

Философия и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Чжан И., Решетникова С.В. Баритоновое искусство начала XIX века: амплуа и традиции исполнительства // Философия и культура. 2024. № 7. DOI: 10.7256/2454-0757.2024.7.44042 EDN: QRYWCZ URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=44042](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=44042)

## Баритоновое искусство начала XIX века: амплуа и традиции исполнительства

Чжан Исян

Ассистент-стажер, кафедра вокального искусства, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова

420000, Россия, г. Казань, ул. Пушкина, 24, оф. Казань

✉ 572901203@qq.com



Решетникова Светлана Владимировна

кандидат искусствоведения

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

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

✉ lana-budilova@mail.ru



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

**DOI:**

10.7256/2454-0757.2024.7.44042

**EDN:**

QRYWCZ

**Дата направления статьи в редакцию:**

16-09-2023

**Аннотация:** Предметом настоящего исследования является оперное искусство начала XIX века. Объектом исследования выступает творчество первых оперных баритонов того периода. Период эпохи раннего романтизма освещен в трудах российских и зарубежных музыковедов О.В. Жестковой, Л.А. Садыковой, А.В. Денисова, И.П. Драч, А.Е. Хоффманн, Э.Р. Симоновой, С.В. Решетниковой, А. Якобсхагена, Д. Марека, Дж. Поттера, Дж. Старка, С. Карузелли, Дж. Риггс, Дж. Росселли и многих других. Однако вышеназванные работы посвящены в основном изучению оперного исполнительства теноров и сопрано. Вопросы формирования исполнительских традиций и амплуа

баритонов начала XIX века в них не рассматривались. Таким образом, период зарождения этого голосового типа остался малоизученным, что говорит о новизне данного исследования. В работе привлечены материалы из трудов современных исследователей: С.В. Решетниковой и А.Г. Стахевича, в которых рассматривался процесс эволюции западноевропейского оперного искусства и упоминалось о баритонах вердиевского периода, а также работы китайских исследователей Хе Цзяньхуа и Тан Чжаньчэна, посвященные басовому оперному искусству. Статья Цуй Синьхань, в которой приведены общие сведения о зарождении амплуа баритона, представила в этом смысле наибольший интерес и явилась отправной точкой для более глубокого исследования. Актуальность исследования обусловлена интересом современных исполнителей к репертуару первых баритонов, среди которых Антонио Тамбурины, Луиджи Дзамбони и другие. А также недостатком изученности эволюционных процессов, произошедших в баритоновом искусстве в начале XIX века. В данной работе преобладают исторический и теоретический методы исследования. Выводы настоящего исследования заключаются в следующем: охарактеризовано творчество первых баритонов начала XIX века, выявлены основные аспекты их исполнительского творчества и обозначены амплуа в которых они выступали.

#### **Ключевые слова:**

амплуа, баритон, вокальная партия, Луиджи Дзамбони, Джоаккино Россини, Винченцо Беллини, фальцет, *basso cantante*, *baritenore*, Антонио Тамбурины

Баритон – самый распространенный мужской певческий голос, находящийся между тенором и басом. Термин *barítonos* имеет греческие корни и происходит от двух слов: *barús* (низкий) и *tónos* (тон) [2, С. 153–156]. Среди самых ярких представителей этого типа голоса Луиджи Дзамбони (первый Фигаро в «Севильском цирюльнике» Россини), Антонио Тамбурины (первый исполнитель многих беллиниевских и доницеттиевских партий), Маттио Баттистини (наследник певческих традиций Тамбурины), Анри-Бернар Дабади (первый Вильгельм Телль в опере Россини), Пьетро Каппуччилли (первый интерпретатор многих вердиевских партий), Этторе Бастьянини (обладатель прекрасного бархатного баритона), Тито Гобби (один из лучших исполнителей драматических ролей, таких как Яго в «Отелло» Верди), Титта Руффо (один из лучших исполнителей партии Риголетто в одноименной опере Верди), Чарльз Сэнтли (выдающийся английский баритон-виртуоз) и многие другие [12, С. 195–203].

