

УДК 37.013(477):7.071(092)

## ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ІТАЛІЙСЬКОЇ ОПЕРИ XVII – XVIII СТОЛІТТЯ

Цебрій І.В.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

Опенько В.В.

Заслужений артист України (м. Київ)

У статті на основі аналізу праць дослідників історії мистецтва та музично-драматичних творів представників Римської, Венеціанської та Неаполітанської оперних шкіл виявлено процес становлення й розвитку професійного світського музичного театру в Італії. Автори порівнюють досягнення митців обох шкіл, аналізують проблеми, які виникали на історичному шляху опери від епохи Відродження до Нового часу: відхід музичного театру від глибинної драматичної вистави до «віртуозного співу в костюмах», поступового превалювання віртуозного співу над мелодійним, поява у світському оперному театрі співаків-кастратів і поступове витіснення їх тенорами, переродження інтермедій в оперу-буфф. Також зроблено акцент на подальшому розмежуванні «високих» і «низьких» жанрів оперного мистецтва – опери-серія та опери-буфф відповідно до вимог класицистів XVIII століття.

**Ключові слова:** опера-школа, опера-серія, опера-буфф, класифікація голосів, артистизм, мовна декламація, *bel canto*.

Італійська опера від творчості Клаудіо Монтеверді до блискучих творів цього жанру Доменіко Чимарози пройшла дуже довгий і тернистий шлях, еволюціонувавши від спроб «камератівців» відродити грецьку трагедію до складних вокально-віртуозних костюмованих вистав, спрямованих лише на зовнішні ефекти, а не на сценічну гру. Опера пережила класицистські впливи, розділилася на «високі» й «низькі» жанри, в ній став відчутним «нахил» до народного мистецтва.

Розвиток італійської опери на прикладі Римської та Венеціанської шкіл, їхній зв'язок із мистецтвом «стародавніх» проаналізовано у праці Б. Покровського [7]. Питома вага спадщини Клаудіо Монтеверді як основоположника справжнього оперного мистецтва була визначена в дослідженні Р. Роллана [8]. Життю й творчості римських та венеціанських композиторів в контексті епохи Відродження присвячена робота А. Маркіна [3]. Сталість взаємодії різних італійських шкіл та оперних традицій виявила в своїх працях Н. Ващенко [1]. Зв'язок творчості І. Баха та Г. Генделя з творами італійців – Я. Пері й К. Монтеверді – здійснив В. Опенько [5–6].

Незважаючи на те, що є багато праць, які з різних боків розкривають проблему розвитку Римської, Венеціанської та Неаполітанської оперних шкіл, немає таких, де б особливості тернистого шляху оперного театру розглядався у взаємодії впливу мистецтва бароко й класицизму. Тому автори статті ставлять мету показати розвиток опери означеного періоду як пошук нових форм і засобів художньої виразності.

Для *римської опери* цієї епохи були характерні пишність постановки, досконалість театральної машинної техніки, пишність костюмів, потужний склад хору. Від виконавця потрібно вільне володіння мовної декламацією

і виразним співом, а також уміння створювати комічні образи. 1620–1640 рр. – роки панування римської школи. Барберіні, родичі папи Римського, до середини 40-х років XVII століття були одними з найвпливовіших родин Риму. А тому з оперної сцени розповідалося життя святих, вихвалялися єзуїти тощо. У надрах римської школи зародився жанр ораторії – твору для солістів, хору і оркестру на біблійний сюжет. Пізніше Джакомо Карисімі і Алессандро Страделла стали майстрами кантати мелодико-гармонічного складу, яка уявляла невелику лірико-драматичну п'єсу, що складалася з арій, речитативів та ансамблів. Ще через деякий час з'являться й хорова кантати як різновид ораторії. Композитори цієї школи створили речитатив *secco*, ввели певну форму арії та вокальні ансамблі, включили в оперу комічні елементи. Пишні декорації, великий оркестр, потужний склад хору, костюми, артистизм, мовна декламація, суто чоловічий спів кастратів, які виконували й жіночі партії – основні риси цієї школи. Видатні вокальні педагоги: Доменіко Мадзоккі, Стефано Ланді, Лорето Вітторіо. Один із найвідоміших співаків – Балдассар Феррі – кастрат-віртуоз, для якого не існувало ніяких технічних труднощів.

