

В. А. БАГАДУРОВ

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ВОКАЛЬНОЙ МЕТОДОЛОГИИ

Часть II

Учебное пособие

2-е издание, исправленное


• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

- Б 14 Багадуров В. А.** Очерки по истории вокальной методологии. Часть II : учебное пособие / В. А. Багадуров. — 2-е изд., испр. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. — 476 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-3306-3 (Изд-во «Лань», общий)

ISBN 978-5-8114-3469-5 (Изд-во «Лань», часть 2)

ISBN 978-5-91938-598-1 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», общий)

ISBN 978-5-91938-629-2 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», часть 2)

ISMN 979-0-66005-310-2 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», общий)

ISMN 979-0-66005-332-4 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», часть 2)

Всеволод Алавердиевич Багадуров (1878–1954) — русский и советский музыковед, вокалист и композитор. Его научные труды и статьи в основном посвящены изучению истории и методики вокального искусства. Настоящее издание, выходящее в трех томах, представляет собой ряд очерков, освещающих методологические особенности различных вокальных школ (Германии, Франции, Италии и др).

Книга будет интересна профессиональным певцам, студентам и педагогам вокальных факультетов училищ и вузов, а также любителям.

УДК 784
ББК 85.314

- Б 14 Bagadurov V. A.** Essays on the history of vocal methodology. Part II : textbook / V. A. Bagadurov. — 2nd edition, revised. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2020. — 476 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects). — Text : direct.

Vsevolod Alaverdievich Bagadurov (1878–1954) was a Russian and Soviet musicologist, vocalist and composer. His scientific works and articles are devoted mainly to the study of the history and methodology of vocal art. This edition, published in three volumes, represents a series of essays covering the methodological features of various vocal schools (of Germany, France, Italy, etc.).

The book will be of interest to professional singers, students and teachers of vocal faculties of colleges and high schools, as well as to amateurs.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2020

© В. А. Багадуров, наследники, 2020

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2020

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА¹

Современная вокальная педагогика обнаруживает значительное отставание как в области своей теории, так и практики, особенно в связи с теми ответственными задачами, которые падают на нее в обстановке культурной революции в связи с делом подготовки новых кадров, как в профессиональных учебных заведениях, так и в области самодеятельного искусства.

Слабость вокальной педагогики сказывается и в области подготовки «кадров для кадров», т. е. в деле подготовки молодых вокально-педагогических сил для вузов и техникумов, в подготовке научно-исследовательской и педагогической смены.

Перед вокальной педагогикой во весь рост становится задача методологической реконструкции. Эта работа немыслима без критической, марксистско-научной переработки теоретического наследия вокальной педагогики, ее многовекового опыта, подкрепленного научно-исследовательским материалом смежных дисциплин (анатомии и физиологии голосового аппарата, экспериментальной фонетики и т. д.). В то же время на книжном рынке совершенно нет исторической вокально-педагогической литературы, если не считать большой плохо систематизированной и страдающей рядом дефектов (неточные переводы и пр.) работы К. Мазурина «Методология пения», т. I. Последняя была издана в 1902 г. и стала библиографической редкостью.

¹ Книга воспроизводится по изданию: *Багадуров В. А.* Очерки по истории вокальной методологии. Часть II. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. — *Примеч. изд-ва «Планета музыки».*

В связи с таким положением коллективная научно-исследовательская работа очень затруднена, так как исторические труды, изданные за границей на других языках, доступны далеко не всем. Отсутствие необходимой литературы на русском языке чрезвычайно усложняет и чтение методологических курсов в профессиональных музыкальных учебных заведениях, т. е. бьет по подготовке кадров, по активизации методов преподавания (замена лекционного метода самостоятельной проработкой материала учащимся в плане семинарских и других занятий).

На основании всех этих соображений Государственное музыкальное издательство выпускает II том «Очерков по истории вокальной методологии» В. А. Багадурова, являющийся продолжением I тома, изданного в 1929 г.

II том «Очерков» доводит исследование истории вокальных педагогических теорий Запада до наших дней. В этом томе изложены теории главным образом XIX и XX вв., естественно оказывающие наиболее сильное влияние на вокальных педагогов настоящего времени (старая и новая немецкие школы, школа примарного тона, новые итальянская и французская школы, новейшие вокально-педагогические течения во Франции и т. д.). Издаваемая работа заканчивается изложением вокально-педагогического *credo* самого автора, принадлежащего к числу основателей так называемого «единого метода» ГИМН (Гос. институт муз. науки).

Издательство считает, что методология автора («сравнительно-исторический метод») не позволяет ему вывести проблемы из прежнего эклектического и эмпирического, по существу, состояния. Всякая методология неизбежно включает необходимость критерия оценки исторического материала, оценки его в плане историко-материалистическом. Автор сам говорит, что он «отнюдь не претендует на разрешение проблемы истории вокальной методологии и искусства на основе метода диалектического материализма». Отсюда попытка оценить

вокально-педагогические течения с точки зрения «единого метода». Попытка, конечно, непропорциональная, так как «единый метод», по существу своему, является также эклектической и эмпирической системой практических приемов, оторванной от проблемы стиля исполнения и других определяющих его моментов социального порядка.

Основная ценность данной работы заключается в добросовестном и тщательном отборе исторического фактического материала, удобной и относительно целесообразной, с точки зрения усвоения читателем, систематизации этого материала.

Появление этой работы должно частично разрешить тот кризис, который имеет место на книжном рынке с исторической вокально-педагогической литературой.

Издаваемый труд дает фактический исторический материал, необходимый как для критической переработки всего содержания вокальной педагогики прошлого, так и для развития советской вокальной методологии.

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Во второй части «Очерков по истории вокальной методологии» автор имел в виду изложить и охарактеризовать дальнейшее развитие педагогических учений главнейших школ Германии, Франции и Италии и довести его до наших дней. Однако изобилие материала за последнюю четверть века и необычайное разнообразие новейших методов вокальной педагогики, не поддающихся общей характеристике в связи с колоссальным общим ростом научного исследования голосового аппарата, а также невозможность установить историческую перспективу воспрепятствовали ему довести намеченный план до конца. Поэтому автор ограничился разбором только некоторых новейших работ, характерных для настоящего времени в вокальном искусстве и педагогике буржуазных стран.

