

МАСТЕРА БЕЛЬКАНТО

Аделина ПАТТИ
Франческо ТАМАНЬО
Франческо НАВАРРИНИ
Луиза КИРКБИ ЛАНН
Антонио ПАОЛИ
Фернандо де ЛЮЧИА

Маттиа БАТТИСТИНИ
Марчелла ЗЕМБРИХ
Марио САММАРКО

Антонио МАДЖИНИ-КОЛЕТТИ
Джузеппе Де ЛЮКА
Ферруччо КОРРАДЕТТИ
Мария ГАЙ
Адам ДИДУР
Флоренсио КОНСТАНТИНО
Алиса НИЛЬСЕН
Паскуале АМАТО

Нелли МЕЛЬБА
Франческо МАРКОНИ
Мария ГАЛЬВАНИ
Джузеппе АНСЕЛЬМИ
Луиза ТЕТРАЦЦИНИ

Алессандро БОНЧИ
Челестина БОНИНСЕНЬЯ
Титта РУФФО
Энрико КАРУЗО

РИЖСКИЙ ЗАВОД ГРАМПЛАСТИНОК
ВСЕСОЮЗНОЙ ФИРМЫ «МЕЛОДИЯ»

МАСТЕРА Bel canto

1 пластинка

Д 20771-2

АДЕЛИНА ПАТТИ, сопрано [1843—1919]

Беллини — Каватина Нормы («Норма»)
Тости — Серенада
Ардити — Поцелуй

ФРАНЧЕСКО ТАМАНЬО, тенор [1850—1903]

Мейербер — Гимн («Пророк»)
Верди — Сцена (1 д.) и Смерть Отелло
(4 д.) («Отелло»)

ФРАНЧЕСКО НАВАРРИНИ, бас [1855—1923]

Тома — Колыбельная Лотарио («Миньон»)
Флотов — Песня Плюмкета («Мартин»)

ЛУИЗА КИРКБИ ЛАНН, меццо-сопрано [1873—1930]

Верди — Песня Азучены («Трубадур»)

АНТОНИО ПАОЛИ, тенор [1870—1946]

Верди — Стрелта Манрико. Miserere («Трубадур»)
Леонора — К. Иоанна

ФЕРНАНДО де ЛЮЧИА, тенор [1860—1925]

Страделла — Ария «Pieta, Signore!»

2 пластинка

Д 20773-4

МАТТИА БАТТИСТИНИ, баритон [1857—1928]

Доницетти — Ария Генриха («Лючия ди Ламмермур»)
Массне — Ария Вертера («Вертер»)
Россини — Ария Вильгельма («Вильгельм Телль»)
Верди — Ария Макбета («Макбет»)
Верди — Дуэт Джильды и Риголетто («Риголетто»)
Джильда — М. Мокшица

МАРЧЕЛЛА ЗЕМБРИХ, сопрано [1858—1935]

Доницетти — Сцена Лючии («Лючия ди Ламмермур»)
Верди — Дуэт Джильды и Риголетто («Риголетто»)
Риголетто — М. Саммарко

МАРИО САММАРКО, баритон [1868—1932]

Верди — Ария Яго («Отелло»)
Верди — Ария Риголетто («Риголетто»)

3 пластинка

Д 20775-6

АНТОНИО МАДЖИНИ-КОЛЕТТИ,

баритон [1855—1912]

Верди — Монолог Риголетто («Риголетто»)

ДЖУЗЕППЕ ДЕ ЛЮКА, баритон [1876—1950]

ФЕРРУЧЧО КОРРАДЕТТИ, баритон [1866—1939]

Доницетти — Дуэт Малатесты и Дон Паскуале («Дон Паскуале»)

МАРИЯ ГАЙ, меццо-сопрано [1878—1949]

Сен-Санс — Ария Далилы («Самсон и Далила»)

Бизе — Цыганская песня («Кармен»)

АДАМ ДИДУР, бас [1874—1946]

Бойто — Ария Мефистофеля («Мефистофель»)

Верди — Каватина Дон Сильвы («Эрнани»)

ФЛОРЕНСИО КОНСТАНТИНО, тенор [1869—1919]

Мейербер — Ария Васко да Гама («Африканка»)

АЛИСА НИЛЬСЕН, сопрано [1876—1943]

Верди — Дуэт Виолетты и Альфреда («Травиата»)

Альфред — Ф. Константино

ПАСКУАЛЕ АМАТО, баритон [1878—1942]

Россини — Каватина Фигаро («Севильский цирюльник»)

4 пластинка

Д 20777-8

НЕЛЛИ МЕЛЬБА, сопрано [1861—1931]