Із обранням нового папи Інокентія X, котрий вороже ставиться до родини Барберіні, дорбився того, що в 1644 році римський оперний театр закрили. У Римі існувала спеціальна вокальна школа. З її вихованців слід зазначити Балдассара Феррі – співака-кастрата, для якого, за словами сучасників, не було ніяких труднощів у виконанні найскладніших пасажів і колоратур [8, с. 45].

*Венеціанська школа* стала визначальною у формуванні стилю *bel canto*. Главою венеціанської школи по праву вважався видатний

композитор, співак і педагог – Клаудіо Монтеверді. Він сприяв розвитку вокального мистецтва Італії і виховав цілу плеяду чудових співаків. Його називали майстром психологічного реалізму. У роботі зі співаками він вимагав не тільки красивого звуку, який мав литися, але і виразних інтонацій, правдиво переданих різних емоцій і станів оперних героїв. У його операх широкого поширення набули співучі арії *lamento* (скарга), виконання яких вимагало від співака кантілени, тобто співу красивим нефорсованим голосом. Із дев'ятнадцяти вокально-сценічних творів К. Монтеверді найвідоміші: перша його опера «Орфей» і найкраща в цьому жанрі «Коронація Поппеї» – останнє творіння майстра. Тут зустрічаються всі різновиди вокальних форм: аріозо, арія (двухчасна і трьохчасна), дуети та ансамблі, розширюється діапазон співаків, ускладнюються вокальні партії. Суттєво змінено й збільшено склад оркестру, хоча під час співу соліста за ним ще зберігалася роль аккомпаніатора.

У межах венеціанської школи стало можливим вставляти комічні епізоди (інтермедії) в дію – це приваблювало городян. Так зароджувався новий жанр опери-*buffa*. Він сприяв розвитку вокального мистецтва Італії і виховав цілу плеяду чудових співаків [4, с. 111].

Відмінною особливістю оперного творчості Монтеверді є те, що в його творах мелодійний образ тісно пов'язаний з емоційним характером персонажа. В основі його вокальних партій лежить вже не речитатив, як у флорентійців, а драматична мелодія. Монтеверді домагається від виконавців не тільки гарної вимови слова, але й відповідного характеру звучання голосу, міміки, жесту, тобто цілого комплексу музично-сценічних засобів вираження.

Якщо вокальні партії Пері та Каччини відрізнялися деякою одноплановістю (важко визначити характер персонажа по мелодійній лінії, тесситурі, діапазону), то у Монтеверді кожна дійова особа наділена індивідуальною характеристикою. Вокальні партії ускладнені: зустрічаються широкі інтервали, вокалізовані пасажі підкреслюють певні емоційні стани. Все це ставить перед співаком нові виконавські й вокально-технічні завдання.

Яскравими представниками венеціанської школи були Франческо Каваллі і Марк Антоніо Честі. Обидва композитора були прекрасними вокальними педагогами. Твори Каваллі рясніють виразними речитативами, співучими аріозо та аріями: його «Весілля Фетіди і Пелея» (1 639) вперше було публічно названо «оперою», що в перекладі з італійської означало – виріб (праця). У 1637 році в Венеції відкривається перший демократичний оперний театр «Сан Касьян». До кінця століття кількість театрів різко зросла, підвищилися гонорари артистам, з'явилася конкуренція, що сприяла розвитку оперного мистецтва [1, с. 250].

