

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Решетникова С.В., Чжан И. Антонио Тамбурины и баритоновое амплуа // Философия и культура. 2024. № 2.  
DOI: 10.7256/2454-0757.2024.2.39664 EDN: SZSTZZ URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=39664](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39664)

## Антонио Тамбурины и баритоновое амплуа

Решетникова Светлана Владимировна

кандидат искусствоведения

Старший преподаватель, Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова

420004, Россия, Республика Татарстан, г. Казань, ул. Окольная, 1

✉ [iana-budilova@mail.ru](mailto:iana-budilova@mail.ru)



Чжан Исян

магистрант, Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова

420015, Россия, республика Татарстан, г. Казань, ул. Пушкина, 24

✉ [572901203@qq.com](mailto:572901203@qq.com)



[Статья из рубрики "Философия и искусство"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0757.2024.2.39664

### EDN:

SZSTZZ

### Дата направления статьи в редакцию:

25-01-2023

**Аннотация:** Изучение оперного искусства рубежа XVIII–XIX веков является в настоящее время актуальной темой исследования. В начале XIX века произошло множество кардинальных перемен в области вокального исполнительства: формировались новые типы певческих голосов и драматические амплуа, претерпела изменения манера орнаментации партий и исполнения вокальных каденций. Многие работы отечественных и зарубежных музыковедов посвящены в основном изучению оперного исполнительства теноров, басов, контральто и сопрано. Изредка в этих трудах упоминается о баритонах вердиевского периода, а период зарождения баритонового амплуа, который приходится на начало эпохи романтизма, к сожалению, остается

неизученным. Предметом данного исследования является оперно-вокальное творчество итальянского баритона Антонио Тамбурины. Объектом исследования выступают баритоновые роли, созданные для певца. Теоретико-методологической основой исследования послужили труды современных отечественных и зарубежных музыковедов, посвященные искусству вокальных мастеров начала XIX века, рецензии музыкальных критиков-современников Антонио Тамбурины и его творческая биография. Новизна исследования заключается в выявлении причинно-следственных связей между исполнительским творчеством певца и процессами эволюции, произошедшими в оперном искусстве начала XIX века. Основным выводом исследования является выявление роли Тамбурины в становлении амплуа баритона.

#### **Ключевые слова:**

бас буффо, баритон, *basso cantante*, Антонио Тамбурины, амплуа, союзник, военначальник, правитель, герой-любовник, XIX век

Антонио Тамбурины (1800–1876) – известнейший оперный исполнитель XIX века, уроженец города Фаэнца (Италия). Выступал на сценах крупнейших театров Италии, Франции, Англии и России.

Музыкальное образование он получил у себя на родине, в Италии. Первым учителем музыки был его отец валторнист Паскуале Тамбурины, который научил сына играть на духовых инструментах. Однако в 12-ти летнем возрасте у мальчика обнаружился приятный голос и он начал работать в хоре. Известный музыкальный критик того времени Кастиль-Блаз в журнале *Harmonicon* (1833) отмечал, что в маленькие города Италии часто приезжали именитые певцы, такие как Доменико Момбелли, Джакомо Давид, Доменико Донцелли, и участвовали в карнавалах [\[12, P.125\]](#). Благодаря счастливому стечению обстоятельств в один из приездов на карнавал Доменико Момбелли заметил хориста Антонио и начал обучать его пению. Затем юный певец стажировался у Мадам Пизарони и других знаменитых мастеров.

В начале XIX века система вокального образования была унифицированной. Басов, теноров, контральто и сопрано обучали по одной и той же системе, согласно которой развивался широчайший вокальный диапазон, совершенствовалась вокальная техника, велась работа над дыханием. Певцов учили специальным вокально-техническим приемам: *messadi voce* (динамический переход от *forte* к *piano* и обратно на одной ноте), *portamento* (скольжение голосом). Кроме того, учили импровизировать, орнаментировать мелодии вокальных партий и исполнять каденции [\[4, 20\]](#). В педагогической практике преобладал эмпирический метод обучения, согласно которому педагог своим голосом демонстрировал ученику как нужно петь [\[1, 8\]](#).

