

Алёхина Е. В.

Национально-стилевые черты итальянского вокального барокко в музыке Дж. Каччини

Статья посвящена выявлению закономерностей стиливых черт и семантического свойства парадигмы барокко в творчестве Д. Каччини на примере «Ариетты».

Ключевые слова: национально-стилевые черты, речитатив, барокко, музыкальная декламация, монодически-декламационный стиль.

Актуальность темы исследования определяется качеством «вокальности», «ариозности», как основной тенденции развития итальянского музыкального искусства XVII в., а также активной позицией вокальной музыки в музыкальном искусстве XX в., согласно информативной открытости последнего в условиях современности.

Объектом исследования выступает вокальная музыка итальянского барокко, предметом – конкретика сочинения Дж. Каччини в этом контексте на примере его «Ариетты».

Цель исследования – осознание национально-выразительной природы вокально-интонационного начала в формировании гомофонно-гармонического стиля в рамках итальянской оперной традиции XVII в.; определение специфики синкретизма жанровых проявлений в итальянском вокальном стиле, как национальном явлении для музыкальной культуры Италии.

Задачи исследования:

1) обобщение сведений специфике вокального стиля эпохи барокко;

2) выявление реформаторской роли творчества представителя флорентийской «камераты» Дж. Каччини в становлении вокального стиля итальянского барокко.

В искусствоведении термин «барокко» получил значительную трансформацию значения. В XIX в. стиль барокко считали временем «упадка понятия красоты и хорошего вкуса», что послужило причиной использования термина в контексте характеристики завершающей упадочной стадии определенного стиля. Постепенно термин «барокко» утратил негативный подтекст и стал использоваться применительно к скульптуре, живописи, музыке и литературе XVII в. Немецкий искусствовед Г. Вельфин характеризует Ренессанс и барокко как «выражение двух чередующихся принципов, ни один из которых не может претендовать на приоритетность» [1, с. 34]. Среди теоретиков эпохи барокко можно

назвать Дж. Перегрини, Э. Тезауро. Неаполитанский поэт Джамбаттисто Марино Перегрини (представитель так называемого «нового искусства») был ярким представителем этого направления. Он сознательно противопоставлял свое творчество и свои творческие принципы Петрарке: «Поэта цель – чудесное и поражающее. Тот, кто не может удивить <...> пусть идет к скребнице» [1, с. 35]. Этот принцип «необходимости удивления» Марино считал общим для разных видов искусств. Он утверждал, что пространственные и временные искусства родственны друг другу. Идея синтеза искусств (в частности, музыки и поэзии) стала ведущей мыслью, своеобразной художественной парадигмой барокко, развитие которой привело к рождению жанра оперы.

Художественный стиль барокко необычайно ярко проявился в музыкальном искусстве, в частности, в театральной музыке, где отразилась внешняя театральность и помпезность эпохи. Именно музыка смогла воплотить характерное для этого направления внимание к внутреннему миру человека. Причем, наиболее сильно это стремление проявилось в жанрах культовой музыки XVII в., которая «регламентировала» процесс общения с Богом, что выходило за рамки человеческих отношений и должно было осуществляться по особым правилам.

Таким образом, к XVII в. в музыкальном искусстве произошло жанровое

разделение на театральную музыку, предназначенную для высшей аристократии, инструментальную и танцевальную музыку светской направленности (без сословных отличий), и культовую музыку, совмещавшую черты двух первых.

Главным достижением барокко явилось создание благоприятных условий для рождения и формирования гомофонно-гармонического стиля – основы светской музыкальной культуры последующих веков. Появление фигурного баса указывало на значительное изменение в музыкальном мышлении – а именно то, что гармония, являющаяся «сложением частей в одно целое», так же важна, как и мелодические части полифонии сами по себе. Гармоническое мышление уже проявлялось и у некоторых композиторов предыдущей эпохи, например, у Карло Джезуальдо, но в эпоху барокко оно стало общепринятым.