Впервые упоминание о баритоновом типе голоса можно было найти в вокально-хоровой партитуре XV века, им обозначались низкие голоса. Однако после утверждения четырехголосной системы в хоровой партитуре баритоны «вынуждены были переквалифицироваться на басов или теноров» [7, С. 267–272].

Оперный баритон выделился как самостоятельный тип голоса в XIX веке. Ранее баритоны вынуждены были исполнять в опере партии *basso cantante* (высокого, подвижного баса) или *baritenore* (низкого, баритонального тенора) [5, С. 58]. Исполнительское искусство баритонов стало активно развиваться в первых десятилетиях XIX века. В частности, в 1820-е годы завершилась эра господства кастратов, исполнявших партии главных героев как в опере *buffa*, так и в опере *seria*. На смену певцам-кастратам сначала пришли тенора, а затем басы и баритоны. Баритоны, считавшиеся высокими басами или низкими тенорами окончательно отделились и от

первых и от вторых и обособились в самостоятельный голосовой тип.

Репертуар баритонов формировался постепенно. Несмотря на то, что и в XVIII веке в операх Моцарта, например, встречались такие партии *basso cantante* как граф Альмавива в «Свадьбе Фигаро», Папагено в «Волшебной флейте», Дон Жуан в одноименной опере (которые исполнялись не только басами, но и баритонами), баритоны заняли ведущие роли в опере лишь в XIX веке [\[15\]](#). В качестве подтверждения можно привести примеры заглавных ролей: Вильгельм Телль в опере Россини, Евгений Онегин в опере Чайковского, Риголетто в опере Верди.

В числе первых оперных партий Фигаро в «Севильском цирюльнике» Россини (исполненная Луиджи Цзамбони в 1816 году), Дандини в «Золушке» (впервые представленная высоким басом Джузеппе де Бенйсом в 1817 году) и Атлант в опере «Насилие и постоянство, или Фальшивые деньги» МеркадANTE (исполненная Тамбурины в 1820 году). Вслед за Россини и МеркадANTE баритоновые оперные партии стали создавать Джованни Паччини, Карло Кочча, Гаэтано Доницетти и, наконец, Джузеппе Верди. Первые баритоновые партии нередко обозначались композиторами как *basso cantante*. Примером является партия Пикара в опере Доницетти «Кьяра и Серафина», созданная композитором в 1822 году для Антонио Тамбурины [\[7, с. 267-272\]](#). Позднее, в конце 1820-х годов, напротив, некоторые оперные партии, изначально созданные для басов, стали переписываться композиторами для баритонов. Так, партия Филиппо из оперы «Бьянка и Фернандо» Беллини, исполненная на премьере 30 мая 1826 года басом Луиджи Лаблашем, была впоследствии переписана для баритона Антонио Тамбурины и исполнена певцом двумя годами позже.

Композиторы XIX века стали подчеркивать тембровый контраст низких мужских голосов, создавая для них ансамблевые номера в своих операх. Примерами могут служить дуэты Дона Паскуале и Малатесты из оперы «Дон Паскуале» Доницетти и Джорджа Валлтона и Рикардо Форты из оперы «Пуритане» Беллини, созданные для Луиджи Лаблаша и Антонио Тамбурины. Баритоны в этих операх нередко представляли в амплуа компаньонов или героев с противоречивым характером. Впоследствии композиторы стали поручать баритонам роли правителей (Ричард Львиное сердце в одноименной опере Паччини), военачальников (Израэль Бертуцци в опере «Марино Фальеро» Доницетти), благородных героев (Вильгельм Телль в одноименной опере Россини), героев-любowników (Эрнесто Волмар в опере «Алина, королева Голконды» Доницетти). Тем самым авторы ставили баритонов на одну ступень вокальной иерархии с тенорами.