Тамбурины получил отличную вокальную подготовку и уже в 16-ти летнем возрасте дебютировал на сцене театра в Равенне, тогда он заменил одного из басов буффо (комического баса). Спустя два года, Антонио уже выступал на сцене болонского театра, а с 1819 года – заключил контракт с театром в Пьяченце и стал одним из ведущих *basso cantante* [\[17\]](#). Голоса *basso cantante* («ит.» – певучий бас) отличались подвижностью и насыщенностью звучания. Наиболее известными басами того времени были Луиджи Лаблаш и Филиппо Галли. Партии для них были написаны в довольно высокой тесситуре, поэтому баритоны, также как и басы, с легкостью справлялись с подобными мелодиями

[10, 11, 19]. Не стоит забывать о том, что только с 1830-х годов баритон был выделен как самостоятельный голосовой тип [9]. Раньше баритонов считали либо высокими басами (*basso cantante*), либо низкими тенорами (*baritenore*) [4, с.58]. Термин *baritonos* произошел от двух греческих слов: *barús* (низкий) и *tónos* (тон) и существовал в Италии с XVII века [2]. Этим термином обозначался низкий мужской голос в хоровой партитуре. Хоровому баритону необходимо было иметь достаточно густые и насыщенные ноты грудного регистра. Как правило, диапазон партий простирался от ноты «фа» большой октавы до «фа» первой. Следует отметить, что диапазон современных баритонов на терцию выше [7].

Ввиду того, что баритоны в начале XIX века не имели своего репертуара, они исполняли партии высокого баса. Так, в репертуаре Тамбурины сначала появились партии *basso cantante*, такие как Дандини в «Золушке» и Мустафа в «Итальянке в Алжире» Дж. Россини, а позже – баритоновые. Исполнение вышеназванных партий требовало владения широчайшим вокальным диапазоном и колоратурной техникой, что соответствовало голосу Тамбурины. Согласно свидетельству Кастиля-Блаза (*Harmonicon*, 1833), голос Антонио Тамбурины имел широкий диапазон, простирающийся от «ля» большой до «фа» первой октавы, отличался яркостью и насыщенностью звучания, «удивительной гибкостью и поразительной ловкостью» [12, P.126].

Первые театральные выступления принесли Тамбурины невероятный успех. Вскоре слава о молодом певце распространилась по всей Италии и его пригласили на работу в театр *Nuovo*. Неаполитанские театры *Nuovo*, *San Carlo* и *Del Fondo* в начале XIX являлись центрами развития оперного искусства. Эпоха певцов-кастратов, исполнявших главные партии в операх *seria* (а иногда и в операх *buffa*), была близка к завершению. С приходом к власти маршала Мюрата в Неаполе с 1809 года был введен запрет на участие кастратов в оперных спектаклях. А годом позже – на участие контральто *en travesty*. Им запрещалось исполнять мужские роли [15, 16]. Этот факт способствовал бурному развитию тенорового, а в последствии басового и баритонового исполнительства. На смену божественным голосам кастратов пришли земные, более естественные и мужественные.

В неаполитанских театрах в те годы работали Саверио МеркадANTE, Стефано Павези, Пьетро Дженоерали, Джоаккино Россини, в оперных представлениях этих композиторов принимал участие Антонио Тамбурины. Традиция написания оперных партий для определенных исполнителей, идущая от XVIII века, в начале XIX века еще сохранялась. И композиторы все также создавали партии в расчете на солистов, входящих в основной состав труппы театра [4]. Первыми баритоновыми партиями, написанными для Тамбурины, стали Атлант (главарь фальшивомонетчиков) в опере «Насилие и постоянство, или Фальшивые деньги» (*Violenza e costanza, ossia I falsi monetari, Teatro Nuovo*, Неаполь, 1820) и генерал Баннер в опере «Адель и Эмерико, или Забытое место» (*Adele ed Emerico, ossia Il posto abbandonato, La Scala*, Милан, 1822) Саверио МеркадANTE [7, 18]. Эти роли он с успехом исполнял в театрах Италии. Его партнершей по сцене нередко выступала певица контральто Мариетта Джойя, на которой Антонио вскоре женился.

