей оперного стиля, в частности зрелого Барокко, непосредственно влияющего на вокально-исполнительские типологические характеристики.

В основе процессов, происходящих в итальянской опере второй половины сейчento, лежала та же эстетическая цель, что и в раннем периоде, – воздействие на эмоциональную сферу слушателей и возбуждение в них различных аффектов. Аффекты были заложены композиторами в словах художественного текста, которые вокалист должен был доносить проникновенно и со вкусом.

Учение об аффектах начала века получило свое научное обоснование уже в основных положениях теории аффектов Р. Декарта в трактате *Musicae compendium* (Компендиум музыки, 1618). Продолжая изучение человеческих страстей, в параграфе шестьдесят восемь части второй своего знаменитого трактата *Les Passions de l'ame* (Страсти души, 1649) ученый говорит о бесконечном множестве частных страстей, которые сводятся к шести главным: удивлению, любви, ненависти, желанию, радости и печали. [4, с. 629].

Важной вехой в развитии музыкальной риторики стал теоретический труд *Musurgia universalis* (Универсальная музыка, 1650) А. Кирхера. Восемь эмоциональных состояний, по его мнению, происходили из трех более общих аффектов – радости, прощения и милосердия. Идеи соподчинения аффектов сыграли свою роль в дальнейшем разделении



аффектов на главный и побочный в частях А и Б арий da capo [6, с. 208–209].

Одновременно с изысканиями философов композиторы-практики искали средства передачи аффектов музыкальными средствами, отходя от господства слова над музыкой. В предисловии к сборнику *Madrigali guerrieri et amorosi* (Военные и любовные мадригалы, 1638) К. Монтеверди впервые обосновал исполнительский *stile concitato* («взволнованный» стиль) для передачи таких крайних по градации эмоций, как радость, ревность, ликование, гнев, воинственность и прочих именно средствами музыки (смычковых инструментов). Таким образом, передача эмоциональных состояний героев перестала ограничиваться только текстом и его вокальной декламацией, а перешла в новое качество, сопровождаясь ярким мелодическим тематизмом. На этой основе сформировался ранний оперный *stile patetico* (патетический стиль), предполагающий работу над речевой интонацией в эмоционально приподнятых речитативах и ариозо с украшениями и длительными пассажами на ключевых словах для создания единого музыкального образа [12, с. 112].

На процессы, происходящие в оперной стилистике, значительное влияние оказало открытие в Венеции публичных оперных театров. Становясь искусством массовым, опера была вынуждена подчиняться требованиям публики к более жизненному и занимательному содержанию спектаклей. Появилась *drama per musica* на исторические и героико-мифологические сюжеты, а на оперной сцене действуют «... сводницы, влюбленные старухи, остроумные уроды-шуты, корыстолюбивые красотки, кормилицы, владеющие тайнами героев» [9, с. 374]. Например, шут по имени Демо (отсыл к народному происхождению имени) в опере А. Кавалли *Il Giasone* (Ясон, 1649). Образ горбуна и заики изображается натуралистическими эффектами заикания, разговорными речитативами, комическими дуэтами.

Одной из важнейших характеристик музыкальных стилей всех композиторов

1640-х, в том числе и А. Кавалли, было внимательное отношение к слову, к речевой интонации. Однако в его операх уже виден стилистический перелом в венецианской опере в сторону чисто музыкальных закономерностей, определивший два подхода к воплощению аффекта, в частности, аффекта печали, страдания и аффекта жалобы. В отличие от К. Монтеверди А. Кавалли уже более широко понимает принцип подчинения музыки драме, создавая крупными мазками образ, заложенный лишь в общем характере текста, выделяя лишь определенные стороны оперных образов. Принцип построения сцены у композитора определяется логикой переходов от ариозо к декламации, завершаясь музыкальным обобщением. Он типизирует приемы выражения аффектов, смещая принцип «речитатив-ария» в сторону последней. Этому процессу также способствовали либретто Дж. Фаустини, в которых сцены были более четко стилистически разделены на речитативные и ариозные фрагменты [9, с. 379].