Неаполітанська оперна школа як би підсумувала досягнення римської і венеціанської шкіл. Справжнім родоначальником неаполітанської оперної школи XVIII століття був Алессандро Скарлатті. Композитор створив 115 опер, де були різнохарактерні арії (*lamento*, *буффон*, *віртуозні*), речитатив *secco* (сухий) і *accompanato* (аккомпаніований – мелодійний, чітко ритмізований з розвиненим супроводом). А. Скарлатті став творцем класичного зразка опери *seria*, тобто «серйозної» опери, написаної на героїко-міфологічний або легендарно-історичний сюжети, з переважанням сольних номерів. Вокальні партії опер *seria* характеризуються широким діапазоном, складним мелодійним малюнком, із використанням різних, часто широких інтервалів, поєднанням кантіленного та віртуозного начал. Творчість А. Скарлатті і його послідовників сприяли розквіту вокального мистецтва, який отримав визначення *bel canto* – прекрасний спів.

Із 30-х років в неаполітанській школі починають застосовувати колоратуру, яка до кінця XVIII століття стане визначальною. Вокальні партії з великою кількістю складних пасажів набували все більш інструментального характеру. Широке поширення отримує тричасна арія (*da Capo*), в якій третя частина, що була повторенням першої, частково імпровізувалася самим співаком. Мистецтво імпровізації – особливість музичної культури XVIII століття. Чим складніше колоратурні прикраси, тим вище оцінюється мистецтво співака [5, с. 118].

Знаменитих співаків того часу об'єднували такі професійні якості, як краса тембру голосу і однорідність його звучання у всіх регістрах, володіння кантіленою, досконалість техніки швидкості, блискуче мистецтво імпровізації [3, с. 248].

Особливе місце в історії італійського вокального мистецтва займало мистецтво співаків-кастратів. Варварська операція, вироблена для збереження високого дзвінкого голосу хлопчика, широко застосовувалася церковниками, що було пов'язано з необхідністю виконання в духовних творах вокальних партій високою тесситурі (жінкам співати в церкві не дозволялося). Незважаючи на найсуворішу офіційну заборону, кастрація почала проводитися і в притулках для сиріт (консерваторіях) серед найобдарованіших у вокальних здібностях хлопчиків. Мистецтво співаків-кастратів мало свої особливості, такі, як блискуча віртуозна техніка, тривалість співочого дихання, що дозволяло співати на одному диханні двооктавну хроматичну гаму 18 раз поспіль, відсутність вираженого емоційного начала. Голос співака-кастрата відрізнявся особливою різкістю звучання, наявністю густих високих обертонів. Культивувалися своєрідні змагання виконавців на трубі й вокалістів. Відомий випадок, коли співак-кастрат переміг суперника-трубача й по силі, й за тривалістю звучання.

Найвідомішими співаками-кастратами були Гаetano Каффареллі, Карло Фарінееллі, Гаспаро Пакьяротті, Джоаккіно Гіццелло [7, с. 38].

У другій половині XVIII століття плеяда блискучих співаків змінили виконавці, які не володіли ні належним талантом, ні смаком, ні майстерністю. На догоду їм композитори створювали ефектні стереотипні арії інструментального характеру, з розширеними складними каденціями. Змінився й оперний театр. Він став місцем ділових і суто інтимних зустрічей. Під час дії публіка могла розмовляти, пити прохолодні напої. І лише при виконанні віртуозних арій театр завмирав. Мистецтво володіння голосом оцінювалася виключно з техніки швидкості та здатності співака до імпровізацій складних прикрас в третій частині арії (da Capo). Робота над сценічним образом відсунулася на задній план. Були відомі курйозні випадки, коли співак-кастрат виїжджав на сцену на коні з плюмажем на голові і виконував віртуозну арію, не бентежачись тим, що подібна поведінка не відповідає змісту опери. З'явилися оперні твори, що складаються з великої кількості різноманітних арій, сюжетно не пов'язаних одна з одною (опери-«паштети»). Своєрідна їх класифікація: «арії баулів», «арії прохолодних напоїв», «арії пальто» тощо – назви відображали поведінку й настрої публіки під час виконання другосортних арій.