Генетическими признаками и итогом появления нового музыкального стиля эпохи барокко исследователи отмечают следующие черты:

- появление *basso continuo* – упрощённого способа записи гармоний с помощью басового голоса и проставленных под ним цифр, обозначающих созвучия в верхних голосах, а также сам басовый голос с цифрами, применяющийся при этом способе записи гармоний;
- оформление *монодии* – стиля сольного пения с гомофонным сопровождением (инструментальным аккомпанементом),

сложившегося в Италии в XVI в. и вызвавший к жизни ряд новых форм и жанров (ария, ариетта, речитатив, опера, кантата и др.);

- оформление гомофонии как типа многоголосия, характеризующегося разделением голосов на главный и сопровождающие;

- рождение вокального стиля бельканто;

- драматическая экспрессия как основная эстетическая доминанта музыки;

- рождение постановочных формы музыкальных произведений (опера, музыкальная драма);

- появление комбинированных вокально-инструментальных форм – оратории и кантаты;

- рождение новых приёмов игры на музыкальных инструментах, таких как тремоло и пиццикато;

- выделение чистой, «линейной» мелодии;

- *notes inégales* («неровная игра», «перепунктировка») — техника игры, при которой ноты, записанные в одинаковой длительности, играют ритмически неровно;

- появление новых жанров: арии, ариетты, ритурнелей (коротких инструментальных разделов, выполняющих функции вступления, интермедии или коды);

- рождение стиля *концертато*, подразумевающего «соревнование» групп оркестра, хоров и т. д.

- точная нотная запись музыки (в эпоху Ренессанса детальная запись нот для инструментов была весьма редка);

- идиоматическая запись инструментальных партий: лучшее использование особенностей конкретных музыкальных инструментов;

- усложнение музыки, сочинение произведений, рассчитанных на виртуозное исполнение;

- использование орнаментики;

- развитие современных западных музыкальных ладов (мажора и минора).

В XVII в. Италия становится центром нового стиля. Флоренция в культуре Италии принадлежит особая роль, именно здесь началось итальянское Возрождение, с ним связаны имена великих живописцев Джотто и Боттичелли, основавших флорентийскую школу живописи и архитектуры. В этом городе связаны творили величайшие «титаны Возрождения» Леонардо да Винчи, Микеланджело Буоноротти и Рафаэля Санти. Во Флоренции на рубеже XVI-XVII вв. родился жанр оперы, подготовленный появлением форм ренессансного театра – пышной придворной интермедии, пасторальной драмы, трагедии с хорами, а также – широким развитием в эту эпоху *сольного пения* с инструментальным сопровождением.

Первые оперы, появившиеся во Флоренции на рубеже XVI-XVII вв., «драмы на музыке», родились благодаря деятельности кружка ученых, писателей и музыкантов

«Флорентийская камерата», в контексте стремления к возрождению древнегреческой трагедии.

История итальянского оперного вокала этой эпохи зарождалась в конце XVI - начале XVII века, когда важнейшее значение приобрел *декламационный стиль*, при этом к концу XVII в. отмечается значительное усиление роли напевности при явном господстве виртуозного колоратурного пения. Одним из важнейших достижений флорентийцев стало появление речитативной монодии, *музыкальной декламации* в духе античных трагедий, стремящейся передать вокальными средствами человеческую речь с использованием различных экспрессивных приемов. Одним из основоположников и теоретиков монодии был композитор и певец Джаокино Каччини.

Дальнейшее развитие оперного жанра привело к разделению речитативного и мелодического начал, формируется стиль *бельканто* – пение мелодичное и технически совершенное, эмоционально наполненное и выразительное.

Каччини по праву может быть признан одним из основателей итальянского искусства сольного пения, облеченного в художественную форму, благодаря чему многоголосная контрапунктическая музыка Средневековья и Возрождения лишилась своего преобладающего значения.

