Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

«Детская школа искусств»

Предгорного округа

**МЕТОДИЧЕСКЙ ДОКЛАД**

**НА ТЕМУ:**

**«ДЖОАККИНО РОССИНИ. ВОКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ»**

**Подготовила преподаватель отделения**

**вокально-хорового исполнительства–**

**Епишина Оксана Сергеевна**

**Февраль, 2022**

**СОДЕРЖАНИЕ**

1. Вступление …………………………………………………………….. 4
2. Россини – реформатор итальянской оперы. Опера «Севильский цирюльник» …………………………………………………………………….. 4
3. Камерно-вокальное творчество …………………………………………10
4. Вокальная пьеса «Кошачий дуэт» ……………………………………...12
5. Выводы …………………………………………………………………... 13
6. Использованная литература …………………………………………… 14
7. **Вступление**

Новая эпоха в истории итальянского вокала (эпоха классического belcanto- от итал. прекрасное пение) начинается творчеством великого Джоаккино Россини (1792-1868), который стал первым из тех, кто вывел итальянскую оперу из кризиса, почувствовал насущные потребности своего народа в новом идейно-художественном содержании. оперы. В то время подвижники Рисорджименто нашли в оперном театре массовую трибуну для передачи волнующих идей национального возрождения. То, что не договаривалось словам, дополняла и делала понятным страстная и содержательная музыка. "Бедной порабощенной Италии запрещено говорить, и она может лишь музыкой поведать чувства своего сердца", - писал Гейне.

Россини не только возродил и реформировал итальянскую оперу, но и оказал огромное воздействие на развитие всего европейского оперного искусства XIX столетия. «Божественный маэстро» — так назвал великого [итальянского](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%8F) композитора [Генрих Гейне](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%BD%D1%80%D0%B8%D1%85_%D0%93%D0%B5%D0%B9%D0%BD%D0%B5), видевший в Россини «солнце [Италии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%8F), расточающее свои звонкие лучи всему миру». До появления [Верди](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D1%80%D0%B4%D0%B8) именно Россини стоял в центре итальянской оперной жизни

Оперное творчество Дж.Россини - многогранная. Он оставил нам тридцать восемь опер, завершил эволюцию стиля buffa ("Севильский цирюльник"), написал ряд ярких опер-seria. В произведениях Россини проявился присущий итальянцу яркий вокальный стиль, волшебное мелодическое богатство, неисчерпаемый запас юмора, остроумия.

Перед певцами-исполнителями вокальных партий относились новые многоплановые задачи. Одного прекрасного пения (в смысле мастерского владения голосом и виртуозной вокальной техникой) оказалось недостаточно. Певцы должны были уметь использовать различные средства выразительности, чтобы создать правдивые музыкально-сценические образы.

1. **Россини – реформатор итальянской оперы. «Севильский цирюльннк»**

Сын певицы и музыканта, Дж. Россини с детства приложился к оперному театру, музыкальное образование получил в Болонье и стал известным певцом, виолончелистом, скрипачом, хормейстером и дирижером.

"Прежде чем стать композитором, я вынужден был стать виртуозом итальянского бельканто", - вспоминал Россини в одном из писем к музыкального критика Филиппи (1868 г.). С детских лет Россини пел в церквях Пезаро, Луго, Болонье. Сольфеджио и пению учился в Анджело Тезее.

Путешествуя с родителями в оперной труппе, он, несомненно, выступал и в оперных спектаклях. Достоверно известен его выступление в партии Адольфо в опере Ф.Паера "Камилла".

В Луго состоялся оперный дебют юного Джоаккино. Он со своим высоким дискантом заменил заболевшего комического баса Петронио Маркези в опере Валентино Фьораванти «Близнецы», таким образом осуществив своё первое выступление в качестве актёра на вторых ролях.

