

УДК [784.9:78.071.2]:782.1(450)

Тан Чжанчен

Харьковский национальный университет  
искусств им. И. П. Котляревского

## БАСОВЫЕ ГОЛОСА И ИХ ТРАКТОВКА В ОПЕРЕ СТЕФАНО ЛАНДИ «СМЕРТЬ ОРФЕЯ»

Тан Ч. Басовые голоса и их трактовка в опере Стефано Ланди «Смерть Орфея». В статье анализируются вокальные партии басовых голосов в опере С. Ланди «Смерть Орфея» (1618). Созданная спустя восемнадцать лет после рождения первых образцов *drama per musica*, она представляет интереснейший пример оперы периода становления жанра. Широкое использование баса наряду с сопрано и тенором, создание на основе данного тембра ярких музыкально-образных характеристик, раскрытие выразительных и технических преимуществ голоса позволяют рассматривать оперу Ланди в качестве важного этапа, как в формировании оперной специфики басового тембра, так и в становлении вокально-сценического репертуара, в выработке средств вокальной выразительности, показательных для данного тембра голоса. «Смерть Орфея» интересна и с точки зрения раскрытия автором темы, которая может быть отнесена к вечным в искусстве. Будучи четвертым в истории оперы примером воплощения мифа об Орфее, сочинение Ланди, вступая в творческое соревнование с другими образцами, демонстрирует оригинальный подход автора к воплощению сюжета. Учитывая факт отсутствия широкой известности, представляется необходимым воссоздание облика этого интересного сочинения.

**Ключевые слова:** С. Ланди, бас, Орфей, *drama per musica*, ампула.

Тан Ч. Басові голоси та їх трактування в опері Стефано Ланді «Смерть Орфея». У статті аналізуються вокальні партії басових голосів в опері С. Ланді «Смерть Орфея» (1618). Створена через вісімнадцять років після народження перших зразків *drama per musica*, вона являє собою цікавий приклад опери періоду становлення жанру. Широке використання баса поряд із сопрано і тенором, створення на основі даного тембра яскравих музично-образних характеристик, розкриття виразних і технічних переваг голосу дозволяють розглядати оперу Ланді важливим етапом, як у формуванні оперної специфіки басового тембра, так і у становленні вокально-сценичного репертуару, у виробленні засобів вокальної виразності, показових для даного

тембру голосу. «Смерть Орфея» цікава і з точки зору розкриття автором теми, яка може бути віднесена до вічних у мистецтві. Будучи четвертим в історії опери прикладом утілення міфу про Орфея, твір Ланді, вступаючи у творче змагання з іншими зразками, демонструє оригінальний підхід автора до втілення сюжету. З огляду на факт відсутності широкої популярності, представляється необхідним відтворення вигляду цього цікавого твору.

**Ключові слова:** С. Ланді, бас, Орфей, *drama per musica*, ампула.

**Tan Ch. Bass voices and their interpretation in Stefano Landi's opera "The Death of Orpheus".**

**Background.** Classic opera bass repertoire is strongly associated with the XIX century, the heyday of the romantic musical drama. But by the time the opera genre has existed for over 200 years; in 1600 it was created J. Peri's "Eurydice" — one of the first examples of *drama per musica*, which have survived to our time. How important are bass voices in the opera performance during this period? At the 18<sup>th</sup> century castrati singers prevailed. This is confirmed by surviving musical sources and documents of the time. The origins of this phenomenon lie in the European tradition of church singing, wherein a high voice was considered a perfect. The situation in the first half of the 17<sup>th</sup> century was different. One of the main genres of musical theater (*opera-seria*) just formed, it was still free from many stamps, including about bass voices. These, though not prevailed over high voices, used by composers various and often innovative. This is confirmed by S. Lundy's opera "The Death of Orpheus" (1619), a composition from among the first works in the opera genre history itself. Its study can help to recreate a complete history of the bass repertoire formation, ranging from its origins.

**Objectives.** The aim of this paper is to identify the specifics of interpretation of the bass voice at S. Lundy's opera "The Death of Orpheus". There were employed methods of historical and theoretical musicology: such as intonation, genre and stylistic, structural analysis.

**Results.** Stefano Landy (1587–1639), the Italian composer and teacher of the Roman school is best known for his opera "Sant'Alessio" (1632). For the story of Orpheus, he turned in 1618. Nobody knows what was the reason for writing: it was either an order for a wedding celebration, or a desire to try out a new popular genre. It is thought that Landy was also the author of the libretto, choosing as a model "Legend of Orpheus" by Angelo Poliziano (1454–1494). His pastoral play "The Legend of Orpheus" (1474) is considered the first literary treatment of the ancient myth. Later the legend of Eurydice was developed from 1600 to 1647 such composers as J. Perry, J. Caccini, C. Monteverdi, C. Landi (an analyzed composition), L. Rossi. Each of the composers, who applied to this legend, brought their individual vision of music reading. It was no exception and Lundy, who has enriched the well-known story line with a kind of continuation using the comic narrative elements. Some time later, after the death of Eurydice, Orpheus killed by maenads' hands and he falls into the realm of the dead. During their meeting, Eurydice already forgetting her husband does not recognize him. Orpheus goes to Olympus.

