

Хорошев В.А.
*Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
600000, г. Владимир, ул. Горького, д. 87
E-mail: vasily.khoroshev@gmail.com*

Колоратура, ее происхождение и развитие в XVII–XVIII веках

Оперное пение – самостоятельный и весьма важный жанр вокального исполнительства. Очевидный исторический факт: оперная музыка оказывает самое существенное влияние на развитие исполнительской культуры и вокальной техники певцов. Недаром итальянский оперный певец и историк вокальной школы Лаури-Вольпи утверждал, что «окончательное формирование вокального инструмента и норм подлинной и настоящей школы пения началось лишь с возникновением оперы», с конца XVI века [1].

Неотъемлемой частью оперного пения является колоратура итал. *coloratura* — украшение, от лат. *colorare* — украшать) — подвижные, виртуозные пассажи и мелизмы в вокальной партии.

Колоратура является составной частью орнаментики, искусства украшения, этот термин применяется в основном именно по отношению к вокальному искусству.

Колоратура как особый род пения прошла долгий исторический путь.

Еще в эпоху древности певческое мастерство было чрезвычайно развито, существовали и колоратуры: об этом, в частности, свидетельствуют произведения народного искусства, особенно восточного.

В средние века в хоровом церковном пении вокальное музицирование стремилось к выражению чувств, а не к акустическим эффектам. Напротив, всяческие мелодические «излишества» в средневековой церковной музыке не приветствовались: известны запретительные постановления церковных соборов, регламентирующие применение секвенций и тропов. В то же время творческие потребности певцов неумолимо вели их к стремлению «украсить» строгую григорианскую мелодию, и колоратурные распевы («юбилании») часто появлялись на словах «Amen», «Alleluia», выражающих славу и хвалу Создателю.

В эпоху Возрождения вокальная техника пения значительно усложняется. Особенно с появлением «новой практики»: монодии с сопровождением, представленной, в частности, в сольных мадригалах Монтеверди, Джезуальдо ди Веноза и др., а также первых *drama per musica*. «Маньеризм», господствующий в искусстве позднего XVI века, способствовал быстрому развитию искусства «украшений» как в инструментальной, так и в вокальной сфере.

Наступившая эпоха барокко внесла огромный вклад в развитие вокальной техники. В итальянском оперном искусстве формируется понятие бельканто, происходит становление оперы «*seria*» с её основным номерным строением и чередованием речитатива и арии. Ария явилась одной из фундаментальных форм, в которой заключена суть мелодизма, колоратурного и певучего стилей.

В оперном пении всё более значимой становилась виртуозность, стала цениться высокая тесситура. С развитием оперы и возникновением оперных театров, нуждающихся в опытных исполнителях, постепенно возникает необходимость в умении свободно владеть вокальным мастерством, демонстрировать вокальные приёмы, показывать широкий диапазон, подвижность голоса, виртуозные, технически трудные пассажи и колоратуры.

В XVII–XVIII веке в итальянской опере колоратура стала одной из самых популярных техник вокального мастерства. Певцы того времени, исполняли множество трелей, изысканно демонстрировали блестящую технику, дополняли написанное композитором, нарушая порой драматическую основу арии. Колоратура располагалась преимущественно в конце каждого из разделов арии и состояла из трелей, охватывающих широкий диапазон пассажей, больших скачков, секвенцирования различных мотивов, а также включалась во все оперные партии - от партий певцов-кастратов и высоких женских голосов до партий басов-буфф.

Новая стилистика потребовала и новых голосов. Значительное место в итальянской опере в XVII–XVIII века заняли кастраты. Причина этого явления лежала в художественном и церковном пении, которая составляла существенную часть вокальной культуры того времени, кастраты,

сочетающие в своём искусстве высоту и подвижность голоса, использовали не только головной регистр, но и другой. В результате достигалось полное звучание и красота тембра по всему диапазону. Эти достоинства кастратов были блестяще использованы в оперном пении для исполнения как мужских, так и женских ведущих партий виртуозного характера. Проходили соревнования с участием кастратов, где колоратура включалась в каждую оперную арию.

Говоря о применении колоратуры в оперных ариях Монтеверди, Винчи, Генделя, а затем Моцарта и других композиторов эпохи барокко и классицизма, необходимо учитывать барочную теорию аффектов. Аффект (от лат. *affectus* — душевное волнение, страсть) — музыкально-эстетическая концепция, получившая широкое распространение в XVIII веке. В этой теории главным и единственным содержанием музыки является выражение человеческих чувств и страстей. Теория аффектов сложилась в итальянской, французской и немецкой школах: в соответствии с риторическими принципами XVII века аффекты передаются различными интонациями; орнаментальные, динамические, темповые и др. детали исполнения зависят от конкретного аффекта; искусство риторики позволяло находить новые приемы музыкального интонирования [2].

Таким образом, суть итальянской оперы заключалась в постоянном сопряжении двух планов — музыкального и драматического: событие рождало аффект, аффект окрашивал поступки героев и провоцировал дальнейшее развитие сюжета.

