

Кублицкий Михаил Егорович

**История оперы в лучших ее
представителях**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 93
ББК 63.3
М69

М69 **Михаил Егорович К.**
История оперы в лучших ее представителях / Кублицкий Михаил Егорович –
М.: Книга по Требованию, 2025. – 305 с.

ISBN 978-5-519-91513-7

ISBN 978-5-519-91513-7

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2025

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2025

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

многіе писатели полагають, что органы употреблялись въ церквахъ и ранѣе. Бурней приводитъ одну эпиграмму Іуліана отступника (360 г.) въ доказательство древности органа. Многіе думаютъ, что арфы и псалтеріумъ не были приняты церковью, чтобы не походить на Іудеевъ. Положительно можно сказать только одно, что органы были доведены уже до совершенства въ VI и VII столѣтіяхъ.

Раздѣленіе церквей воспріятовало греческой церкви принять перемѣны, сдѣланныя въ Римской. Пржнее потное означеніе осталось въ греческихъ церквахъ до временъ св. Іоанна Дамаскина. Изобрѣтенные имъ знаки выражали не только одни звуки, но также всѣ интервалы, употребляемые въ пѣніи, какъ-то: полутоны, тоны, терціи мажорныя и минорныя и пр.; звуки восходящіе и нисходящіе съ ихъ различнымъ временемъ и даже цѣлыя фразы.

До Гвидо Ареццо музыкальная исторія представляетъ мало интереснаго. Несовершенная и очень ограниченная школа священнои музыки служила и для музыки свѣтской. Гвидо, родившійся въ Ареццо въ 990 году, былъ хористомъ въ монастырѣ Бенедиктиновъ. Изучая музыку, онъ былъ пораженъ трудностями ея элементовъ—трудности были такъ велики, что нужно было не мѣнѣе десяти лѣтъ, чтобы изучить церковное пѣніе. Онъ рѣшился предпринять необходимую реформу. Гвидо началъ съ того, что греческій тетракордь превратилъ въ гексакордь, т. е. въ восходящую послѣдовательность діатоническихкихъ звуковъ—съ ключевой нотой до сиксты, и этимъ шести нотамъ онъ далъ названія: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Эта метода называется *солмизаціею*. Гвидо

до очень упростилъ нотное означеніе, ограничивъ пятнадцать буквъ, которыми означались ноты, семью. Успѣхи Гвидо Ареццо въ преподаваніи музыки встрѣтили множество непріятностей со стороны своихъ товарищей. Ему стоило не малыхъ усилій утвердить свою систему. Послѣ его смерти музыкальные успѣхи въ Италіи были очень медленны; но его метода долгое время употреблялись страстующими музыкантами, — труверами, трубадурами и минстрелями; нѣкоторыя церкви приняли тоже его методу.

Католическое духовенство съ давнихъ временъ обращало особенное вниманіе на торжественность и блескъ богослуженія, чтобы дѣйствовать на воображеніе своей паствы. Оттуда и произошли *мистеріи*. Сперва въ большіе праздники, по окончаніи обѣдни или вечерни, въ церквахъ разыгрывались священнослужителями добавочныя сцены, сообразныя съ праздникомъ. Онѣ были просты, несложны и коротки. *Мистеріи* развѣтвлялись вмѣстѣ съ пышными процессіями; изъ стѣнъ храма они перешли на кладбище и церковный дворъ, наконецъ и на площадь, гдѣ устроили для себя особое помѣщеніе. Съ XI и XII вѣка мы сталкиваемся уже съ *музыкальными мистеріями*. Манускрипты, дошедшіе до нашихъ дней, сохранили не только текстъ этихъ первыхъ духовныхъ драмъ, но и пѣніе, придававшее этимъ представленіямъ особый интересъ и особую прелесть. Самый древнѣйшій изъ этихъ манускриптовъ открытъ Лебефомъ. Это духовная трилогія: о дѣвахъ мудрыхъ и юродливыхъ; о пророкахъ Христа и о Воскресеніи. Куссмакеръ, въ своемъ замѣчательномъ сочиненіи: *Histoire de L'Harmonie au moyen âge*, обнародовалъ и музыку этихъ примитивныхъ

оперъ. Въ нихъ были соло и хоры. Такъ въ одной изъ мистерій послѣ соло Архангела слѣдуетъ рефренъ на романскомъ языкѣ:

Dolentas! Chaitivas! Trop i avem dormit!