Однако в начале XIX века нередкими были случаи взаимозаменяемости голосов в оперном спектакле, что было связано с универсализацией исполнительского искусства того периода. Баритонам иногда доводилось исполнять теноровые партии. Известен случай, когда на гастролях в Санкт-Петербурге (13 ноября апреля 1843 года) Тамбурины пришлось исполнить теноровую партию Яго в опере «Отелло» Россини. В «Литературной газете» Санкт-Петербурга отмечалось, что Тамбурины «из угодливости» взялся исполнять теноровую партию, специально переложенную для баритона, в этой небольшой роли он смог прекрасно выразить коварство Яго [\[3, с. 18\]](#). Также и другой бас-баритон Мануэль Гарсиа-младший исполнял теноровые партии (перенесенные в баритоновую тесситуру) в операх Россини на гастролях в Мексике в 1826 году, заменяя заболевшего отца тенора Мануэля Гарсию-старшего [\[6, с. 27 - 31; 14, с. 52 - 55\]](#). Таким образом, перенос партий в другую тональность использовался певцами того времени довольно часто. Кроме того, певцы включали импровизации и вставные арии в исполняемые партии.

Если диапазон партии хорового баритона простирался от ноты "фа" большой октавы до "фа" первой, то исполнительские возможности оперных баритонов были гораздо шире. Последние старались расширить диапазон, используя усиленное грудное звучание или фальцет. Способ расширения диапазона голоса за счёт фальцета практиковали Джованни Инкинди и Антонио Тамбурини [\[10, С. 48 - 53\]](#). Тамбурини, например, состязался на оперной сцене со знаменитым тенором Джованни Баттисой Рубини в умении импровизировать и исполнять пассажи фальцетом в высокой тесситуре [\[13\]](#). С 1830-х годов использование фальцетного регистра утратило актуальность и баритоны вслед за тенорами стали осваивать технику «прикрытия» высоких нот. Стремилась увеличить объём и силу грудного звучания.

Следует отметить, что мужские голоса имеют два регистра: головной (фальцетный) и грудной. Для однородности тембрового звучания и скрытия границ регистрового перехода певцами используется «прикрытие» или затемнение высоких нот. Как отмечал известный ученый Л. Б. Дмитриев: «регистровый переход не исчезает, а смягчается за счет плавного перехода грудного звучания в микстовое, прикрытое. Голос при таком способе формирования диапазона звучит достаточно ровно, и многие профессиональные певцы успешно пользуются именно такой манерой прикрытия» [\[1, С. 452-454\]](#). Данная манера пения осваивалась певцами XIX века постепенно. Каждый из исполнителей искал наиболее приемлемый для себя способ «прикрытия», будь то затемнение гласных в высоком регистре или микстовое звучание.

Вокальная техника баритонов активно развивалась и к середине столетия баритоновые голоса уже разделились на высокие, подвижные (именуемые в наше время лирическими) и мощные, объемные (которые мы относим теперь к драматическим). Первые были продолжателями исполнительских традиций *baritenore*, а вторые - *basso cantante*. Китайский исследователь Хе Цзяньхуй в своей работе отмечал, что в XIX веке в целом наметилась тенденция к «баритонизации» басового искусства [\[9\]](#). Теорию «баритонизации» мужского исполнительского искусства хотелось бы дополнить и отметить, что это явление коснулось не только басового, но и тенорового искусства в виду того, что к середине XIX века сложнейшая колоратура из теноровых партий перешла к баритоновым [\[8\]](#). В вердиевских баритоновых партиях, например, встречаются сложнейшие вокальные эпизоды, охватывающие широкий диапазон: кабалетта в арии Жермона *Il Provenza* из оперы «Травиата», которую современные исполнители нередко купируют; ария мести *Egli e salvo! O gioja immensa* Карлоса из оперы «Сила судьбы» [\[8; 5, С. 58\]](#). Однако следует отметить, что богато украшенное пение было бы всего лишь демонстрацией виртуозности, если бы не сопровождалось чувственной игрой актера и драматической экспрессией. На существование разных типов вокальных исполнителей указывал М. Львов в своем труде «Из истории вокального искусства» разделяя их на певцов-актеров, способных создать музыкально-драматические образы, и певцов-виртуозов «певцов в узком смысле этого слова» [\[4; 11, С. 180\]](#). Ко времени создания первых опер Верди баритоны, обладающие мощными голосами и способные воплотить реалистичные образы драматических персонажей, стали наиболее востребованными. У Верди баритон, как правило, выступал в роли оппонента по отношению к тенору и сопрано, то есть к паре влюбленных героев. Яркими примерами являются роли Джорджа Жермона, Риголетто, Дона Карлоса ди Варгоса и другие [\[8, С. 111\]](#).