Верди — Ария Джильды («Риголетто»)

ФРАНЧЕСКО МАРКОНИ, тенор [1855—1916]

Доницетти — Ария Эдгара («Лючия ди Ламмермур»)

МАРИЯ ГАЛЬВАНИ, сопрано [1878—1949]

Беллини — Дуэт Эльвиры и Фернандо («Пуритане»)

Фернандо — Ф. Маркони

Россини — Каватина Розины («Севильский цирюльник»)

ДЖУЗЕППЕ АНСЕЛЬМИ, тенор [1876—1929]

Доницетти — Ария Эрнесто («Дон Паскуале»)
Верди — Ария Герцога («Риголетто»)

ЛУИЗА ТЕТРАЦЦИНИ, сопрано [1871—1940]

Верди — Ария Оскара («Бал-маскарад»)
Тома — Полонез Филины («Миньон»)

5 пластинка

Д 20779-80

АЛЕССАНДРО БОНЧИ, тенор [1870—1940]

Доницетти — Каватина Фернандо («Фаворитка»)

ЧЕЛЕСТИНА БОНИНСЕНЬЯ, сопрано [1877—1947]

Масканы — Ария Сантуццы («Сельская честь»)

ТИТТА РУФФО, баритон (1877—1953)

Понкиелли — Ария Барнабы («Джоконда»)
Томма — Застольная («Гамлет»)
Верди — Ария Позы («Дон Карлос»)

ЭНИРИКО КАРУЗО, тенор (1873—1921)

Верди — Дуэт Дон Альваро и Дон Карлоса («Сила судьбы»)
Дон Карлос — П. Амато
Рубинштейн — Строфы Нерона («Нерон»)
Верди — Ария Макдуга («Макбет»)
Леонкавалло — Ария Канио («Паяцы»)

«Bel canto» в дословном переводе означает «прекрасное пение». В действительности же термин «bel canto» приобрел гораздо более емкое содержание. По сути дела он является синонимом всей итальянской вокальной школы, насчитывающей более трех с половиной веков своего существования.

Датой ее зарождения принято считать 6 октября 1600 года, когда во Флоренции, во дворце Питти была поставлена первая дошедшая до нас опера «Эвридика» композитора Якопо Перри и поэта Оттавио Ринуччини. Постановку осуществили участники кружка («Камераты») Джованни Барди, музыканта и поэта, объединившего вокруг себя почитателей античности. С появлением оперы как самостоятельного музыкального жанра неизмеримо возросло значение индивидуального сольного пения, о котором в более ранние времена нет достаточно подробных сведений. Сольные вокальные номера встречались, правда, и в «священных представлениях» (флорентийских спектаклях с музыкой и драматическим действием), и в лирических драмах и пасторалях XV—XVI столетий, но только опера дала миру солиста-певца в современном значении этого слова. Коллектив-виртуоз у мастеров-полифонистов уступил место солисту-виртуозу в опере.

Утверждение одноголосного сольного пения (монодии) потребовало от исполнителей овладения новыми техническими приемами, обогатило тембровую палитру голоса вокалиста. В опере, как никогда прежде, перед певцом вставала проблема слова, осмысленной художественной фразировки, передачи нюансов поэтического текста. Но при всем этом особое внимание уделялось красоте вокализации, предельной гибкости, легкости и ровности звуковедения, виртуозному владению голосом на протяжении всего диапазона. Так были заложены основы итальянского bel canto, обусловленные требованиями нового музыкального жанра — оперы. И в дальнейшем итальянская вокальная школа развивалась, прежде всего, в связи с развитием и становлением оперного театра.

За время своего существования искусство bel canto претерпело немало изменений. Но ему свойственны и некоторые неизменные отличительные черты. Они связаны во многом с характерным звуковым колоритом итальянского

языка, особенностями его структуры (неизменность звучания гласных относительно любых соседних согласных, частые удвоения согласных, отсутствие сложных звуко сочетаний, относительная простота произношения). Звонкость, упругость и вместе с тем мягкость, певучесть, свойственные итальянскому языку, в определенной мере повлияли и на общий характер итальянской вокальной школы.

В XVII, XVIII и XIX столетиях сформировались основные стилевые направления итальянского bel canto.

Первый этап (до середины XVII века) отмечен широким распространением так называемого экспрессивного, патетического стиля, нашедшего свое наиболее полное выражение в музыке великого композитора К. Монтеверди. Этот стиль требовал от артиста «эпического драматизма», высокого пафоса исполнения, особенно в оперных речитативах. Но деятели флорентийской «камераты», как и Монтеверди, отнюдь не отрицали вокальных украшений.