В апреле 1806 года Россини поступил в [Музыкальный лицей](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B8_%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B8_%D0%91%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B8), возглавляемый падре [Станислао Маттеи](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%BE_%D0%9C%D0%B0%D1%82%D1%82%D0%B5%D0%B8), в котором занимался четыре года. Уроки пения и сольфеджио он брал у [Лоренцо Джибелли](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9B%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BD%D1%86%D0%BE_%D0%94%D0%B6%D0%B8%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B8&action=edit&redlink=1), игры на виолончели у [Винченцо Каведаньи](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D1%8C%D1%8F,_%D0%92%D0%B8%D0%BD%D1%87%D0%B5%D0%BD%D1%86%D0%BE) и фортепиано у [Каллисто Дзанотти](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE_%D0%94%D0%B7%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D1%82%D1%82%D0%B8), а в 1809—1810 годах основательно занялся контрапунктом под руководством Маттеи.

В августе 1810 года в Моранди, длизкий друг Россини, написал Джоаккино и предложил приехать в Венецию, чтобы написать необходимый фарс (в то время так называли одноактные оперы-буффа). Ответом Россини стал его немедленный приезд в Венецию. Там ему вручили либретто под названием *«Брачный вексель»* на либретто Гаэтано Росси.Россини за несколько дней положил на музыку текст Росси, и, когда партитура была готова, маркиз Кавалли, хозян театра «Сан-Моизе» её исполнил. Так осуществил свой дебют один из создателей самых ярких, самых оригинальных комических опер.

У Россини с первых шагов его композиторской деятельности проявилось качество, ставшее характерным для всего его творческого пути: быстрота и лёгкость сочинения музыки.

Знатоки вокального искусства предсказывали Джоаккино карьеру певца-виртуоза. Отец нанял для него репетитора - прославленного певца с европейской славой, тенора М.Бабини. В четырнадцать лет Россини стал членом Болонской музыкальной академии. Мутировавший сопрано Джоаккино Россини превратился в гибкий, подвижный бас-баритон широкого диапазона с теноровых окраской.

В одном из писем Россини жаловался матери: "... если бы я вместо того, чтобы писать оперы, посвятил себя пению, то зарабатывал в пять раз больше". Однако, будучи композитором, Россини не оставлял карьеры певца, практически всю жизнь концертируя в различных городах Италии и за рубежом. Как певец, Россини выступал в апартаментах герцога Веллингтона, князя Меттерниха, его пение слушал русский царь Александр I в Вероне во время "Конгресса Наций".

В Лондоне (1824 г.) Россини исполнял дуэт Фигаро и Розины из большой АКаталани, вокальную партию Аполлона в своей кантате "Жалоба муз", посвященной памяти лорда Байрона, героически погиб 19 апреля 1824 в Миссолунги, защищая свободу Греции.

Певица Дж.Ригетти-Джордже свидетельствует, что "в Риме и в Неаполе знатные сеньоры заискивали перед Россини, чтобы пригласить его на вечер как украшение общества ... Виртуозность, с которой Россини пел под аккомпанемент пианофорте, не имела равных".

В репертуар Дж.Россини, как певца, входили его собственные произведения, а также произведения композиторов Д.Паизиелло, Д.Чимарозы, АСальери, С.Майра. Не только в Италии - везде, где бывал Россини, - в Вене, Лондоне или Париже, он выступал как композитор и певец. Обер, который слышал пение Россини, в частности его каватину Фигаро, свидетельствует: "В Россини был красивый баритон, и он исполнял свою музыку с воодушевлением, чем превосходил в этой партии Пеллегрини, Галле и Лаблаш".

Россини не только безукоризненно владел своим бас-баритоном, но чрезвычайно любил и прекрасно понимал неисчерпаемые возможности певческого голоса, чувствовал его специфику и считал его инструментом, дающим жизнь мелодии, занимает в искусстве Россини доминирующее положение. Он был убежден, что в простых, полных настоящих чувств мелодиях кроется национальное своеобразие итальянской оперы.