В немецкой педагогике достаточно сопоставить, например, работу Отто Иро с книгой Лилли Леман, чтобы видеть, на каких крайних точках зрения находятся современные вокальные педагоги и ученые. Во французской школе Рауль Дюгамель, Сен-Жан и П. Дюпре — все авторы последнего пятилетия — не имеют ничего общего в своих педагогических принципах. Гораздо большая устойчивость замечается в новой итальянской школе, где множество общих черт связывает работы Карелли и Магрини. Если мы проследим мысленно весь процесс развития вокальной педагогики всех стран, за все периоды его, начиная с XVII и до конца XIX в., то должны будем отметить, что вокальная педагогика послушно следовала за развитием и сменой музыкальных стилей.

Это произошло, например, со школой колоратурного периода, которая надолго пережила реформу Глюка, с французской школой, оказавшейся неподготовленной к исполнению большой героической оперы, и с немецкой вокальной школой, современной Вагнеру.

В истории вокального искусства такие смены стилей уже бывали не раз, и педагогика всегда умела к ним применяться, вырабатывая новые приемы формирования и развития голоса.

В общих чертах эти смены можно охарактеризовать как борьбу между декламационными течениями (флорентинцы, Глюк, Вагнер, современность) и кантиленою (XVII в., патетический стиль и середина XIX в., французская и итальянская школы), а также между колоратурным пением и первыми двумя течениями (XVIII в., период колоратуры), или, формулируя еще более сжато: между звуком и словом; в вокальной педагогике — между сольфеджированием (сольмизацией) и вокализацией, певческим тоном и гласной. В методическом отношении этот спор был блестяще для своего времени практически разрешен в первом периоде вокальной методологии (ранняя итальянская школа); теперь разрешение его является задачей экспериментальной фонетики, которой предстоит выяснить вопрос об изменениях, претерпеваемых речевой гласной при обращении ее в певческий тон.

Соответственно указанным концепциям и все вокальные школы распадаются на две категории, между которыми есть и школы смешанного типа.

К бесспорным образцам вокализационной школы относятся: второй период бельканто — период господства колоратурного пения, а также вся новая итальянская школа и соответствующие им течения в других странах; к декламационным школам следует отнести ранний период бельканто, всю старую французскую школу, примерно до последней четверти XVIII в., немецкую школу примерного тона, ближайший к нам период новой французской школы.

Во второй половине ХМХ в. появляются новые методы, которые можно охарактеризовать как стремление к научному обоснованию вокальной педагогики. Одни из них строят певческое звукообразование на основе речевой фонетики данного языка. Мазурин называет их «лингвистическими», что не вполне удачно, так как они исходят главным образом из фонетики языка, и их было бы правильнее назвать фонетическими» методами (национальная немецкая школа, Дюгамель и отчасти последние итальянские авторы). Другие кладут в основание своих методов анатомо-физиологические данные и отчасти психофизиологию (новая французская школа, начиная с Гарсиа, Штокхаузен, Гольдшмидт и некоторые авторы новой итальянской школы). В двадцатом веке эти оба течения соединяются в одно общее русло — научный метод, стремящийся использовать для своих целей данные всех смежных с вокальной педагогией дисциплин, включая психологию (рефлексологию).

Указанная нами выше связь между стилем вокальной музыки и развитием вокально-педагогических учений может быть прослежена в течение всех установленных нами периодов истории вокальной методологии.

Так, в Средние века вокальная музыка находилась всецело на службе церковного культа и была, за исключениями, указанными нами в первой части очерков, полифонической («готической», как называл ее Винченцо Галилей), являясь выразительницей религиозных настроений церковной общины, объединяемой этим культом. Церковь владела умами и помышлениями всех слоев общества, она была могучей политической силой, управлявшей целыми странами и угнетавшей как научное, так и художественное творчество, если они пытались вырваться из области религиозных воззрений и тематики. Вокальная педагогика в Средние века служит культовым целям и, находясь на первоначальной ступени развития, еще не имеет самостоятельного значения,

а входит наряду с другими дисциплинами в сочинения о музыке вообще¹.

Гуманистические идеи, нашедшие себе поддержку в античной философии и культуре, проявились в вокальном искусстве в виде стремления к гомофонии, которая уже с XIV в. начинает завоевывать господство в вокальной музыке (флорентийское *ars nova*, лютневая музыка), а к концу XVI в. уже получает самостоятельное значение.

Рука об руку с флорентийской реформой развивается и сольное пение, как естественная ступень в развитии природных и художественных дарований отдельной личности и высшая форма выражения индивидуальных переживаний в пении. Однако уже при самом своем появлении стремления флорентинцев к возрождению античной музыки и тематики подверглись влиянию новых классовых отношений, выразившемуся прежде всего в искажениях античного сюжета, вызванных идеологией той среды, в которой развивались вокальное искусство и музыка. Так, либреттист «Орфея» поэт Ринуччини вынужден признаться, что сюжет «Орфея» был им изменен в угоду требованиям придворной постановки²: вместо гибели Эвридики, навлекшей на себя кару «судьбы», в опере все кончается к общему благополучию — является Меркурий, и супружеская чета вновь соединяется. Таким образом, в флорентийской опере, уже при ее возникновении, мы находим элементы противоречия, которые при практическом осуществлении идеи возрождения античного искусства наложили на него отпечаток современных социальных требований. В примитивной опере античные мифологические сюжеты все же продолжают господствовать, но к концу XVIII в. в венецианской опере, где театр сделался достоянием более широких

¹ Или в общие музыкально-теоретические трактаты (как, например, трактат Боэции, Кассиодора и др.).

² *Arnaldo Bonaventura. Saggio sul teatro musicale italiano. Livorno, 1913.*

мелкобуржуазных слоев населения, благодаря тому, что спектакли стали платными и общедоступными, начинают преобладать исторические сюжеты. Наконец, оперные сюжеты еще более «демократизируются» и уже начинают отражать обыденную жизнь мелкобуржуазного населения городов в комической опере неаполитанской школы¹.

Таким образом, пользуясь терминами истории архитектуры, ренессанс в вокальной музыке сменился характерными чертами барокко уже в начале XVII в. Вокальная педагогика первого периода бельканто всецело отражает в себе эти черты. Дальнейший этап развития бельканто — период колоратуры, т. е. причудливой и изощренной вокальной орнаментики, несомненно соответствует стилю рококо в архитектуре. Некоторое противоречие здесь заключается в том, что фиоритурный стиль в вокальном искусстве развился наиболее широко и пышно в Италии, тогда как стиль рококо проявился всего ярче во французском зодчестве. Однако во Франции колоратурный стиль представлен довольно ярко в операх Рамо и итальянцев, акклиматизировавшихся в Париже, а также в комической опере.