Опера кінця XVIII століття переживала глибоку кризу, бо повністю порвала з реалістичними принципами Монтеверді, Каваллі, Честі, втратила драматургічну цілісність, перетворилася на своєрідний конкурс співаків-віртуозів-імпровізаторів. Криза торкнулася й виконавського мистецтва: смислова сторона, виразність виконання були відтіснені на другий план; блискуча вокальна техніка стала самоціллю. Мистецтво імпровізації втратило свою художню цінність [8, с. 64].

У 30-х роках XVIII століття комічні елементи, що включалися в опери, переросли в самостійний жанр, що отримав назву опери buffa (комічна). Першою оперою buffa стала «Служниця-пані» Джованні Баттіста Перголезі, яка спочатку була вставкою в опері seria «Гордий бранець».

Перед виконавцями цього жанру були поставлені нові завдання: простота й органічність сценічного поведінки, широке використання різних виразних засобів, вміле застосування динамічного і тембрового нюансування, передачі зміни почуттів і настроїв героїв. Опера buffa, перш за все, живий і веселий театраль-

ний спектакль, де сценічна дія і взаємини персонажів поставлені на чільне місце. Проте в них зберігався найцінніший елемент опери seria – яскраві, розгорнуті і технічно складні арії. Демократичність сюжету, особливість трактування партій дійових осіб, викликали до життя нові виразні засоби, засновані на органічності сценічного поведінки – міміки, жестів, тобто цілого комплексу музично-сценічних засобів виразності. З'явилася плеяда чудових комічних артистів, наділених вокально-технічною майстерністю.

До кінця XVIII століття відбулася гідна уваги історична перемога тенорів над співаками-кастратами. В операх seria та операх buffa тенорами виконувалися другорядні ролі – пажів, пастухів тощо. На прем'єрі опери Доменіко Чімарози «Таємний шлюб» (1792) із великим успіхом співав тенор Джузеппе Віганоні. З цього часу чоловічі партії стали виконуватися тенорами, а з появою таких майстрів, як Андреа Подзарі, Джакомо Давид, кастрати були витіснені з оперної сцени. Завершення нового виконавського стилю опери buffa відбувається вже в XIX столітті і пов'язане з ім'ям Джоаккіно Россіні [8, с. 91].

Таким чином, шлях італійської опери від кінця XVII-го й упродовж усього XVIII ст. зазнав художніх впливів, корінних змін появи нового музично-вокального мислення. Отже, зміна виконавського стилю, нові завдання, що постали перед співаками-виконавцями вокальних партій в операх барочних композиторів та представників класицизму потребувала реформування театральних основ. Із глибинної драми «стародавніх» (греко-римлян) опера перетворилася на ефектне дійство, сповнене віртуозних вокальних «рулад», імпровізації солістів, вокального змагання професійних майстрів на сцені між собою. Незважаючи на певну кризу, що пережила італійська опера у XVIII ст., вона знайшла шляхи її подолання: герої-кастрати були витіснені тенорами, із інтермедії зародилася дійсно народна опера-буфф. Усе вище зазначене зробило оперу надзвичайно дієвою і живучою, а Італію, її батьківщину, на століття вперед імперією-переможницею в мистецтві, яка диктувала Європі й Америці стандарти своїх смаків.

Ця проблема не вичерпується дослідженнями, що є на сьогоднішній день. Недостатньо вивченими вважаємо: 1) еволюцію жіночого голосу в контексті розвитку опери; 2) зв'язок представників поетичного та музичного мистецтва при створенні опери-seria.