В своей композиторской и вокальной практике (он был выдающимся исполните-

лем-вокалистом) Каччини стремился к такой манере исполнения, которая, по его словам, приближает пение к *естественности интонаций, близких натуральной человеческой речи*. Такая реалистическая позиция вокального исполнительства два века спустя будет достойно представлена в русском музыкальном искусстве романсами и песнями Даргомыжского и Мусоргского.

В целом, для музыки Каччини характерен повышенный интерес к диссонансам и дисгармонии, отказ от нормативности, формальной правильности и пропорциональности. В предисловии к сборнику мотетов и мадригалов композитор высказал характерную для эстетики барокко мысль, где вслед за Гальяно утверждал правомерность «неправильных красот», которые, по его словам, могут возникнуть в музыке от нарочитого несоблюдения правил. «Случается, – писал композитор, – что от несоблюдения правил в произведении могут возникнуть немалые красоты. Мне говорили, что много таких примеров встречается в великолепных произведениях архитектуры. Подобное часто встречается и в музыке. Красоты эти неправильные, которые можно понять только на основании опыта» [3, с.104].

Провозгласив красоту «неправильности», Каччини тем самым выразил один из главных эстетических постулатов искусства барокко, который предопределил рождение оперы.

Самым первым опытом Каччини в речитативном стиле стала монодрама «Combattimento d'Appoline col serpente» на текст Барди (1590), которая и явилась первым музыкальным опытом в жанре оперы. За ней последовали драма с музыкой «Дафна». Вслед за Пери, Каччини в 1600 г. пишет музыку на текст любимого поэта, создав оперу «Эвридика», отдельные номера которой сохранились до наших дней. В партитуре этой оперы, пасторальной по своему характеру, есть отдельные мелодически развитые номера, но при этом, преобладает тот стиль речитатива, за который ратовал Винченцо Галилей и который был близок самому Каччини.

Важнейшим элементом музыкального барокко, появившемся в рамках нового жанра, стал речитативный стиль. В вокальном речитативе большое значение приобретает текст, тогда как музыка сводится к минимуму, до гармонической опоры. Поэтому речитатив определяется как «стиль между декламацией трагедии и музыкальным наброском». Речитатив появился впервые в творчестве композиторов флорентийской школы и вошел в оперу в двух формах: «сухой», сопровождаемый одним инструментом и «облигатный» аккомпанируемый речитатив, поддерживаемый оркестром. Речитатив использовался в итальянской опере как драматически-повествовательный элемент композиции для разделения сольных и ансамблевых номеров. Одним из первых, среди компо-

зиторов эпохи барокко, оба вида речитатива объединил в своих произведениях Дж. Каччини.

«Ариетта» Каччини была включена композитором в его сборник «Nuovearie», изданный в Венеции в 1608 г., но незаслуженно обойдена вниманием исполнителей в наши дни. В Ариетте представлен тот монодически-декламационный стиль в вокальной музыке барокко, одним из основателей которого явился Джулио Каччини, который тем самым проложил путь для формирования неаполитанской и, в целом, итальянской оперы *seria* как жанра светской музыки XVII в.

При этом в мелодике Ариетты явно обнаруживаются черты распеваемости и изящества будущего «прекрасного пения» – стиля *belcanto*. Мелодия широкого дыхания, значительного диапазона, обнаруживает элементы слогового распева (т.т. 5, 25, 37, 38). Она содержит элементы секундовых «вздохов» *lamento* (т.т. 13, 14, 17, 18), которые в музыке последующих эпох закрепятся как «интонация плача». Мелодия содержит черты интонационных фиоритур, обнаруживаемых в «кружащихся» мотивах опевания, включающих диатонические и хроматические проходящие и вспомогательные неаккордовые звуки (т. 10, 34). Несмотря на преобладающий поступенный характер мелодики, ее нисходящее движение, в характере музыки создается приподнято-взволнованное настроение, подчеркиваемое подвижным

темпом, редкими широкими интонациями сексты (т.т. 4, 5), кварты и квинты (тт. 16, 17, 20, 21).