Реформа Глюка была вызвана не упадком итальянской оперы *seria* и не тем, что она потеряла всякое художественное значение и требовала коренного пересмотра и реорганизации, а столкновением двух совершенно различных мировоззрений — отживающего феодально-аристократического, отражением которого было творчество Люлли и Рамо, и нового мировоззрения, выраженного в философии и сочинениях энциклопедистов.

«Всех энциклопедистов, — говорит Л. де-ля-Лоранси², — можно рассматривать как первых теоретиков и провозвестников глюкизма». Обращение Глюка к классической сюжетике в его пяти знаменитых операх было поворотом к здоровому и близкому к природе классициз-

¹ См. I часть, гл. XI и XVI.

² *La musique française de Lulli a Gluck. Enc. de la musique. Lavignac.*

му¹. В литературе в это время (60-е и 70-е гг. XVIII в.) так называемое ложноклассическое направление уже пережило период своего расцвета и угасало под влиянием жестокой критики Вольтера, Руссо, Дидро и Мерсье, в особенности же благодаря творчеству Мольера (мещанская комедия), безжалостно осмеивавшему в своих произведениях принципы ложноклассического жанра. В живописи классицизм нового типа был излюбленным стилем революционного времени: достаточно указать на Ж. Л. Давида с его «Клятвой Горациев» и «Смертью Сократа» или «Смертью Марата», и Герена (Марк Секст, Федра и Ипполит) с целым рядом картин на классические сюжеты. Таким образом, в творчестве Глюка отмечается смена классовых отношений во французском обществе конца XVIII в.

Следующим этапом, повлекшим за собой существенные изменения в методах преподавания пения, была большая французская опера. Она была создана вторичным революционным подъемом, вызванным во Франции режимом Бурбонов, который восстановил и поддерживал аристократию и дворянство в ущерб интересам буржуазии, завоевавшей свои права во время Великой революции. Сюжеты «Вильгельма Телля» Россини, «Немой» Обера, «Пророка» и отчасти «Гугенотов» Мейербера — политические и имеют в основе революционные принципы или социальную борьбу, выражающуюся в форме религиозной борьбы (см. гл. XIV). Мы уже знаем, что новая французская опера вызвала необходимость в новых приемах вокальной педагогики (Дюпре, Гарсиа). К этому времени мы относим начало новой французской вокальной школы.

В Германии появление школы примарного тона (Ф. Шмитт, 1854 г.) тесно связано с музыкальным движением, которое сказалось еще в романтической опере,

¹ Так, по поводу «Альцесты» (либретто Кальцабиджи) Денуартерр (Desnoir esteres) замечает, что сюжет оперы в руках Глюка и его поэта получил вид действительно достойный Эврипида (Gluck et Piccini).

возникшей в эпоху, непосредственно следовавшую за освободительной войной 1814–1815 гг.¹ Первая волна этого движения не докатилась до вокального искусства. Потребовалось еще революционное движение 1830 и 1848 гг., имевшее в своей основе, кроме борьбы за освобождение от феодальных повинностей и юрисдикции, завоевание политической свободы и попытку общегерманского объединения (франкфуртский парламент).

Вторая волна того же движения возобновила романтические течения в немецкой музыке. Вагнер, после революционного сюжета «Риенци», является во всем своем последующем творчестве типичным националистом-романтиком, выразителем идеологии немецкого юнкерства. Несомненно, что это новое возрождение романтического направления в немецкой музыке имело непосредственную связь с Вебером («Эврианта» — «Лотээнгрин») и Маршнером («Ганс Гейлинг» — «Летучий голландец»). Если романтическая опера первого периода не имела решающего влияния на вокальное искусство, так как стиль вокальных партий все еще находился под итальянским влиянием, как и многие партии первого периода творчества Вагнера, который испытал также сильное воздействие Мейербера, — зато последующие оперы, начиная с «Тристана» и «Кольца Нибелунгов», ставят перед вокальным искусством совершенно новые задачи (см. гл. VII) и являются причиной появления школы примарного тона. Значение этой школы для немецкого вокального искусства очень велико: она послужила толчком к созданию национальной немецкой вокальной школы, в которую вошли видные немецкие педагоги, и не принадлежащие к школе примарного тона (Штокхаузен, Гольдшмидт, Ифферт).

¹ Романсы Вебера на текст песен Кернера написаны уже в 1814 г., «Фрейшюц» в 1821, «Прециоза» в 1820. Характерные для романтического направления оперы Маршнера были написаны позднее; «Вампир» в 1823 г., Ганс «Гейлинг» и 1831 г., а оперы Шпора — «Фауст» в 1816 г., «Иессонда» в 1823.

Во второй половине XIX в. вокальное искусство всех стран, как это отмечено в литературе¹, пришло в упадок и, несмотря на появление отдельных выдающихся певцов, продолжает находиться в этом положении и до сих пор. Об этом упадке много писалось и еще больше говорилось, причем главнейшими причинами его, по мнению различных авторов, были: недостаток голосов, отсутствие труда и серьезного отношения к изучению пения, стиль современной музыки, который свел вокальную партию на роль оркестрового инструмента, утрата традиций старой итальянской школы, недостаток хороших учителей пения и т. д.

В действительности причины упадка вокального искусства более глубоки и связаны с упадком музыкального искусства. В Западной Европе последний обуславливается разложением буржуазной культуры вообще, отразившимся и в музыкальном искусстве.

Другие причины организационного характера, общие для всех буржуазных стран:

1. Отсутствие охраны и правильного обучения детских голосов; стоит только припомнить, какую громадную роль сыграли в этом отношении старинные итальянские консерватории и детские музыкальные школы во Франции (*maotrisis*). При существовавших в то время условиях в обработку для сцены шли лучшие голоса (в частности, кастраты), и обучение их давало блестящие результаты.

2. Недостаточная продолжительность и серьезность обучения; в старой итальянской школе период обучения продолжался 6–10 лет при ежедневных уроках и постоянном и полном общении с педагогом (патриархальное, а не промышленное обучение, по выражению Габёка), причем обучающиеся с детства находились в среде лучших певцов и музыкантов, слушали и исполняли образцовую музыку, рано развивались в музыкальном отношении.

¹ Ламперти в 1864 г. писал: «Печальная, но бесспорная истина, что пение теперь находится в состоянии плачевного упадка».

3. Массовое, почти фабричное производство певцов в современных школах, тогда как прежде оперные сцены считались единицами или десятками, спрос на певцов и певиц был невелик и карьеру певца избирали лица, действительно одаренные хорошим вокальным материалом и музыкальными способностями.

4. Несогласованность и неудовлетворительность методов преподавания. Вокальная школа в Италии была объединена общим методом, который обеспечивал успешное обучение.

