

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Синьхан Ц. — Роль Николо Гримальди (Николини) в развитии итальянской оперы в Лондоне начала XVIII века // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 3. – С. 59 - 72. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.3.43425 EDN: STXHBW URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43425

Роль Николо Гримальди (Николини) в развитии итальянской оперы в Лондоне начала XVIII века

Синьхан Цуй

ORCID: 0009-0001-4336-1899

аспирант, кафедра вокального искусства, Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова

420015, Россия, республика Татарстан, г. Казань, ул. Большая Красная, 38, каб. 207

✉ cuxinhang23@mail.ru



[Статья из рубрики "Музыкальный театр"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.3.43425

EDN:

STXHBW

Дата направления статьи в редакцию:

24-06-2023

Аннотация: Предметом исследования является артистический феномен Николо Гримальди, выдающегося итальянского оперного певца-кастрата начала XVIII века. Автор рассматривает творческую биографию и фокусируется на анализе сценического мастерства певца, установившего высокую планку драматического искусства в Англии. Николо Гримальди (1673–1732) прославился под псевдонимом Николини (Nicolini или Nicolino). Его имя стало широко известно благодаря легендарным выступлениям на сцене лондонского Королевского театра в 1708–1712 и 1715–1717 годах. Реконструкция вокально-драматического профиля певца, опирающаяся на надежные исторические источники, потребовала привлечения комплексной методологии, включающей исторические, культурологические и лингвистические методы исследования. Информация о жизни и творчестве Николини до сих пор была неизвестна российскому музыкальному сообществу и на русском языке публикуется впервые. Сохранились различные источники информации о Николини: музыкально-критические обзоры в лондонских газетах, партитуры и либретто опер, эссе, письма и воспоминания современников, засвидетельствовавших характер вокального и актерского мастерства артиста. Они послужили материалом для историко-биографического анализа, результаты

которого заинтересуют как практикующих певцов, так и исследователей итальянской барочной оперы. Историческая значимость Николони заключается в том, что он как превосходный певец и актер повлиял на укрепление и развитие итальянской оперы в ранний период ее бытования в Лондоне.

Ключевые слова:

Николо Гримальди, Николони, певец, Лондон, итальянская опера, театр, актерское мастерство, вокальное искусство, публика, театральная критика

Развитие итальянской оперы XVIII века было обусловлено техническими и эстетическими аспектами вокально-исполнительского искусства. Оперы создавались не для потомков, а для современной аудитории, которая приходила в театр, чтобы насладиться красотой и совершенством голоса, убедительностью актерской интерпретации. Сочинение оперы начиналось с выбора доступного состава исполнителей, индивидуальные способности которых играли ключевую роль в создании оперных партий, а нередко – при выборе сюжета. Это касалось всех композиторов, сочиняющих в жанре итальянской оперы. Индивидуальные черты артистического облика певца – как вокальные, так и актерские – непосредственно влияли на музыкально-драматическое содержание оперы. С изменением исполнительского состава были связаны различные редакции одной и той же оперы, производимые композиторами и либреттистами по практическим соображениям. Поэтому всестороннее историческое осмысление итальянской барочной оперы невозможно в отрыве от исследования вокально-исполнительской проблематики.

Имена выдающихся певцов XVIII века широко известны: Николо Гримальди, Антонио Бернакки, Карестини, Фаринелли, Франческа Куццони, Фаустина Бордони, Анна Мария Страда. Их талант вдохновлял композиторов на создание блестящих оперных партий, «скроенных» по индивидуальным «меркам» их голосов и драматического таланта. К сожалению, специальных исследований об этих и других замечательных артистах на русском языке до сих пор нет, а работы, посвященные итальянской опере XVIII века, сфокусированы на музыкальном анализе, изолированном от изучения специфики исполнительской практики. Несомненно, выявление роли вокальной и актерской индивидуальности певца на развитие итальянской оперы позволило бы осветить ее более разносторонне и глубоко.

Подобный подход применим, в первую очередь, к артистам такого масштаба как Николо Гримальди (Николони). В российских музыковедческих исследованиях его имя упоминается лишь в связи с именами крупных композиторов XVIII века – А. Скарлатти, Г.Ф. Генделя, Н. Порпоры. Между тем, в западном искусствоведении последних десятилетий обозначился устойчивый интерес к составлению творческого профиля наиболее ярких барочных певцов, изучению их вокально-исполнительского стиля. В первую очередь эта тенденция коснулась певцов-кастратов, выступавших в операх Генделя: Николони, Сенезино, Кафарелли, Джоаккино Контти, Джованни Карестини. В частности, в 1976 году была опубликована статья Джозефа Роуча «Кавалер Николони: первая оперная звезда Лондона», а в 2016 появилась статья крупного специалиста по истории вокального искусства Анны Деслер «От кастрата к басу: поздние роли Николо Гримальди "Николони"». Хотя ни одна из них не содержит анализа вокально-исполнительского стиля Николони, они обладают неоспоримым достоинством – опорой на исторические источники, которые автору этой статьи также удалось основательно изучить. Труды Колли Сиберы и Чарльза Бёрни, театральные обзоры Ричарда Стила и

Джозефа Аддисона в изданиях *The Tatler* и *The Spectator* открывают панораму яркой, насыщенной и сложной оперно-театральной жизни Лондона 1710-х годов, в которой Николини играл одну из ключевых ролей.