С первых десятилетий XIX века начался новый виток развития баритонового искусства. Благодаря появлению выдающихся исполнителей, совершенствованию их вокальной

техники и драматизации искусства баритоны смогли отделиться от тенора и баса, добиться высокого уровня исполнительской культуры, что позволило им занять главное положение в иерархии оперных голосов XIX века. Появились новые амплуа и типы баритонового голоса, такие как лирический, драматический, лирико-драматический, впоследствии появился легкий баритон-мартен. Фундамент развития искусства оперных баритонов был заложен в начале XIX века такими выдающимися исполнителями как Тамбурины, Дабади, Инкинди, де Бенъис и Дзамбони. Именно они сыграли важнейшую роль в развитии искусства баритонов, стали первыми исполнителями многих партий, воплотив амплуа героя-любownika, соперника, компаньона, правителя, военачальника и сформировали представление об эталонном звучании многих оперных партий, на которое впоследствии стали равняться их последователи.

## Библиография

1. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 1968. – 674 с.
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 / Д. Ю. Кандауров.-Пенза, 2022. – С. 153-156.
3. Литературная газета.-Санкт-Петербург, 1844.
4. Львов, М. Л. Из истории вокального искусства. – М.: Музыка, 1964. – 228 с.
5. Решетникова, С.В. Артистическая и педагогическая деятельность Мануэля Гарсии-старшего в контексте развития тенорового исполнительства конца XVIII-первой трети XIX : диссертация кандидата искусствоведения : 17.00.02. – Казань, 2020. – 234 с.
6. Решетникова, С.В. А была ли ошибка Мануэля Гарсиа? Попытка развеять миф о главном секрете школы Гарсиа // *Philharmonica. International Music Journal*. 2017. № 4. – С. 27-31.
7. Синьхань, Ц. Зарождение и развитие баритона в опере XIX века // В сборнике : Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Материалы Международной научно-практической конференции. Составители: Ю. С. Карпов, В. И. Яковлев / Ц. Синьхань. Казань, 2020. – С. 267-272.
8. Стахевич, А. Г. Вокальное искусство Западной Европы : творчество, исполнительство, педагогика / А. Г. Стахевич.-Saarbrusken : Lambert acad. publ., 2012. – 408 с.
9. Цзяньхуй, Х. Тембр-амплуа бас-баритона в оперном творчестве XVII–XIX столетий : диссертация кандидата искусствоведения ; 17.00.02. – Одесса, 2016. – 226 с.
10. Чжан, И. Специфика оперно-вокального исполнительства Антонио Тамбурины // *Philharmonica. International Music Journal*. 2023. – № 3. – С. 48-53.
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. Юй, С. Маттио Баттистини-выдающийся баритон XIX века // *Bulletin of the international centre of art and education*. – Москва, 2021. С. 195-203.
13. Landini, G. Tamburini, Antonio / *Dizionario biografico degli italiani*-volume 94, 2019. [Электронный ресурс] // URL: <https://www-treccani-it>
14. Reshetnikova, S. V. Manuel Garcias alleged mistake. An attempt to destoroy the myth of the corporate secret of Garcias Scool // *Philharmonica. International Music Journal*. 2018. № 1. С. 52-55.
15. Jander, O., Steane, G. B., Forbes, E., Harris, E. T., Waldman, G. Baritone // *The New Grove Dictionary of Musia and Musicians*. 2 nd. ed / Ed. Stanley Sadie, John Tyrrell. Oxford, 2001. [Электронный ресурс] // URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/page/history-of-grove-music>