5. Отсутствие контроля и квалификации вокальных педагогов, в то время как требования, предъявляемые к современному педагогу, с течением времени все повышаются (см. гл. VI, XV и XX). Приведенных оснований, помимо всех других, которые еще можно добавить, с избытком достаточно, чтобы исчерпывающе объяснить переживаемый всеми буржуазными странами кризис вокального искусства и педагогики.

В то же время мы имеем у нас целый ряд благоприятных условий для возрождения вокального искусства: неисчерпаемые запасы вокального материала, который, благодаря доступности вокального образования, может быть использован гораздо шире, чем в какой-либо другой стране, новая организация всей постановки дела художественного воспитания масс, широкая потребность в вокальном и музыкальном искусстве и, с другой стороны, стремление к нему широких слоев населения. Пути развития вокального искусства и педагогики должны иметь точкой отправления изучение и критику всего колоссального материала, полученного нами в наследство от многовековой западной вокальной культуры, пройти через отбор и систематизацию всего ценного и нужного нам для строительства новой музыкальной культуры и привести к построению нового искусства и педагогики на новых методологических основаниях.

Попытку такого изучения и критики автор делает в заключительных главах (XX и XXI) предлагаемой

книги, в общих чертах резюмируя выводы, давая оценку методов преподавания, а также приводя научные данные относительно наиболее ценных, по мнению автора, методических приемов, которые могли бы помочь делу создания новой русской школы.

Заканчивая предисловие, автор должен оговориться, что отнюдь не претендует на разрешение проблемы истории вокальной методологии и искусства на основе метода диалектического материализма — эта задача при современном состоянии научно-музыкальных знаний вообще трудноразрешимая, во всяком случае, требует специальной работы сначала в области истории музыки. Поэтому автор ограничивается изложением общих этапов развития вокальной музыки и методологии пения.

В. Багадуров. Москва, март 1931 г.

НЕМЕЦКАЯ ШКОЛА

СТАРАЯ НЕМЕЦКАЯ ШКОЛА

ГЛАВА I

Немецкие страны не дают нового и оригинального материала по истории развития и создания монодии. В области обособления монодии из многоголосного стиля мы не имеем никаких данных для утверждения, что процесс этот происходил здесь в каких-либо иных формах, чем в романских странах. Что касается сольного пения, то мы коснулись уже и германских стран в первой части наших очерков, в главе о миннезингерах и мейстерзингерах и лютневой музыке. Нам остается только несколько дополнить эти сведения.

Существование придворных певцов и странствующих музыкантов несомненно и для немецких стран. Последние назывались здесь «шпильманами» и соответствовали в полной мере французским жонглерам. В Средние века они были едва ли не единственными представителями вокального и инструментального искусства. Подобно жонглерам и трубадурам это были частью исполнители, частью сочинители обоих родов музыки. Обычно для аккомпанемента служила «виола» или «фидель» (старинный смычковый инструмент). Переходя к оседлому образу жизни, шпильманы становились придворными певцами и музыкантами и учителями музыки. В конце Средних веков, примерно с XIV в., эта оседлость приняла характер сословного и цехового объединения музыкантов. Уже ранее, по примеру высших сословий, города и даже отдельные состоятельные граждане стали принимать странствующих музыкантов на службу для участия в различных общественных или семейных празднествах. Городские дудочники или флейтисты (Stadt-pfeifer) и музыканты впоследствии,

как и во Франции, объединились в союзы (Bünde) и, таким образом, завоевали себе известное общественное и служебное положение, которое было регламентировано законами и положило конец беспорядочному и бродяческому существованию шпильманов. Отдельные талантливые музыканты находили покровительство у различных феодальных властителей и сами приобретали различные звания, как, например, «короля всех гистрионов или дудочников», и образовывали различные «ордена», состоявшие под их наблюдением и под защитой владетельных рыцарей (Раппольштейнское общество дудочников в XV в.). Эти же странствующие музыканты подготовили искусство миннезанга. Через них музыкальное искусство проникло в замки рыцарей, дворцы владетелей и оказало, хотя и в меньшей степени, чем у трубадуров, влияние на самый характер миннезанга, внося в него здоровую струю народных напевов (Южная Германия). Миннезанг, получив цеховое устройство и перекочевав в города, существовал в виде мейстергезанга до XVIII в., когда одноголосная вокальная музыка уже развилась в области оперы, песни и оратории. Подобно французской и итальянской народной песне и немецкая песня, существовавшая со времен глубокой древности, подверглась контрапунктической обработке, чаще всего в четырехголосном складе, причем народная мелодия служила *cantus firmus*'ом; она помещалась в теноре. Композиторами, работавшими в этой области, были Генрих Изаак¹ (XV — начало XVI в.) Людвиг Зенфль² (1492–1555) и Генрих Финк³ (1536 г.).

Из произведений первого из этих композиторов мы приведем наиболее популярную песню «Инсбрук, я должен тебя покинуть»:

¹ 115 guter deutscher Liedlein — Отта (1544); см. также Gesellschaft für Musikforschung Эйтнера.

² *Varia carminum generum, quibus tum Horati tum alii eic* (1534).

³ *Schöne auserlesene Lieder des hochberühmten Heinrich Finckens*, 1536. VIII в. Publ. d. G. f. M. (Эйтнер).

Isbruck, ich muss dich lassen

Denkmäler der Tonkunst
in Österreich; bearbeitet
von Joh. Wolf. Wien, 1907

Heinr. Isaak

Is - bruck, ich muss dich las sen, ich

Is - bruck dich las - sen

Is - bruck ich muss dich las - sen

far da - hin mein stras - sen in frem - de land da -

hin Mein freud sit mir ge - nom - men die

ge - nom - men die

mir ge - nom - men

ich nit weiss be - kum - men wo ich im e -

ich nit weiss be kum men wo ich im

e -

lend bin, wo
e lend wo

ich im e lend bin
ich im e lend bin

«Dort oben auf der Berge» Людвиг Зенфля

Ludwig Senfl

Dort oben auf dem Berge
auf Berge

ge Döl-pel, Döl-pel, Döl-pel Döl - pel,
ge

Ber - ge da steht ein ho - hes

Haus da steht ein ho - hes Haus, da steht

ein ho - hes Haus da steht ein ho - hes Haus da

steht ein ho - hes Haus.
ho - hes Haus.
ho - hes Haus.

Из песен Финка укажем на комическую песню «Der Ludel und der Hensel».