Николо Гримальди родился в 1673 году в Неаполе в небогатой, но уважаемой семье. Его брат Антонио Мария Гримальди тоже стал певцом: он обладал красивым теноровым голосом и часто выступал с Николо на одной сцене в Неаполе. Николо Гримальди обучался в неаполитанской консерватории *Pietà dei Turchini*, в классе маэстро Франческо Провенцале. В 1685 году, когда ему было всего двенадцать лет, Гримальди дебютировал в опере Провенцале «Мстительная Стеллидаура» в сопрановой роли, которую композитор переделал специально для ученика. В следующем году он исполнил партию сопрано в серенаде А. Скарлатти «Олимп в Мерджеллине». Провенцале в то время был руководителем капеллы Неаполитанского кафедрального собора *Tesoro di San Gennaro*, а также работал в Королевской капелле. Гримальди, как один из лучших учеников Провенцале, вскоре занял достойное место как среди певчих этих капелл, так и на неаполитанской оперной сцене. В частности, в либретто оперы С. Стампили и А. Скарлатти «Падение децемвиров» Николо Гримальди (1697), для которого композитор написал партию Исилона, упомянут как «виртуоз Королевской капеллы Неаполя» (*Virtuoso della Real Cappella di Napoli*) [\[1, p. 9\]](#).

По-видимому, юный певец проявил экстраординарные музыкальные способности и прилежание в учебе, поскольку операция кастрации, которой он подвергся незадолго до достижения физической зрелости, проводилась преимущественно одаренным, трудолюбивым и многообещающим юношам. Такая операция осуществлялась с согласия молодого человека и его родителей, рассчитывающих на большую оперную карьеру сына. Неизвестно, как долго Гримальди обучался в консерватории, но обычно вокальная подготовка кастратов продолжалась пять-шесть лет, поэтому можно предположить, что он закончил свое обучение в *Pietà dei Turchini* в 1690 году. К тому времени Гримальди накопил значительный артистический опыт как исполнитель духовной и оперной музыки. В 1690-е годы он приобрел успех и широкую известность, исполняя главные роли в операх Алессандро Скарлатти, Карло Поллароло и Франческо Гаспарини.

С 1700 до 1708 года Никола Гримальди жил и работал в Венеции, выступая на оперных сценах и в соборах, где солировал в кантатах и ораториях. Его певческое искусство было высоко оценено венецианским духовенством, наградившим артиста почетным орденом Кавалера Святого Марка (*Cavaliere della Croce di San Marco*). Это дало повод для сценического псевдонима «Кавалер Николини», под которым Гримальди продолжил свою карьеру в Лондоне.

Итальянская опера в Лондоне только начинала свое развитие, и первые постановки вызывали, с одной стороны, большой интерес у публики, с другой стороны – резкую критику за низкий уровень постановки и плохое исполнение. Кроме того, они исполнялись частично на английском языке: местные певцы пели свои арии и речитативы на родном языке, итальянцы – на итальянском. Английский актер и драматург Колли Сиббер в своей знаменитой «Апологии» высмеивал первые постановки итальянских опер 1705 года: «Арсинья» Томаса Клейтона, «Любовь Эргасто» Якоба Гребера. По его словам, они «исполнялись с неверным количеством слогов или метром поперек такта в сравнении с оригиналом, пелись нашими неумелыми голосами, с украшениями, неправильно примененными почти к каждому чувству, с игрой, безжизненной и ничего не выражающей у каждого персонажа» [\[2, p. 175\]](#).

Королевскому театру «Хеймаркет», ставшему первой лондонской сценой для итальянской

оперы, критически не хватало опытных, хорошо обученных певцов из Италии. Управление театром было поручено архитектору и драматургу Джону Ванбру, которому покровительствовал граф Манчестер, работавший чрезвычайным английским послом в Венеции. Вступив в переговоры с Кавалером Николини, Манчестер сумел привлечь его высоким гонораром и выгодными условиями контракта. Первый период выступлений Николини в Лондоне составил чуть более трех лет: с 1708 по 1712 год. За это время итальянская опера в Лондоне уверенно встала на путь профессионального развития, покорила сердца лондонских зрителей и стала значимым общественным явлением в культурной жизни британской столицы.

Николини прибыл в Лондон осенью 1708 года вместе с группой других итальянских певцов и певиц. К тому моменту почти разорившийся Ванбру передал управление театром своему помощнику, опытному либреттисту Оуэну Суини. Сочинением, которое должно было изменить плачевное состояние итальянской оперы в Лондоне, стала опера Алессандро Скарлатти «Пирр и Деметрий», впервые поставленная в Неаполе в 1694 году. Суини немного сократил либретто и частично перевел его на английский язык. Никола Хайм, английский либреттист и композитор, отредактировал партитуру Скарлатти, добавив свою увертюру и некоторые арии из оперы Скарлатти «Розаура». Премьера прошла 14 декабря 1708 года с большим успехом, который сохранялся на протяжении пятнадцати спектаклей. Заглавные роли исполняли кастраты Николини (Пирр) и Валентини Урбани (Деметрий). В постановке участвовали и местные артисты, которые пели свои партии на английском языке, в то время как ведущие солисты – на итальянском.