The Landi's opera presents all vocal timbres that have been typical for performance practice of that time, ex-

Рецензент статті: Анфілова С. Г., кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

cept for countertenors. Five (!) roles of eighteen written for bass. They are the following: *Destiny (Fato)*, the *River Ebro (Hebrus)*, *Furor (il Furoro)*, *Charon (Caronte)*, *Jupiter (Giove / Jupiter)*. Bass voices play a significant role in the dramaturgy, occupying nearly one-third of the total number of participants (a total of 18). From a technical perspective basses are perceived on par with tenors, sopranos, altos. Being equally virtuoso they are also capable of cantilena and the embodiment of the varying artistic images and roles: lyrical (*Ebro*), demonic (*Furore*), a powerful and somewhat comical (*Charon*), philosophizing and didactic (*Fate, Jupiter*). Also, the role of vocal and melodic component has increased significantly; recitative style is enriched with cantilena, coloratura free melodic deployment.

Song forms are increasingly affects on the structure of "dramma per musica", that is leading (within the borders of the stage) to crystallization of operatic forms, such as song (drinking song of *Charon*), *arioso*, ensemble variants; "recitatives" and "arias" more and more separated. Couplet, strophic forms are "integrated" into the through exposition scenes. Opera performance has examples of deployed characteristics of heroes, going beyond one number (*Furore, Ebro, Charon*). This indicates the formation of the role within the vocal performance — an integral element of a mature musical drama. However, it is too early to talk about Lundy's perforating development of the artistic image, because the heroes are initially delineated within the musical characteristics and temperament. This can be regarded as one of the phases of role formation. Considering all the strengths and weaknesses of this work, we can say that during the 16 years that separate the "Orpheus" by J. Caccini (1602) and "The Death of Orpheus" by S. Lundy there was tremendous progress in the development of opera genre and vocal art, which demonstrates the strengthening of bass position in the dramaturgy of musical performance.

**Novelty.** Unlike C. Monteverdi's "Orpheus" (1607) opera "The Death of Orpheus" ("La morte d'Orfeo") by Stefano Landi is not widespread at musical and theatrical practice yet. From audio versions it should mention an audio recording of the opera by ensemble "Akademia" (conducted by Françoise Lasserre), undertaken at 2006, supplemented by only existed up to that time CD, released at 1987 (led by conductor Steven Stubbs). The score of the opera is not available in a wide access to Internet resources. So analysis of musical dramaturgy, features and embodiments of imaginative-timbral role, had to be done on the basis of acoustic analysis of recording, carried out by the efforts of Stephen Stubbs and the ensemble "Tragicomedia".

**The practical significance.** In relation to the scientific usefulness of the considered material, and further perspectives, we emphasize that the study of ancient examples helps to fill gaps in the understanding of the evolution of singing art by academic tradition.

**Keywords:** Landi, Orpheus, *dramma per musica*, bass, role.

**Постановка проблеми.** Классический оперный басовый репертуар прочно ассоциируется с XIX веком — эпохой расцвета романтической музыкальной драмы и реформ в масштабах всего музыкального театра. Однако к тому времени

оперный жанр уже располагал двухвековой историей, если за точку отсчета принимать «Эвридику» Я. Пери (1600), первый из дошедших до нас образцов *dramma per musica*. Анализируя ситуацию с басовыми голосами в операх в этот двухсотлетний промежуток, можно констатировать, что более ясна ситуация с веком XVIII: большинство сохранившихся нотных источников и документов подтверждают господство в оперном театре певцов-кастратов. Не останавливаясь подробно на данном вопросе, укажем лишь, что процесс этот начался намного раньше, когда в европейской традиции церковного пения именно высокий голос был признан эстетически совершенным. На этом фоне интерес вызывает музыкальное наследие эпохи барокко (особенно первой половины XVII века), когда облик одного из ключевых жанров оперного театра — оперы-*seria* — лишь складывался, будучи свободным от многих штампов, в том числе и в отношении басовых голосов. Последние, хотя и не преобладали над высокими голосами, использовались композиторами разнообразно и нередко новаторски. Подтверждением может служить опера «Смерть Орфея» С. Ланди (1619) — произведение из числа первых сочинений в истории оперного жанра как такового. Его изучение может помочь воссоздать более полную картину становления басового репертуара, начиная от его истоков.