В музыкальной фактуре просматриваются элементы имитационной полифонии (т.т. 8, 12, 14, 16), как нити, обеспечивающие преемственную связь с предшествующим полифоническим стилем, что является свидетельством естественно-постепенного перехода к гомофонно-гармоническому стилю, а не резкого разрыва с полифонией.

Фактура изложения соответствует фактуре *bassoorganum* или цифрованному басу, где представлен мелодизированный бас, а аккорды определены функциональной линией басовой мелодии. Однако верхний голос аккомпанемента отчасти дублирует мелодическую линию, что характерно для аккомпанируемого речитатива, сформировавшегося в оперной музыке Монтеверди.

Черты аккомпанированного речитатива отчетливо проступают в рассматриваемом произведении Каччини в аккордовом изложении, представленном не в виде строгой вертикали, а в более развитой форме арпеджио, что демонстрирует усиление роли аккордового сопровождения, характерное для гомофонного стиля, одним из пионеров которого стал Каччини и его сподвижники из Камераты.

Аккомпанируемый речитатив послужил основой для кристаллизации формы и типа изложения в арии. Ария, как оперный

жанр, сформировалась окончательно в творчестве А. Скарлатти, но процесс ее формообразования происходил постепенно, и начало ему было положено в творчестве композиторов Флорентийской камераты. Флорентийцы Якопо Пери, Виттория Аркилеи, а также Джулио, Сеттимия и Франческа Каччини (отец и две его дочери) пели в манере, по преимуществу, декламационно-драматической, с чрезвычайно отчетливым произнесением и детальной нюансировкой словесного текста. Стиль Джулио Каччини сочетал, однако, этот принцип с превосходной, легкой и изящной колоратурой камерного типа, что как важнейший принцип темпообразования отчетливо просматривается в рассматриваемой Ариетте. В ней очевидна тонкая нюансировка динамических оттенков в виде многочисленных *crescendo* и *diminuendo*, отмеченных в тексте. Мелодия точно передает смысл, заложенный в литературном тексте, – декламационные элементы обостряют экспрессию слов.

Ариетта Каччини составляет форму, являющуюся промежуточным звеном между аккомпанированным речитативом и арией. В пользу подобного тезиса может выступать характер гармонических средств, используемых композитором в ней, арсенал которых достаточно разнообразен. Так, в гармонической ткани произведения встречаются аккорды полифункционального значения – наложение тонической гармонии на трезвучие VI ступени

(11 т.); обилие септаккордов в кадансах. При этом само наличие кадансового оборота – явления, характерного для инструментальных форм XVIII в. – уже свидетельствует о новизне музыкального языка композитора.

Обращает на себя внимание нетрадиционное для классической формы заключительного гармонического оборота использование самого яркого аккорда каданса – К6/4 – на слабой доли такта (вторая доля в размере 3/4), что свидетельствует о формирующейся стадии этого композиционного раздела.

О промежуточном формотворческом значении Ариетты Каччини свидетельствует также довольно сложный ладотональный план произведения. В рамках небольшой формы, состоящей из 2-х куплетов с припевом после каждого запева, господствуют две тональности, которые связаны модуляцией: соль-мажор (основная тональность) и эпизодически возникающий в процессе модуляционного отклонения ля-мажор. Заметим, что эти тональности находятся в 3-ей степени родства, то есть являются далекими по звуковому ряду, что подчеркивает богатый смысловый диапазон, используемый в произведении. Наряду с этим в виде отклонения появляется эпизодически ре-мажор, прокладывающий тональный «мостик» к основному соль-мажору.

Таким образом, в рассмотренной Ариетте Каччини явственно просматриваются

черты зарождения новой совершенной оперной формы, содержащей преемственную связь с декламационно-речитативной манерой изложения материала, обнаруживающей черты итальянского речитатива *accompagnato*, характерного для вокального творчества флорентийских композиторов.