Глубокие знания вокального искусства и особенностей работы голосового аппарата позволили Россини создать удобные для голоса и восприимчивы для его развития вокальные партии. Они не всегда легкие, требуют соответствующей подготовки (это особенно касается партий, в которых сочетается кантилена с техникой подвижности). Большой педагогический талант проявлял композитор, когда писал партии для конкретных исполнителей - Кольбран, Гарсиа, Ноццари, Ригетти-Джордже и других исполнителей, учитывая их индивидуальные возможности. После венских гастролей по заказу издателя Артария Россини написал труд "Практический метод современного пения" в двух частях ("Школа пения", 1822), чтобы не только итальянские, но и другие певцы могли использовать секреты россинивского бельканто. Для учащихся Болонского лицея Россини написал "Сборник вокальных упражнений".

Россини любил полнозвучные, большие, энергичные голоса. "Золушка может быть выполнена с полным успехом только певицей, обладающей голосом ровным, подвижным, гибким, охватывает две с половиной октавы", - констатирует первая исполнительница Золушки Дж.Ригетти-Джордже. Искусство бельканто Россини она расценивает как то, что "волнует душу".

Считая виртуозность в итальянской опере характерной национальной чертой, Россини значительно развивает ее, используя разнообразные мелодические приема. В этом непрерывном потоке звуков находили выход творческий запал, лирические порывы, полна через край радость жизни. Виртуозность в операх Россини - не самоцель, а средство для раскрытия вокально-сценических образов, наделенных индивидуальной музыкальной характеристикой.

Склонность к вдохновенным, песенным мелодиям — одна из ведущих черт творчества Россини, благодаря которой его прозвали «итальянским [Моцартом](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%86%D0%B0%D1%80%D1%82)».

Краткий анализ некоторых оперных партий Россини дает представление, какими средствами выразительности надо обладать певцам и насколько эти средства стали интереснее, сложнее и разнообразнее.

Особое место в мировом вокальном искусстве принадлежит опере "Севильский цирюльник" (1816), созданной по комедии Бомарше (текст Стербини), в которой композиторский и исполнительский стиль получил свою классическую завершенность. Двухактная опера, вошедшая в золотой фонд мирового оперного искусства, была создана композитором за 20 дней. В этой опере Дж. Россини выступает оперным драматургом, последователем лучших традиций итальянской оперы-буффа. В опере - богатая, гибкая, разнообразная мелодика. Волшебный оркестр - звучный, певческий, светлый, которому отводится ведущая роль. Чрезвычайно сильное впечатление производит типичное россинивськое crescendo в коде - нарастающее, словно морская волна, - прием, который использовался композиторами и до Россини, но именно Россини придал ему такого развития, формы и темперамента, присущие только этому художнику.

Наряду с различными Каватинами, ариями, в построении которых композитор не придерживался традиционной формы dacapo, большое внимание уделено ансамблям, в которых присутствует развитие действия и столкновения разных характеров.

Каждый из персонажей оперы имеет свою индивидуальную музыкальную характеристику, и он должен сохранить целостность при непосредственных переходах от законченного вокального номера (арии или Каватина) к речитативу или ансамблю. Партия Фигаро, которая считается душой оперы, наделена особым типом виртуозности. Уже в Каватине намечается ее характер и исполнительский стиль. Для воплощения партии нужно не только высокое вокально-техническое мастерство, но и особый заряд энергии, импульсивности, чтобы передать характер Фигаро, полный темперамента, радости жизни, веселья, остроумия. Вокальный звук должен быть ярким, блестящим, дикция - безупречной, специфически отшлифованной, произношение слов - четким и быстрым. Эти качества дают возможность голосу певца сиять как в коротких быстрых отдельных фразах, которые точно вплетаются в общий ритм оркестра, так и в неустанной искрящийся скороговорке - стаккато с обязательным типичным россиновским crescendo в коде.

Характер музыкального образа графа Альмавивы заложен уже в его Каватина. Но это уже другой тип виртуозности, другая манера исполнения, что соответствует лирическому характеру героя. Кантабильнисть, мягкость, деликатность должны быть внесены певцом в мелодию канцоны медленного темпа, а также наполнять виртуозные пассажи.