Следующей постановкой стала опера Джованни Бонoncini «Камилла». Она принесла новый успех певцу и театру, а цены на билеты стали неуклонно расти. Понимая, что главным магнитом для лондонской публики был Николини, Суини предложил ему контракт на три года. Условия контракта известны: Николини не должен был выступать где-либо, помимо «Хеймаркета», но сохранял право на бенефисы; он был обязан исполнять три партии в новых операх каждый год, но имел право их выбора. Кроме того, за отдельную плату Николини поручалось адаптировать для английской сцены текст и музыку одной итальянской оперы для каждого сезона [3, p. 14]. Джозеф Роуч предполагает, что с учетом доходов от бенефисов и редактирования итальянских опер Николино мог заработать за три сезона 5490 фунтов стерлингов, что составляло внушительную сумму [4, p. 196]. При этом, в течение трех лет артист получил пять месяцев отпуска с 1 июня по конец октября, во время которого выступал в Дублине. Это были выгодные условия и отличный гонорар для оперного певца в те годы.

10 января 1710 года в «Хеймаркете» состоялась премьера пастиччо Джона Хайдеггера «Альмайд», основанного на операх А. Ариости и Дж. Бонoncini. Следующей премьерой стала опера «Верный Идасп» Франческо Манчини, поставленная 23 марта того же года. Николини, исполнявший заглавную партию, сам выбрал это сочинение и отредактировал его в соответствии с потребностями лондонской сцены. Первоначально текст либретто «Идаспа» сочинили Джованни Канди и Джулио Конво, но в 1705 году его переработал Сильвио Стампиля для постановки в Неаполе оперы Манчини под названием «Благородные любовники». Николини привез эту партитуру в Лондон и обратился к ней, когда встал вопрос о выборе новой оперы. Музыку Манчини редактировал И. К. Пепуш, а Николини переработал текст, сократив и упростив его. «Верный Идасп» – первая лондонская опера целиком на итальянском языке, и заслуга в ее выборе, адаптации и постановке принадлежала, главным образом, Николини.

Опера «Верный Идасп» имела громкий успех, и в период с 1710 по 1716 год была исполнена сорок шесть раз. Помимо Николини в главной мужской роли на премьере пели Джованни Кассани (Артаксеркс, царь Персии), Валентино Урбани (Дарио, брат Артаксеркса), Маргерита де Л'Эпин (Береника, персидская принцесса), Изабелла Жирардо (Мандана, принцесса Мидии). Декорации разрабатывал венецианский живописец Марко Риччи. Ему же принадлежит картина «Репетиция оперы», в центре которой запечатлен Николини (см. рис. 1).



Рис. 1. Марко Риччи. Репетиция оперы. 1708 – 1709.

Все солисты прошли вокальное обучение в Италии, а в оркестре играли преимущественно итальянские и французские музыканты. Это позволило достичь высокого уровня исполнения, которого лондонская оперная сцена не знала ранее. И публика, и критики были воодушевлены открывавшимися для итальянской оперы перспективами. Но многих взволновала не только музыка и прекрасное пение. Сюжет завязан на соперничестве Артаксеркса и его брата Идаспа за любовь Береники. В приступе ревности Артаксеркс приговаривает Идаспа к сражению со львом в присутствии Береники. В третьем акте оперы эта сцена разворачивается в амфитеатре. Нежный дуэт Идаспа с Береникой, в котором он выражает свою любовь и преданность, неожиданно прерывается трубными фанфарами, знаменующими выход на арену зверя. Идасп обращается ко льву в продолжительной, обильно орнаментированной арии *Monstro crudel che fai?* и бросается в бой. В тяжелой битве Идасп убивает льва, вызывая бурный восторг публики [См.: 5, р. 201–202].

При этом Николини был одет в дублет телесного цвета, имитирующий наготу, что шокировало лондонских зрительниц. Так, леди Мэри Монтегю писала: «В прошлый четверг я была в новой Опере и видела, как храбро Николини душит льва. Он так правдоподобно изображал наготу, что я была удивлена, увидев, как на него безо всякого смущения уставились те леди, которые притворяются, что они потрясены, если в пьесе встречается один-два безобидных каламбура» [6, Р. 22 – 23]. О том, что эта сцена произвела фурор, писали многие свидетели: одни – в осуждающем тоне, другие – в шутовском. Ее часто просили исполнить на бис, тогда лев «оживал», и битва начиналась сначала. Позднее, драматург и публицист Джозеф Аддисон в неподражаемой юмористической манере отмечал, что роль льва, которого убивал Идасп, сыграли уже

три актера: человек, снимающий нагар со свечей, которого уволили за отказ умирать на сцене, театральный портной со скромным и замкнутым нравом, которого сняли с роли за то, что он умирал слишком покорно и без боя, и, наконец, один сельский джентльмен, который умирал так великолепно, что «привлек больше зрителей, чем когда-либо удавалось на памяти человечества» [7].

Восхищение, которое вызывала сцена борьбы со львом, свидетельствует о драматически убедительной интерпретации Николини. Многие критики отмечали его актерский талант, некоторые комментировали эмоциональную выразительность пения. К примеру, публицист и биограф Роджер Норт обратил внимание на глубоко прочувствованное исполнение певцом арии «Несчастный узник» из третьего акта, отмечая «мягкую, звучную, реалистичную репрезентацию, благодаря которой можно понять часть сюжета... а также состояние человека одинокого или несчастного, когда Николини поет *Infelice prigionero*» [8, p. 128-129].