Христось появляется, чтобы произнести слѣдующія слова:

Amen dico,
Vcs ignosco... и пр.

Здѣсь не мѣсто говорить подробно о мистеріяхъ, намъ интересно знать только, какова была ихъ музыка. Въ серьезныхъ сценахъ, написанныхъ для поученія, музыка сохраняла церковный характеръ, она была проста, покойна и ея достоинству было непристойно говорить страстямъ. Это было *plaint chant* пѣніе ровное, отличавшееся отъ *chant figuré* составленнаго изъ нотъ фигурныхъ, неровныхъ. Пѣніе ровное, происшедшее отъ музыки греческой, представляло, такъ сказать, недвижимыя красоты. Что же касается до народныхъ пѣсень и народной музыки, этой отдаленной эпохи, то она едва извѣстна.

Изъ древнихъ мистерій замѣчательна *Даніилъ*, въ которой не одинъ органъ аккомпанировалъ пѣнію, но были введены и другіе инструменты: арфы и флейты.

Въ XIII вѣкѣ появились пасторали. Пастухи и пастушки распѣвали веселыя пѣсенки. *Робенъ и Маріонъ* Лаголя представляютъ намъ уже довольно оконченный образецъ комической оперы. Съ XIV-го вѣка зарождающійся театръ и музыка освобождаются мало по малу отъ клерикальнаго вліянія и дѣлаются искусства-

ми самостоятельными. Инструменты умножаются. Появляются небольшіе деревянные переносные органы, рога, тремпеты и разнаго сорта флейты; во всеобщее употребленіе входят гитары и смычковые инструменты, въ родѣ скрипокъ. Наконецъ изобрѣтаются клавицины. Фортопіано—инструментъ новый; онъ не былъ извѣстенъ ни древнимъ, ни на Востокѣ. Клавицины происхожденіемъ своимъ обязаны *монохорду*, долгое время служившему камертономъ для пѣвцовъ. Хору безъ инструмента очень трудно было взять вѣрно ноту, полагаясь только на свой слухъ, особенно при малой разработкѣ тогдашняго музыкальнаго письма (крюковаго). Монохордъ состоялъ изъ плоскаго ящика, на которомъ была натянута одна струна, и съ помощію математическаго исчисления, въ послѣдствіи означаемого на самомъ ящикѣ, давала тонъ; поднимая струну подпоркой или подставкой, можно было получать искомый звукъ; когда подставка укорачивала струну, получался высокій звукъ, когда же удлиняла—низкій. Не извѣстно, кто первый придумалъ къ струнѣ прибавить клавиши; сперва появились цимбалды, а потомъ и клавикорды (отъ *clavis* клавиша и *chorda* струна). Долго для этого инструмента не писали музыки. Его ввели въ моду Бахъ, а виртуозность для этого инструмента явилась только въ наши дни, современіи Гуммеля, Фильда и Герца.

Музыка въ Италіи, равно какъ и въ цѣлой Европѣ, развилась позднѣе другихъ искусствъ. Воздвигались церкви и дворцы, живопись имѣла даровитыхъ представителей, въ то время, когда о музыкѣ было мало извѣстій. Правда, Маркетто Падуанскій, современникъ Данта, писалъ о современномъ состояніи итальянской му-

зыки; правда, мы имѣемъ извѣстія, что Франческо Чіеко превзошелъ всѣхъ тогда извѣстныхъ флорентійскихъ музыкантовъ и былъ увѣнчанъ въ Венеціи, какъ Петрарка въ Римѣ. Мы знаемъ, что при увѣнчаніи Петрарки участвовали два хора, которые пѣли *гармонически*. Въ Италіи основывались музыкальныя школы и образовывались филармоническія общества *). *Laudi spirituali* выполнялись этими обществами.