Однако преобладающее значение виртуозности получила лишь на следующем этапе истории bel canto (конец XVII — начало XVIII веков). Основной вокальной формой в опере становится ария, функции же речитатива ограничиваются как бы «введением к действию» и разъяснением его. Развернутая трехчастная ария давала певцу возможность блеснуть колоратурой, продемонстрировать свое техническое мастерство. Оперным центром Италии в это время стал Неаполь. Там же сложилась так называемая «опера-серия» («серьезная опера») на героико-мифологические и легендарно-исторические сюжеты — ведущий жанр музыкального театра не только в Италии, но и во всей Европе.

Восемнадцатое столетие было периодом безраздельного господства на оперной сцене вокалистов-кастратов, так называемых «сопранистов», исполнявших в операх сопрановые и контральтовые партии. Сохранившиеся отзывы современников говорят о мощи и красоте звука, сверхъестественной виртуозности и музыкальности, отличавших пение знаменитых сопранистов: Фаринелли, Паккьеротти, Каффарелли, Сенезино, Карестини, Гуаданьи, Крешентини и многих других.

Конечно, столь широкое распространение сопранистов нельзя объяснить только тем, что в то время женщинам было запрещено появляться на оперной сцене. Искусство сопранистов соответствовало самой эстетике оперы-серии, основу которой составляли не драматические характеры, индивидуальные музыкальные «портреты», а лишь воспроизведение неких обобщенных чувств — любви, ревности, героики. Сопранисты сохранили ведущее положение в опере-серии до конца XVIII века.

Новый этап в истории итальянского вокального искусства связан с возникновением итальянской оперы-буффа (комической оперы). Первый классический образец этого жанра — «Служанка-госпожа» Перголези — появился в 1733

году. В противовес придворной опере-серия создатели оперы-буффа черпали свои сюжеты из повседневной жизни, используя самую простую бытовую тематику. Именно в опере-буффа появляются первые признаки музыкально-сценического реализма, жизненно-правдивой обрисовки персонажей.

Характерной чертой оперы-буффа явилось закрепление за определенным роде певческим голосом соответствующего амплуа-типа ролей, бытовавших в комической опере. Так, сопрано становится олицетворением женской непосредственности, молодости и очарования, в то время как менее привлекательные героини обрисовывались голосом с более темной окраской — меццо-сопрано или контральто. Ведущее место в опере-буффа среди мужских голосов занимал бас. Ему поручались комедийные роли разного рода скряг-опекунов, старых холостяков, франтоватых ухажеров и т. п. Современники справедливо полагали, что комедийный эффект будет наибольшим, если низкому мужскому голосу, считавшемуся олицетворением мужества, благородства и силы, поручить исполнение ролей героев, у которых как раз отсутствовали эти качества.

Интересно, что в комической опере композиторы впервые использовали прием сопоставления разнородных голосов в ансамблях: трио, квартетах, развернутых финалах.

Вокальный стиль оперы-буффа отличался меньшей, по сравнению с оперой-серия, виртуозной изысканностью, но зато большей естественностью и простотой, а реалистическая трактовка жизненных сюжетов требовала от певцов не только вокального мастерства, но и настоящего актерского таланта, яркого комедийного дарования.

Процесс развития мирового оперного искусства шел по линии сближения оперы-серия и оперы-буффа.

В истории итальянской культуры этот этап связан с творчеством Дж. Россини, знаменовавшим собой дальнейшее утверждение реализма на оперной сцене. Вокальный стиль Россини отличался исключительной ритмической изобретательностью, живостью, энергией и блеском. Все это потребовало от певцов неизмеримо большего разнообразия тембровых красок, одинаково высокого мастерства и в виртуозных номерах, и в распевных ариях, и в речитативах. Одним из первых Россини стал поручать ведущие оперные партии тенору (амплуа любовника).

Творческие достижения Россини в области оперного театра подготовили наступление эпохи классического *bel canto*. Основные черты этого стиля нашли свое художественное воплощение в произведениях Беллини и Доницетти — таких, как «Норма», «Сомнамбула», «Пуритане», «Лукреция Борджия», «Лючия ди Ламмермур». Для классического *bel canto* характерны нежность, воздушность и чистота кантилены, закругленность музыкальной фразы в сочетании с пылкостью и приподнятостью чувств.