Кульминацией лондонской карьеры Николини стала опера Г. Ф. Генделя «Ринальдо», поставленная в «Хеймаркете» 24 февраля 1711 года. К тому времени Суини передал руководство театром драматургу Аарону Хиллу, художественные амбиции которого подняли итальянскую оперу в Лондоне на новый уровень. Совместно с итальянском либреттистом Джакомо Росси он написал либретто «Ринальдо», основанное на поэме Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим», и пригласил к сотрудничеству Г. Ф. Генделя. Итогом этого творческого союза стала опера «Ринальдо», заглавную роль которой композитор сочинил для Николини. В посвящении либретто королеве Анне Хилл заявил о своем честолюбивом стремлении «видеть английскую оперу более роскошной, чем ее мать, итальянка» [9, Dedication].

Опера принесла театру беспрецедентный успех и выдержала пятнадцать представлений в первом сезоне. Для премьеры были подготовлены роскошные костюмы, декорации и приглашены отличные певцы. Роль *primo uomo* исполнял Николо Гримальди, Армиды – сопрано Элизабет Пилотти-Скиавонетти, Альмилены – сопрано Изабелла Жирардо, трагедийную роль Гоффредо – контральто Франческа Ванини Боски, а Арганта – ее муж, бас Джузеппе Мария Боски. Ричард Стил и Джозеф Аддисон, будучи как драматурги больше заинтересованы в развитии английского драматического театра и обычно критиковавшие итальянскую оперу за несуразность сюжетов, тем не менее, восхищались превосходной актерской игрой Николини [10; 7].

Гендель сочинил для Гримальди блестящую партию, насыщенную мелодическими красотами и сложными пассажами, стараясь подчеркнуть способность певца к драматической выразительности и в то же время давая возможность продемонстрировать вокальную техничность. Что касается первого компонента его таланта, он наиболее ярко проявился в арии *Cara sposa, amante cara*, которую Гендель любил больше других своих композиций. В ней Орlando выражает глубокую скорбь, охватившую его из-за исчезновения возлюбленной Альмилены. В средней части *da caro* скорбь уступает место ярости героя. Ария выдержана в темпе *largo*, в ней нет сложных пассажей, но ее исполнение требует глубокой выразительности. То же можно сказать и об арии Ринальдо *Ogni indugio d'un amante*, трогательной своим нежным, задумчивым характером.

В партии Ринальдо есть и бравурные пассажи, которые должны были показать беглость, гибкость и интонационную точность его голоса. К примеру, первая вокальная фраза арии *allegro* в конце первого акта *Venti, turbini, prestate* начинается и заканчивается продолжительными вокализациями. Еще более высокий технический уровень требует от

певца облигатная ария с трубами *Or la tromba in suon festante*. Помимо вокализов из шестнадцатых нот, трелей и скачков эта ария представляет особую исполнительскую сложность. Она предполагает очень сильный и пронзительный голос, который выдержит состязание с четырьмя трубами, двумя гобоями и барабаном и при этом не утратит подвижности в «концертом» диалоге голоса и духовых инструментов. По поводу этих двух арий Чарльз Бёрни, известный меткостью своих характеристик, отметил, что они были «рассчитаны на то, чтобы показать способности Николини в исполнительстве и актерской игре» [11, p. 674].

В следующем сезоне Николини подготовил для постановки пастиччо, основанное на опере Франческо Гаспарини «Гамлет» (*Ambieto*). Эта опера впервые была поставлена в Венеции в театре «Сан-Кассиано» (1706), а Николини исполнял в ней заглавную роль. Либретто оперы принадлежало Апостоло Дзено и Пьетро Париасти, которые опирались на тот же исторический источник, что и Шекспир при работе над «Гамлетом» – «Деяния данов» Саксона Грамматика, датского хрониста XII века. Партитура пастиччо Николини не сохранилась, но вскоре в Лондоне был опубликован сборник арий «Songs in the opera Hamlet as they are performed at ye Queens theatre» (1712), подтверждающий интерес к постановке. Хотя опера продержалась недолго, критики отмечали глубину интерпретации Николини роли Гамлета и сравнивали его с лучшими английскими драматическими актерами.

Закончив этот сезон, Николини уехал в Италию, но вернулся в 1714 году. Сиббер связывал этот перерыв с ослаблением голоса певца: «У его голоса во время первого пребывания у нас (когда он нанес нам второй визит, он был ослаблен) была вся та сила, ясность, сладкозвучность, которыми еще так недавно восхищался Сенезино» [2, p. 211]. Чарльз Бёрни упоминал, что проблема Николини заключалась в потере двух-трех высоких нот [11, p. 679]. Учитывая, что в 1712 году Николини исполнилось 39 лет, понижение и некоторое ослабление голоса выглядит естественным следствием старения и усталости голоса. Однако, вернувшись в Лондон в конце сезона 1714 года, Николини снова выступил в операх «Идасп», «Пир и Деметрий», «Ринальдо».