С 1650 года развитие текстовой и музыкальной составляющих происходило на основе паритета в рамках «патетического» оперного стиля. Главным принципом воплощения текста все также оставался принцип *imitazione delle parole* (подражание словам), проявляясь в речитативах и ариях в различной степени при передаче смысла отдельных слов и текста в целом. Но применение распевов вне привязки к основным смысловым словам свидетельствовало о формировании виртуозной стилистики [13, с. 101]. В ариозном стиле вокализы и распевы по секвенциям вводились композиторами уже ради красоты звучания голоса в составе струнного оркестра, который не заглушал вокал. «Это предполагало неограниченные динамические и, следовательно, неограниченные возможности пения – от шёпота до крика» [12, с. 113].

Развитие собственно музыкального начала в оперной стилистике привело к появлению нового качества музыки в приобретении самодостаточности в передаче аффектов. Одним из примеров таких арий-аффектов являются



музыкальные фрагменты из Пролога оперы *Penelope la casta* (Преданная Пенелопа, 1685) К. Паллавичино. Каждая вставка имеет собственное название: *Caccia* (Охота), *Bisbetico* (Причудливый), *Danze* (Танец), *Profondo* (Глубокий), *Fiero* (Дикий) [15, с. 44]. Таким образом, увеличивается количество арий, постепенно вытесняющих речитатив, а сама декламация становится более типизированной и стилистически сбалансированной.

Выработка типичных приемов оперной выразительности продолжается у М. Чести, особенно в лирико-патетических образах. Характерной чертой речитативов, как основного средства передачи драматического сюжета, был римский речитатив *secco*. После каждого выразительного декламационного возгласа композитор делал ариозные вставки, отражавшие аффект, связанный с различными ситуациями, но не с личностью персонажа. Эти фрагменты, «задерживая действие, воплощали эмоциональное состояние героя и резко контрастировали с речитативом своей яркой мелодической образностью, высокой экспрессией, изысканными гармониями» [12, с. 113]. Формировались стандартные арии-аффекты: ария *lamento*, ария мести, героическая ария и другие, в которых закреплялся типизированный набор музыкальных средств.

В 50-х-70-х годах сейченто оформившаяся «военная» стилистика включала в себя героическое и воинственное начала. Разного рода баталии, партии полководцев и воинов изображались простейшими музыкальными инструментами (фанфарами), сигналами, бравурными пассажами. Позже подобная «воинственная» тематика стала иллюстрироваться возгласами «*All'armi!*» (К оружию), «*Vittoria!*» (Победа!) для выражения душевного подъема, кипения страсти, ревности, призывов к мести [9, с. 383].

Музыкальность речитативов других композиторов Венецианской оперной школы второй половины XVII века – А. Сарторио, П. Циани, Дж. Боретти – проявлялась также в свободном движении баса, образующем имитационные переклички с вокальной ли-

нией, в использовании распевов и прочем. В ариозной части традиционным и неотъемлемым элементом оперного стиля становится виртуозный вокал: разнообразные пассажи встречаются в партиях персонажей всех рангов, включая второстепенных.

Композиторы, вынужденные считаться с все возрастающей популярностью арий, при повторных постановках заменяли вступительный речитатив на арию, изменяя текст для дополнительных ариозо. Так в 1665 году Дж. Фаустини писал П. Циани с целью возобновления постановки оперы *La Doriclea* (Дориклея, 1645): «Мне кажется, что опера немного суховата, особенно в длинных монологах, потому что ей не хватает канканетт. <...> Я вставил несколько арий, чтобы оживить ее, насколько это возможно, <...> Вы знаете современную практику, и такие длинные монологи вызывают отвращение у любого ...» [15, с. 436]. А композитор К. Паллавичино увеличил количество арий с семидесяти одной до восьмидесяти двух в повторной постановке оперы *Valeriano* (Валериан, 1676). Этот процесс, как правило, сопровождался значительным упрощением сюжета, как, например, в опере *Claudio Cesare* (Клавдий Цезарь, 1672). Стандартизация арий-аффектов была доведена до максимума, как и контраст между арией и речитативом *secco*.