Партия Розины написана для меццо-сопрано. Она требует от исполнительницы мастерского владения кантиленой и самыми разнообразными видами виртуозности, переплетающихся между собой. Исполнение должно быть легким, грациозным в сочетании с блеском, остроумием, подчеркивает характер юной героини.

В вокальном исполнительстве ХХ в. партию Розины выполняют легкие колоратурное сопрано. Такой голос не принадлежал к любимым голосов Россини. И только Мария Каллас, когда она полностью овладела настоящей вокальной техникой в начале XIX в., Вернула руладам и трелям ту трогательную силу, с которой они звучали во времена Россини.

В партиях гротескных персонажей Бартоло и Базилио, безусловно, чувствуется преемственность стиля оперы-буфф Пер-голези, Чимарозы ... Россини использует взлеты на широких интервалах, регистровые противопоставление, прием репетиции и другие. Но все эти типичные приемы выразительности в исполнении россинивськои оперы приобретают захватывающей силы при условии, если певцы точно соблюдаются неустанной расторопности ритма, его бурности и безгранично нарастающей звучности.

Особых черт приобретает в опере выполнения речитативов, в мелодической и ритмической строении которых слышать характерные интонации итальянской народной речи. Стиль исполнения речитативов обусловливается характерными чертами героев, их настроением, но в основе выполнения должен быть непринужденность и импровизационность.

Премьера оперы "Севильский цирюльник" состоялась в Риме в театре "Арджентини" (1816 г.). Главные партии исполняли: Розина - Дж.Ригетти-Джордже, контральто с диапазоном от "фа" малой октавы до "си-бемоль" второй октавы; Фигаро - бас-буфф ЛуиджиДзамбони; Альмавива - Мануэль Гарсиа (отец) в котором Россини нашел " своего певца ".

Премьера спектакля "Севильского цирюльника" из-за интриг композитора Паизиелло, сторонники которого не поленились приехать из Неаполя в Рим, провалилась. Провал чувствовался еще задолго до поднятия занавеса. Серенада Альмавивы вызвала громкий протест: Россини позволил вместо серенады, написанной в партитуре, выполнить ариетту, созданную самим певцом. Настройка гитары на сцене, во время которого прервалась струна, вызвало в зале смех. Необычное появление героини (Розины) без выходной арии вызвала в зале смятение. Молчанием был встречен дуэт Фигаро и Альмавивы. Далее зрители не хотели слушать оперу, финал которой утонул в грубых ругательствах, криках. Только композитор аплодировал исполнителям и выкрикивал "браво".

Успех у публики имела бы ария Розины, которой слушатели дружно аплодировали.

На премьере второго дня автор внес некоторые незначительные поправки в музыке, попросил М.Гарсиа выполнять серенаду Альмавивы, написанную в партитуре, и опера прошла с триумфом. С тех пор опера звучит на оперных сценах Европы.

С 1816 года началось проникновение опер Россини за пределы Италии. К нему пришла всеевропейская слава. В 1817 году «Севильский цирюльник» зазвучал в Барселоне, а в 1818-м — в Лондоне, в 1819 году завоевал Париж, Вену и другие европейские города. В 1822 году ему уже рукоплескали в Петербурге, а в 1826 — в Нью-Йорке.

Сюжету комедии Бомарше композиторы обращались неоднократно. Известные постановки опер Ф.Л.Бенуа (1776, Дрезден), Й.Вейгля (1782), П.Шульца (1786). Наибольший успех имела опера Д.Паизиелло (1782, Петербург). Но все лучшее, что было за сто лет итальянский музыкальная комедия, соединилось в "Севильском цирюльнике" Россини, этой, по выражению П.И.Чайковского, "бесценной жемчужине итальянской музыки".

В 1822 году 30-летнему Россини удалось встретиться с Людвигом ван Бетховеном, которому тогда шёл 51 год. Бетховен отметил: «Ах, Россини. Так Вы композитор Севильского цирюльника? Я поздравляю вас. Эта опера будет исполняться, пока итальянская опера существует. Ни в коем случае не пытайтесь писать что-нибудь ещё, кроме оперы-буффа, любой другой стиль будет делать насилие над Вашей природой».

