

Алехина Е.В.

УДК 78.03

**ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ БАРОККО В МУЗЫКЕ  
ДЖУЛИО КАЧЧИНИ**

*Актуальность темы* исследования определяется качеством «вокальности», «аризности», 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;

- notesinéales («неровная игра», «перепунктировка») – техника игры, при которой ноты, записанные в одинаковой длительности, играют ритмически неровно;
- появление новых жанров: арии, ариетты, ригуреллы (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 *солного 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 солного 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 исполнителем-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 Гальено 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 композиторов 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 *sesta* 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 (т.т. 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 являет собой свидетельство 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 темообразования 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 – K6/4 – 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 смысловой 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 репризности;
  - 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.

#### Источники и литература:

1. Артамонов С. Д. 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. / Б. Эренграсс, Е. Ботвинник, В. Комаров. – М., 2005. – Т. 1. – 447 с.
11. Михеева Л. 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. – N. Y. : Oxford UP, 2001. – 212 p.
14. Anderson Norman Douglas. Aspects of Early Major-Minor Tonality: Structural Characteristics of the Music of the Sixteenth and Seventeenth Centuries / Norman Douglas Anderson. – Copyright, 1992. – 114 p.