**Анализ последних исследований и публикаций.** В отличие от «Орфея» К. Монтеверди (1607) опера Стефано Ланди «Смерть Орфея» («*La morte d'Orfeo*») пока не получила широкого распространения в музыкально-сценической практике. Так, только в декабре 2013 года в Санкт-Петербургской филармонии в рамках «IV Открытой академии музыки барокко в Санкт-Петербурге» состоялось первое в России исполнение данного сочинения<sup>1</sup>. Из аудио-версий следует назвать осуществленную в 2006 году запись оперы ансамблем *Akademia* (дир. Франсуаза Лассерр)<sup>2</sup>, дополнившую единственно существовавшую до того дня запись — диск, выпущенный в 1987 году под управлением дирижера Стивена Стаббса<sup>3</sup>. В широком доступе на интернет-

<sup>1</sup> Состав творческой команды был интернациональным, объединившим музыкантов Европы (Эндрю Лоуренс-Кинг, *The Harp Consort*, Великобритания; Ксавье Диаз-Латорре, концертмейстер *basso continuo*, Испания) и России (*Prattica Terza, Divina Commedia, Alta Capella, Canto Vivo*, Санкт-Петербург, Москва).

<sup>2</sup> Stefano Landi (1586/87–1639). *La morte d'Orfeo* (1619). *Tragicommedia pastorale*. Ens. *Akademia, Françoise Lasserre*. Orfeo — Cyril Auvity (tenor); Teti, Calliope — Guillemette Laurens (soprano); Bacco, Caronte — Dominique Visse (countertenor); Ireneo, Fileno — Jan van Elsacker (tenor); Lincastro, Fosforo — Damien Guillon (countertenor); Aurora, Euridice — Aurore Bucher (soprano); Hebro, Giove — Emmanuel Vistorky (bass); Apolline, Furore — Vincent Lesage (tenor); Mercurio — Bertrand Dazin (countertenor); Fato — Geoffroy Buffiere (bass); *tre Euretti* — Cecile Kempnaers, Celine Vieslet, Laurence Renson.

<sup>3</sup> Как следует из англоязычных источников, Стивен Стаббс (род. 1951) — американский лютнист и дири-

ресурсах партитура опери відсутня. В русскоязычній літературі інформація про це сочинення сведена до мінімуму, що дуже ускладнює дослідницьку задачу. Опіраючись на небагато свідчень, що почерпнуті з англоязычних джерел [6; 7; 8; 9], представимо коротку характеристику твору, з точки зору змісту та тембрових рішень образів. Наблюдення за музичною драматургією та особливостями виконання образно-тембрових амплуа вискажемо, опіраючись на слуховий аналіз запису цього твору, здійсненого зусиллями Стивена Стаббса та ансамбля «*Tragicomedia*»<sup>4</sup> [7].

**Цель статьи.** Виявити специфіку трактування басового голосу в опері С. Ланді «Смерть Орфея».

**Изложение основного материала исследования.** Італійський композитор та педагог римської школи Стефано Ланді (1587–1639), більше відомий своєю оперою «Святий Олексій» (1632), звернувся до сюжету про Орфея в 1618 році, в бытность свою капельмейстером в Падуї. І вже через рік перше сочинення композитора в оперному жанрі — «*La Morte d'Orfeo*» — було надруковано. До сих пор невідомо, що послужило поводом до написання: за одними даними, це був замовлення на весільне торжество, за іншими — бажання Ланді спробувати новий популярний жанр. Існує припущення, що С. Ланді виступив одночасно і автором лібретто, взявши за зразок для наслідування «Сказання про Орфея» Анджелло Поліціано [за мат. 6].

---

*джер., один з визнаних фахівців у сфері старинної музики та виконавства. Володар багатьох престижних нагород, остання з яких — премія Греммі в 2015 році в номінації «дирижер» за найкращу оперну записку. Його творча діяльність протягом тридцяти років, аж до повернення в 2006 році в Сіатл, була пов'язана з Європою, де він займався вивченням та виконанням старинної музики, здійснив багато музичних проєктів. Його (в якості дирижера та соліста) обширна дискографія включає в себе понад 100 компакт-дисків, також відзначених нагородами. Переломним в житті музиканта вважається 1987 рік, коли під його керівництвом і при безпосередній участі була відроджена опера С. Ланді «Смерть Орфея», представлена на фестивалі старинної музики в Брюсселі. Успіх підприємства сприяв народженню ансамблю «Tragicomedia». З 1997 року один з керівників, а з 2003 року — постійний художественний керівник Бостонського фестивалю старинної музики, в рамках якого були представлені барочні опери, такі як всі три збережені опери К. Монтеверді, Каччіні, «Орфей» Сарторіо, «Орфей» Л. Россі та ін. [За мат. 8; 9]. Інтересно, що один з музикантів ансамблю, Ендрю Лоуренс-Кінг, брав участь у підготовці спектакля до першого показу в Росії (Санкт-Петербург, 2013).*