Писатели XV-го столѣтія выхваляютъ музыку своего времени, но мало говорятъ о замѣчательныхъ музыкантахъ. Христофоръ Ландино въ своихъ комментаріяхъ на Данта упоминаетъ о знаменитомъ органистѣ *Antonio d'Egli Organi*, слава котораго была такъ распространена, что многіе великіе музыканты пріѣзжали изъ сѣверныхъ странъ, чтобы послушать его. Но двигателями музыкальнаго искусства были не одни итальянцы: въ самой Италіи было много Нидерландцевъ и Бельгійцевъ, которые занимали мѣста капельмейстеровъ. Такъ Неаполитанская школа композиціи и пѣнія была основана въ пятнадцатомъ вѣкѣ Бельгійцемъ *Іоанномъ Тинктомъ*. Нѣмецъ Генрихъ Исаакъ первый началъ сочинять *Canti Carnaschialeschi*, родъ мелодій, которыя пѣлись на флорентійскихъ улицахъ во время карнавальныхъ маскарадовъ. Эти пѣсни сочинялись на семь, на десять, а иногда и на пятнадцать голосовъ.

До насъ не дошло имя изобрѣтателя *фуги*; мы даже не знаемъ, къ какой націи принадлежалъ изобрѣтатель.

*) Славныя музыкальныя школы были основаны въ Неаполѣ: Santa Maria di Loretta въ 1537 г. I poveri di Giesu Christo въ 1589. Pietà dei Turchini въ 1583 и Sant Onofrio въ 1585.

Ломбардская школа сдѣлалась славною тоже въ XVI-мъ вѣкѣ. Главою ея былъ Констанцій Порта ученикъ Вилерта.

Со временъ папы Леона X-го, итальянская музыка и театральное искусство начинаютъ развиваться въ Италіи. Въ 1500 году у папы былъ уже театръ съ декораціями и машинами. Перуцци былъ первымъ декораторомъ и считается изобрѣтателемъ перспективы театральныхъ декорацій. Перуцци былъ хорошій живописецъ и славный архитекторъ.

Не смотря на многія попытки и на блестящія обстановки мистерій, опера началась во Флоренціи не ранѣе конца XVI-го вѣка.

Сначала сочиняли хоры къ трагедіямъ, по образцамъ греческимъ, и разныя интермедіи; еще въ 1475 году была поставлена трагедія съ хорами *Орфей*. Въ 1539 году, по случаю бракосочетанія Космы 1-го съ Элеонорой Толедской, были даны музыкальные вечера; родилась концертная музыка. Аполлонъ, окруженный Музами, пѣлъ разныя гимны и канцонетты. Въ 1574 году Венеціанскій дожъ, въ честь короля французскаго Генриха III-го, давалъ драму названную *Tragedia*, музыку къ которой написалъ извѣстный своею ученостію органистъ *Клавдій Меруло*. Къ *Аминты* Тассо и къ *Pastor fido* Гварини тоже была написана музыка.

Мы видимъ, что Италія не легко открыла правила для мелодіи страстной и выразительной.

Общество любителей искусствъ, существовавшее во Флоренціи съ 1580 года, предприняло возобновить для музыки блестящія времена греческой трагедіи. Оно принялось за совершенное преобразование музыки и исполнило его наперекоръ искусному многоголосію, противорѣчащему греческому искусству. Общество образовалось при Академіи Платона, основанной Космою де-Медичи;

оно поставило первымъ требованіемъ болѣе опредѣленное индивидуальное выраженіе и полную вразумительность того, что поется. Послѣ многихъ безплодныхъ попытокъ возсоздать греческую трагедію, появился *recitativo* — первая основа драматическаго пѣнія. Речитативъ представлялъ средину между разговоромъ и пѣніемъ и характеристически обозначался тогдашнимъ названіемъ: *musica parlante*.