В 1715 году Гендель сочинил оперу «Амадис Гальский» на либретто Н. Ф. Хайма и Дж. Росси, основанном на трагедии Антуана де ла Мотта «Амадис Греческий». Партия *primo uoto* предназначалась для Николини, принцессы Орианы – для Анастасии Робинсон, волшебницы Мелиссы – для Пилотти-Скиавонетти, фракийского принца Дардано – для контральта-травести Дианы Вико. Небольшое число персонажей и матримониальная направленность сюжета отразили тенденцию формирования классического канона оперы *seria*. Любовный треугольник или две пары влюбленных с не всегда совпадающими любовными интересами станут основой большинства оперных сюжетов.

Партия Николини сохраняет баланс кантиленности и блестящей виртуозности. Например, в первом акте ария *largo Notte amica dei reposi* выдержана преимущественно в силлабическом кантиленном стиле, а следующая – *Vado, vado corro al mio Tesoro* – бравурная ария в стремительном темпе, содержит многотактовые вокализы из шестнадцатых нот. Диапазон партии Амадиса составляет полторы октавы: *ля-ми11*, а рабочая тесситура ровно октаву *до1 – до11*. Вообще, в первые два десятилетия XVIII века певцы-кастраты еще пели в довольно низких тесситурах [См.: 12, p. 81], а достоинством голоса считались не широкий диапазон и высокие ноты, а выразительность пения. Музыка «Амадиса Галльского» несет печать вдохновения и зрелого мастерства Генделя, блеск которого усиливался благодаря великолепному исполнению Николини. Для премьеры оперы были изготовлены новые костюмы, декорации и осветительные

приспособления, а во втором акте на сцене был установлен настоящий цветной фонтан, поразивший публику не меньше музыки и пения.

Николини выступал в Лондоне до 1717 года, а затем продолжил сценическую карьеру в оперных театрах Неаполя и Венеции. В его репертуаре были оперы Альбиниони, Бонончини, Гаспарини, Винчи, Сарро. С 1727 по 1730 год он часто пел вместе с Фаринелли. Николини выступал на сцене до 54 лет. Это было невероятной редкостью в те годы, когда певцы обычно покидали оперную сцену примерно в сорок лет. Итальянский писатель и философ Антонио Скинелла Конти писал, что причиной востребованности Николини в театре была несравненная актерская харизма, которая позволяла ему даже в преклонном возрасте состязаться с молодыми виртуозами уровня Фаринелли: «Он держится за счет своей игры. На самом деле, он величайший актер для наших театров... ему громко аплодируют, ибо он непревзойденно выражает все страсти» [Цит. по: 13, р. 63].

Актерский талант Николини вызывал единодушное признание и восхищение. Аддисон считал его игру образцом даже для английских драматических актеров: «Мне часто хотелось, чтобы наши актеры-трагики подражали этому великому мастеру сцены. Если бы они так же пользовались руками и ногами и могли придать своим лицам такие же многозначительные взгляды и выражения страсти, то как бы прославилась английская трагедия с помощью игры, которая способна придать достоинство даже выпрежнему мыслям, холодному тщеславию и неестественным выражениям итальянской оперы!» [\[7\]](#).

Эти комментарии приводят к мысли, что долгая исполнительская карьера Николини была обусловлена его несравненным сценическим мастерством. Воздействие артистического обаяния Николини не могла ослабить даже тучность фигуры в поздние годы его выступлений. Но А. Десслер связывает длительный успех Николини с его рациональным подходом к выбору ролей: начиная с середины 1720-х годов, «вместо того, чтобы уйти на пенсию, Николини начал исполнять роли персонажей, чей возраст примерно был равен его собственному» [\[13, р. 68\]](#). Действительно, начиная с 1723 года в репертуаре Николини появились роли героев среднего возраста, который довольно точно указывался в либретто опер: Сифак в одноименной опере Ф. Фео (Неаполь, 1723), Эней в «Покинутой Дидоне» Д. Сарро (Неаполь, 1724), Сирой в опере Л. Винчи (Венеция, 1726), Аэций в опере Н. Порпоры (Венеция, 1728). Еще более решительный шаг Николини сделал в 1727 году, когда стал исполнять роли отцов, уступив амплу героя-любownika молодым кастратам или тенорам, чей возраст гораздо больше соответствовал возрасту персонажей. Так, в опере Дж. Орландини «Антигона», поставленной в Венеции в 1723 году, Николини еще пел партию *primo uomo* Осмена, а в постановке этой же оперы в Болонье в 1727 году – уже партию Креонта, отца Осмена.

Изменение амплу, на которое сознательно пошел артист в поздний период своей карьеры, говорит о его способности самоанализа, давшей свободу от нарциссических иллюзий, свойственных многим великим певцам. Ясно понимая вкусы публики, от которой зависел его сценический и финансовый успех, Николини вел непрерывный художественный поиск сценической реалистичности, умел точно оценивать свои исполнительские возможности и эмоциональное воздействие на публику. Поэтому комментарий Антонио Конти о том, что Николини «держится за счет своей игры» можно дополнить тезисом, что своей продолжительной сценической карьерой Николини был обязан не только своему актерскому и вокальному дарованию, но и проницательному, дальновидному уму, позволившему найти идеальный баланс между тем, что слышала его публика, и тем, что она видела.