<sup>4</sup> *Orfeo — John Elwes (tenor); Euridice, Nisa, Euretto — Johanna Koslowsky (soprano); Teti, Lincastro, Euretto, Pastore, Ecco — David Cordier (countertenor); Bacco, Fosforo, Euretto, Pastore, Ecco — Michael Chance (countertenor); Aurora, Calliope, Pastore — Myra Kroese (contralto); Mercurio, Fileno, Pastore — Wilfrid Jochens (tenor); Apolline, Ireno — Nico Van der Meel (tenor); Ebro, Furoro, Caronte — Harry Van der Kamp (bass); Fato, Uno delli Dei, Giove — Lieven Deroo (bass). Vocal Ensemble Currende, dir. Stephen Stubbs [7].*

Пасторальна п'єса «Сказання про Орфея» (1474<sup>5</sup>) Анджело Поліціано (1454–1494), придворного поета та знавця античності при дворі Франческо Гонзага, вважається першою літературною розробкою античного міфу. П'єса утверждала нове гуманістичне світобачення — прославлення життя та його радостей. Поетом навіть смерть Орфея від рук вакханок сприймалася в руслі нового оптимістичного світогляду: Орфей відмовлявся від любові до жінок, що розглядалося як порушення природного закону життя. Імаючи тісну зв'язь з старими формами *мистерії*, п'єса Поліціано відкривалася прологом, в якому брав участь не архангел Гавриїл (за традицією), а Меркурій; також в ній не було ділення на акти; дія відбувалося по симультанному принципу в різних місцях — то в аду, то на Землі. Одним з цікавих особливостей «Орфея» Поліціано було показування любові до Евридіки пастуха Аристея [2: 156–157; 5]. Внаслідок легенди про Евридіку розроблялася по черзі від 1600 до 1647 року такими композиторами, як Я. Пері, Дж. Каччіні, К. Монтеверді, С. Ланді (аналізоване сочинення), Л. Россі.

Як відзначалося вище, популярність сюжету відображала нове світобачення, утверджуване повсюдно в мистецтві. Яким чином це розповсюджувалося на систему оперних героїв, характерів, амплуа? Виділимо ряд принципово важливих моментів:

1. Народження нового героя — чутливого, благородного, емоційно переживаючого цей світ. Оперна драматургія рухалася в тому ж руслі, що й драматургія театральна, в якій з середини XVI століття дослідники відзначають появу *позитивного героя*, володаря потужної індивідуальності, в яскраво вираженому образі. Він був або походив з народної середовища (Лопе де Вега), або в його долі відображалася народна доля, або він страстно шукав виходу з протиріччя свого часу (герої Шекспіра). Свою роль зіграло й наукове дослідження природи, посилюване поетичне сприйняття буття, що в свою чергу пробудило інтерес до емоційної сторони життя людини, відродженню досвіду античності.

2. Відтворення життя в незірваному *з'єднанні трагічного та комічного*, що відобразилося в визнанні значущості внутрішнього життя людини, прагненні до відкриття психологічного багатства та багатогранності характерів. Всі великі драматурги-гуманісти вважали театр дзеркалом життя та школою моралі; поетом актор (особливо з XVI століття) не просто розважач публіки, а в першу чергу, спостерігач життя, втілюючий ідеї в глибоких образах. Поетом він повинен

<sup>5</sup> 1474 рік вказує Р. Роллан. В «Історії західноєвропейського театру» називається 1480 рік.

знать и саму эту жизнь в целях ее правдивого изображения<sup>6</sup>.

3. Ориентация на античные образцы и идея творческого соревнования как с греко-римскими авторами, так и со своими современниками. Итальянская литературная драма основывалась на законах античной драматургии, описанных в «Поэтике» Аристотеля. Среди них — членение на пять актов; соблюдение законов единства места, времени и действия; построение сложной фабулы, значимость перипетии. Образцами для подражания служили итальянским драматургам-гуманистам комедии Плавта и Теренция, пьесы Сенеки. Ориентация на образец заключалась в копировании традиционных ситуаций, законов композиции, а также сохранении типовых персонажей, воспроизведении на сцене определенных психологических, поведенческих типов, что способствовало утверждению амплуа и, наоборот, замедляло развитие характеров.

Каждый из композиторов, обратившихся к мифу об Орфее, вносил свое индивидуальное видение в музыкальное прочтение. Не стал исключением и Ланди, обогативший всем известную фабулу своеобразным продолжением с элементами комического повествования. В опере пять действий. Кратко содержание можно свести к следующему<sup>7</sup>: не сумев спасти свою жену Эвридику, Орфей отрекается от любви женщин и от вина, за что заслужил гнев Бахуса (*Dionysus*). Об этом повествует Тетис, богиня реки, которая желает предупредить Орфея о готовящемся мщении Бахуса. Судьба (*Destiny*) указывает на невозможность предотвратить участь героя. Река Эбро (*L'ebro, Hebrus*), на берегах которой должно все случиться, отправляет своих гонцов (ветров) всех пригласить на праздник (I д.) В прекрасный день Орфей созывает на свой день рождения всех богов, за исключением Бахуса. Меркурий приносит дар-приветствие Орфею от Юпитера. Аполлон призывает Орфея бежать, но герой отказывается. Завершается праздник хором сатиров, воспевающих удовольствия (II д.) Бахус разгневан. Он призывает Менад и приказывает им растерзать Орфея (III д.) День рождения Орфея; собираются боги. В то же время Орфей впадает в меланхолию, вспоминая Эвридику. Разъяренные Менады окружают