Оперная карьера Антонио Тамбурины успешно сложилась благодаря сотрудничеству с Гаэтано Доницетти и Винченцо Беллини. Талант певца вдохновлял вышеназванных авторов на создание множества значимых баритоновых партий, представляющих различные амплуа. Так, например, он выступал в ролях знатного господина и правителя: герцог Кальдория в «Пирате» (*La Scala*, Милан, 1827) Винченцо Беллини и правитель

Рима Константин в опере «Фауста» (*San Carlo*, Неаполь, 1832) Гаэтано Доницетти; военначальника: полковник Риккардо в «Пуританах» (*Théâtre-Italien*, Париж, 1843) Винченцо Беллини и начальник арсенала Израэль Бертуччи в «Марино Фальеро» (*Théâtre-Italien*, Париж, 1835) Гаэтано Доницетти. Кроме того, исполнял роль героя-любовника: Эрнесто Волмара в опере «Алина, королева Голконды» (*Teatro Carlo Felice*, Генуя, 1828) Гаэтано Доницетти, выступая антиподом тенора. И доктора Малатесты в опере «Дон Паскуале» (*Théâtre-Italien*, Париж, 1843) Гаэтано Доницетти, представляя друга и союзника заглавного героя.

Тамбурины с успехом удавалось исполнять комические партии в операх *buffa*, насыщенные легкой колоратурой, и драматические – в операх *seria*, требующие плотного звучания и долгого дыхания на кантитенных фразах. Было довольно сложно определить какие роли были более удачными в его исполнении. В одном из журналов 1830-х годов отмечалось: «...его голос лучше приспособлен к блестящему и грациозному стилю, чем к тяжелому и трагическому; но он не менее восхитителен в сентиментальной и страстной кантитене, которая в настоящее время является одной из самых важнейших характеристик итальянской школы. В первом случае он идеален в исполнении ролей Дандини и Фигаро, а во втором – непревзойден в «Лючии ди Ляммермур» и «Пуританах» [\[14, p.39\]](#).

С 1830-х годов Тамбурины покинул Италию и начал гастролировать по миру. Сначала он поехал в Париж, где на сцене Итальянского театра с успехом исполнил главные партии в операх «Дон Жуан», «Севильский цирюльник» и «Лючия ди Ляммермур» [\[12\]](#). А с конца 1830-х годов он выступал попеременно то в России, то в Англии. Тамбурины был приглашен в Санкт-Петербург и проработал там до 1852 года. Тогда в русских театрах блистали такие оперные исполнители как Джованни Баттиста Рубини, Полина Виардо, Анджелино Бозио, Луиджи Лаблаш, Джованни Марио, Джулия Гризи, Камилло Эверарди, Генриетта Ниссен-Саломан и другие. Певцы знакомили русскую публику с новейшими операми Джоаккино Россини, Джакомо Мейербера, Винченцо Беллини, Гаэтано Доницетти, Шарля Гуно и Джузеппе Верди [\[3, 6\]](#).

В 1838 году Тамбурины поехал в Лондон, где ему довелось поучаствовать в мировой премьере оперы «Фальстаф» (*Her Majesty's Theatre*, Лондон) английского композитора Майкла Уильяма Балфа. В этом спектакле он представлял Форда (ревнивого мужа) [\[21\]](#).

В 1847, 1853–1855-х годах певец продолжил выступления на английской оперной сцене. Однако голос его менялся с каждым днем и становился слабее, «верхние ноты потеряли силу, а тремоло, которое всегда было его недостатком, усилилось» (*Evening Mail*, 1847) [\[13, p. 8\]](#). Невзирая на это, Тамбурины проработал на оперной сцене до 1855 года, а с 1855 по 1869 год – перешел к концертам. Последние годы жизни Антонио Тамбурины провел в Париже. Умер в Ницце в 1876 году [\[17\]](#).