Первый замѣчательный опытъ въ новомъ стилѣ (*stile rappresentativo*) былъ совершенъ *Іаковомъ Пери*; его *Dafne* (около 1590 г.) считается первообразомъ оперы. Текстъ для этой пасторальной оперы былъ написанъ поэтомъ Ринуччини. Представленная въ домѣ Борси въ присутствіи великаго герцога и герцогини, многихъ кардиналовъ и знатныхъ особъ, эта піеса очаровала аристократическій кружокъ. Около трехъ лѣтъ *Dafne* повторялась неоднократно и публика принимала ее съ восторгомъ.

Поощренные успѣхомъ Ринуччини и Пери, въ сотрудничествѣ съ Каччини, написали вторую оперу *Эвридику* для бракосочетанія Генриха IV-го и Маріи Медичи. Пери пѣлъ самъ партію Орфея и съ такимъ искусствомъ передавалъ поэтическій монологъ сошествія во адъ, что при послѣднемъ стихѣ:

Lacrimate, al mio pianto, ombre d'inferno!

на глазахъ у слушателей показывались слезы. Форма выразительныхъ арій была найдена. Въ этой пасторалѣ было четыре дѣйствующихъ лица: Аминта, Аржетро, Плутонъ и Дафне. Оркестръ состоялъ изъ клавицинь, гитароны, лютни и лиры.

Въ это же время съ необыкновеннымъ блескомъ была представлена въ Римѣ мистерія, названная *La rappresentazione di corpo e di anima*, посмертное произведение Эмилио Бавальери, на текстъ Гвидичіоне. Въ 1608 г. появилась *Arianna* Монтеверде и съ него начался рядъ итальянскихъ оперъ, процвѣтавшихъ слишкомъ два вѣка. *) Арія приняла болѣе опредѣленную форму въ музыкальныхъ драмахъ Ланди; такъ въ его оперѣ *il Santo Alessio*, сочиненной и представленной въ Римѣ въ 1634 году, мы находимъ прекрасную арію на слова: *se l'hore volano*; но она тоже монотонна какъ вообще всѣ аріи XVII-го вѣка. Этотъ же недостатокъ мы встрѣчаемъ и въ операхъ *Кавалли* и особенно въ его *Язонъ* представленномъ въ Венеціи въ 1640 году. Такъ продолжалось до временъ *Пиччини* и *Саккини*. *Сарти* изобрѣлъ *рондо*; первый примѣръ былъ имъ поданъ въ *Amante sventurato*, которое римскій пѣвецъ Миллико исполнялъ съ большимъ совершенствомъ. Потомъ появились дуэты; что же касается до *morceau d'ensemble* и

*) Въ короткий періодъ времени, отдѣляющій Пери отъ Монтеверде, оркестръ послѣдняго композитора былъ значительно усиленъ. Онъ состоялъ изъ слѣдующихъ инструментовъ:

Двое клавицинь.

Два тринадцатиструнные лиры.

Десять віолъ.

Три віолы бассоны.

Два контробасса.

Двойная арфа (съ двойнымъ рядомъ струнъ).

Два маленькія віолы, называемыя французскими.

Два большія гитары.

Два деревянные органа.

Четыре тромбона.

Маленькій органчикъ.

Для корнета.

до финаловъ, то они появились поздиѣ. Финалы занимали большое мѣсто у Паэзіелло и Чимарозы. Увертюры—симфоніи, какъ ихъ называли сначала, были неизвѣстны старой оперѣ. Для оперы прежнихъ временъ много сдѣланъ *Скарлатти* (1654—1725), ему мелодія обязана своимъ развитіемъ, его инструментовка богаче и свободнѣе. Виртуозность въ пѣніи была доведена до высшей степени; но безхарактерность голосовъ—кастратовъ *) придавала оперѣ что-то женоподобное и изнѣженное въ ущербъ драматическому ея назначенію.