Орфея, пытающегося успокоить их звуками своей лиры. Однако напрасно. Орфей умирает. Хор пастухов его оплакивает (IV д.) Тень Орфея прибывает в царство мертвых и желает воссоединиться с любимой. Однако Харон издевается над ним, указывая, что это невозможно. Меркурий предлагает Орфею вознестись к богам, но певец-пастух отказывается, желая остаться с Эвридикой. По приказу Меркурия Харон приводит Эвридику, однако она не помнит Орфея. В своей застольной песне Харон предлагает Орфею испить из реки Леты, чтобы забыть свою боль. Орфей делает это и затем возносится к богам на Олимп (V д.) Для лучшего понимания композиции всего сочинения приведем последовательность сцен с участниками:

#### **Atto primo**

Sc.1 (Teti, Fato) *Teti, del mar regina*

Sc.2 (Ebro) *Lascia, Diana, omai l'erranti spere*

Sc.3 (Euretti, Aurora, Ebro) *Su, su, dall'oriente*

#### **Atto secondo**

Sc.1 (Orfeo) *Gioite al mio natal*

Sc.2 (Ebro, Orfeo) *Tu lieto canti, Orfeo, e il tempo vola*

Sc.3 (Mercurio, Orfeo, Ebro) *Udit'ha il cielo, o giovane canore*

Sc.4 (Appoline, Orfeo) *Vedimi alle tue brame*

#### **Atto terzo**

Sc.1 (Bacco, Nisa) *Schernito et oltraggiato il padre Libero?*

Sc.2 (Coro di menadi, Nisa) *Dove ne mandi, o dolce Orfeo*

Sc.3 (Lincastro, Ireneo) *Ah, infelice Ireneo!*

Sc.4 (Bacco, Furore) *Se mai per nostro amore*

#### **Atto quarto**

Sc.1 (Mercurio, Coro di dei, Orfeo) *Senatori del ciel, numi sovrani*

Sc.2 (Coro delle Menadi, Furore) *Bacco Niseo, Libero Bacco*

Sc.3 (Calliope) *Il desio di veder l'amato figlio*

Sc.4 (Fileno, Calliope) *Versate, ahime, versate*

#### **Atto quinto**

Sc.1 (Orfeo, Caronte) *Ombre grate d'Averno*

Sc.2 (Mercurio, Orfeo, Caronte, Euridice) *A che ti lagni, Orfeo*

Sc.3 (Coro di pastori, Coro di dei, Giove, Fosforo, Orfeo) *Ancor nebbia han le menti*

Опера Ланди воспроизводит пятиактную структуру «Орфея» Монтеверди, что соответствует требованиям театрального спектакля того времени, сориентированного на античную трагедию. Новым становится увеличение количества участников — 18 действующих лиц у Ланди (10 в «Орфее» Монтеверди), не считая хористов (нимфы, пастухи, пастушки, менады): подобная «многофигурность» композиции относится исследователями к числу показательных черт именно барочной драматургии. Представлены все вокальные тембры, актуальные для исполнительской практики того времени, за исключением контртеноров, которые

<sup>6</sup> Здесь уместно привести цитату из книги Н. Барбьери «Прошение» о сути актерского ремесла рассматриваемой эпохи (*La supplica, Venezia, 1634*): «Комедианты штудируют и снабжают свою память большой смесью вещей, как-то сентенции, мысли, любовные речи, упрёки, речи отчаяния и бреда; их они держат наготове для всякого случая, и их выучка находится в соответствии со стилем изображаемого ими лица». И далее: «Нет хорошей книги, которая не была бы ими прочитана, ни хорошей мысли, которая не была бы ими использована <...> так как они много читают и обирают книги» [Цит. по 3: 239]. Подчеркнем, что Барбьери рассуждает в данном случае о комедиантах — актерах комедии дель арте, искусстве развлекательном, но отнюдь не пустом, как может показаться со стороны.

<sup>7</sup> Более подробное описание сюжетных событий содержится в статье [6].