Der Ludel und der Hensel

Heinr. Finck

Der Lu - del und de Hen - sel, Si - gel und Os -

Hen - sel Hen sel

Hen - sel

walt der Zi - rel und der Jör - gel Cas -

Si - gel und Os - walt der Zi - rel und Jör - gel

par kam auch bald. Die sel - ben gu - ten Com - pan, die

Die sel - ben gu - ten Com -

Cas - par kam auch bald

trun - ken wein ong - fer und wur - den sel - ten

pan

Die trun - ken wein ong - fer und

ler. Der Lip schaut in die
 wur - den sel - ten ler.
 kan - del, er - klop - fet sie was ler und
 und hupf auf! Pre - sin -
 hupf auf! Pre - sin - ger und hupf auf! Pre - sin - ger.
 Pre - sin - ger.
 ger und hupf auf Pre - sin - ger, Pre - sin - ger.

Сборник старинных песен в пяти томах Георга Форстера, изданный в 1536–1539 гг., является наиболее полным собранием произведений этого рода.

Народная песня сыграла очень важную роль в протестантской церковной музыке. Многие многоголосные переложения этих песен целиком вошли в церковный протестантский обиход, разумеется, с заменой светского текста духовным. Это проникновение свежего народного творчества в церковную музыку, с одной стороны, было вызвано необходимостью создать самостоятельный цикл песнопений для новой церкви, которая не желала

заимствовать их из католической службы, с другой стороны, оно способствовало привлечению к церкви новых масс, так как вместе с заменой латинского текста немецким хоральные мелодии, взятые из народных песен, были близки и доступны народу. Примером церковного хораля в протестантской музыке в ранней эпохе реформации может служить известный хорал «Ein feste Burg» Ганса Гасслера, в котором мелодия находится уже в верхнем голосе. Мейербер использовал его в «Гугенотах» в партии Марсели (I д.), а также в увертюре оперы. Что касается духовных песен, то они существовали в Германии уже в IX в. Образцом может служить «песня о Людвиге», сочиненная в 881 г. по случаю битвы при Сокуре. Сами песни назывались «Leisen». Во время крестовых походов духовные песни, в особенности среди германцев, должны были способствовать общему подъему религиозных чувств крестоносцев¹.

Имеются исторические свидетельства о широком распространении и создании новых духовных песен во время чумной эпидемии в 1349 г., когда процессии секты «бичующихся» возродились вновь в широких размерах, в особенности в Страсбурге. Процессии эти сопровождалась пением духовных песен и самобичеванием — в целях возбуждения религиозного экстаза и покаянных чувств.

Впоследствии народные песни (еще до реформации) стали переделываться в духовные гимны по образцу католических (Зальцбургский монах Гермаин, Лауфенберг). Историк Ф. Вакернагель собрал до 1448 номеров духовных песен, начиная с древнейших времен до начала XVII в.²

Стремления французских композиторов XVI в. выявить в вокальной музыке размер стиха и создать ясное понимание текста, выразившиеся в музыке *mesurée à l'antique*,

¹ *Hoffmann von Fallersleben*. Geschichte des deutschen Kirdienliedes. 1854.

² *Wackernagel*. Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeiten bis zu Anfang des 17 Jahrhunderts. 1863–1877.

т. е. размеренной по античному образцу (см. I ч., гл. IV), нашли соответствующее проявление и в немецкой музыке. Под влиянием идей эпохи Возрождения бережное отношение к тексту сначала классических образцов, а затем и национальных стало проявляться в вокальной музыке в немецких странах даже ранее указанного выше течения во французской музыке. Сохранение метра стиха и правильность ударений и акцентов в вокальных пьесах стали обязательными для вокального композитора. Герман Финк в «Practica musica» (1556 г.) пишет: «Если прежние композиторы были искусны в соблюдении пропорций и сложных тактовых соотношений, то новые, со своей стороны, больше обращают внимания на благозвучие и в особенности стараются так подставлять слова текста, чтобы они в точности соответствовали нотам, а эти последние, в свою очередь, возможно более ясно выражали слова и разнообразие аффектов».

С этой целью уже в 1507 г. Петр Тритониус¹ положил на музыку оды Горация, точно выдерживая размер стихосложения в контрапункте нота против ноты, и таким образом еще ранее, чем во Франции, осуществил идеи Академии поэзии и музыки. Упомянутый нами ранее Людвиг Зенфль продолжал развитие этой идеи, имея в виду сохранить наиболее точную и правильную декламацию текста при соблюдении метров стихосложения.

Несомненно, что эти задачи и их выполнение были те же, что во Франции: пришлось также пожертвовать разнообразием и сложностью полифонии, ограничиваясь большей частью силлабическим контрапунктом, так как произведения все же были многоголосными, и на первый план выдвинуть его художественное оформление и интерпретацию. Идеалом здесь была, как и в других странах, античная музыка с ее мелопеей, которая не только воспроизводила размер стиха, но, как предполагалось,

¹ «Melopoeiae seu harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum heroicum» и т. д. Первое немецкое печатное издание мензуральной музыки (1507 г.).

сообщала тексту большую художественную выразительность.

В результате указанного течения в вокальной музыке были достигнуты две цели, приближавшие ее к монодическому стилю: прежде всего отброшен был *cantus firmus*, и мелодия, специально сочиненная для данного текста, поместилась в верхнем голосе, а полифонический стиль, благодаря контрапункту ноты против ноты, превратился в гармонический аккордовый стиль.

Отсюда было недалеко до исполнения верхнего голоса соло с аккомпанементом других голосов на различных инструментах, как эти пьесы в действительности часто исполнялись.

Как духовная, так и народная светская песня, вошли в особую форму религиозных представлений, возникших в IX в. под названием литургических драм, а впоследствии мистерий, где пение в виде хоров и речитативов заполняло все действие (см. I часть, гл. II).

Немалую роль в подготовке оперной формы сыграли в Германии школьные представления XVI в., организаторами которых были гуманисты-педагоги (в Страсбурге — Иоган Штурм). Сначала эти пьесы игрались на латинском, а затем на немецком языке. В них преобладали хоры на античный манер, в сопровождении инструментальной музыки. Первой такой пьесой был перевод софокловой трагедии «*Ajax Lorarius*» с хорами Иогана Клесса (1587 г.). Флоретинский *stilo recitativo* проник в Германию в 1619 г. благодаря знаменитому немецкому композитору Генриху Шютцу, а также известному уже нам Мих. Преториусу, который в своих «*Syntagma musicum*» (3 ч.) перевел предисловие Виаданы к его «*Cantiones*», где говорится о речитативном стиле, сопровождаемом *basso continuo*¹.