## Список літератури:

1. Ващенко Н. М. Взаємодія італійської і національної традицій у педагогічних системах Валерія Висоцького та Олександра Мишуги / Н. М. Ващенко, І. В. Цебрій // Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи. – К.: ТОВ ВД «ЕКМО», 2013. – Вип. 3. – Ч. 2. – С. 248-257.
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва / Б. Гнидь. – К.: НМАУ, 1997. – 320 с.

3. Клаудио Монтеверди: жизнь и творчество [ред. П. А. Маркин]. – М.: Просвещение, 1985. – 316 с.
4. Ламперти Ф. Искусство пения по классическим преданиям / Ф. Ламперти. – М.: Музгиз, 1913. – 254 с.
5. Опенько В. В. Развитие оперной музыки в творчестве И. С. Баха и Г. Ф. Генделя: духовно-моральный аспект / В. В. Опенько // Становлення та розвиток професійної європейської музики: духовно-моральний і релігійний аспекти: [зб. матеріалів регіон. наук.-практ. конф.]. – Полтава: ОМКНЗ МК, 2015. – С. 55-63.
6. Опенько В. В. Опера спадщина Г. Ф. Генделя: минуле і сучасність / В. В. Опенько // Культурні практики як чинник соціокультурної модернізації сучасного українського суспільства: [зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф.]. – Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. – С. 114-119.
7. Покровский Б. А. Беседы об опере / Б. А. Покровский. – М.: Просвещение, 1981. – 192 с.
8. Роллан Р. Опера XVIII века в Италии, Франции и Германии / Ромен Роллан. – М.: Искусство, 1987. – 254 с.
9. Цебрій І. В. Історія музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття (нариси). – Ч. 2. Музика епохи Відродження та Просвітництва / І. В. Цебрій, М. О. Лебединська – Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2016. – 88 с.

### **Цебрій І.В.**

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

### **Опенько В.В.**

Заслужений артист України (г. Київ)

## **ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ XVII – XVIII СТ.**

### **Аннотация**

В статье на основе анализа работ исследователей истории искусства и музыкально-драматических произведений представителей Римской, Венецианской и Неаполитанской оперных школ выявлено процесс становления и развития профессионального светского музыкального театра в Италии. Авторы сравнивают достижения художников обеих школ, анализируют проблемы, которые возникали на историческом пути оперы от эпохи Возрождения к Новому времени: уход музыкального театра от глубинной драматического спектакля в «виртуозного пения в костюмах», постепенное превалирование виртуозного пения над мелодичным, появление в светском оперном театре певцов-кастратов и постепенное вытеснение их тенорами, перерождение интермедий в оперу-буфф. также сделан акцент на дальнейшем разграничении «высоких» и «низких» жанров оперного искусства – оперы-серия и оперы-буфф соответствии с требованиями клиницистов XVII века.

**Ключевые слова:** оперная школа, опера-серия, опера-буфф, классификация голосов, артистизм, языковая декламация, bel canto.

### **Tsebriy I.V.**

Poltava National Pedagogical University named after V.G. Korolenko

### **Openko V.V.**

Merited Artist of Ukraine (Kyiv)

## **FEATURES OF DEVELOPMENT OF ITALIAN OPERA AT THE BEGINNINGS OF XVII – XVIII CENTURY**

### **Summary**

The article, based on the analysis of works by researchers of the history of art and musical and dramatic works of representatives of the Roman and Venetian opera schools, discovers the process of the formation and development of a professional secular music theater in Italy. The authors compare the achievements of the artists of both schools, analyze the problems that arose in the historical path of the opera from the Renaissance to the New Age: the departure of the musical theater from the deep dramatic play to «virtuoso singing in costumes», the gradual prevalence of virtuoso singing over the melodic, the appearance of a secular opera theater castrate singers and gradual displacement by the tenors, the rebirth of interludes into the opera-buff. Also emphasized the further division of «high» and «low» genres of opera art – opera-series and opera-buff in accordance with the requirements of the XVII century clinicians.

**Keywords:** opera school, opera-series, opera-buff, classification of voices, artistry, speech declamation, bel canto.