Важной характеристикой музыкального стиля оперы «*seria*» являлась импровизация. Она проявилась в сложившейся с течением времени трёхчастной форме арии, где в репризе, при повторении «*da capo*», певцы украшали тему различными колоратурами. Поэтому сегодня грамотное, стилистически выдержанное варьирование является главным требованием исполнения вокальных оперных арий барокко.

Помимо украшений, появляющихся спонтанно во время исполнения, арии разных типов содержали вокальные украшения, предусмотренные композитором. В опере «*seria*» они располагались в зоне модуляции в побочную тональность, а в формах со зрелыми чертами, сонатной — чаще всего в побочной партии.

Колоратуры в операх XVII–XVIII веков имели несколько разновидностей.

Первый тип — «изобразительные» украшения, они появлялись в ариях аллегориях, где текст давал поводы для звукописи. Это, например, вокализы, рисующие порывы ветра, шум морских волн. Основными элементами таких колоратур были пассажи, арпеджио, трели, распетые на слова ветер (*vento*), море (*mar*), волна (*onde*), шторм (*tempesta*), парус (*vela*) [3]. «Водные» и «воздушные» колоратуры могли быть вызваны и более сложными ассоциациями. Например, в арии Арбака «*Fra cento affani e cento*» Хассе из оперы «Артаксеркс» происходит увеличение в мелодии, изображающее текущие по мечу потоки крови, несмотря на то, что в тексте, типичная морская картина. Это было специально задумано, чтобы обрушить на слушателя лавину одной из долгих колоратур, предназначенных для исполнения в технике длинного дыхания. Распевы слов на слово ветер (*vento*) в арии Ринальдо «*Venti turbini prestate*» на музыку Генделя в опере «Ринальдо», ясно рисуют картину ветра, вихрей; сама ария технически сложна и виртуозна, украшена колоратурами, которые бурлят и создают атмосферу смятения.

Вторая разновидность колоратур — это вокализы без какой-либо изобразительной задачи. Назначение таких колоратур состоит из акцентирования того или иного аффекта. Они распевались на любой гласный звук, обычно на «о», «а», иногда «е», то есть на более удобный звук под ударением. В арии Цезаря из «Катона» Винчи — это бравурная колоратура на слове *sovano* (властитель), что призвано подчеркнуть воинственность музыки. В интерпретации текста Метастазия, Винчи опера «Артаксеркс», сделал акцент на тревоге и отчаянии, охватившего Арбака, колоратура яркого характера на слове *palpito* (дрожу).

Подобные эффекты применялись не только для яркого восприятия и динамического развития, но, и наоборот, выступали как средство изображения спокойствия и уединения. У Перголези в арии Сабини из «Адриана в Сирии» героиня поёт о желании передохнуть на берегу и переводит дух, в течение трёх технически весьма сложных колоратур. В данном случае тематическая связь с мелодией арии не просматривается. У других композиторов, например, у Хассе и Винчи, колоратура выводится из темы и рассматривается с точки зрения разработки музыкального произведения. Трудность украшений, конечно, зависела от возможностей певца.

В 1720–1730 годы произошёл перелом в развитии вокального искусства. На оперной сцене

начали первенствовать певцы с виртуозной манерой пения, которые владели прекрасной кантиленой и технической свободой. Эту традицию представляли такие певцы, как Фаринелли, Джидзелло, Франческо Куццони, Каффарели, Карестинни. Одним из влиятельных педагогов того времени стал Никола Антонио Джачинто Порпора, представлявший неаполитанскую школу. Основной заслугой Порпора в развитии оперного искусства стало новаторство в разработке техники пения сложных колоратур с дроблением на более простые элементы, мастерства виртуозного *bel canto*. Особое внимание этот педагог уделял правильной артикуляции во время исполнения произведений. Кроме того, композитор написал ряд вокализмов и учебных пособий, которые давали прекрасную базу для обучения оперных певцов.

Со временем представление о технике колоратурного пения менялись. Если ранее основной акцент делался на украшение каденции певцов в третьей части *da capo*, то теперь на смену импровизации приходит технически и мелодически подготовленное композитором произведение с основной темой без лишних украшений. Одним из ярких представителей новой тенденции оперного пения стал Георг Фридрих Гендель, гениальный немецкий музыкант и композитор. В операх Генделя удачно соединяются глубинный дух немецкого искусства, впитанный композитором с молоком матери, итальянская оперно-вокальная традиция и английская культурно-эстетическая действительность.

Гендель, воспитанный в духе итальянской школы *bel canto*, учитывая сложившиеся традиции пения, в полной мере использовал виртуозные возможности голоса певца. Однако Гендель не увлекался виртуозностью как таковой, следуя советам некоторых музыкальных теоретиков той эпохи, например, Иоганна Беера, который в своих, заслуживающих внимания, «Музыкальных докладах» (изданных посмертно в 1719 году) отмечал: «Если существует что-либо, что должно быть отброшено в ходе музыкальной реформации, то, несомненно, привычка некоторых снабжать свои арии добавленными манерами, пассажами, модуляциями, и т.д.» [4].