Генрих Шютц в 1619 г. применил этот стиль в своих «*Псалмах*», в предисловии к которым автор настаивает

¹ *Rolland R. Les origines le l'opéra allemand.*

на важности ясной и понятной передачи текста. Его опера «Дафна» (1627 г.) на текст Мартина Опитца (перевод Ринуччини) является первым образцом этого стиля в немецкой музыке. К сожалению, музыка этой оперы не сохранилась. В знаменитой своей оратории «Семь слов Спасителя на кресте» Шютц дает уже превосходные образчики мелодически закругленного речитатива.

Пьесой, напоминающей более всего «Rappresentazione» Э. Кавальери, была духовная поэма «Seetevig» Зигмунда Штадена на текст Гарсдерфера в Нюрнберге (1644 г.) — в стиле старинных моралитэ. Священное представление неизвестного автора «Philothea» (1643 г., Мюнхен) в пяти действиях является уже сложным произведением, насчитывающим две вокальные партии с оркестровым сопровождением в виде органа, четырех скрипок, трех альтов, четырех гобоев, трех тромбонов и теорб.

Приводимая нами в приложении ария «Pescavi» может считаться выдающимся по выразительности и мелодичности образчиком раннего монодического стиля в Германии (см. приложение 2), в котором некоторые авторы усматривают эмбриональные признаки баховского стиля.

Упомянутые произведения могут быть еще охарактеризованы как продукт типичного германского творчества; последующее вторжение итальянской музыки надолго задерживает и парализует развитие национальной немецкой вокальной музыки, да и руководящую роль при всех влиятельных дворах различных владетелей начинают приобретать итальянцы. В особенности Мюнхен (Стефани) был средоточием итальянской оперы, начиная с 1670 г. В Вене официальные композиторские должности занимали Чести и Драги, затем Кальдара и Сальери, в Дрездене Бонтемии, ученик Мадзокки, хороший певец-сопранист, написавший также оперу «Парис», и Ант. Лотти. Итальянизация немецкой музыки коснулась не только театральной сцены, но проникла и в область камерной музыки и даже глубже — итальянская мелодия вошла в обиход сельского населения.

В светской камерной музыке вокальные произведения для исполнения solo проникли в Германию в начале XVII в.¹ Сперва это были, так же как в Италии, многоголосные сочинения, в которых мелодия находилась в сопрано. Они писались в подражание итальянским виланеллам. Таковы, например, трехголосные новые немецкие песни Леонарда Лехнера (ум. 1604 г.) и «Lustgarten neuer deutscher Gesänge» Лео-Ганса Гасслера (1601 г.). В «Venus Kränzlein» (Венерин веночек) Иогана Шейна (1609 г.), написанном пятиголосно под сильным влиянием итальянской вокальной музыки, и в его лесных песенках (*Musica boscareccia*, 1621) большинство песен изложено в трехголосном складе, но с цифрованным басом. Поэтому такого рода произведения могли исполняться или одностольно, или дуэтом с сопровождением басового инструмента. В «инструкции» к *M. b.* сказано, что сопрано поют *viva voce*, а бас можно играть на тромбоне, фаготе или виолоне, или же поет только первое сопрано, а партия второго играется на скрипке или флейте, а бас на упомянутых выше инструментах. Таким образом могло получиться пение solo, так как мелодия находилась в верхнем голосе:

Из *Musica boscareccia*

№ 2 O Schaferin, o Filli mein

Иог. Шейн

The musical score is written for a single system with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is common time (C). The melody in the treble clef is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The lyrics are: 'Frau Venus wird es la - - -'. The bass line in the bass clef is: G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter), A1 (quarter), G1 (quarter), F1 (quarter), E1 (quarter), D1 (quarter), C1 (half). There is a sharp sign (#) before the second measure of the bass line. Below the bass line, there is a 5/3 figured bass notation.

¹ О более раннем случае появления монодии в Германии см. I ч., с. 96. Римау указывает на Гр. Айхингера, как на первого немецкого композитора, применявшего цифрованный бас (*Cantiones ecclesiasticæ*, 1603).

с мелодией в верхнем голосе, как и в Италии, нередко исполнялись с сопровождением многострунных инструментов (лютни, клавесина), тогда как голос solo пел мелодию. Склад их, однако, большею частью — контрапунктический, с характерными для него имитациями, перекрещиванием голосов и разновременным произношением текста, например:

O primavera gioventu de l'anno

H. Schulz

O pri-ma ve - ra gio - ven-tu de
 O pri-ma-ve - ra gio - ven-tu de l'an -
 O pri-ma ve - ra
 l'an - no bel - la mad - re di
 no bel - la mad - re di fio - ri
 l'an - - - no
 fio - ri
 cel - la mad - re di fio - ri d'her be no -

l'her be no - vel - le di no - vel - lia
 vel - le di no - vel - lia mo - ri
 - ri d'her - be no - vel - le di no - vel - lia
 mo - ri
 vel - le di no - vel - lia mo - ri и т. д.
 mo - ri

Одноголосная немецкая песня с инструментальным сопровождением обязана своим происхождением творчеству Генриха Альберта (1604–1651). Начав, как и другие его современники, с подражания итальянцам (главным образом Каччини и его последователям), Альберт в течение своей композиторской деятельности проявил настолько самостоятельные национальные черты в своем творчестве, что считается «отцом немецкой художественной песни».

Однако примеры гомофонной песни с basso continuo мы встречаем также у Гильдебранда в его *Kriegs-Angst Seufzer* (1645). Альберт уже вполне сознательно в некоторых своих песнях переходит к одноголосной мелодии с цифрованным басом. Примером такого рода песни может служить его *Frühjahrslied*.

К некоторым из них композитор присоединяет вступления, ритурнели и заключения, т. е. кладет начало художественной форме песни. В дальнейшем, если не считать единственной песни И. С. Баха («О размышлениях

Frühjahrslied

Die Lust hat mich ge - zwun - gen, zu fah - ren_ in den

Wald, wo durch der Vö - gel Zun - gen die gan - ze Luft er - schallt.

курильщика»), крупный вклад в тогдашнюю песенную литературу сделал Ф. Э. Бах, написав 54 пьесы на оды Геллерта (1758)¹ с многочисленными вокальными украшениями, но уже большею частью без цифрованного баса и с гармоническим аккомпанементом. В одной из светских кантат Генделя («Сусанна») встречается ариозо песенного склада «Ihr grünen Au'n».

«Песни в народном складе»² Иог. Шулца (1747–1800) дают ряд простых мелодичных пьесок, в которых автор стремился к возможно яркой выразительности и самостоятельности мелодии, чтобы ее можно было петь без аккомпанеента (например, «Lieberzauber»).