Таким образом, к концу столетия вокальные партии сильно упрощаются, вокалисты активно используют импровизационные украшения в каденциях арий *da capo*. Меняется структура замкнутых номеров: на первый план выходит и закрепляется более сбалансированная трехчастная форма, которая вытесняет арии двухчастные, длительность арий увеличивается [5, с. 176]. Предельно четкое разделение драматургических функций арии и речитатива, разных типов арий – аффектов и персонажей – является безусловным достижением венецианской композиторской школы [12, с. 113].

Изменения характеристик оперного стиля вызывало необходимость поиска новых типов интонирования и вокально-сценических



средств. Появление арий на основе подлинной монодической кантилены с более связным и ровным голосоведением в рамках «патетического стиля» привело к развитию и упрочению в Италии искусства *bel canto*.

Выразителем старинной техники второй половины сейченто в том виде, как его культивировали мастера того времени, является П. Този [2, с. 8]. Сочинение П. Този *Opinioni decantori antichi e moderni* (Мнения старых и современных певцов, 1723) стало первым настоящим методологическим сочинением по вокальному искусству, в котором ясно выражен антагонизм между «древними» мастерами, то есть истинными последователями *bel canto*, и «новыми» представителями воинствующей колоратуры.

Истинное «красивое пение», по мнению мастера, предполагало использование некоторых параметров:

1. Соединение музыки со словами, которые нужно произносить отчетливо, избегая грубых ошибок в орфоэпии, что предполагает тщательное изучение языка исполняемого произведения. «Без хорошего произношения певец отнимает у слушателя большую часть прелести, которую пение получает от слов и исключает таким образом силу выразительности. <...> Тот, кто не понимает истинного смысла слов, не в состоянии передать истинную выразительность, являющуюся душой пения» [11, с. 37].
2. Гибкость голоса при исполнении пассажей в быстром темпе, но с чистой интонацией. Два вида пассажей: отрывистые и связные дают возможность вокалисту петь во всевозможных стилях. Красота пассажа заключается в умении его чеканить, соединять крайние динамические градации, вставлять полуトレли и трели, в верности интонации, отрывистости, ровности по тактам, точности и легкости [11, с. 36–37].
3. Исполнение трели, которая должна быть четкой <...>, ясной, легкой, уме-

ренной быстроты, но равномерной, и исполняться даже на восьмых.

4. Филировка звука. Изменения динамики звука на открытых гласных следует исполнять по следующей схеме: начинать звук с *pianissimo*, незаметным образом переходить к *fortissimo* и возвращаться на том же дыхании к *pianissimo*.
5. Использование вокальных приемов: *glissando* и *portamento*.
6. Речитативно-декламационный исполнительский стиль в театральном и камерном речитативах для передачи всех выражаемых страстей. В ариях da caro необходимо варьировать все, что вокалист поет. Лучшие артисты представляли вариативные версии интерпретации в патетических ариях почти каждый вечер. «Чтобы петь арии в совершенстве нужно найти простоту в красоте мысли <...> и допевать все длительности, особенно звуки, где есть паузы, но музыкальная мысль еще продолжается» [11, с. 41–42].

В искусстве исполнять речитативы подобно драматическим актерам заключался артистизм вокалистов. В «сухом» речитативе текст произносился почти скороговоркой в быстром темпе под отрывистые аккорды клавесина для поддержания тональности [14, с. 211]. «Аккомпанированные» речитативы проходили в сопровождении оркестра, хотя и меньшего состава, к концу сейченто. Передача мелодики и ритма речи осуществлялись итальянцами лишь приблизительно. При этом мог изменяться темп вокальной речи, выделялись отдельные слова, появлялись паузы в соответствии с пониманием передаваемого образа. В речитативах, в которых размер 4/4 указан только ради удобства, акцент делался на полнейшей свободе исполнения. Следовательно, в соответствии с принципом аутентизма, в современном исполнительстве должен использоваться не записанный в нотах ритм, а ритм разговорной речи. «В местах, где свободная декламация с ритмом разговорной речи



должна заканчиваться, пишется “a tempo” или какое-нибудь похожее указание; это означает – предшествующий раздел должен исполняться не метрически, а свободно, и что с этого места следует снова придерживаться метра» [1, с. 16–17]. Однако это правило зачастую нарушается, и при обучении пению или постановке оперы появляется требование следовать метроритму при исполнении речитативов.