Актерское мастерство Николини было не просто прирожденным даром, но следствием огромной работы над сценическим поведением. Обучение в неаполитанских консерваториях включало ежедневные занятия перед зеркалом, которые были направлены на достижения полного контроля над мимикой и жестами. Судя по оценкам современников, Николини блестяще освоил это искусство и привнес в него огромный личный вклад. Ричард Стил, присутствующий на спектаклях «Пирра и Деметрия», восхищался отточенностью жестикуляции Николини, «который своей игрой выражает характер оперы так же, как голосом выражает слова. Каждая конечность и каждый его палец вносят свой вклад в ту роль, которую он играет, поскольку даже глухой человек может следить за ним. У старинной статуи едва ли найдется красивая поза, в которую бы он не встал, потому что поводом для этого служат различные обстоятельства истории. Он совершает самое обычное действие в манере, соответствующей величию его персонажа, и сохраняет образ правителя, даже передавая письмо или отправляя гонца...» [14].

Отъезд Николини, «величайшего исполнителя драматической музыки, который жив сейчас или, возможно, когда-либо появлялся на сцене» [15], воспринимался художественной элитой Лондона как утрата. В 1720 году Генделя, возглавившему труппу Королевской академии, удалось пригласить в качестве *primo uomo* итальянского певца-кастрата Франческо Бернарди (Сенезино), для которого он написал главные мужские партии в восемнадцати своих операх. Сенезино сохранил высокий уровень вокального и актерского искусства, заданный Николини, выступления которого Сенезино не раз видел воочию. Даже в зрелом возрасте он выгодно отличался от конкурентов своим актерским темпераментом. Театральный критик Роджер Пикеринг, сравнивая Сенезино с Фаринелли, называл манеру сценического поведения последнего «мелодично раскачивающейся неуклюжестью», а о Сенезино писал с нескрываемым восхищением: «В то же время, на той же сцене и в тех же операх сияла в полном совершенстве сценической выразительности изящная, продуманная, разнообразная манера игры Сенезино» [Цит. по: 16, с. 20].

Изучение лондонских оперных партитур Генделя показало, что Николини оказал бесспорное влияние на вокальный стиль композитора. Начиная с «Ринальдо», Гендель всегда сочинял главную мужскую партию в своих операх для кастрата-альта. Более того, вокальные партии Генделя для Николини – репрезентативный материал, отражающий неуклонное усложнение вокальной техники, которое наметилось в 1710-е годы. Бравурный вокальный стиль, достигший кульминации в 1720-е годы в выступлениях Фаринелли и Фаустины, зарождался именно у Николини, что проявилось еще в его венецианских оперных партиях. Однако, вокально-техническое совершенство певца сочеталось с владением «патетическим» стилем, требовавшим глубокой выразительности пения. Это мастерство Николини подтверждается не только разнохарактерными ариями, но и преобладанием аккомпанированных речитативов, предполагавших тонкие интонационные нюансы. Количественный перевес речитативов *accompagnato* над *secco* отличает все оперные партии Николини. В них наметилась и другая тенденция – повышение диапазона и тесситуры. Рабочая тесситура в партиях его старших коллег, например, кастратов Бальтассаре Ферри и Джованни Гросси обычно ограничивалась первой октавы.

Несомненно, талант Николини, недавно озаривший лондонскую сцену, был одним из важнейших факторов притяжения для молодого и полного творческой энергии Генделя, который приехал в Лондон в 1711 году и остался здесь до конца жизни. Композитор чутко отразил вокальный талант Николини, выдерживая равновесие между блеском бравурного стиля и патетической выразительностью *cantabile*. Позднее Гендель

опирался на этот принцип в партиях *primo uomo*, написанных для Сенезино, Антонио Бернакки, Джованни Карестини, Джоаккино Конти, Доменико Аннибали, и даже акробатическая вокальная виртуозность примадонны Анны Марии Страды не стала поводом от него отступить.

Важнейшей составляющей артистического феномена Николини было его актерское мастерство. Сделать этот вывод позволяет знакомство с историческими материалами: трудами Чарльза Бёрни, Колли Сиббера, Роджера Норта, мемуарами Джорджа Хогарта, публицистическими работами Ричарда Стила и Джозефа Аддисона. Страницы, посвященные событиям оперной жизни Лондона 1710-х годов, всегда содержат упоминание Николини, а чаще – восторженные высказывания о его драматическом даровании. Ни один итальянский певец до Николини не вызывал у лондонской публики, со времен Шекспира превыше всего ценящей традиции драматического театра, такого интереса и признания. Контроль сценического поведения, включающий детальную проработку поз, жестов, походки, мимики, был тем более важен для британских зрителей, что подавляющая их часть не знала итальянского языка, на котором исполнялись оперы. Отсюда благодарные комментарии о том, что сюжет опер можно было понять, только наблюдая за Николини.

Его выступления в Лондоне, начавшиеся с конца 1708 года, укрепили статус итальянской оперы и кардинально изменили мнение скептиков. В этой связи показательна траектория оценки Аддисона и Стила – суровых критиков итальянской оперы, начавших с упреков в ее неправдоподобии и нелепости, но ставших искренними почитателями артистизма Николини. Его актерское мастерство и вокальная виртуозность были столь привлекательны и убедительны, что заставляли забыть о жанровых условностях. Николини был человеком театра: он тонко чувствовал законы сцены и всегда находился в неустанном поиске правдивой выразительности, соответствующей замыслу драмы и характерам его героев.