Творческая биография Тамбурины является свидетельством того, что в системе вокально-драматических амплуа начала XIX века происходили значимые изменения. Баритоны, ранее исполняющие комические партии *basso cantante* или *baritenore*, обрели свой собственный репертуар. И ключевую роль в становлении баритонового амплуа сыграло вокальное творчество Антонио Тамбурины, ставшего одним из выдающихся певцов своего времени. Обладатель прекрасного гибкого голоса, он вдохновлял композиторов эпохи романтизма на создание значимых баритоновых ролей. В начале XIX века для него были написаны роли правителей, военначальников, героев-любовников. Он предстал на сцене союзником главного героя и соперником тенора, став

полноправным участником любовного треугольника: тенор – сопрано – баритон. Все эти изменения в системе вокально-драматических амплуа позволили баритоновому голосу встать на высшую ступень вокальной иерархии и прочно утвердиться.

## Библиография

1. Гаджиева, М., Принципы и методы, применяемые в вокальной педагогике / В сборнике: Культура, наука, образование: проблемы и перспективы. материалы VIII Всероссийской научно-практической конференция с международным участием / М. Гаджиева, И. Савельева. – Нижневартовск, 2021. – С. 392-397.
2. Кандауров, Д. Ю. Трактовка амплуа баритона в опере «Художник Матис» П. Хиндемита / В сборнике: Студенческие научные исследования. Материалы статей XI Международной научно-практической конференции. – Пенза, 2022. – С. 153-156.
3. Лашенко, С. К. М.И. Глинка и его ученики в Европе: опыт контекстуального анализа одной забытой истории / Современные проблемы музыкознания. – Москва, 2020. № 3. – С 3-65.
4. Решетникова, С. В. Артистическая и педагогическая деятельность Мануэля Гарсии-старшего в контексте развития тенорового исполнительства конца XVIII – первой трети XIX века : диссертация кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Решетникова С. В. – Казань, 2020. – 234 с.
5. Решетникова, С. В. Луиджи Лаблаш – primo basso романтической эпохи // Universum: филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. 2022. 6(96). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/13944> (дата обращения: 16.01.2023).
6. Розанов, А. С. Полина Виардо-Гарсиа. – 2-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1978. – 234 с.
7. Синьхань, Ц. Зарождение и развитие баритона в операх XIX века // В сборнике: Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Материалы Международной научно-практической конференции. Составители Ю.С. Карпов, В.И. Яковлев. – Казань, 2020. – С. 267-272.
8. Симонова, Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto : диссертация доктора искусствоведения : 17.00.02 / Симонова Элеонора Рауфовна. – М., 2006. – 371 с.
9. Стахевич, А.Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика. – Saarbrücken : Lambert acad. publ., 2012. – 408 с.
10. Цзяньхуй, Х. Тембр-амплуа баса-баритона в оперном творчестве XVIII-XX столетий : диссертация кандидата искусствоведения : 17.00.02. – Одесса, 2016. – 226 с.
11. Чжаньчен, Т. Специфика трактовки баса в опере XVII – XIX веков: между амплуа и характером : диссертация кандидата искусствоведения : 17.00.03.. – Харьков, 2017. – 216 с.
12. Castil-Blaze, M. A biographical notice of Tamburini // The Harmonicon: A Journal of Music. – Pinnock, 1833. – P. 125-126.
13. The Evening Mall. – London, 1847. 7 april.
14. The Great Western Magazine and Anglo-American Journal of Literature, Science, Art, Commercial and Political Economy, Statistics, &c, V. 1. – London : Simpkin, Marshall, and Company, 1842. – 476 P.
15. Jacobshagen, A. Von Velluti zu Nozzari // Musik-kultur-geshichte. Im Auftrag des Instituts für Historische Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Würzburg: Verlag Königshause & Neumann GmbH. 2017. S. 131-145.
16. Jacobshagen, A. The origins of the recitativi in prosa in Neapolitan opera // Acta