Христиан Неефе, учитель Бетховена, своими песнями повлиял даже на творчество Бетховена и Шуберта³. Иог. Гиллер в своих зингшпилях поручает действующим лицам из народа исполнение песен.

¹ *Schneider*. Das musikalische Lied. Leipzig, 1865. Так же: *Geistliche Gesänge*, 1780; *Friedländer*. Das deutsche Lied im 18 Jahrhundert. Berlin, 1902.

² *Lieder im Volkston*. 1782. *Gesänge am Klavier*. 1779.

³ *Vademecum für Liebhaber des Gesanges und Claviers*. 1780. Особенно выделяются из песен Неефе «Der entschlossene Schäfer», Ein Traum, баллада «Lord Heinrich mid Kätchen», «Tottenopfen».

Der Aufschub

И. Гиллер

Nicht geschwind

Mor - gen! Mor - gen! nur nicht heu - te
spre - chen im - mer trä - ge Leu - te, mor - gen
heu - te will ich ruhn! Mor - gen je - ne
Leh - re fas - sen, mor - gen die - sen Feh - ler
las - sen, mor - gen dies und je - nes thun.

Глюк положил на музыку некоторые произведения Клопштока (7 од)¹.

Ближайшими предшественниками Шуберта были Рейхардт и Цельтер. Йог. Рейхардт (1752–1814) написал свыше ста (128) песен на стихотворения Гете², а также был одним из первых композиторов зингшпилей. За свое сочувствие французской революции он лишился должности капельмейстера при дворе прусского короля и был уволен в отпуск. С этого времени прекратились его дружеские отношения с Гете.

Карл Цельтер (1758–1831) был каменщиком по профессии и известен сначала как дирижер хорового общества и учредитель первого Liedertafel'я (мужское хоровое общество, 1809), для которого он написал множество мужских квартетов и песен. После преобразования хорового кружка в «Певческую академию» (Singakademie), где он был профессором, Цельтер основал еще институт Церковной музыки. Гете, после разрыва с Рейхардтом, обратился к Цельтеру, музыку которого он ценил выше творчества Рейхардта; в свою очередь Цельтер страстно увлекался лирической поэзией Гете. Из песен Цельтера лучшей по своей простоте и выдержанности считается «Ich denke dein», которую мы приводим в приложении 4 вместе с «Erlkönig» Рейхардта. Жена Цельтера Юлиана Паприц была выдающейся певицей в Singakademie³.

Иоган Цумштег является творцом вокальной баллады («Рыцарь Тогенбург», «Леонора») и в этом отношении должен считаться предшественником Шуберта и Лёве. В песнях Гиллера, Рейхардта и Цельтера (см. приложение 4) и даже Глюка музыка слепо идет за текстом, обычно аккомпанемент служит только гармонической поддержкой голоса и всегда дублирует мелодию, так что, будучи сыгран отдельно, дает полное представление о всем

¹ Лучшие из них: Die Sommernacht и Die frühen Gräber.

² Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen. 1809.

³ См. *Rieman. Mus. Lexikon*, а также: *Geschichte der Musik seit Beethoven*. 1901.

сочинении, включая и вокальную партию. Подчиняясь размеру стихотворения, музыка приобретает несколько однообразный куплетный характер. Художественная самостоятельность и разнообразие аккомпанемента, при помощи которых композитор может иллюстрировать содержание стихотворения, проявляется в балладе значительно рельефнее. Таково, например, изображение природы в балладе «Леонора» Цумштега. На этот же сюжет была написана музыка Йог. Андре.

Форма баллады получила полное развитие у И. К. Лёве (1796–1869) («Edward», «Erlkönig», «Heinrich der Vogler», «Der Nöck» и др.), который придал ей широкий эпический характер проведением главной темы, проходящей через всю пьесу, и разработкой деталей, главным образом в аккомпанементе, получившем уже самостоятельное художественное значение.

Музыкальная форма песни (Lied) в том виде, как она встречается, например, у Баха в упомянутой «песне о курильщике», — двухчастная с повторением обеих частей, причем каждая часть соответствует куплету стихотворения (2А + 2В). Первый период заканчивается в параллельном мажоре (В), второй в главной тональности (g-moll). Некоторые песни Ф. Э. Баха сложнее по гармонии и не имеют повторения каждой части: так, в «Die Trennung» (d-moll): первая фраза модулирует в F, вторая в f, третья в g, а четвертая через понижение V ст. возвращается в F (т. е. в параллельный мажор), где и кончается первый период. Второй период заканчивается в основной тональности, начинаясь с В (первая фраза) и переходя затем в С, откуда через уменьшенный септаккорд модулирует в d-moll. Простейшая двухчастная форма вокальной песни преобладает в XVIII в.

Приводимая в приложении 4 песня Рейхардта «Erlkönig» представляет образец, в котором музыка на каждый куплет варьируется в аккомпанементе, а иногда и в мелодии (первые 3 куплета) и приближается по форме к балладе.

Если мы сравним ее с балладой Шуберта на тот же сюжет, то сразу же найдем большое различие в музыкальном содержании пьесы и ее форме. Прежде всего бросается в глаза разнообразие музыкальной характеристики вступления и заключения — повествования и речей отца, ребенка и лесного царя («Du liebes Kind» и «Willst feiner Knabe»). Беспокойный ритм скачки в аккомпанементе проходит через всю песню, но он смягчается динамически и переходит в певучую мажорную мелодию (арпеджио) при словах лесного царя, вновь усиливается на резких диссонансах до *zf* и *ff*, когда раздается отчаянный крик ребенка, и опять принимает спокойный характер при успокоительных репликах отца. Как песня Рейхардта, так и баллада Шуберта принадлежат к так называемым балладам со сплошной музыкой (*durchkomponiertes Lied*), но первая является примитивом сравнительно со второй, которую можно назвать по богатству и разнообразию музыки художественной музыкальной поэмой.

Таким образом, когда стихотворение включает много куплетов, композитор может написать или одну и ту же музыку на все куплеты, или на некоторые из них и, наконец, на каждый куплет особую музыку. Промежуточной формой будет та, при которой композитор выделяет и в мелодическом и в гармоническом отношении, например, среднюю часть и возвращается к первой теме в последней части (А–В–А); тогда песня становится трехчастной. «Ночная песнь странника», «Вечерняя песнь охотника», «Жалоба девушки» являются типичной одночастной формой песен Шуберта. Между двухчастными песнями встречаются всевозможные варианты ААВВ, АВВА; одночастные тоже представляют разнообразие в зависимости от повторения куплетов 3А, 2А, разделенных между собой ритурнелями (интерлюдиями).