Библиография

1. Stampiglia, S. (1697). *La Caduta de' Decemviri*. Drama per musica. Napoli: Dom. Ant. Parrino, Michele Luigi Mutio.
2. Cibber, C. (1968). *An apology for the life of Colley Cibber, with an historical view of the stage during his own time*. Ed. B. R. S. Fone. Ann Arbor: University of Michigan Press.
3. Agreement between Owen Swiny and Nicolini. (2012). In *A selection of letters from the Broadley albums at City of Westminster Archives Centre, with biographical notes*. Compiled by David Evans and Judith Bottomley. Westminster City Archives, April 2012. Retrieved from file:///C:/Users/User/Downloads/annals-of-the-haymarket.pdf
4. Roach, J. R. (1976). Cavaliere Nicolini: London's First Opera Star. *Educational Theatre Journal*, Vol. 28 (No. 2), 189–205.
5. Hogarth, G. (1851). *Memoirs of the Opera in Italy, France, Germany and England*. In two volumes: Vol.1. London: Richard Bentley.
6. Halsband, R. (Ed.). (1965). *The Complete Letters of Lady Mary Worthy Montagu*. Vol. 1: 1708–1720. Oxford University Press.
7. *The Spectator* (1711). 15 March.
8. North, R. (1959). *Roger North on Music: Being a selection from his essays written during the years c. 1695–1728*. Ed. John Wilson. London: Novello and Company.
9. Handel, G. Frideric., Hill, A., Rossi, G. (1711). *Rinaldo: an Opera*. London: Printed by Tho. Howlatt.

10. *The Spectator* (1711). 6 March.
11. Burney, Ch. (1935). *A General History of Music, from the earliest ages to the present period (1789)*. Ed. Frank Mercer. Vol. 2. London: Harcourt, Brace and Company.
12. Celletti, R. (2001). *A history of bel canto*. Trans. from the Italian by Frederick Fuller. Oxford: Clarendon Press.
13. Desler, A. (2016). From Castrato to Bass: The Late Roles of Nicolo Grimaldi "Nicolini". In C. Haworth, L. Colton (Eds.), *Gender, Age and Musical Creativity* (pp. 61–80). London and New York: Routledge.
14. *The Tatler* (1710). 3 January.
15. *The Spectator* (1712). 14 June.
16. Ян Т. Голос Сенезино (Франческо Бернарди): свидетельства очевидцев // *Journal of science*. Lyon. 2022. № 37. С. 16–21. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7409664>

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования, как его автор обозначил в заголовке («Роль Николо Гримальди (Николини) в развитии итальянской оперы в Лондоне начала XVIII века»), раскрыт в научно-популярной манере: статья научно-методически не обеспечена (нет программы исследования, не обозначена научная проблема и нет авторской оценки её степени изученности, единственная ссылка на литературу последнего времени в «*Journal of science*. Lyon» не читается, поскольку неверно описана в библиографии, и не относится к обозначенному в заголовке предмету исследования). Читателю приходится догадываться, какого рода научная проблема интересует автора. Между тем, было бы вполне уместно обозначить хоть одну из существенных проблем отечественного музыкознания: например, излишнюю концентрацию внимания отечественных ученых на роли композиторских школ в музыкальной культуре Европы при практическом отсутствии систематических исследований роли выдающихся певцов и исполнителей. В частности, несмотря на широкую известность в европейском искусствоведении Николо Гримальди (Николини) и его роли в становлении публичного музыкального театра в Англии (A. Desler, R. Celletti, Ch. Burney, R. North, J. R. Roach и др.), в отечественной литературе его имя упоминается эпизодически лишь постольку, поскольку связано с именами выдающихся композиторов (Т. Альбинони, А. Скарлатти, Н. Порпора, Г. Ф. Генделя и др.). Без авторского мнения о существующей научной проблеме, в разрешение которой автор пытается привнести свой посильный вклад, крайне сложно говорить о научности статьи, о наполнении автором мало изученных лакун исторического музыкознания.

По мнению рецензента, автору следует существенно доработать вводный раздел статьи (он отсутствует), в котором дать оценку степени изученности поднимаемой проблемы в научной литературе, и усилить итоговый вывод, в котором дать оценку проведенному автором исследованию. Даже если автор придерживается жанра биографического очерка, его актуальность должна быть кратко сформулирована для читателя прежде, чем последуют биографические сведения из жизни выдающегося кастрата-альта.

Методология исследования построена исключительно на историко-биографическом описании вклада Николо Гримальди (Николини) в развитие итальянской оперы в Лондоне начала XVIII в. В связи с чем итоговый вывод автора о заданном Николини особом высоком стандарте исполнительского мастерства кастрата-альта выглядит

недостаточно убедительным. Для подобного суждения, действительно, есть основания, но не хватает детализированного анализа стандарта Николини и его сравнений с иными стандартами, не хватает закрепления в итоговом выводе результата проведенного автором исследования, в связи с чем под сомнением остается его научная новизна. Само исследование автора в итоговом выводе должно подтверждать справедливость оценки Николини Аддисоном (1672–1719), а не наоборот. Иначе выглядит, будто автор ничего нового с начала XVIII в. и не добавил.