В развивающейся ариозной части было важно кантиленное пение, *cantabile*, предлагающее организацию ритмического рисунка с преобладанием больших длительностей для выражения музыкальной эмоции при умеренном или медленном темпе. При этом звуковысотная устойчивость должна сочетаться с энергией движения, определяемой по характеру ведения звука: по vibrato и filigrane. Процесс интонационного движения связан с непрерывным продолжением мысли, с потоком мышления. Таким образом, на первое место выходило «звучание голоса, устремленное к чистоте тембра, и интонация, подчиняющаяся требованиям выразительности <...>. Поющий должен и играть голосом, и вкладывать в пение душу» [10, с. 180].

Высочайшая вокальная техника на основе искусства импровизации позволяла петь артистично и выразительно, передавая эффекты разными вокальными приемами и характером голоса. Кричащие, страдальческие, протяженные звуки показывали жалобу, нежный тембр голоса – любовь, а радость нужно было петь легко, возбужденным голосом [8, с. 39–40]. Динамические вилки *crescendo* и *diminuendo* заменялись внутренней экспрессией, создающей состояние *brio*, то есть с чуть заметной взволнованностью, возвышенностью и изяществом. Вокалисты направляли звук узко, полностью вперед, он был лишен малейшего «затылочного» оттенка и сильного vibrato, который вокалисты умело контролировали [3, с. 30].

Таким образом, исторический взгляд на формирование и развитие оперного стиля зрелого Барокко дает возможность современному вокалисту выработать системный и комплексный подход к современному историческому исполнительству, позволяя сочетать современные и аутентичные исполнительские параметры для стилистически сбалансированной и яркой интерпретации.

## Список литературы

1. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Главы из книги. [Электронный ресурс] URL: <https://archive.org/details/harnoncourt-nikolaus-2002-musik-als-klangrede/page/n7/mode/2up>
2. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Часть I: учебное пособие. 2-е издание, исправленное. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2019. 468 с.
3. Дворкина М., Агикян М. Некоторые стилистические особенности итальянской вокальной музыки XVII века // Профессиональная подготовка студента. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Выпуск 115. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. С. 25–36.
4. Декарт Р. Избранные произведения: к трехсотлетию со дня рождения (1650–1950): пер. с французского и латинского. Москва: Госполитиздат, 1950. 712 с.
5. Емцова О. М. Венецианская опера 1640–1670-х гг., поэтика жанра: дис ... канд. искусств. Москва, 2005. 266 с.
6. Кирхер А. Универсальная музыка // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. Москва: Музыка, 1971. С. 189–212.
7. Конен В. Д. Пёрселл и опера. Исследование. Москва: Музыка, 1978. 262 с.
8. Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Генделя): дис ... канд. искусств. Москва, 2007. 228 с.



9. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник. В двух томах, Т. 1. По XVIII век. 2 изд, перераб. и доп. Москва: Музыка, 1983. 696 с.
10. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
11. Назаренко И. К. Искусство пения: Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения: хрестоматия. Москва: Музгиз, 1963. 544 с.
12. Рубаха Е. Опера в XVII веке // Музыкальная академия. 2006. № 1. С. 109–116.
13. Фомина В. П. Оперный стиль в контексте проблем современной вокальной интерпретации ранней итальянской оперы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023 № 2 (112). С. 96–102.
14. Черная Е. Опера // Музыкальные жанры и формы. Москва: Музыка, 1968. С. 200–219.
15. Rosand E. Opera in the XVII century Venice. The Creation of Genre. Berkeley: University of California Press, 1991. 684 p.

\*

Поступила в редакцию 18.11.2024