Россини стал законодателем итальянского оперного театра. Необычным оказалось то, что он первым среди композиторов, игнорируя традиции, прекратил диктат "певца-импровизатора". Колоратурные пассажи, выписанные в партитуре, которые композитор использовал для музыкально-драматической характеристики персонажей, после импровизационного исполнения искажали замысел автора. Так, партия Арзаче в опере "Аурелиано в Пальмире" (1813, Милан) была написана для кастрата-сопраниста Джованни Баттиста Веллути (1781-1861). На третий репетиции результате импровизации исполнитель изменил партию настолько, что Россини не узнал ни одной своей ноты: певец превратил ее в свое собственное произведение. Просьба композитора исполнять музыку Россини, а не свою собственную, успеха не имели. Известный инцидент с Аделина Патти (1843-1919), когда после исполнения арии Розины Россини спросил певицу: "Чья это ария, которую Вы только исполняли?" И, по свидетельству Ш.Сен-Санса, был настолько возмущен, что не мог успокоиться несколько дней.

Создателями музыки Россини считает "только композитора и автора стихов", а настоящий певец "должен быть только добросовестным исполнителем замыслов композитора, заботясь, как можно яснее и точнее выразить их". Россини требовал точного исполнения всех украшений в вокальных партиях, выписанных в партитуре. Певцы-импровизаторы оказывали этом значительное сопротивление. Победу одержал Россини только тогда, когда авторитет его стал неоспоримым. Таким образом искусство импровизации, широко распространенное в Италии XVIII в., медленно перестает существовать. В оперном искусстве утверждается исключительная роль композитора и его партитуры в создании спектакля.

Жизненно правдивые оперы Россини меняют отношение певцов к формированию верхнего диапазона голоса. Фальцетном голосообразования постепенно заменяется на "прикрыто". Утверждаются новые взгляды на оперное исполнительство. Истинный вокально-сценический образ требует не только совершенной вокальной техники, но и искусного сценического воплощения, яркой актерской игры.

Творческие достижения Россини в области оперного искусства подготовили начало эпохи классического бельканто. Главные черты этого стиля нашли свое художественное воплощение в произведениях В.Беллини и Доницетти ("Норма", "Сомнамбула", "Пуритане", "Лукреция Борджиа", "ЛючиядиЛаммермур").

Винченцо Беллини (1801-1835) стремился, прежде всего, u к россинивськои лирики, такой непосредственной и трогательной. Его музыке присущи романтическая приподнятость и мягкий лиризм, основанные на выразительной вокальной мелодике, насыщенной интонациями и ритмами итальянских народных песен. Украшения, органически вплетаясь в мелодию, становятся ее частью. Беллини, как и Россини, понимал, что в новых операх должны находить отклик события освободительной борьбы итальянского народа, поэтому его волнующие, эмоционально насыщенные, лирические мелодии носили политический, злободневный подтекст в операх "Капулетти и Монтекки", "Норма".

Дж.Россини утверждал, что Беллини - большой, прежде всего, в произведениях "Норма" и "Пуритане". В "Норме" рядом с лирическими принимаются сцены, полные настоящего драматизма. Исполнителям партии Нормы необходимо было зарекомендовать себя настоящими мастерами бельканто в известной Каватина "CastaDiva", продемонстрировать высоту актерского мастерства в драматически напряженных сценах второго действия.

1. **Камерно-вокальное творчество**

Одной из наименее изученных сфер творчества выдающегося итальянского композитора XIX столетия Джоаккино Россини является его камерно-вокальная музыка. Получивший мировое признание как оперный гений, он практически неизвестен широкой публике как автор многочисленных песен, ариетт вокальных ансамблей. Наиболее актвно к камерно-вокальному жанру он обращалсяв позднй период своего творчества, когда совершенно отошёл от музыкального театра и светской жизни.