- Musicologica. 74/2. – 2002. – P. 107-128.
17. Landini, G. Tamburini, Antonio / Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 94 (2019). [Электронный ресурс] // URL: [https://www-treccani-it.translate.goog/enciclopedia/antonio-tamburini\\_%28Dizionario-Biografico%29/?\\_x\\_tr\\_sl=it&\\_x\\_tr\\_tl=ru&\\_x\\_tr\\_hl=ru&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://www-treccani-it.translate.goog/enciclopedia/antonio-tamburini_%28Dizionario-Biografico%29/?_x_tr_sl=it&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc) (дата обращения: 16.01.2023).
  18. Role creators in the Mercadante operas. [Электронный ресурс] // URL: <http://opera.stanford.edu/Mercadante/creators.html#TT> (дата обращения: 17.01.2023).
  19. Sadie, S. Basso cantante // The Grove concise Dictionary of Music / Ed. by S. Sadie. Assistant Ed. A. Latham. – London: Macmillan, 1994. – P. 66.
  20. Sean, M. Vocal Virtuosity: The Origins of the Coloratura Soprano in Nineteenth-century Opera. – New York: Oxford University Press, 2021. – 301 p.
  21. Tyldesley, W. Michael William Balfe: His Life and His English Operas / W. Tyldesley. – New York: Routledge, 2017. – 280 p.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «Философия и культура» автор представил свою статью «Антонио Тамбурины и баритоновое амплуа», в которой проведено исследование становления уникального стиля известного оперного исполнителя XIX века.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что творческая биография А. Тамбурины является свидетельством того, что в системе вокально-драматических амплуа начала XIX века происходили значимые изменения. Баритоны, ранее исполняющие комические партии basso cantante или baritenore, обрели свой собственный репертуар.

К сожалению, автором статьи не отработана теоретическая сторона исследования: не представлена информация по актуальности и научной новизне исследования. Не проведен библиографический анализ, не представлено исследование степени научной проработанности изучаемой проблематики.

Целью исследования является анализ творчества Антонио Тамбурины через призму анализа изменений в системе вокально-драматических амплуа в музыкальных произведениях XIX века. Методологической основой исследования явился исторический и биографический анализ.

В своем исследовании автор уделяет внимание как творческой, так и жизненной биографии исполнителя, исследуя факторы, повлиявшие на его творческий путь. Как отмечено автором, в начале XIX века система вокального образования была унифицированной. Басов, теноров, контральто и сопрано обучали по одной и той же системе, согласно которой развивался широчайший вокальный диапазон, совершенствовалась вокальная техника, велась работа над дыханием. Певцов учили специальным вокально-техническим приемам: messa di voce (динамический переход от forte к piano и обратно на одной ноте), portamento (скольжение голосом). Кроме того, учили импровизировать, орнаментировать мелодии вокальных партий и исполнять каденции. В педагогической практике преобладал эмпирический метод обучения, согласно которому педагог своим голосом демонстрировал ученику как нужно петь. Благодаря отличной вокальной подготовке Тамбурины получил возможность уже с 16-летнего возраста выступать на ведущих сценах Италии, исполняя партии, предназначенные не только для баритона, но и для высокого баса.

Автор в своем исследовании обозначает ключевые периоды творческой биографии А. Тамбурины (переезд в Неаполь, гастроли в Париже, выступление на сценах России, Англии). Автором отмечена значимая роль сотрудничества певца с композиторами Гаэтано Доницетти и Винченцо Беллини в успешном развитии оперной карьеры. Талант певца вдохновлял вышеназванных авторов на создание множества значимых баритоновых партий, представляющих различные амплуа. Все эти изменения в системе вокально-драматических амплуа позволили баритоновому голосу встать на высшую ступень вокальной иерархии и прочно утвердиться.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение динамики творческого пути, становления уникального стиля, влияния определенных факторов на творческую карьеру определенного исполнителя представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 21 источник, в том числе и иностранный, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанного недостатка.