утвердяться на правах главных ролей чуть позже, с конца XVII века. Обращает внимание и участие баса наравне с другими голосами: пять (!) ролей поручено данному тембру. Это: Судьба (Fato), река Эбро (Hebrus), Фурор (il Furoro), Харон (Caronte), Юпитер (Giove / Jupiter). Степень участия каждого в драматургии целого различна. Наименее интересными и значимыми в плане музыкально-образного воплощения являются Судьба и Юпитер. Объединяющим признаком партий двух героев являются неторопливость высказывания и повествовательность, выраженные мелодиями речитативного склада, в которой отсутствуют интервальные ходы больше, чем на терцию, преобладает плавное поступенное движение. Силлабический принцип ритмосложения, отличающий стиль *representativo* большинства *dramma per musica*, не стал исключением и у Ланди, чья работа представляет очередной шаг оперы на пути от декламационности к большей вокализации (распевности). Именно принцип максимальной информативности — донесения смысла происходящего до слушателя — оправдывает отсутствие распева в партии Судьбы, в самом начале оперы повествующего о предрешенности судьбы героя, невозможности изменения печальных событий. Наоборот, в конце оперы Юпитер — главный из богов, покровительствующий Орфею, — награждает главного героя, забирая его на Олимп. Характер его вокальных реплик можно сопоставить с эпилогом, учитывая их «резюмирующее» звучание. Именно музыкальное решение партий Судьбы и Юпитера, во многом идентичное, позволяет осознать эту смысловую связь между I д. и V д., выстроить «арку» музыкальную и сюжетно-театральную, почувствовать уравновешенность всей композиции.

По-иному раскрываются тембровые возможности баса в партиях **Эбро**, **Фуроро**, **Харона**, представляющих различные типы, как человеческих темпераментов, так и оперных амплуа. Прямыми антиподами предстают **Эбро** (река) и **Фуроро**. Первый олицетворяет лирическое начало, что, учитывая символику образа, продиктовано его пасторальной природой. Этимология имени *Furoro* — от лат. *furor* («бешенство, ярость, неистовство, беснование») — говорит сама за себя, указывая на негативную, «злойскую» сущность образа. Даже не располагая текстом либретто и опираясь только на звуковой анализ, можно предположить, что *Furoro*, управляющий Менадами, — злая сила, предвестник образа Демона из последней оперы Ланди «Святой Алексей».

Как новаторскую следует рассматривать попытку композитора представить эти образы в развитии. Если *Судьба* и *Юпитер*, как и ряд других (не басовых) персонажей, появляются в действии лишь единожды, то *Эбро* и *Фуроро* получают более развернутую характеристику. Партия *Эбро* складывается из сольного фрагмента / арии (I д., сц. 2), дуэта с Орфеем (II д., сц. 2) и терцета с Меркурием

и Орфеем (II д., сц. 3). *Фуроро* «вступает в игру» в III и IV актах, когда Вакх (Вассо) осуществляет свой план расправы с Орфеем. Однако несмотря на развернутость вокальной партии *неглавных* героев, перешагнувшей границы одного номера, сцены и даже одного действия, говорить о «сквозном» развитии образов персонажей еще не приходится. Каждый из них остается в рамках одного амплуа, вернее, даже состояния, поскольку амплуа может допускать смену эмоциональных проявлений героя<sup>8</sup>, хотя и в рамках очерченного темперамента. Независимо от количества участников сцены, ситуации, их музыкальная характеристика остается прежней. Так, лирический настрой, распевность (даже в речитативных высказываниях), внедрение кратких колоратур, нарушающих регулярную силлабику стиля *representativo*, форшлаги в кадансах и дрящиеся ноты, создающие эффект «затухания звука» к концу фразы, — все это сохраняется в партии *Эбро*, делая ее узнаваемой среди других басовых эпизодов.

*Фуроро* выделяется своей демонической сущностью, которая передается в общем характере решительности, воинственности музыки, реализуемой через грубоватую танцевальность, регулярную акцентность ритма, удержание одной ритмической формулы. Мелодический рисунок отмечен преобладанием направленности вверх, ↑ квартами и квинтами, ↓ движением по звукам полного трезвучия. Тесситурный диапазон партии весьма широк: ее верхний предел —  $e^1$ , для баса это достаточно высоко, но в данном случае оправдывает характер «яростности» персонажа: например в III д., сц. 4 (сцена с Вакхом).

Важную роль играет темп. Еще Н. Арнонкур в отношении «Орфея» К. Монтеверди указывал на важность выбора правильного характера движения [1]. Если лирическому *Эбро* свойственны спокойные темпы, то *Фуроро*, наоборот, быстрые. Особенно очевиден контраст темпов в сцене с разными участниками. Например, в сцене *Фуроро* и Вакха (III д., сц. 4) порывистость первого оттеняется спокойствием второго; в сцене с менадами (IV д., сц. 2) темповый контраст вообще отсутствует, так как *Фуроро* находится среди подобных себе<sup>9</sup>. Аналогична ситуация и с *Эбро*: и в сцене с богинями (I д., сц. 3), и в сценах с Орфеем (II д., сц. 2 и 3) его темпоритм вокальной партии не противоречит общему движению<sup>10</sup>. Таким образом, *тип* мелодического рисунка и *темп* становятся важными параметрами, позволя-

<sup>8</sup> Но не поступков, противных его природе.