В итальянский период творчества Гендель сочинял произведения с учетом голосов определенных певцов и традиций, с которыми ему приходилось считаться. Композитор стремился не разрушать целостность мелодии, поэтому старался использовать умеренное количество украшений. Его сочинения в оригинальной редакции блистают богатейшим орнаментальным узором. Тем не менее, этих украшений так много, как тогда это было принято. Некоторое количество редких рукописей, сохранившихся до наших дней, были позже переписаны и дополнены другими композиторами. Однако Гендель допускал и исключения из правил. Например, для одной итальянской певицы, он специально включил в свою рукопись украшения, которые были представлены в итальянской сольной кантате для альты и континуо «Несмотря на сладкое беспокойство любви» «*Dolce pur ffamor l'affanno*», где, за исключением форшлага, все ноты представляют мелкие украшения.

В хоровом искусстве, где Гендель наиболее ярко раскрывает свои возможности, он также в полной мере использует возможности колоратуры. Например, композитор проявляет свою любовь к возвышенному и величественному: хор ликует во славу Всевышнего, композитор с размахом пишет длительные фиоритуры «Смехом удерживая обе его стороны» «*Laughter holding both his sides*». Эта кантата частично написана на стихи Мильтона, посвященные «Божественной Ефросинье» и относящиеся к поэзии эпохи Возрождения.

Гениальные прозрения Генделя оказали огромное влияние на дальнейшее развитие музыкального, в том числе вокального искусства. Последующий высокий расцвет венского классицизма, в соответствии с новыми эстетическими идеалами, привёл к более строгому и умеренному применению орнаментики. Всё же она продолжала играть заметную роль в творчестве классиков - Й. Гайдна и особенно В.А. Моцарта.

Моцарт написал большое количество произведений, где неотъемлемой частью являлась орнаментика. Ни один другой композитор не относился с такой нежной заботливостью к орнаментике, как Моцарт в период своей творческой зрелости. Для того времени его колоратура довольно проста. В детстве он любил украшать свои произведения разными знаками: трелями, форшлагами, группетто, но в более зрелом возрасте композитор отходит от этих принципов, и приводит в систему свою манеру изложения. Однако украшения у Моцарта никогда не выпадают из контекста содержания и подчиняются логике развития образа. В своих операх Моцарт по-своему интерпретировал типичные средства и аффекты, максимально подстраивая их под конкретную сценическую ситуацию. Для Моцарта очень важны были психологическая ситуация,

в которой герой (или героиня) исполнял свою арию и его характер, из-за которых типичный аффект в арии становился «особенным», индивидуальным. Та же тенденция прослеживается и в употреблении им колоратуры. Ее задача – не украсить, а подчеркнуть особый психологический эффект. В арии мести Электры из «Идоменей» «В сердце моем вас чую, фурии злого ада» колоратура является естественным итогом, кульминацией развития образа. В ее арии ярко выражены гнев, страх и ревность. Вокальная партия Электры полностью передает ее эмоциональное состояние.

Существенное значение приобретает колоратура в вокальных партиях в «Волшебной флейте». Особенно важной она становится для характеристики Царицы Ночи. Яркий пример – «ария мести» «В груди моей пылает жажда мести» из II действия. В отличие от Электры, она не вызывает сил ада, она сама - их воплощение. В её образе присутствуют типичные средства аффекта арии мести - это тремоло в оркестре, фанфарные ходы в голосе, а также и колоратуры. Вокальные фразы строятся небольшими волнами: по мере продолжения арии появляются распевы, которые готовят колоратуры к злему смеху героини. Технически Моцарт сравнивает голос колоратурного сопрано с инструментом, виртуозно исполняющим все пассажи, но как бы неживым, бездушным. Такова и Царица Ночи - жесткая, эгоистичная, непреклонная и твердая.

Моцарт переосмыслил традиционные приемы, превратив колоратуры в арии Царицы Ночи из украшений в одно из основных средств раскрытия ее демонической природы. Это по-своему знаменательный итог развития музыки к концу XVIII века: колоратура осознается не только как декоративное, но и мощное выразительное средство.

Литература

1. Все об опере в России и за рубежом // <https://www.operanews.ru/dic-vocal.html> (дата обращения 21.12.2022).
2. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. – М.: Музыка, 1978 г. – 320 с.
3. Круглова Елена Валентиновна. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: на примере сочинений Г.Ф. Генделя: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. - Москва, 2007. - 288 с.: ил. РГБ ОД, 61:07-17/144
4. Федин, С. Н. Основы импровизации: учебно-методическое пособие для студентов, обучающихся по направлению подготовки 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство», — Кемерово : Кемеровский государственный институт культуры, 2017. — 213 с. — ISBN 978-5-8154-0377-2. —URL: <https://www.iprbookshop.ru/66361.html> (дата обращения: 21.12.2022).