Въ XVII вѣкѣ, когда въ Италіи создавалась *opera lirica* въ Франціи почти не было музыкантовъ. На сценѣ царствовалъ балетъ, правда, съ музыкою и пѣніемъ; но танцы были на первомъ планѣ. Итальянцы, неоднократно выписываемые въ Парижъ, съ успѣхомъ представляли: *La festa teatrale della finta pazza* (1645) Строщи. Торелли, декораторъ и актеръ, декламировалъ и пѣлъ. Въ этой странной оперѣ танцовали медвѣди и обезьяны и особенно отличалась пѣвица Бертолацци. Успѣхъ иностранцевъ вызвалъ на соперничество и французскихъ композиторовъ **). Возобновили мелодрамы Шаттона, музыку къ которымъ писалъ

*) Кафарелли былъ одинъ изъ замѣчательныхъ кастратовъ-пѣвцевъ. Терпѣніе его въ изученіи пѣнія было удивительно; онъ шесть лѣтъ тинули сольфеджій и былъ очень удивленъ когда Порпора, подъ руководствомъ котораго онъ образовывалъ свой голосъ сказалъ ему: твое образованіе кончено, ты можешь пѣть теперь все, что пожелаешь. Обработка голосовъ была доведена до высшей степени совершенства. Съ конца прошлаго столѣтія мы встрѣчаемся рѣже съ кастратами; этому варварству и уродству былъ положенъ конецъ.

**) Итальянцы съ большимъ пренебреженіемъ отзывались о французской музыкѣ и вообще о французахъ: *I francesi hanno orecchie di corno*—поговорка оскорблявшая эту самолюбивую національность.

Камберъ. Камберъ началъ писать оперы; но успѣхи Люлли огорчали его; онъ отправился въ Англію, гдѣ былъ хорошо принятъ, и поставилъ нѣсколько своихъ оперъ, но жилъ не долго; онъ умеръ еще не старымъ. Люлли завладѣлъ сценой.

Въ Германіи опера появилась гораздо позднѣе. Въ Германіи въ эту эпоху мы вообще встрѣчаемъ болѣе теоретиковъ. Реформа Лютера произвела нѣкоторыя перемѣны въ церковной нѣмецкой музыкѣ и не прошла безслѣдно для хороваго пѣнія. Но театральное искусство было въ загонѣ. Страшная тридцатилѣтняя война отодвинула развитіе Германіи на цѣлое столѣтіе. Вотъ почему первыя оперы въ Германіи были итальянскія и долгое время потомъ нѣмецкіе композиторы писали итальянскія оперы, подражая итальянскому стилю.

Мартинъ Опицъ первый перевелъ «Дафне» и познакомилъ нѣмецкую публику съ новымъ родомъ музыки. Въ 1678 году правовѣдъ Герхаръ Шотъ выстроилъ въ Гамбургѣ первый театръ, который былъ открытъ оригинальною оперою — мистеріею Тейля: *Der erschafene gefallene und aufgerichtete Mensch* *). Первая итальянская труппа появилась въВѣнѣ во второй половинѣ XVII вѣка. Императоръ Леопольдъ любилъ музыку и протезировалъ ей во все свое царствованіе.

Сантинелли первый основалъ въ Вѣнѣ итальянскую оперу. Для бракосочетанія императора онъ самъ написалъ *Gli amori di Orfeo ed Euridice*, опера такъ понравилась, что итальянцы стали въ столицѣ Австріи твер-

*) По другимъ же источникамъ для открытія Гамбургскаго театра была написана капельмейстеромъ города, Тилемъ, опера *Ogontes*.