В 1808 году в ответ на просьбу контрабасиста из Равенны Агостино Триосси Россини сочинил целую мессу, включившую в себя части студенческой мессы, написанной ранее. Эта месса оркестрована для мужских голосов и хора под аккомпанемент оркестра и органа. Она была исполнена в Равенне во время ежегодной ярмарки.

В период с 1855 года, когда Дж. Россини переехал в Париж, и до последнего года жизни он писал небольшие инструментальные и вокальные сочинения, которые объединил в 14 альбомов под общим названием «Грехи старост». Более полутора сотен произведений вошли в это собрание альбомов. Композитор принципиально не публиковал их, и они были изданы лишь в 1950 году благодаря Фонду Росс. Камерно-вокальные миниатюры Дж. Россини малоизвестны, сравнительно редко исполняются и практически не изучаются.

Исследователь Штефан Ирмер в воем обзоре собрания «Грех старости» упоминает, что Дж. Россини считал идеалом «сладкоголосое, сердечное итальянское пение» его простой мелодией и разнообразным ритмом», а Н. Щеббекин пишет, что композитору была присуща особая трактовка «культуры бельканто, неисчерпаемое мелодическое богатство, народно-жанровая основа».

А. Хофман выделяет в его композиторском стиле два основных компонента – «кантиленность» и «виртуозность». Эти два начала тесно переплетаются и проявляют себя в оперной музыке Россини исключительно в комплексе, а в камерно-вокальных сочинениях дополняются еще и декламационными элементами и вкраплениями народно-жанровых оборотов.

В своих камерно-вокальных сочинениях композитор придерживался ясной и естественной мелодики, более простой, чем в операх, однако такой же изысканной и не лишённой колоратурной эффектности. Напрмер, аретта сопрано «O Saluta rishostia»(«О жертва искупления») из альбома №11 с широким распевным оборотами, выразительными ходами по звукам тонического септаккорда, изящными задержаниями, по своему мелодическому контуру очень напоминает арии Дж. Россини из его опер, в частности, арию Элен из «Девы озера», «Arietta oll’antica» («Старинная ариетта») из того же альбома близка типичным трагическим ариям-ламенто – её текст «Я молча буду страдать…» позаимствован из оперы Г.Генделя «Сирой, Царь Переи», а музыкальное воплощение изобилует нисходящими секундовыми интонациями и частым паузами-вздохами. В концонетте «Анзолетта перед регатой» основная тема вокальной партии меццо-сопрано насыщена острыми ритмическими рисунками, чередованием поступенных интонаций и выразительных скачков и напоминает оперные кабалетты эпох бельканто.

Виртуозно-орнаментальное начало преобладает в камерно-вокальных сочинениях в кульминационных зонах, припевах (в куплетной форме) и заключительных разделах, где композитор часто помещает небольшую виртуозную коденцию солиста. В данном случае он проявляет себя как истинный мастер орнаментального изложения, колорируя мелодию украшениями импровизационного характера, используя богатую орнаментику, требуя от исполнителя свободного владения техникой фигурационного пения. Эти типичные черты россиневского бельканто находим в первой и третьей концонетте из цикла «Венецианская регата» и ариетте «Lalontanaza» («Одиночество») из «Итальянского альбома», в вокальной миниатюре «L’Esul» («Изгнанник»)для тенора из альбома №3, которую Ш. Ирмер охарактеризовал кА «каватину в стиле итальянского бельканто начала XIX века, где мелодия пользуется абсолютным приоритетом.

Иногда в мелодический стиль Дж. Россини проникают декламационные элементы, требующее не столько кантиленности и тембровой выравненности бельканто, сколько драматической «речевой» экспрессии. Поиск этой новой драматической интонации в определённом смысле свидетельствует о закате эпохи классического бельканто с его традицией идеального, прекрасного пения. Декламационная природа россиневской мелодии полностью определяет музыкальный образ второй половины концонетты «Анзолера во время регаты» з цикла «Венецианская регата», существенно влияет на драматический характер припева арии «O Saluta rishostia»(«О жертва искупления»). В последнем примере подобная смена мелодического стиля дает возможность противопоставить лирическое по типу высказывания молитвенное обращение в контиленном куплете – с покаянным, полным речевой выразительности припевом. Стремление к объединению вокальных миниатюр в микроцклы, которое заметно во многих альбомных сочинениях «Грехи старости», также является стилевым прзнаком романтического мышления XIX столетия. Так, в вокальном стиле позднего творчества Дж. Россини проступают эстетические черты новой эпох романтизма и принципы оперного реализма.