Обобщая характерные черты музыкального языка Ариетты Каччини, обозначим следующие важнейшие элементы:

1. Наличие характерных признаков аккомпанирующего речитатива, как основы мелодического языка произведения:

- четкая мелодизированная линия басового голоса, служащего опорой для гармонической вертикали,

- декламационный характер музыкальных интонаций, чутко следующих за смысловыми оттенками текста,

- орнаментальная неразвитость, невыразительность вокальной партии.

2. Наличие преемственной связи с полифоническим стилем, выражающейся в наличии контрапунктических элементов в сопровождающих голосах аккомпанемента.

3. Выявление характерных признаков нарождающегося жанра оперной арии Дасаро:

- фигурационная подача аккордов;
- сложный ладогармонический план, соединяющий далекие тональности третьей степени родства;

- использование кадансовых оборотов первичного типа, с нетрадиционной для кадансов ритмикой;

- строфическая композиция формы, с элементами репризы;

- использование многозвучной аккордики полифункционального типа, а также фонической краски септаккордов в виде обращений.

Все вышеперечисленные черты позволяют сделать *вывод* о важнейшей роли представителя флорентийской школы барокко композитора, музыкального теоретика и выдающегося певца Джулио Каччини – первооткрывателя в области музыкального языка гомофонно-гармонического стиля, декламационно-вокальной манеры, в процесс становления итальянского оперного стиля и кристаллизации итальянской вокальной школы *belcanto*, заслуженно получившей всемирное признание в последующие музыкальные эпохи.

Литература

1. Артамонов С. Д. и Самарин Р. М. История зарубежной литературы XVII века / С. Д. Артамонов, Р. М. Самарин. – М : Музыка, 1958. – 320 с.
2. Асафьев Б. Об опере / Б. Асафьев. - Л. : Музыка, 1976. - 334 с.
3. Берлянд Е. С. История оперы / Е. С. Берлянд. - М. : Музгиз, 1948. – 120 с.

4. Бронфин Е. Ф. Клаудио Монтеверди / Е. Ф. Бронфин. - М. : Музгиз, 1969. – 223 с.
5. Вельфин Х. Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве / Х. Вельфин. – М.-Л.: Academia, 1980. – 290 с.
6. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран / В. Галацкая. – М. : Музыка, 1985. – 351 с.
7. Гнедич П. Всемирная история искусств / П. Гнедич. – М. : Современник, 1996. – 494 с.
8. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – М. : Знание, 1995. – 289 с.
9. Иллюстрированная история нравов. Галантный век. - М. : Мысль, 1994.
10. Мировая художественная культура. В 2-х т. Т. 1 / Эренгросс Б., Ботвинник Е., Комаров В. – М. – 2005. – 447 с.
11. Михеева Л., Орелович А. В мире оперы / Л. Михеева, А. Орелович. - Л.-М. : Советский композитор, 1977 – 283 с.
12. Шерман Н. С. Формирование равномерно-темперированного строя / Н. С. Шерман. - М. : Музыка, 1964. – 325 с.
13. Schulenberg David «Music of the Baroque» / David Schulenberg. - New York: Oxford UP, 2001. – 212 p.
14. Anderson Norman Douglas Aspects of Early Major-Minor Tonality: Structural Characteristics of the Music of the Six-

teenth and Seventeenth Centuries / Norman Douglas Anderson. - Copyright,

1992. – 114 p.

Стаття присвячена виявленню закономірностей стильових рис і семантичної властивості парадигми бароко в творчості Д. Каччині на прикладі «Арієтти».

Ключові слова: національно-стильові риси, мовлення, музикальна декламація, монодично-декламаційний стиль.

The article is devoted the exposure of conformities to law of stylish lines and semantic property of paradigm of baroque in creation of D. Kachchini, on the example of «Arietta».

Key words: national-stylish lines, recitative, baroque, musical declamation, monologue of reciting style.