Вокальная песня после Шуберта и Шумана продолжала культивироваться в немецкой музыке Брамсом, Листом, Францем, Вольфом, отчасти Вагнером, а затем Рихардом Штраусом и Максом Регером. У Листа песня

принимает характер не только крупного романа, но и целой вокальной поэмы («Лорелея», «Песнь Миньоны», «Лоно предков» и т. д.) и требует по стилю аккомпанеента уже не рояля, а оркестрового сопровождения. У Макса Регера (последниеopus'ы романсов) и новейших композиторов интонация в вокальной партии сильно затрудняется непрерывными модуляциями и сложной гармонией, а у Хиндемита и Кшенека даже есть указание на допустимость приблизительной интонации (Хиндемит — «Hin und zugsk», Кшенек — «Zwingburg»).

В области оперы влияние итальянской музыки продолжалось значительно дольше: его не избежали Гендель, Моцарт и Глюк и даже Бетховен и Вебер в первой стадии своего творчества. Однако национальное немецкое оперное искусство не только сохранилось, но и продолжало развиваться в XVII в. на северо-западе Германии, именно в Гамбурге.

Это обстоятельство в значительной степени объясняется тем политическим состоянием, в котором находилась Германия во время и после тридцатилетней войны (1618–1648). Общее обеднение и культурный упадок страны, вызванные разорением многих областей, почти совершенно парализовали творческую деятельность германского народа. Эти условия менее всего коснулись ганзейских городов и в том числе «вольного города Гамбурга», где благодаря относительному политическому благополучию города и устойчивости буржуазных отношений национальное музыкальное искусство ранее всего могло возродиться. Именно в Гамбурге и развилась в противовес чужеземным влияниям национальная немецкая опера. Крупные средства, которыми располагала буржуазия Гамбурга как торгового центра, через который притекали в Европу заокеанские товары, давали возможность пригласить лучших музыкантов и организовать различные общества вроде Collegium musicum, а впоследствии и целое оперное предприятие. Во главе последнего в 1678 г. стал Гергард Шотт, один из

состоятельных коммерсантов, впоследствии бургомистр Гамбурга. В противоположность придворным операм целью Гамбургской оперы было не только развлечение буржуазного общества, но еще и религиозное поучение. Поэтому естественно, что первой оперой, которой открылся театр, была духовная опера «Адам и Ева»¹ с музыкой Иогана Тейле, ученика Щютца. Гораздо хуже, нежели в Италии, обстояло дело с вокальным искусством. Хорошо подготовленных певцов и певиц не было, приходилось их вербовать и на скорую руку готовить к исполнению вокальных партий. При этом контингент этих исполнителей состоял в буквальном смысле из разного сброда, музыкально неграмотного, так что большую часть приходилось обучать с голоса, и мужчинам исполнять женские партии. «Иностранные каплуны», т. е. кастраты, не пользовались популярностью в Германии вообще.

Кастраты появились в Германии в XVI в. При мюнхенском Дворе во время пребывания там Орландо Ласко капельмейстером в придворной капелле числилось 5 или 6 «Capunern oder Eunuchis», т. е. кастратов (1560–1594 гг.), причем с этого времени кастрированию подвергались уже и немецкие дети. С появлением итальянской оперы немецкие кастраты были здесь вытеснены итальянцами, но в других государствах Германии этот варварский обычай продолжал существовать, в особенности в Вюртемберге. В списках певцов этой капеллы в 1610 г. значится «Христофор Клеттер — евнух... поет дискантом, неважно бренчит на лютне, а впрочем, благочестивый парень». Встречаются также имена Андрея Фишера, Христиана Арнольда и др., причем о некоторых из них говорится, что операция не была для них удачной, и голос не сохранился. В Дрездене в 1613 г. уже значится в капелле «один хороший кастрат», получающий 200 гульденов в год. С того времени, когда капель-

¹ Adam und Eva, oder dur geschaffene, gefallene und aufgerichiete Mensch. 1678.

мейстером сделался Куссер (1696–1700), первый раз появляются в списках капеллы женские имена¹.

Берней (1772) описывает музыкальную школу, устроенную герцогом вюртембергским на 200 бедных и беспризорных детей, из которых многие стали выдающимися певцами или актерами. Среди них было 15 кастратов. Габбёк², однако приглашение утверждает, что ближайшей целью этой школы была подготовка дешевых хористов, чтобы сбереженные таким образом средства бросать на приглашение итальянских виртуозов. В самом деле, из немецких кастратов только немногие достигли известности под немецкими именами, а именно Губерт — Уберти (Porporino), Бернштадт, Дрейер и Кампиоли — все получившие вокальную подготовку в Италии. Что касается приглашения итальянских кастратов на немецкую сцену, то в этом отношении все имеющиеся сведения указывают на переполнение немецких сцен в XVII и XVIII вв. итальянцами, причем их появление встретило протест некоторой части общества и духовенства, находивших, что «позорная кастрация не от Бога, но от диавола». Впрочем подобное же отношение встретило и появление на сцене женщин, в особенности в мужских ролях»³.

За духовными операми в Гамбурге последовали моралистические аллегории на текст Эльменхорста и оперы

¹ Кроме того, известны кастраты немецкого происхождения: Иог. Мюллер, Иог. Урзинус, Годф. Энгерт.

² *Haböck*. Die Kastraten und ihre Gesangkunst. 1927.

³ Кроме множества менее выдающихся певцов, в Германии побывали: Бернакки, Сенезино (Дрезден), Пистокки (Ансбах), Маркзи (Мюнхен), Крешентини (Вена), Фарикелли, Карестини (Вена, Мюнхен), Пази (Мангейм), Велутти (Вена), Джузеппе Иоцци (Штутгарт), Гуаданьи, Салимбени, Априле. В Дрездене с 1647 г. работал кастрат Дж. Бонтеми (Аткелини), ученик Мадзоки; он был капельмейстером в капелле кронпринца. В Вене с 1640 г. появились уже кастраты — известный Джардини (сопрано) и дель Пани и Кортона (Чекки). Из знаменитых итальянских певцов в Германии и Австрии пели: Куциони (Штутгарт), Фаустина Бордони (Дрезден), Виктория Тези (Вена), Габриелли, М. Конти (Дрезден) и др. Мариана Пиркер была известной немецкой певицей и подружкой кастрата Иоцци. В 1667 г. в Вене был поставлен «серьезный зингшпиль» без участия кастратов, с пением без вокализации на сюжет итальянской поэмы и примадонной была немка по происхождению. Это была «Альцеста», с музыкой Зонненфельс на тот же сюжет, что и опера Глюка.