1. **Вокальная пьеса «Кошачий дуэт».**

Шуточная вокальная пьеса для двух голосов (обычно сопрано) с фортепианным сопровождением (существуют и оркестровки) **«Кошачий дуэт»** изображает двух мяукающих кошек. Эту искрометную музыкальную шутку знает и любит весь мир и приписывает ее сочинительство Джоакино Россини. Только вот сам композитор и не догадывался, что стал автором этого произведения.

**«Дуэт кошек»** – это знаменитый номер, беспроигрышный «бис» для любого вокального концерта. Он всегда обеспечивает успех, особенно когда его исполняют блистательные певцы да к тому же, еще и актеры – публика в восторге!

Дуэт неоднократно записывался выдающимися исполнителями. Существуют записи Виктории де лос Анхелес и Элизабет Шварцкопф (фортепиано Джеральд Мур), Фелисити Лотт и Энн Мюррей (фортепиано Грэм Джонсон; есть и концертная видеозапись с ВВС, где певицам аккомпанирует дирижер Эндрю Дэвис), Элизабет Сёдерстрём и Керстин Мейер (фортепиано Ян Эйрон), Эдиты Груберовой и Веселины Касаровой (фортепиано Фридрих Хайдер). Дуэт исполняла [**Монтсеррат Кабалье**](https://vmiremusiki.ru/montserrat-kabale.html) вместе с актрисой Кончей Веласко, а также со своей дочерью – певицей Монтсеррат Марти. Также дуэт исполняли сестры Рузанна и Карина Лисициан.

История **«Кошачьего дуэта»** скрывает в себе множество загадок и мистификаций. Не известна точная дата издания этого произведения, но примерно в 1825 году появились ноты, подписанные незнакомой фамилий Г. Бертольд. Предполагают, что такой псевдоним взял себе английский композитор Роберт Лукас де Пирсолл. Откровенно говоря, композитором де Пирсолл не был,  он служил адвокатом, но после апоплексического удара решил переехать из Британии в Германию и заняться сочинением музыки.

Композитор-дилетант де Пирсолл не был знаменит при жизни. Его забыли вскоре после смерти, а большинство сочинений мир так и не узнал, если бы не феерическая судьба **«Кошачьего дуэта»**. Возникает вопрос: почему же де Пирсолл издал его под чужой фамилией. Ответ прост: потому что он заимствовал музыку, причем сразу у двух своих коллег. Первую часть дуэта он забрал у датского композитора Кристофа Эрнста Фридриха Вейсе из его «Кошачьей каватины». Вейсе обеспечил де Пирсоллу не только остроумную идею оперной музыки для котов, но и часть музыкального материала, а вторая и третья части взяты у самого Джоакино Россини. Это были два фрагмента из во II акта его оперы «Отелло» (отрывок из дуэта Отелло и Яго и одна из тем арии Родриго «Ah, come mai non senti») по мотивам трагедии Шекспира.

В те времена закона об авторских правах еще не существовало, и все же де Пирсолл предпочел остаться анонимом,  ведь он позволил себе вольность – пародию на самого великого Россини, по которому сходила с ума вся Европа. Он предложил посмеяться над оперными традициями, над истошными любовными страстями на театральных подмостках. Скорее всего, название **«Дуэт кошек»** не совсем точно. На самом деле перед зрителями разворачивается настоящая сцена любви кота и кошки. Конечно это пародия на традиционные любовные дуэты из итальянских опер: в начале обязательны взаимные упреки и томные вздохи, а затем наступает радость любви и восторг соединившихся сердец.