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в статье «Баритоновое искусство начала XIX века: амплуа и традиции исполнительства» является формирование баритонного репертуара в развитии европейского оперного искусства начала XIX в., что, собственно, нашло отражение в заголовке. С опорой на мнение коллег автор признает, что упоминания «о баритоновом типе голоса можно было найти в вокально-хоровой партитуре XV в.», но в силу «утверждения четырехголосной системы в хоровой партитуре баритоны «вынуждены были перекалвалифицироваться на басов или теноров»». Собственно, это положение и обуславливает позицию автора, состоящую в том, что репертуаром basso cantante (Моцарт, Россини, Чайковский) искусство известных баритоновых вокалистов (Антонио Тамбурины, Мануэль Гарсиа-младший, Джованни Инкинди и др.) не ограничивается. Развивая концепцию «баритонизации» мужского вокально-исполнительского искусства в XIX в. китайского коллеги Хе Цзяньхуя, с опорой на исследование профессора Олександра Григоровича Стахевича, автор подчеркивает, что «это явление коснулось не только басового, но и тенорового искусства в виду того, что к середине XIX века сложнейшая колоратура из теноровых партий перешла к баритоновым». Свою позицию автор обосновывает путем анализа биографических исследований и вокально-оперного репертуара известных баритонов, раскрывая сложившуюся в начале XIX в. специфику амплуа и традиции исполнительства.

В целом, предмет исследования рассмотрен достаточно подробно на хорошем теоретическом уровне.

Методология исследования опирается на обобщение и теоретическую критику исследований коллег из России, Китая, Украины, Великобритании. Несмотря на то, что автор максимально постарался избежать формализма методических разделов статьи, логика и структура изложения материала вскрывает четкую программу исследования, реализованную с опорой на принципы объективности и историзма.

Актуальность выбранной темы автор отдельно не обосновывает. Но судя по завязавшейся дискуссии с китайским коллегой, автор подчеркивает, что на формирование баритонного репертуара в развитии европейского оперного искусства начала XIX в. значительное влияние оказало именно исполнительское амплуа и традиции европейского вокально-исполнительского искусства. В этом смысле более объективными источниками являются результаты историко-биографических исследований известных вокалистов, нежели нотные опусы, в которых композиторы XIX в., следуя консервативной традиции, выбирали для характеристики музыкально-драматического образа basso cantante или tenor. Вполне очевидно, что устоявшаяся в композиторском творчестве формальное разделение многоголосия на четыре диапазона, потребовало корректировки в вокально-исполнительской практике. После эпохи выдающихся кастратов в начале XIX в. свои позиции вновь занимает естественный, богатый обертонами и драматическими возможностями мужской баритон, репертуар которого, как продемонстрировал автор формировался как из басовых, так и теноровых партий. Актуальность статьи, таким образом, состоит не только в уточнении исторической объективности, но и имеет практическую составляющую при формировании педагогического репертуара студентов-вокалистов.

Научная новизна статьи не вызывает сомнений. Она выражена в авторской подборке обобщенной научной литературы, в логике аргументации авторской позиции.

Стиль текста выдержан автором научный. Структура статьи отражает логику изложения

результатов научного исследования.

Библиография хорошо отражает проблемную область исследования, но ее описание содержит некоторые технические ошибки и нуждается в уточнении с учетом требований редакции и ГОСТа (см. [https://nbpublish.com/fkmag/common\\_106.html](https://nbpublish.com/fkmag/common_106.html)).

Апелляция к оппонентам вполне корректна, уместна и достаточна. Автор умело вступает в дискуссию с коллегами, грамотно критикует одни позиции и аргументированно доказывает собственную правоту.

За исключением отдельных технических недочетов в описании списка литературы рецензент не видит препятствий к публикации статьи. Она безусловно представляет интерес для читательской аудитории журнала «Философия и культура» и может быть опубликована после небольшой доработки.