Эпоха классического *bel canto* выдвинула величайших певцов XIX столетия — М. Малибран, Д. Паста, Д. Рубини, Д. Гризи, Марио, Л. Лаблаша, Э. Тамберлика, П. Винардо-Гарсиа, А. Тамбурини и других. Их творчество во многих способствовало формированию современных представлений о певце-художнике, о вокально-драматическом искусстве в целом. Традиции классического *bel canto* оказывали огромное влияние и на последующие поколения вокалистов, вплоть до наших дней. Многие замечательные певцы, составляющие гордость мировой вокальной культуры, претворили в своем исполнительском творчестве художественные принципы классического *bel canto*.

Это, прежде всего, представленные в нашем выпуске А. Патти и М. Зембрих — величайшие певцы второй половины XIX века, а затем — Л. Тетраццини и М. Гальвани.

Начиная с середины XIX века развитие итальянской музыкальной культуры неразрывно связано с именем Джузеппе Верди. Если ранние оперы Верди — «Оберто», «Навуходоносор», «Эрнани», «Ломбардцы» еще несли следы влияния искусства Беллини и Доницетти, то в дальнейшем Верди создал свой, глубоко индивидуальный стиль. Творческим замыслам автора «Аиды» и «Отелло» уже не могла отвечать в полной мере нежная, узорчатая кантилена классического *bel canto*.

Вердиевский вокальный стиль потребовал от певцов гораздо большего напряжения голосового аппарата, большей насыщенности, красочности звука, прежде всего, в верхнем регистре, на который ложилась основная нагрузка драматических кульминаций. Прежняя мелодическая завершенность музыкальной фразы решительно отбрасывалась Верди, если она не вполне соответствовала эмоциональному состоянию героя, драматической ситуации.

Оперный театр Верди создал новый тип исполнителя — чуткого к слову, способного воплотить яркие драматические контрасты, передать тончайшие эмоциональные оттенки музыкальной речи.

Замечательными мастерами этого стиля были Ф. Таманьо, первый исполнитель роли Отелло, баритон А. Маджини-Колетти, бас Ф. Наваррини.

Целая плеяда вокалистов в своем искусстве стремилась к синтезу художественных тенденций, характерных как для классического *bel canto*, так и для вердиевской школы. К ним следует отнести «короля баритонов» М. Баттистини, прославленных теноров А. Бончи (его называли «единственным достойным соперником Карузо»), Ф. Маркони, певца романтического плана, последователя Д. Ансельми.

В 90-х годах прошлого века в итальянской опере возникло новое творческое течение — веризм (от итальянского слова «вего», что означает — «истинный, правдивый»). Композиторы-веристы — Маскани, Леонкавалло, Джордано, Чилеа, Пуччини — обращались к драматическим сюжетам из жизни крестьян, артисти-

ческой богемы, городской бедноты. В лучших веристских операх («Паяцы» Леонкавалло, «Сельская честь» Масканьи, «Богема», «Тоска» Пуччини) отчетливо обнаружилось новые творческие тенденции. Опираясь на достижения Верди в области музыкальной драматургии, композиторы-веристы принесли в вокальный стиль большую экспрессию, необычайную страстность и приподнятость тона, что в свою очередь породило и определенное направление в исполнительском искусстве.

Творчество большинства выдающихся певцов той эпохи претворяло все же принципы вердиевской школы в сочетании с отдельными элементами веристского стиля. Возник так называемый вердиевско-веристский вокальный стиль, который вот уже на протяжении более полувека господствует в итальянской вокальной культуре.

Исполнительское искусство многих прославленных певцов — в том числе теноров Э. Карузо, Ф. Константино, А. Паоли, Ф. де Лючия, баритонов Т. Руффо, М. Саммарко, П. Амато, сопрано Ч. Бонинсеня — в современной литературе

рассматривается именно как образец вердиевско-веристского вокального стиля. К этому же направлению принадлежит и плеяда знаменитых вокалистов последующих поколений: Дж. Мартинелли, Д. Лаури-Вольпи, А. Пертиле, Р. Тебальди, М. дель Монако, Т. Гобби, К. Галеффи, З. Миланова, Ю. Бэерлинг, Э. Ретберг, М. Канилья, Л. Уоррен, М. Альбанезе, Л. Тиббетт.

Приемы и методы итальянской вокальной школы получили распространение и среди тех певцов за пределами Италии, чье искусство не следовало определенному направлению, а претворяло более общие стилистические принципы. Об этом свидетельствуют представленные в данной серии записи Н. Мельбы, М. Гай, А. Дидура, А. Нильсен, Л. Киркби Ланн.

Уникальные записи, включенные в серию грампластинок «Мастера bel canto», дают представление об общей картине итальянской вокальной культуры конца XIX — начала XX века, демонстрируют универсальное художественное значение школы bel canto.

В. Тимохин