Влюбленные кошки прекрасно обходятся одним единственным словом «Мяу!», так ведь и в итальянском дуэте зачастую слова «Мой ангел» могут повторяться несколько страниц.

По иронии судьбы глупый и чуть примитивный мяукающий дуэт, составленный из кусочков чужой музыки, стал в сотни раз более популярным и любимым,  чем сама заимствованная музыка. Насмешку де Пирсолла подхватила история музыки, но обратила ее против самого «автора». Его никому не известный псевдоним Г. Бертольд быстро выветрился из людской памяти, а слушатели, узнавая в **«Кошачьем дуэте»** россиневские мелодии, не сомневались, что пьеса принадлежит Россини.

Музыкальные энциклопедии часто указывают **«Кошачий дуэт»** в списке произведений Джоакино Россини. Так что похоже дуэт вернулся к одному из своих настоящих авторов. А вот другому соавтору Фридриху Вейсе повезло меньше. Его имя так и осталось забытым, а ведь именно ему принадлежит сама идея кошачьего музицирования, которую подхватил Роберт Лукас де Пирсолл.

Так или иначе, не взирая на авторство, **«Дуэт кошек»** живет яркой полноценной и самостоятельной жизнью. **«Кошачий дуэт»** в среднем звучит 3 минуты 20 секунд, но пользуется невероятной популярностью и исполняется практически на каждом концерте классической музыки, срывая бурю аплодисментов.

1. **Выводы**

Таким образом, в камерно-вокальных сочинениях Дж. Россини сконцентрированы ярчайшие черты его стиля, отточенные годами работы над операми с особой ясностью проявившиеся в поздних сочинениях. Камерно-вокальные жанры в россиневской трактовке непосредственно связаны с традициями классического бельканто, особенно явно представленными в сочетании гибкой кантилены с виртуозной орнаментикой мелодии, но также отмечены чертами народных и академических жанров итальянской песенной культуры и стилевыми поисками в области музыкального романтизма. Вокальные миниатюры Дж. Россини – это одна из лучших и все еще малоизвестных страниц его творчества, Их оригинальность относительная простота (по сравнению с оперными ариями) должна способствовать их распространению в современной концертной и учебной исполнительской практике.

1. **Использованная литература**
2. Басаргина Елена Георгиевна «Традиции классического бельканто в камерно-вокальных произведениях Дж. Россини», научная статья по специальности «Искусствоведение», 2018 // <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-klassicheskogo-belkanto-v-kamerno-vokalnyh-proizvedeniyah-dzh-rossini>
3. И.С. Драч Опера классического бельканто: парадоксы осмысления // Ars inter Culturas, 2010,№1.
4. Irmer S. Gioachino Rssini: Peches de vieillesse (Sunder des Alters.) URL: [https://www.stefan-irmer/de/main/flash content/press/Inholtsverzeichnis. Glossar.pdf](https://www.stefan-irmer/de/main/flash%20content/press/Inholtsverzeichnis.%20Glossar.pdf)
5. Россини Джиокино - Вкипедия <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%BD%D0%B8,_%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%B0%D0%BA%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE>
6. Щербикина Н.Л. Бельканто в творчестве Россини, Беллини Доницетти // Исторические, филосовские, политические юридические наук,культурологя и искусствоведение. Вопросы теории практки. Тамбов, 2013. №5 (31)
7. Хоффманн А.Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композторское творчество, сполнительское скусство вокальная педагогка: дис… канд. Искусствоведения. М., 2008. 225 с.
8. [Эпоха классического бельканто (первая половина XIX в.)](http://worldofscience.ru/literatura/6743-epokha-klassicheskogo-belkanto-pervaya-polovina-xix-v.html) – «[Мир науки](http://worldofscience.ru/)», Рефераты и конспекты лекций по географии, физике, химии, истории, биологии. Универсальный сайт. // <http://worldofscience.ru/literatura/6743-epokha-klassicheskogo-belkanto-pervaya-polovina-xix-v.html>