<sup>9</sup> Контраст в данной сцене достигается другими средствами: сопоставлением хора (менады) и соло (*Фуроро*), фактуры — хоральной и гомофонной (*Фуроро*); аккордовой вертикали и мелодической горизонтальной; акцентности, «рубленности» фраз и смягченности акцентов, распевности; танцевальности и танцевальной песенности.

<sup>10</sup> В сцене с Орфеем контраст двух героев помимо тембового различия их партий подчеркнут также различием инструментального сопровождения: *basso continuo* сопровождает *Эбро*, лютня (или другие струнные инструменты) — Орфея.

ючими распознать содержательно-характеристичную сторону образов.

Отдельного внимания заслуживает еще один представитель басового амплуа в этой опере — Харон. После монтевердиевского Харона — фигуры величественной и мрачной, герой Ланди более «очеловечивается», приобретая земные черты, в том числе и комические. Выражением последнего становится его «застольная песнь» (V д., сц. 2): Эвридика не узнает Орфея, герой впадает в отчаяние и Харон советует испить ему из реки Леты, чтобы забыть свою боль. Использование этого жанра в рамках *dramma per musica* открывает традицию многочисленных оперных застольных, как правило, весьма ярких арий-характеристик. Один из ближайших по времени написания примеров — песня Мома на свадебном пире в «Орфее» Л. Росси. Застольная Харона написана по всем правилам жанра: быстрый темп; ясно ощущаемое мажорное наклонение в условиях еще доминирующей модальности; куплетно-строфическая структура (три строфы); ритмическая акцентность; звукоизобразительность: то взлетающие, то словно падающие вниз краткие мотивы, повторения, интервальные скачки в соединении с пунктирным ритмом — словно рисуют картинку разгульной пляски с прыжками.

Существенным шагом вперед в создании оперных композиционных форм следует признать сцену встречи Харона и Орфея (V д., сц. 1). Она решена традиционно (после Монтеверди) в виде диалога и тембрового контраста тенора (Орфей) и баса (Харон). Музыкальное наполнение партии в целом совпадает с партиями Эбро, Юпитера и Судьбы, в плане преобладающей повествовательности изложения, постепенности движения, уравновешенности интонационного рельефа. Отличием можно считать частое использование кварт, в контексте партии Харона получающих вопросительный оттенок. Однако традиционная форма диалога приобретает у Ланди черты трехпятчастной структуры, либо рондальной, так как три реплики Харона (А — по схеме), вариантно преобразованные, выполняют роль *quasi*-рефрена:

$A B A_1 C A_2$

**Выводы и перспективы дальнейших исследований.** Подытоживая наблюдения над трагикомедией Стефано Ланди, можно отметить следующее:

1. В целом существенно возросла роль вокально-мелодического начала, что подтверждается обогащением речитативного стиля кантиленой, более частым использованием колоратур, свободой в развертывании мелодического рисунка партий. Само интонационное наполнение стало более разнообразным и «характеристичным». Песенные формы все активнее влияют на структуру *dramma per musica*, приводя к кристаллизации в рамках сцены (главной композиционной единицы на тот момент) таких оперных форм, как *песня* (застольная песня Харона), *ариозо*, разновидности ансамбля, способ-

ствуя дистанцированию «речитатива» и «карии». Все чаще куплетно-строфические формы «встраиваются» в сквозное течение сцен, привнося упорядоченность в целое.

2. Басовые голоса играют существенную роль в драматургии целого, занимая почти треть от общего числа участников: пять из 18 — басовые партии. И хотя главные антагонисты — Орфей и Вакх — это, соответственно, тенор и альт, что соответствовало эстетическим представлениям об идеальном голосе, то в техническом отношении басы воспринимаются на равных с тенорами, сопрано, альтами. Басы столь же виртуозны, как и способны к кантилене, и, что необычайно важно, к воплощению разнохарактерных образов. Можно даже отметить, что в плане выразительности музыкальных характеристик, разносторонности амплуа басы выигрывают перед другими тембрами, выступая носителями лирического (*Эбро*), демонического (*Фуроро*), могущественного и отчасти комического (*Харон*), философствующе-резонерского (*Судьба*, *Юпитер*).

3. Предприняты попытки создания развернутой характеристики героев, выходящей за рамки одного номера. Этот важный шаг указывает на постепенное формирование в рамках вокального спектакля *роли* — неотъемлемого элемента зрелой музыкальной драматургии. Однако, учитывая процесс становления оперы, неправомерно говорить у Ланди о «сквозном» развитии образа, поскольку герои (*Эбро*, *Фуроро*, *Харон*) остаются в рамках изначально очерченной музыкальной характеристики и темперамента. Это можно расценивать одной из стадий формирования амплуа, поскольку сложившись в комедии масок, амплуа все же предполагало достаточную «развернутость» образа в линейном (сквозном) течении пьесы.