Актуальность обращения к теме роли Николо Гримальди (Николини) в развитии итальянской оперы в Лондоне начала XVIII в. автором не обосновывается, словно все читатели и без представленного на их суд исследования знают все возможные в данном случае доводы для её обоснования. Если так, то представленное исследование не обладает научной новизной, что не позволяет его публиковать в научном журнале. Поэтому рецензент настоятельно рекомендует автору хотя бы кратко обосновать актуальность темы исследования во введении. Возможно, автора интересует роль оперных солистов в становлении музыкального театра, что актуально и в наши дни, когда отсутствие ярких артистов на академической сцене обуславливает кризис современного академического искусства. Возможно, автора интересует исключительно история становления английского музыкального театра, и тогда роль Николини выходит за рамки популяризации итальянской оперы XVII-XVIII вв., становится очевидна значительная роль континентальной Европы в развитии музыкальной культуры Англии вплоть до XX в. В любом случае, без авторского мнения о степени актуальности его собственного исследования о ней крайне сложно судить и читателю.

Научная новизна представленного материала ввиду перечисленных выше обстоятельств остается неочевидной. Хотя в авторской подборке научной литературы и источников можно усмотреть ценность. Наиболее приемлемым решением была бы самостоятельная авторская оценка достигнутого в результате исследования нового знания. Когда автор обосновано заявляет, что в том-то и в том-то им раскрыта ранее неизвестная науке фактура, позволяющая прийти к нетривиальным выводам, тогда лишь появляется возможность верификации искусствоведческого исследования: подтверждения или опровержения авторского суждения.

Стиль текста в целом выдержан научный, хотя не выдержаны редакционные требования к стилю сокращения дат и указанию в тексте на источники и литературу. Структура статьи, как отмечено выше, нуждается в совершенствовании (нужно введение, которое, в свою очередь, позволит усилить итоговый вывод).

Библиография в целом раскрывает проблемную область исследования, но оформлена без учета требований редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам достаточна и корректна.

Без сомнений, после доработки интерес читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» к статье будет гарантирован.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью «Роль Николо Гримальди (Николини) в развитии итальянской оперы в Лондоне начала XVIII века» в которой проведено исследование влияния личностных и творческих качеств исполнителя на оперное искусство.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что развитие итальянской оперы

XVIII века было обусловлено техническими и эстетическими аспектами вокально-исполнительского искусства. Оперы создавались не для потомков, а для современной аудитории, которая приходила в театр, чтобы насладиться красотой и совершенством голоса, убедительностью актерской интерпретации. Индивидуальные черты артистического облика певца – как вокальные, так и актерские – непосредственно влияли на музыкально-драматическое содержание оперы. Следовательно, автор предполагает всестороннее историческое осмысление итальянской барочной оперы исключительно совместно с исследованием вокально-исполнительской проблематики.

Актуальность исследования обусловлена интересом как научного сообщества, так и широкой публике к феномену барочной оперы.

Проведя анализ степени научной проработанности изучаемой проблематики, автор отмечает отсутствие специальных исследований об отдельных оперных исполнителях на русском языке, а работы, посвященные итальянской опере XVIII века, сфокусированы на музыкальном анализе, изолированном от изучения специфики исполнительской практики. Автор приходит к заключению, что в российских музыковедческих исследованиях имя Николо Гримальди упоминается лишь в связи с именами крупных композиторов XVIII века – А. Скарлатти, Г.Ф. Генделя, Н. Порпоры. Между тем, в западном искусствоведении последних десятилетий обозначился устойчивый интерес к составлению творческого профиля наиболее ярких барочных певцов, изучению их вокально-исполнительского стиля.

Целью исследования является выявление влияния вокальной и актерской индивидуальности певца на развитие итальянской барочной оперы. Методологической основой исследования явился историко-культурный, биографический и искусствоведческий анализ. Теоретическим обоснованием послужили работы Колли Сибера и Чарльза Бёрни. В качестве эмпирической базы автором проработаны театральные обзоры Ричарда Стила и Джозефа Аддисона в изданиях *The Tatler* и *The Spectator*.

В своем исследовании автор уделяет внимание как творческой, так и жизненной биографии исполнителя, исследуя факторы, повлиявшие на его творческий путь. Как отмечено автором, Гримальди дебютировал в опере Провенцале «Мстительная Стеллидаура» в сопрановой роли, которую композитор переделал специально для ученика. В следующем году он исполнил партию сопрано в серенаде А. Скарлатти «Олимп в Мерджеллине». Провенцале в то время был руководителем капеллы Неаполитанского кафедрального собора *Tesoro di San Gennaro*, а также работал в Королевской капелле. Гримальди, как один из лучших учеников Провенцале, вскоре занял достойное место как среди певчих этих капелл, так и на неаполитанской оперной сцене. Первый период выступлений Николини в Лондоне составил чуть более трех лет: с 1708 по 1712 год. За это время итальянская опера в Лондоне уверенно встала на путь профессионального развития, покорила сердца лондонских зрителей и стала значимым общественным явлением в культурной жизни британской столицы.

Автор в своем исследовании обозначает ключевые периоды творческой биографии Н. Гримальди. Им также проанализированы наиболее значимые для карьеры певца оперные партии. Автором отмечена значимая роль сотрудничества певца с опытным либреттистом Оуэн Суини и композитором Генделем в успешном развитии оперной карьеры на сцене лондонского «Хеймаркета».

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

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные

изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

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

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 16 иностранных источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

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