Учитывая все сильные и слабые стороны этого произведения, можно сказать, что 16 лет, отделяющие «Эвридику» Дж. Каччини (1602) и «Смерть Орфея» С. Ланди, демонстрируют колоссальный скачок в развитии жанра и вокального оперного искусства, а также в плане усиления позиций баса в музыкальной драматургии спектакля. С точки зрения научной полезности рассмотренного материала и дальнейших перспектив, подчеркнем, что исследование старинных образцов помогает заполнить существующие пробелы в понимании эволюции певческого искусства академической традиции.

#### Литература:

1. Арнонкур Н. Мои современники : Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Арнонкур. — М. : Классика-XXI, 2005. — 352 с.
2. История западноевропейского театра : в 8 томах / под общ. ред. проф. С. С. Мокульского. — М. : Искусство, 1955. — Т. 1 : От Средних веков до конца XVII века. — 744 с.
3. Мокульский С. Хрестоматия по истории западноевропейского театра / С. Мокульский. — М. : Искусство, 1953. — Т. 1. — 816 с.
4. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850 / М. Мугинштейн. — Екатеринбург : У-Фактория (при участии Гуманитарного ун-та), 2005. — 640 с.

5. Роллан Р. Опера до оперы [Электронный ресурс] / Р. Роллан // Ромэн Роллан. Собрание сочинений. — Л. : Художественная литература, 1935. — Том XVI. — Режим доступа : [http://az.lib.ru/r/rollan\\_r/text\\_1908\\_muzykanty\\_proshlyh\\_dney.shtml](http://az.lib.ru/r/rollan_r/text_1908_muzykanty_proshlyh_dney.shtml). — Заглавие с экрана.
  6. Stefano Landi, La Morte d'Orfeo [Электронный ресурс] // Baroque Notes. — Режим доступа : <http://mcgautreau.com/notes/early/opera/landi1.php>. — Заглавие с экрана.
  7. Stefano Landi (1586/87-1639). La morte d'Orfeo (1619). Tragicommedia pastorale. Ens. Tragicommedia, dir. Stephen Stubbs / S. Landi. — Recorded at Sint Gilliskerk, Brugge, August 1987.
  8. Stephen Stubbs. Biography [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://stephenstubbs.wordpress.com/biography/>. — Заглавие с экрана.
  9. Stephen Stubbs (Lute, Conductor, Arranger) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Stubbs-Stephen.htm>. — Заглавие с экрана.
- References:**
1. Armonkur N. (2005) *Moi sovremenniki: Bakh, Motsart, Monteverdi* [My Contemporaries: Bach, Mozart, Monteverdi], Moscow, Klassika-XXI [Classic-XXI] (in Russian). 352 p.
  2. *Istoriya zapadnoyevropeyskogo teatra v 8 tomakh. T. 1 : Ot Srednikh vekov do kontsa XVII veka. Pod obshch. red. prof. S. S. Mokul'skogo* [The History of Western European Theater in 8 volumes. — Vol. 1 : From the Middle Ages until the End of the XVII century. Under the editors Global Professor S. S. Mokul'skiy], Moscow, Iskusstvo (in Russian). 744 p.
  3. Mokul'skiy S. (1953) *Khrestomatiya po istorii zapadnoyevropeyskogo teatra* [The Guide to the History of Western European Theater], Moscow, Iskusstvo (in Russian). 816 p.
  4. Muginshteyn M. (2005) *Khronika mirovoy opery. 1600–1850* [The Chronicle of the World Opera. 1600–1850], Yekaterinburg : U-Faktoriya (pri uchastii Gumanitarnogo un-ta) (in Russian). 640 p.
  5. Rollan R. (1935) *Opera do opery. Sobraniye sochineniy. Tom XVI* [The Opera before the Opera. Collected Works. Volume XVI]. Leningrad, Khudozhestvennaya literature. Available at : [http://az.lib.ru/r/rollan\\_r/text\\_1908\\_muzykanty\\_proshlyh\\_dney.shtml](http://az.lib.ru/r/rollan_r/text_1908_muzykanty_proshlyh_dney.shtml) (access September 14, 2016), (in Russian).
  6. Stefano Landi, La Morte d'Orfeo. Baroque Notes. Available at : <http://mcgautreau.com/notes/early/opera/landi1.php> (access September 14, 2016).
  7. Stefano Landi (1586/87–1639). La morte d'Orfeo (1619). Tragicommedia pastorale. Ens. Tragicommedia, dir. Stephen Stubbs. Recorded at Sint Gilliskerk, Brugge, August 1987.
  8. Stephen Stubbs. Biography. Available at : <https://stephenstubbs.wordpress.com/biography/> (access September 14, 2016).
  9. Stephen Stubbs (Lute, Conductor, Arranger). Available at : <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Stubbs-Stephen.htm> (access September 14, 2016).